

Quaderno N. 1

**L'isola che ci abita**  
**La isla que nos habita**

Ca' Foscari, Cuba

a cura di Francesco della Puppa e Osvaldo Cano

**Revisione editoriale in corso**

MILANO UNIVERSITY PRESS

## ACCEPTED MANUSCRIPT (UNDER EDITORIAL REVIEW)

*L'isola che ci abita La isla que nos habita* / A cura di Francesco della Puppa e Osvaldo Cano.

DOI: 10.5281/zenodo.13928698

Manuscript version: under editorial review

It is the version of the book accepted for publication and including all changes made as a result of the peer review process. May also include a cover sheet and/or 'Accepted Manuscript' on the title page, but does exclude any other editing, typesetting or other changes made by Milano University Press.

This is the accepted manuscript of the book:

*L'isola che ci abita La isla que nos habita* / A cura di Francesco della Puppa e Osvaldo Cano. Milano:

Milano University Press, in press. (Criando – I Quaderni; 1)

DOI 10.54103/criando.200 (to be registered).

ISBN 979-12-5510-189-5 (print), ISBN 979-12-5510-190-1 (PDF), ISBN 979-12-5510-191-8 (EPUB): (to be registered).

View the book page for updates: <https://libri.unimi.it/index.php/criando/catalog>

*I Quaderni raccolgono contributi che sono diretta espressione delle attività scientifiche del CRIAR.*

The digital editions are released under the Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY-SA:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>



© The Author(s), 2024

Deposited in Zenodo by:

Milano University Press

Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>

e-mail: [redazione.milanoup@unimi.it](mailto:redazione.milanoup@unimi.it)

## Sommario

Prefacio	
Susanna Regazzoni .....	4
Introducción	
Oswaldo Cano, Francesco Della Puppa .....	6
Ca' Foscari e Cuba: uno sguardo da Erasmus+	
Enrico Marcato, Anna Moretto, Raffaele Rainone .....	10
Imagen de Italia en las crónicas de viajeros cubanos decimonónicos	
Elina Miranda.....	14
Venecia en <i>Concierto barroco</i> de Alejo Carpentier	
Susanna Regazzoni .....	26
Cruces e influencias de la cultura italiana en la formación del teatro nacional cubano	
Oswaldo Cano.....	34
Hacia una performatividad de la cultura afrocubana: música y religión en la narrativa de Lydia Cabrera	
Margherita Cannavacciuolo .....	45
Un gentiluomo tra i Navigli e la laguna. Alejandro Alonso e l'arte della cubanía rivoluzionaria	
Irina Bajini .....	55
Italia y Cuba: el cine que nos une	
Mario Masvidal .....	69
La traslación de una metáfora, de Erving Gofman a <i>Enrique IV</i>	
Maikel Rodríguez de la Cruz .....	84
De Cuba a Venecia, viaje entre dos islas	
María Lorente.....	100
Un linguaggio che attraversa gli oceani, un ponte tra Ca' Foscari e Cuba	
Francesca D'Andrea, Alice Favaro, Francesco Della Puppa .....	107

## Prefacio

Las políticas de hibridación pueden servir para trabajar democráticamente con las divergencias, para que la historia no se reduzca a guerras entre culturas [...]. Podemos elegir vivir en estado de guerra o en estado de hibridación.

Néstor García Canclini

En este milenio, el mundo occidental se caracteriza por una superposición de culturas debido a las oleadas de migraciones que provocaron encuentros y desencuentros acompañados por la duda y el desconcierto frente a lo que se percibe como una amenaza a la identidad de los países del así llamado primer mundo. Países que antaño fueron los colonizadores de las tierras desde donde hoy hombres y mujeres escapan en busca de una vida mejor. En relación a este nuevo enfrentamiento, la identidad híbrida de Cuba y el mestizaje que la caracterizan intensifican su visibilidad en Europa representando una perspectiva plural de identidades para la realidad italiana poco preparada para asumir las nuevas oleadas de sujetos migrantes de diversos países que viajan a Europa, ya sea de paso o intentando afincarse en Italia.

Una vez más, *Ca' Granda, Ca' Foscari y Cuba: cruces de culturas* presenta una serie de artículos sobre distintos temas que focalizan las relaciones entre Cuba, Venecia y Milán desde diversas perspectivas a cargo de investigadores cubanos/as e italianos/as. En definitiva, una serie de materiales que tienen como antecedentes los encuentros académicos realizados a lo largo de muchos años.

Los artículos que integran este volumen son el resultado de una larga secuencia de reuniones específicas que la Universidad Ca' Foscari de Venecia, junto con la Universidad Statale de Milán, con su sede histórica en el antiguo hospital de Ca' Granda, ha establecido con Cuba. Estos encuentros expresan sus resultados en dos libros editados por mí, gracias al interés del profesor Alfonso de Toro de la Universidad de Leipzig y el de Klaus Vervuert, titulados *Cuba: una literatura sin fronteras* (2001) y *Alma Cubana: Transculturación, Mestizaje e Hibridismo. The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje and Hybridism* (2006) donde se reúnen los trabajos de expertos italianos sobre el tema junto con las y los colegas cubanos que desde sus principios nos acompañan en este intercambio. Los textos certifican el interés de nuestras universidades hacia la perla del Caribe y así comienza el trayecto que desemboca en el presente volumen. Desde siempre se destacaron por su intervención y compromiso dos colegas y amigas; la profesora Irina Bajini de la Universidad de Milán y la profesora Luisa Campuzano de la Universidad de La Habana y de Casa de las Américas, quienes nos han acompañado generosamente enriqueciendo nuestros encuentros. Por su parte Irina Bajini, en su compromiso por el rescate del teatro de los Bufos habaneros, a partir de finales del siglo pasado, ha abierto las puertas de la cultura cubana a toda la comunidad académica italiana, fomentando esta relación con múltiples iniciativas hasta llegar a la creación de CRIAR (Centro di Ricerca Interuniversitario sulle Americhe Romanze) en cuya editorial se publica el presente

volumen, así como de la editorial LaTina Cartonera, que en su catálogo incluye muchas joyas literarias de la Isla Grande. Asimismo, Luisa Campuzano dirige el Centro de Estudios de la Mujer de las Américas de Casa de las Américas, y la revista *Revolución y Cultura* y se destaca por ser una de las intelectuales más formadas entre las feministas de últimos cincuenta años. El 8 de marzo de 2024 fue condecorada con la Orden Félix Varela de Primer Grado en ceremonia efectuada en la Casa de las Américas de la capital cubana.

Desde hace cuarenta años Luisa Campuzano reúne a los y las máximas figuras dedicadas a los estudios sobre la mujer en encuentros que contactan a intelectuales e investigadores de todo el mundo, abriendo, de esta forma, nuevos caminos y promoviendo nuevas fronteras en la investigación.

La edición de *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura* (2010) da cuenta del trabajo mancomunado entre ambos países. Debemos agradecer la sistemática de Luisa Campuzano en nuestra universidad, y destacar, a su vez, su ponencia inaugural del III congreso internacional «El camino por recorrer es amplio: Escritoras latinoamericanas entre mundos», titulada *Partir, llegar, volver: la Condesa de Merlin y Gertrudis Gómez de Avellaneda*, dictada el 13 de junio de 2024. En este largo recorrido, de especial interés, fue la jornada organizada por nuestra Universidad en noviembre de 2015 *Italy meets... Cuba* con la participación de la embajadora cubana en Italia de entonces, doctora Milagros Carina Soto Agüero.

Estos encuentros citados son solo algunos ejemplos “del lado de acá” de una larga secuencia que se manifiesta en una nueva y fructífera época cuyo desenlace es el reciente acuerdo entre la Universidad Statale de Milán, la Universidad Ca’ Foscari Venecia y la Universidad de las Artes de La Habana, en el que se destacan protagonistas como la ya citada profesora Irina Bajini, el profesor Francesco Della Puppa de la Universidad Ca’ Foscari Venezia y el profesor Osvaldo Cano de la Universidad de Las Artes de La Habana a quienes dedico mi profundo agradecimiento por haber dado a luz este volumen y por continuar con esta larga y necesaria historia. importante para la cultura de nuestro país.

Susanna Regazzoni

## Introducción

Los entrecruzamientos e influencias entre la cultura italiana y la cubana han sido frecuentes, enjundiosos y muy productivos a lo largo del tiempo. La vocación por tender puentes ha generado una cercanía provechosa y cómplice. Entre los acontecimientos recientes que apuntalan estas afirmaciones se encuentra este libro que resulta un certero testimonio de la mutua fascinación y el reconocimiento, en el otro, de semejanzas y diferencias capaces de seducirnos irremediabilmente.

La génesis de este volumen llegó, por un lado, de la mano de la prominente profesora Susanna Regazzoni; quien, con una voluntad y un entusiasmo capaz de derribar los más disímiles obstáculos, concibió un intercambio académico entre Ca' Foscari y la Universidad de la Artes (ISA), el cual se materializó en el año 2022 y, además, acunó la idea de este libro, ahora hecha realidad. Por supuesto, Susanna Regazzoni es protagonista de toda una saga de encuentros y proyectos, consumados, entre Italia y Cuba. La difusión de la cultura de la isla del Caribe en Italia, y viceversa, ha tenido en ella a una gestora eficaz y una estudiosa profunda que ha aglutinado a distinguidos colaboradores a ambos lados del Atlántico. Por otro lado, encontramos la convergencia de intereses y sensibilidades de investigación de algunos colegas pertenecientes a cinco universidades italianas (además de la Universidad Ca' Foscari de Venecia, la Universidad de Milán, la de Padua, la de Palermo y la de Salerno) que han creado y animado el Centro de Investigaciones Interuniversitario sobre las Américas Romances (CRIAR). El CRIAR promueve actividades multidisciplinarias relacionadas con el área lingüística románica del continente americano en el campo de los estudios literarios, teatrales, culturales, históricos, geográficos, sociológicos, antropológicos, lingüísticos y dialectológicos. Es un espacio de reflexión transcultural e interdisciplinaria en una perspectiva poscolonial y decolonial, que acoge reflexiones y promueve investigaciones sobre las “otras” Américas – Canadá, México, Centroamérica y el Caribe, Sudamérica, minorías étnico-lingüísticas de EE.UU. – que conocen caminos articulados de evolución, entre permanencias y transformaciones, frente a los desafíos de la fase actual del modo de producción capitalista, incluidas las crisis y conflictos que caracterizan la época contemporánea.

Incluso, en la entrada de la Universidad Ca' Foscari de Venecia en el CRIAR podemos ver el mérito de Susanna Regazzoni que favoreció la sinergia entre uno de nosotros (Francesco Della Puppa) y la colega y amiga de la Universidad de Milán, así como una de las fundadoras del Centro, Irina Bajini – cuya casa en La Habana, en el corazón del Vedado, se ha convertido en un referente para muchos colegas que forman relaciones académicas, artísticas, científicas, investigativas, editoriales, personales y humanas con Cuba.

Dada la naturaleza de las colaboraciones entre las universidades veneciana y milanese (perteneciente al CRIAR) y las cubanas (en primer lugar, el ISA), nos pareció que este volumen sólo podría publicarse en la serie Criando que representa el CRIAR en la editorial Milano University Press.

El volumen se abre con la mirada de quienes hicieron posible el intercambio y el encuentro entre las universidades italianas, especialmente la de Venecia, y las cubanas: los trabajadores de la Oficina de Relaciones Internacionales de Ca' Foscari. Enrico Marcato, Anna Moretto y Raffaele Rainone hablan de sus experiencias en el programa marco de la Comisión Europea para la enseñanza y la formación en los sectores de la educación, la formación profesional, la juventud y el deporte, Erasmus+.

Como ya habíamos afirmado, en Ca' Granda, Ca' Foscari y Cuba: cruces de culturas, el lector encontrará testimonios certeros y profundas reflexiones sobre la naturaleza del cruce entre las culturas italiana y cubana. Un ejemplo de esto es el artículo titulado Imagen de Italia en las crónicas de viajeros cubanos decimonónicos, en el cual, Elina Miranda, relata, con prosa elegante y diáfana, el impacto producido por la robusta cultura e historia italiana en varias cubanas y cubanos ilustrados. Deslumbramientos que luego transmitieron en lecciones, poemas, relatos, cartas, artículos periodísticos..., sedimentando un conocimiento e incitando a conocer y disfrutar del mágico entorno por ellos recreado.

Susanna Regazzoni analiza la novela de Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, a partir de la conferencia que el escritor cubano pronunció en Ca' Foscari en 1973. La novela publicada en 1974 y ambientada en gran parte en Venecia, durante un carnaval, presenta el contraviaje del hombre americano en España e Italia, a través de la historia de un mexicano rico y anónimo que vuelca la tradicional mirada eurocéntrica y pone de relieve todas las contradicciones que siempre han caracterizado el llamado “Descubrimiento de América”. La novela ridiculiza la mirada exótica y alienante correspondiente al sueño de Indias que nos impide ver la realidad. Se logra el derrocamiento de la visión tradicional y se concluye el proceso de desmitificación. De hecho, junto con *El arpa y la sombra* (1979), *Concierto barroco* cierra idealmente la producción literaria de Carpentier, completando el proyecto de denuncia de la miopía europea hacia el “Nuevo Mundo”.

Osvaldo Cano, autor de *Cruces e influencias de la cultura italiana en la formación del teatro nacional cubano*, arriba a la conclusión de que tanto en el siglo XIX como a lo largo del XX, e incluso en la actual centuria, el teatro de la nación europea ha tenido una incidencia altamente positiva en las renovaciones y en la conformación de un auténtico teatro nacional en el cual se maridan la libertad conceptual, las estructuras novedosas, el sentido lúdico, el diálogo franco con la realidad, entre otros importantes aportes. De particular relevancia resulta la impronta de creadores como Luigi Pirandello o Eugenio Barba, cuyas influencias se palpan cotidianamente en el quehacer escénico del país caribeño.

Margherita Cannavacciuolo considera la narrativa breve de Lydia Cabrera desde el punto de vista de la hibridación genérica que su doble vertiente laboral – literaria y etnológica – produce. En particular, su análisis se centra sobre la apropiación de la música afrocubana y de la religión yoruba por parte de la creación literaria, a raíz de la cual se produce una fértil interacción que moviliza la prosa narrativa y subraya su aspecto performativo.

Irina Bajini recorre la parábola biográfica, artística, humana y política de su fallecido amigo Alejandro Alonso, cuya trayectoria biográfica e intelectual unió a Cuba con Italia; Centro Habana a Lombardía, Véneto y Friuli; la capital caribeña hasta Milán, Venecia y Udine, entrelazándose, inevitablemente, con el afecto y la vida de la misma Irina Bajini.

Mario Masvidal afirma, en su artículo titulado *Italia y Cuba. El cine que nos une*, que el cine italiano tiene un lugar especial en el imaginario y las preferencias de los espectadores cubanos. La índole de las relaciones entre el cine italiano y el público de la mayor de las Antillas es uno de los propósitos cardinales de sus reflexiones, en las cuales realiza un minucioso recorrido por la historia de tan nutricos acercamientos. Mención especial merece el análisis que realiza en torno al impacto del neorrealismo italiano en el cine cubano de la Revolución y la nutricia y estimulante presencia, en La Habana, de relevantes cineastas procedentes de Italia.

Por su parte Maikel Rodríguez de la Cruz, en *La traslación de una metáfora, de Erving Goffman a Enrique IV*, propone un sustancioso análisis del conocido texto del dramaturgo siciliano, Luigi Pirandello, siguiendo las pautas del sociólogo norteamericano Erving Goffman, utilizadas como dispositivo teórico para la realización de un análisis de este texto dramático.

En tanto que María Lorente, una joven dramaturga cubana, escribe una chispeante crónica sobre su experiencia en Venecia como becaria del Erasmus+ en Ca'Foscari. En *De Cuba a Venecia, viaje entre dos islas*, Lorente relata, en apretada síntesis, la naturaleza de varias de sus experiencias tanto en el orden académico como vivencial.

Al final, Francesca D'Andrea, Alice Favaro y Francesco Della Puppa recorren la densa red de relaciones, colaboraciones y proyectos de movilidad con Cuba y las universidades cubanas. Gracias a estos intercambios, que se han intensificado en los últimos dos años, la Universidad veneciana y la milanesa se ha enriquecido en términos de conocimientos, perspectivas disciplinarias, interpretaciones y oportunidades. Un ejemplo emblemático de estos enriquecimientos es la colaboración entre Francesco Della Puppa, la filial de La Habana de la Agencia Italiana de Cooperación para el Desarrollo (Aics) y el Instituto Superior de Arte – Universidad de Las Artes de La Habana (Isa), encaminado a la implementación del proyecto *Avenida Italia – Riqualficazione urbana integrata per la valorizzazione locale e il sostegno a economie innovative, biologiche, sostenibili, comunitarie, creative e circolari*, destinado al acompañamiento y a la creación de actividades culturales y sociales, que involucran principalmente a jóvenes y mujeres, en una porción del municipio Centro Habana, colindante con la llamada Avenida Italia.

En el marco de este proyecto, Francesco Della Puppa, gracias a la experiencia adquirida con la creación de su “novela etnográfica”, *La linea dell'orizzonte*, creada y publicada también gracias al apoyo de diversos organismos de la Universidad de Venecia, colaborará con los jóvenes de la municipalidad, artistas locales, estudiantes del Isa y la Aics para crear un taller de escritura creativa y literatura ilustrada. Este taller dará como resultado la publicación de una novela gráfica, dibujada por jóvenes ilustradores cubanos, y contará la historia de un taller de repentismo (una forma de improvisación poética en rima y décimas, herencia típica de las tradiciones poético-musicales campesinas), previamente



activado dentro del mismo proyecto. La academia y el mundo de la cultura oficial en Cuba incluyen la ilustración, la animación y la historieta infantil dentro de la categoría de “alta” literatura, a diferencia de lo que corre el riesgo de ocurrir en Italia, pero en coherencia con la tradición y legitimación que estos lenguajes artísticos encuentran en Hispanoamérica. Este aporte, por tanto, dará cuenta de la colaboración con la Aics y el Isa, de la experiencia del proyecto Avenida Italia, del recorrido del taller de escritura creativa y cómic con los jóvenes de Centro Habana, no sin antes haber reconstruido y analizado las experiencias y tradiciones de las artes escénicas y visuales de Cuba, enmarcándolas dentro del contexto latinoamericano más amplio.

Lo enjundiosos que han resultado, en diferentes épocas, y resultan en la actualidad estos entrecruzamientos entre diferentes manifestaciones culturales italianas y cubanas, nos hacen sospechar que estos proyectos tendrán una merecida y deseada continuidad. El interés por estimular las investigaciones encaminadas por estos rumbos, así como de propiciar acercamientos e intercambios entre creadores artísticos de ambos países, divulgar la literatura y las artes que se producen en ambas naciones, así como la avidez de profesores, estudiantes, lectores, espectadores y, en general de un público conocedor y atento, merecen la prolongación y el ascenso de los mismos.

Francesco della Puppa e Osvaldo Cano

## **Ca' Foscari e Cuba: uno sguardo da Erasmus+**

Ca' Foscari, CRIAR: A look from Erasmus+

*Enrico Marcato, Anna Moretto, Raffaele Rainone\**

### RIASSUNTO

Il contributo racconta la positiva esperienza degli autori, in qualità di lavoratori dell'Ufficio delle Relazioni Internazionali di Ca' Foscari, nel programma quadro della Commissione Europea per l'insegnamento e la formazione nei settori dell'istruzione, formazione professionale, gioventù e sport, "Erasmus+".

### PAROLE CHIAVE

Erasmus+; Azione Chiave 171 International Credit Mobility; Ufficio Relazioni Internazionali; Università Ca' Foscari di Venezia; Cuba.

### ABSTRACT

The contribution recounts the positive experience of the authors, as workers of the Ca' Foscari International Relations Office, in the framework program of the European Commission for teaching and training in the sectors of education, vocational training, youth, and sport, "Erasmus+".

### KEYWORDS

Erasmus+; Key Action 171 International Credit Mobility; International relations office; Ca' Foscari University of Venice; Cuba.

---

\* Università di Venezia Ca' Foscari

[enrico.marcato@unive.it](mailto:enrico.marcato@unive.it), [anna.moretto@unive.it](mailto:anna.moretto@unive.it), [raffaele.rainone@unive.it](mailto:raffaele.rainone@unive.it)

Tra le iniziative di collaborazione fra l'Università Ca' Foscari Venezia e Cuba, se ne contano anche alcune nel quadro di *Erasmus+*.

*Erasmus+*, il programma quadro della Commissione Europea per la didattica e la formazione nei settori dell'istruzione, della formazione professionale, della gioventù e dello sport, offre un ricco ventaglio di opportunità di finanziamento. Nato nel 2014 dalla fusione di programmi precedentemente indipendenti, *Erasmus+* si è sviluppato dapprima nel 2014-2020, per proseguire nell'attuale settennato 2021-2027. Anche se il nome richiama subito alla mente le mobilità individuali (molto spesso si sentono frasi come: «Vado in Erasmus» o «Dove hai fatto l'Erasmus?»), oltre a queste il programma sostiene un ampio spettro di iniziative progettuali sia individuali che collaborative: sostegno all'innovazione nella didattica, azioni di sviluppo delle capacità con un taglio di cooperazione internazionale, rafforzamento del legame tra istruzione, formazione e mondo del lavoro, e molto altro. Data la ricchezza e i differenti livelli di complessità delle azioni del Programma, gli enti finanziatori nonché l'esperienza raccomandano di iniziare da progetti di portata contenuta, per sviluppare in seguito proposte più complesse sulla base dei risultati ottenuti.

In tal senso, l'*Azione Chiave 171 International Credit Mobility*, che finanzia mobilità per studio, docenza e formazione da e con Paesi extraeuropei non facenti parte del Programma, fornisce un ottimo strumento per avviare nuove collaborazioni, testarne la validità e sperimentare sul campo problemi gestionali e le relative soluzioni, divenendo in ultima analisi un trampolino per proposte progettuali più ambiziose. Ca' Foscari ha investito molto su questa azione, partecipando a tutte le call progettuali sin dal suo lancio nel 2015 e affermandosi nel 2014-2020 come il primo Ateneo italiano per numero di progetti-Paese vinti e ammontare di finanziamento complessivo ricevuto.

La collaborazione *Erasmus+* tra Ca' Foscari e Cuba si situa proprio in seno a *International Credit Mobility* e conta un progetto completato e uno in corso di svolgimento. Il primo è stato presentato nella call 2019, col coordinamento accademico della prof.ssa Susanna Regazzoni, proponendo mobilità di studenti e docenti inerenti l'area degli studi culturali e in particolare la storia del teatro, della danza e delle arti performative in genere. Il partner scelto, la Universidad de las Artes La Habana - Instituto Superior de Arte (ISA), si configurava allora come oggi come una realtà assai promettente per gli studi culturali in America Latina, capace di offrire coi suoi programmi sviluppi e applicazioni pratiche di discipline che a Ca' Foscari sono invece affrontate da un punto di vista prettamente teorico. La complementarietà dei due Atenei in termini di approcci metodologici e attività realizzate ha rappresentato un deciso valore aggiunto da promuovere e valorizzare.

Il progetto, di durata triennale, è stato avviato ad agosto 2019 con la negoziazione dell'accordo interistituzionale, necessario primo passo in un progetto di mobilità. Lo sconvolgimento di tutte le attività dovuto allo scoppio della pandemia da Covid-19 a inizio 2020 non ha risparmiato questo progetto, le cui prime mobilità si sarebbero dovute realizzare proprio nella seconda metà dell'anno. Lo stop forzato ha dato però l'opportunità di negoziare accuratamente l'accordo, rispondendo ai chiarimenti chiesti dalla controparte

cubana in merito a una tipologia di accordo e a una linea di finanziamento non ancora ben conosciuta, e fornendo al contempo degli input in ottica di capacity building.

Con la piena ripresa delle mobilità internazionali nella primavera del 2022, c'è stata la possibilità di realizzare le mobilità pianificate in origine. Nonostante i tempi piuttosto stretti imposti dalla chiusura del progetto nel luglio dello stesso anno, tutte le attività previste sono state portate a termine. Due docenti in uscita verso Cuba hanno tenuto lezioni e seminari sul rapporto tra musica e letteratura nel romanzo cubano (la Professoressa Susanna Regazzoni) e sui processi di contaminazione artistica e di inclusione sociale nelle pratiche artistiche di soggetti migranti in Italia e in Europa (il Professor Francesco Della Puppa). Da Isa sono stati accolti a Ca' Foscari due studenti di discipline teatrali e letterarie per un semestre, oltre a un docente (il Professor Osvaldo Eliseo Cano Castillo) che ha tenuto lezioni sul teatro cubano, oltre a partecipare alla tavola rotonda che ha dato luogo a questo volume.

Trattandosi di progetti di mobilità, molti aspetti critici possono venire a galla in occasione della realizzazione concreta delle attività, ossia dello spostamento fisico dei beneficiari in ingresso e in uscita. Se le mobilità in uscita dall'Italia non pongono particolari problemi, se non nel caso di destinazioni particolarmente difficili per condizioni di sicurezza o restrizioni all'accesso, le mobilità in ingresso da paesi non UE possono presentare difficoltà logistiche di cui tenere conto e da risolvere quanto più possibile in anticipo. Cooperare con Cuba significa relazionarsi con un Paese sotto embargo, da cui è assai difficile effettuare pagamenti verso l'estero: anche la richiesta di una caparra per un alloggio può quindi diventare un notevole ostacolo alla mobilità. I blackout e le interruzioni nelle forniture di servizi essenziali, inoltre, impattano su aspetti solo apparentemente banali e spesso dati per scontati, come la possibilità di una regolare comunicazione via email.

Nell'ottica di favorire quanto più possibile la mobilità, specialmente in ingresso, Ca' Foscari negli anni si è avvalsa di alcuni strumenti: convenzioni con agenzie di viaggio per acquistare in anticipo i biglietti aerei, sollevando i singoli beneficiari di mobilità da spese anche piuttosto ingenti; accordi con istituti bancari per l'attivazione di carte prepagate su cui versare le borse di mobilità e per il prelievo di un anticipo di borsa in contanti per chi lo richiedesse, misura particolarmente apprezzata da beneficiari provenienti da contesti a medio e basso reddito o con restrizioni finanziarie; nel periodo immediatamente successivo alla fase più intensa del Covid-19, inoltre, è stata concordata con l'autorità sanitaria locale una procedura ad hoc per il riconoscimento delle vaccinazioni ricevute al di fuori dell'UE e il conseguente rilascio dei Green Pass. Poter testare sul campo queste strategie, pur con alcune difficoltà organizzative e per quanto esse siano sicuramente perfettibili, e veder rimossi perlomeno alcuni consistenti ostacoli di base dà un forte incoraggiamento a proseguire questi scambi e a non lasciare che lo sforzo messo in campo da tutte le parti rimanga un episodio isolato.

Conclusa con successo la prima esperienza, si è passati alla progettazione di una nuova proposta con Cuba, col coordinamento del professor Della Puppa e della professoressa Margherita Cannavacciuolo, poi finanziata nell'ambito della call 2023. Questo progetto si

situa in continuità col precedente ma allo stesso tempo propone attività di più ampio respiro, grazie all'introduzione di due nuovi partner (Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas e la Universidad de La Habana, oltre alla rinnovata collaborazione con Isa soprattutto nella persona del Professor Cano Castillo) e a un diverso taglio disciplinare, che mira ad approfondire con interventi didattici mirati il tema del legame tra esseri umani e natura, sia nell'ambito degli studi sociologici che letterari. Cuba, infatti, a dispetto delle criticità socio-economiche, dimostra una sensibilità assai sviluppata per le politiche di sviluppo sostenibile e a basso impatto, con un quadro vivace di proposte e interventi in cui le Università fungono da attori di primo piano. Lo studio della natura quale soggetto da proteggere e al contempo campo privilegiato per riflettere sull'altro e sulla diversità si sposa perfettamente con quella delle *environmental humanities* o scienze umane per l'ambiente, area trasversale su cui Ca' Foscari si impegna sempre più in didattica e ricerca. Questo nuovo progetto ha avuto il suo inizio ufficiale ad agosto 2023 e si prevede di realizzare le prime mobilità nella seconda metà del 2024.

L'esperienza conferma l'importanza delle mobilità individuali e dei contatti anche personali, oltre che istituzionali, per avviare e stabilire rapporti di collaborazione. Dal punto di vista di Erasmus+, è importante che le mobilità individuali non vengano considerate come fini a se stesse quanto piuttosto come occasioni preziose di dialogo e scambio di conoscenze, competenze e buone pratiche che possano portare a un reciproco arricchimento tra partner alla pari. L'obiettivo a medio-lungo termine, ossia il rafforzamento della cooperazione con istituti di istruzione superiore e non solo a Cuba, può essere raggiunto anche grazie alla flessibilità data dai molteplici strumenti offerti da Erasmus+. Grazie alle azioni del Programma, si prospettano diverse opportunità di creare sinergie con altre fonti di finanziamento, nazionali e internazionali, per iniziative di più ampio respiro e impatto in termini non solo di didattica e formazione, ma anche di ricerca e terza missione.

# **Imagen de Italia en las crónicas de viajeros cubanos decimonónicos**

Image of Italy in the chronicles of nineteenth-century Cuban travelers

*Elina Miranda Cancela\**

## RESUMEN

Aunque en el siglo XIX eran frecuentes las crónicas de viajeros europeos por tierras de Latinoamérica, incluida Cuba, son pocas las publicadas por viajeros cubanos sobre sus estancias por Europa. En distintos momentos Antonio Guiteras (1823-1893), Enrique Piñeyro (1839-1911) y Aurelia Castillo de González (1842-1920) visitan Italia y hacen de una manera u otra a sus coterráneos partícipes de sus apreciaciones y juicios. Aunque el primero y la última comparten el interés por el Vesubio y las ruinas pompeyanas, los tres visitan Venecia de la cual ofrecen una imagen matizada por sus propias preocupaciones y anhelos patrios, tal como presentamos en este artículo.

## PALABRAS CLAVES

Antonio Guiteras; Enrique Pineyro; Aurelia Castillo; Italia; Venecia.

## ABSTRACT

Although in the XIX century chronicles of European travelers through Latin American lands, including Cuba, were frequent, there were few published by Cuban travelers about their stays in Europe. At different times Antonio Guiteras (1823-1893), Enrique Piñeyro (1839-1911) and Aurelia Castillo de González (1842-1920) visited Italy and in one way or another made their countrymen share in their assessments and judgments. Although the first and the last share an interest in Vesuvius and the Pompeian ruins, all three visit Venice of which they offer an image nuanced by their own concerns and national desires, as we present in this article.

## KEYWORDS

Antonio Guiteras; Enrique Pineyro; Aurelia Castillo; Italy; Venice.

---

\* Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras.  
elina@fayl.uh.cu  
ORCID: 0000-0001-7634-6057

En el siglo XIX eran frecuentes las crónicas de viajeros europeos por tierras hispanoamericanas, incluida Cuba. Sin embargo, es raro encontrar tales recuentos de viajes en sentido inverso, aunque la estancia en Europa se consideraba parte indispensable de la formación educativa e intelectual para aquellos que contaban con medios para ello. Si revisamos, aun someramente, las biografías de muchos cubanos ilustres de la época, se corrobora tal aserto<sup>1</sup>; pero son pocos los que dejaron constancia de tales viajes, en los cuales no faltaba la visita a Italia, y menos aún, las publicaciones de sus impresiones.

Una de las primeras noticias sobre el sentir despertado en un cubano al viajar por tierras italianas la encontramos en una carta de José Luis Alfonso, Marqués de Montelo (1810-1881), quien con dieciocho años emprende la travesía formativa en compañía de José de la Luz y Caballero, solo diez mayor pero que era ya una reputada figura intelectual y cívica. Le escribe Alfonso a su amigo Domingo del Monte en carta del 7 de julio de 1831 que si bien no había escrito ni una letra hasta entonces se debía a que «era poco el tiempo que tenía en Italia p.\* *admirar y gozar*. Sin embargo» (del Monte 2002: 93-94), dice, «he adquirido nuevas ideas y orden diverso a las que se adquieren por otros países: antigüedades, bellas artes, *lingua e pronunzio*: he aquí mis delicias.- Por último, allí he concebido la idea de una poema sobre Pompeya y sus ruinas, que será, se puede decir, mi primer ensayo poético»<sup>2</sup> (93-94). De más está decir que, a pesar de tan buenas intenciones, el poema no llegó a escribirse<sup>3</sup>.

Poco más de una década después un cubano, Eusebio Guiteras (1823-1893), igualmente joven y ávido de conocer, anotará, casi diariamente, las incidencias de su viaje por Estados Unidos primero y después por Europa, en compañía de su hermano Antonio (1819-1901), quien por entonces había terminado sus estudios de leyes en Madrid y aspiraba a establecer, en su natal Matanzas, una institución de enseñanza<sup>4</sup>, proyecto que atraía grandemente al más joven de la familia, razón por la cual quiso conocer directamente los sistemas de estudios practicados en Europa, aunque no hay que descartar el vivo interés que experimentara por conocer lugares de cuya huella cultural después dejara constancia. El diario de Eusebio fue guardado manuscrito por la familia y solo hace poco más de una década fue publicado en España<sup>5</sup>; no obstante, el joven Guiteras, también usó sus experiencias italianas en dos de los textos, *El Vesubio* y *Recuerdo de Italia*, que escribiera años más tarde para el cuarto de sus libros de lectura, los cuales alcanzaron tiradas impresionantes para la época<sup>6</sup> y sobre los que José Martí, en el obituario dedicado a su autor en el periódico *Patria*, asienta:

---

<sup>1</sup> A manera de ejemplo entre los viajeros cubanos por países de Europa se encuentran José de la Luz y Caballero (1800-1862), José Antonio Saco (1797-1879), Domingo del Monte (1804-1853), Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874), Rafael María de Mendive (1821-1886), Francisco Calcagno (1827-1903), Antonio Mestre (1834-1887), aparte de aquellos objetos de este artículo.

<sup>2</sup> Se transcribe literalmente la anotación respetando la ortografía de la época.

<sup>3</sup> Carta del 27 de julio de 1832 (del Monte 2002: 246).

<sup>4</sup> Antonio se distinguiría también como traductor de la *Eneida* y autor de gramáticas. Los hermanos Guiteras –Pedro José, Antonio y Eusebio- fueron los fundadores del reputado colegio matancero “La Empresa”.

<sup>5</sup> Aguilera Manzano (2010).

<sup>6</sup> Según Ramón Meza: «La casa de Appleton y Co. hizo en 1886 una edición de 1,800 ejemplares» (1908: 11).

En sus libros hemos aprendido los cubanos a leer: la misma página serena de ellos, y en letra esparcida, era como una muestra de su alma ordenada y límpida: sus versos sencillos, de nuestros pájaros y de nuestras flores, y sus cuentos sanos, de la casa y la niñez criollas, fueron, para mucho hijo de Cuba, la primera literatura y fantasía. En Cuba tenía él perpetuamente el pensamiento, siempre triste; y había algo de amoroso en sus modales, un tanto altivos en la mansedumbre, cuando recordaba los tiempos prósperos del colegio de la Empresa, donde él ayudó a criar tan buena juventud. (1975: 270)

Martí había visitado al educador ya anciano en su casa de exiliado en Filadelfia, pocos meses antes de su muerte, ocurrida solo un día después de la de su esposa, el 24 de diciembre de 1893, y la impresión recibida está presente en la breve semblanza que traza a manera de reconocimiento y ofrenda póstuma. Pero el Eusebio Guiteras que visitó países de Europa y del llamado Oriente durante unos tres años (1843-1845) era un joven de unos veinte que, después de pasar unos meses en España y Francia, saluda alborozado su encuentro con tierras italianas, avizoradas primero desde el navío y luego al desembarcar en Génova, cuyo grato clima le recuerda a su amado país natal:

Yo no olvidaré las horas deliciosas que pasé allí. Jénova es una ciudad hermosa, i luego mientras estuvimos en ella hizo un tiempo que me recordaba a Cuba, después de dos meses de invierno tristísimos en París. El cielo azul i claro, el sol caliente, un lijero aire de mar, líjero y fresco como la brisa, i un no sé qué en la atmósfera de alegre que me hacían a cada paso dar exclamaciones de contento. (Aguilera 2010: 179)

El grato clima italiano le depara el regocijo de quien regresa a sus orígenes y hasta le hacen pensar en cómo Colón, desde aquellos parajes de la bahía, avizoraba, en la lejana línea del horizonte, el nuevo mundo que le aguardaba. Pero, según se adentra en viaje hacia Roma, siente la proximidad de la realización del sueño de todo viajero, sobre todo para «un hijo de la virgen América» (Aguilera 2010: 183), como se declara. Llega a Roma en medio de la celebración de Semana Santa, y sus primeras impresiones parecen un poco decepcionantes, aunque la ceremonia que presencia cuando el Papa, desde el balcón de la fachada de San Pedro, bendice a la gran multitud congregada en la inmensa plaza, le hacen reconocer que ha encontrado la verdadera solemnidad esperada y, probablemente, esta imagen perdure en su ánimo cuando años más tarde escriba su lección sobre Italia; como igualmente se refleje en el texto la mezcla de ruinas antiguas con edificaciones u obras de diferentes épocas posteriores que encontrara en sus paseos y le hicieran reflexionar sobre la historia y destino de la gran urbe. Fue Roma la ciudad en que permaneció unos tres meses y medio al sumar sus distintas visitas, como atestigua el recuento hecho luego de su última estancia, y ya en viaje de regreso desde el Oriente experimenta ante la ciudad italiana, según escribe, «un poco de ese gran sentimiento que siente el viajero al tocar las playas adoradas de su patria» (363).

Por ello en su *Libro cuarto de lectura* centra en Roma su *Recuerdo de Italia*, a pesar de las numerosas ciudades italianas que visitó y comienza su lección con tintes de evocación y loa: «Hay sobre las bellas colinas que forman ancha base á los altos Apeninos una antigua ciudad cuyo nombre sobre toda la tierra ha resonado» (Guiteras 1868: 234) para, después de hacer un recuento de sus vicisitudes históricas, pero también de su contrastante permanencia y capacidad de reverdecer en comparación con otras ciudades antiguas, concluir que aún sigue siendo el centro, tal como escribiera en su diario: «Roma, la republicana, la imperial, la señora del mundo es hoy la capital del mundo cristiano» (188).



A diferencia de esta lección en que el autor procura ofrecer en imagen sucinta la historia y razón de la pervivencia de la ciudad romana como centro de irradiación, en las dos (XLIX y L) que dedica al Vesubio traslada al lector su emoción y la experiencia vivida por él al ascender a la cima del volcán. Comienza recordando cómo una noche de 1842 había llegado a la ribera del lago Ontario, donde presencié la majestuosa y violenta precipitación de las aguas del Niágara, y cómo desde ese momento deseaba experimentar la vivencia de la otra gran lucha, no ya del agua con la tierra, sino la del fuego del Etna y el Vesubio que había hundido ciudades enteras. Al fin ya no solo tenía la posibilidad de contemplar la magnificencia de este volcán, sino que, junto a su hermano Antonio, pudo disponer el ascenso a la cima del cráter con un guía experto, Giuseppe, contratado en Resina. Marcharon de noche a caballo y luego a pie en difícil ascenso, en el cual solo la luz de las antorchas ofrecía cierta claridad en medio de nubes y lluvia que en algún momento los obligó a resguardarse en una cueva formada por la lava. Al llegar a la cima y disiparse las nubes pudieron contemplar el profundo cráter. En la Lección L, *Conclusión de la anterior*, narra cómo bajaron a su interior donde «La idea del arrojo del hombre asalta allí vivamente» (Guiteras 1868: 103). Cuenta entonces cómo «A pesar de los vapores sofocantes, nos adelantamos hasta llegar al cono, pues el viento dirigía las piedras hacia un lado; y fuimos luego a tomar un poco de lava en la misma boca con la ayuda de unas tenazas que al intento llevaba el guía» (102-104).

Mucho más explícito resulta su diario donde, sobre su cercanía al cono, anota: «Horror daba ver aquel hervir las masas de lava, y desbordarse, y correr lentamente, adelantando a medida que las masas que vienen detrás aumentan el peso de las primeras y las hacen caer. Allí el calor era extraordinario [...] Todo es una terrible ebullición» (Aguilera 2010: 215).

Razón tenía Ramón Meza cuando al referirse a los escritos propios del autor en sus libros de lectura señala: «Muéstrase Guiteras observador, que a la fidelidad, exactitud y claridad de su impresión sacrifica toda gala y brillo de altisonante retórica: sencillo, breve, claro; en ocasiones, lacónico» (1908: 9), lo cual resalta aún más cuando se compara uno de sus pasajes con la emoción reflejada en el diario.

Al subir de nuevo al borde del cráter ya había salido el sol y el viento disipó la nube que lo cubría, de modo que fueron sorprendidos por el magnífico panorama que ofrecía la ciudad de Nápoles a sus pies. En el descenso fue que se percataron del dificultoso camino que habían seguido y, luego de recobrar los caballos, hicieron una breve parada en la ermita en la cual, al igual que en la subida, pudieron reparar sus energías con el vino Lacryma-Christie, producido en la zona. A las ocho de la mañana ya estaban de vuelta, se despidieron del guía y partieron de nuevo rumbo a Nápoles.

Aunque una buena cantidad de páginas de su diario están dedicadas a Herculano y Pompeya, al tiempo que sobre esta última comenta: «Ningunas ruinas inspiran más interés al corazón que las de esa ciudad que, al cabo de 17 siglos aparece fresca y hermosa como el día que sus habitantes la abandonaron, huyendo la ira del Vesubio» (Aguilera 2010: 232), no les dedicó ninguna de sus lecciones basadas en sus experiencias de viajero, sin que podamos aventurar sus razones en la medida en que en sus anotaciones figuran día a

día sus visitas a museos que atesoraban obras encontradas bajo las cenizas, así como a las propias ciudades parcialmente desenterradas. Ciertamente tampoco publicó sus impresiones, bien reseñadas, por cierto, sobre las demás ciudades italianas que visitó: Pisa, Siena, Florencia, Boloña, Padua y, entre otras, la propia Nápoles, donde, al contemplar la bahía, no pudo menos que dar rienda suelta a la emoción sentida ante el suelo italiano engarzado en su recuerdo con la lejana patria:

¡Italia, Italia, yo te amo, hija del mar! La naturaleza te ha dado sus encantos, sus misterios, y los hombres de 30 siglos una magnífica historia. ¡Infeliz el que no te ha visto, flor de Europa! El hijo de Cuba, que vino en pos de tus monumentos, admiro tu suelo, aunque con su sol de fuego tiene impreso en el pecho la virginal naturaleza de la tierra de las palmas, sin igual en el mundo. (218)

Sin embargo, también se echa de menos el que no haya dedicado un artículo, en particular, a Venecia, la última ciudad que visitó antes de dirigirse a Trieste, para partir desde allí con rumbo a Grecia y que, según anota en su diario, le impresionó grandemente desde el mismo momento de su arribo:

El primer día en Venecia es un encanto. Yo, después de recibir tantos desengaños, procuraba rebajar la idea que uno formaba de la ciudad de Dándolo: así es que la vista iba de sorpresa en sorpresa, i el pecho se me dilataba con un contento indefinible. Cuando atravesábamos por la mañana en una góndola las calles, me parecía un sueño ver las aguas del canal besando las puertas de las casas. Otras góndolas pasaban i todas enlutadas. Una infinidad de casas góticas con sus ojivas i sus columnas se presentaban a cada momento; parece que está uno viviendo en otro siglo; parece una novela viviente. (Aguilera 2010: 257)

Ese asombrado encanto de los primeros momentos se mantiene a lo largo del relato de su recorrido en góndolas de atavíos negros, mientras hilvana la historia de la ciudad y cuenta anécdotas como la referida por un gondolero sobre el fracasado cambio al color rosado que se propuso la Malibranch; describe la ciudad con el Rialto y los pequeños puentes, admira la plaza de San Marcos, «la joya terrestre» (Aguilera 2010: 259), y hasta descubre en el museo que: «Después de tanto admirar al príncipe de los coloristas en Madrid, en Roma, en Florencia, luego a Venecia, y en Venecia más admirable que en ninguna parte está Ticiano» (266). Al llegar el momento de la partida asegura que el recuerdo perdurará cuando de nuevo esté bajo el sol de Cuba, cuya pureza, lamenta, está cubierta por «tiniebla horrible» (268). Así que, al evocar la lejana patria, no puede evitar rememorar junto con su belleza la terrible situación que afronta por su estatus colonial. Finalmente, parte de noche en góndola todavía con la sensación mágica experimentada desde el principio, pero que en este último viaje adquiere nuevos tintes al calor de la tormenta que los sorprende en medio del recorrido: «yo bendije la tempestad que bajo tan magnífico aspecto me hacía contemplar a Venecia, como al verla p' primera vez bendije la luna que le prestaba mayor encanto. Pero ya todo va a desaparecer i la luna que vendrá me verá lejos de la hija del mar. Adiós, Venecia, adiós» (269).

El hecho de que aún durante el viaje pasara sus simples anotaciones a un diario en que cuidadosamente deja constancia de sus experiencias, auxiliado, en ocasiones, de guías a mano, y sobre el cual vuelve una vez culminado el periplo, según se aprecia en apuntes al texto, al tiempo que lo conserva a lo largo de su vida, hace pensar que en todo momento tuviera en mente su publicación y solo tomara para su libro de lecturas algunas pasajes especialmente significativos a sus fines como educador donde, además de las tres

lecciones pergeñadas en Italia, aparecen bajo su firma otras tres: *La Tierra Santa, Dos Matanceros en las Pirámides de Egipto* y *De Jafa á Jerusalem*.

Unos treinta y cinco años después un cubano, quien, al igual que Guiteras, fuera alumno dilecto de don José de la Luz y Caballero, pero que tendría unos cinco años cuando el joven Eusebio anotara sus impresiones, de nuevo da a la prensa un artículo sobre su estancia en Italia: en Turín, Milán y Venecia, y de alguna manera coincide en la estima de esta última ciudad con quien, ya por entonces, residiera en Filadelfia, alejados, tanto el uno como el otro, de su amado suelo natal por la vicisitudes políticas de la todavía colonia española.

En efecto, Enrique Piñeyro (1839-1911), profesor, orador, historiador, pero, sobre todo, reconocido como crítico literario, publica un libro en Nueva York, con fecha de 1880, *Estudios y conferencias de historia y literatura*, el cual, al decir de Enrique José Varona, «es, sin disputa, la obra literaria más notable que ha salido hasta ahora de la pluma de un cubano» (Vitier 1970: 12)<sup>7</sup>. En él se recogen conferencias y artículos anteriores entre los cuales aparece *Notas de un viaje por Italia*, datado en Venecia, en 1878, y que, posiblemente, haya publicado entonces en una de las revistas cubanas con las que solía colaborar.

Nacido en La Habana, con un padre catedrático universitario y educado en el colegio El Salvador, bajo la dirección de Luz y Caballero, luego de licenciarse en Artes permanece en este como educador antes de viajar a España para el estudio de Leyes, aunque defiende la licenciatura en Jurisprudencia a su regreso en la Universidad habanera, en 1863. Ejerce entonces como subdirector del mencionado colegio, al tiempo que dirige algunas revistas y se distingue como escritor y orador; pero, al estallar la guerra independentista en 1868 emigra poco después y desde el exilio ayuda a la lucha emancipadora con sus mejores armas, las intelectuales. Participa en diversas misiones diplomáticas en pro de la libertad de su patria, al tiempo que continúa su labor al frente de revistas, así como en su condición de escritor y orador, hasta que, a fines de 1876, desalentado por las disensiones y antagonismos internos en el campo revolucionario, decide trasladarse a París, donde ha de residir hasta que regresa a Cuba después de la llamada Paz del Zanjón, que puso término a diez años de incesante batallar.

Con el fin de rescatar su patrimonio, permaneció en La Habana unos dos años, en los cuales se distinguió como conferencista y ejerció su profesión de abogado; pero la situación política se le hizo insoportable<sup>8</sup> y parte de nuevo: primero a Nueva York, donde se casa, y luego se radica en París hasta el fin de sus días, sin dejar de escribir, publicar en revistas editadas también en Cuba y colaborar con la causa revolucionaria. Por consiguiente, es durante su primera estancia en Francia cuando toma el tren y se dirige de nuevo a tierras italianas, y digo de nuevo puesto que él mismo afirma que había visitado

---

<sup>7</sup> Varona escribe este juicio en la *Revista de Cuba*, justo cuando el libro acabe de editarse en Nueva York.

<sup>8</sup> «No pude resignarme y decidirme a vivir allí. La situación política de los cubanos en general, y particularmente de los antiguos insurrectos, me parecía humillante y difícil de soportar», escribió años después según cita Max Henríquez Ureña en su *Panorama histórico de la literatura cubana*, t. II, p. 42.

esas ciudades diecisiete años antes, es decir, cuando aún estudiaba en España, aunque no quedó constancia escrita alguna de ese primer viaje.

Así pues, quien a fines de 1877 llega a Turín en tren procedente de París es un hombre, un intelectual, defraudado en sus expectativas libertarias, al menos de momento, y ello se transparenta en la actitud que asume ante la ciudad que a su parecer carece del brillo apreciado por él en su primera visita una vez que ha dejado de ser capital de la nueva Italia. Algunos de sus compatriotas, al juzgar la obra de Piñeyro, han calificado su estilo como frío. Pero esta crónica sería un mentís, pues, desde los primeros párrafos, proyecta no ya sus ideas, sino sus experiencias y su sentir. Si Turín le parece una ciudad triste, inmediatamente asienta que conoce otras aún con «mayor abatimiento, como Venecia, por ejemplo» con la diferencia de que en todo caso la vislumbra «como un mendigo con andrajos todavía de púrpura y que los ostenta para verlos relucir al sol» (Piñeyro 1980: 372).

En Turín la grisura de la ciudad le remite a su propio dolor: «yo también llevo luto en el alma» (Piñeyro 1980: 372), pero la estatua de Gioberti le recuerda sus tiempos juveniles en que conociera, a través de su maestro universitario, las teorías estéticas del italiano y que también él ofreciera en un principio a sus propios alumnos; mientras que la estatua de Cavour no coincide con la imagen que lleva en la memoria del hombre a quien rinde respeto. En Milán señala que solo dos lugares le inspiran particular recordación: el *Duomo* y el convento de Santa María de las Gracias donde, a pesar de los avatares, se puede admirar aún la obra de Leonardo.

Sin embargo, ya en la tercera parte del artículo, la más extensa, se advierte, en contraste con el juicio inicial antes citado, su entusiasmo ante una Venecia que le llama y hasta le sonríe, según apunta: «hallo en todas partes un cielo claro y un sol magnífico» (Piñeyro 1980: 378); mientras que la abundancia de turistas ingleses le lleva a reflexionar sobre cómo anteriormente autores de esa misma nacionalidad contribuyeron a la celebridad de la ciudad, de modo que la recorre con una mirada oscilante entre la literatura y la realidad constatada en sus paseos, puesto que, sin duda, Shakespeare, Byron, Shelley iluminan y atraen a los miles de visitantes, ingleses en su mayoría. Pero junto a este contrapunteo reclaman su atención los propios venecianos, que se pasean por el centro de la plaza mientras toca una banda militar, y la mayoría de las mujeres que llevan al descubierto sus cabelleras cuyo color solo Ticiano supo captar. En definitiva, sucumbe ante el atractivo y belleza de la ciudad, aunque prontamente se recobre y concluya la ilusión que por un momento lo embarga:

Quando el cielo se muestra tan propicio como ahora, y un sol de otoño entibia estos días finales de diciembre, siente uno, reclinado en la góndola, al deslizarse sobre los silenciosos canales, que lo invade la embriaguez de la calma, y tal se dice que aquí pasaría tranquilamente el último tercio de su vida habituándose a amar la muerte, y verla venir como una dulce consoladora, en medio de esta quietud que parece una preparación para recibirla. (381)

Para el desencantado y atribulado cubano, las ciudades italianas devienen espejo de su propio estado anímico, con los recuerdos de días juveniles, de las esperanzas compartidas en su primera visita y su desolación actual, aunque Venecia, más por sus habitantes que por sus edificaciones y obras de arte, le provoca expectativas melancólicas, pero de

momentánea serenidad espiritual, aunque prontamente trate de sacudirse de tales “delirios” en tanto no cree «que haya verdadero placer en tan profundo engaño» (Piñeyro 1980: 381), según concluye al término de su artículo. Sin embargo, la misma violencia del rechazo y la necesidad de contar su experiencia, a diferencia de en su primera visita, haga pensar que el encanto de la ciudad obró de una manera u otra sobre su propia actitud, determinada por el fracaso de las esperanzas en la lucha recién librada por sacar a Cuba de su estatus colonial.

Casi coetánea con Piñeyro, pero unos diez años después del recorrido de este escritor por ciudades italianas, Aurelia Castillo de González (1842-1920) es la primera cubana que en funciones periodísticas, por encargo de *El país*, visita Francia, con motivo de la Exposición Universal de 1889, Italia y Suiza al tiempo que vierte sus impresiones en artículos, denominados por ella “cartas”, destinados a los lectores del periódico habanero: catorce en total, de los cuales en seis narra sus andanzas por Nápoles, Roma, Florencia, Venecia y Milán. A su regreso a La Habana publica *Un paseo por Europa*<sup>9</sup>, libro en el cual recoge las “cartas” junto con *Pompeya*, subtulado *Poemita*; diminutivo más bien de carácter afectivo si tenemos en cuenta no solo su envío anterior al periódico, tal como refiere en la carta correspondiente<sup>10</sup>, sino que retoma y publica el poema una vez ampliamente revisado y anotado a la luz de los conocimientos adquiridos luego de haber publicado su primera versión.

Tal como deseara en su momento para sí el Marqués de Montelo, Aurelia Castillo se ha documentado y ha escrito el poema que unos sesenta años antes aquel pensara dedicarle a las renombradas ruinas de la ciudad romana desaparecida por la erupción del Vesubio. La recuperación arqueológica del momento en el cual quedó enterrada bajo la lava, vislumbrada por Castillo en su visita al lugar y a los museos e iluminada por los conocimientos adquiridos en la entrevista inesperada que sostuviera con Giuseppe Fiorelli -quien estuviera al frente de las excavaciones y el rescate de las figuras sorprendidas por la lava ardiente<sup>11</sup>-, obran en Aurelia Castillo como razón suficiente para volver sobre sus primeras impresiones, revisar el poema y transmitir a sus compatriotas el sentir que, tanto la vida tronchada de la antigua ciudad como su rescate contemporáneo, le inspiraban<sup>12</sup>.

Aunque en las décadas finales del siglo XIX los nombres femeninos comienzan a tener cierto peso en las letras cubanas, sobre todo en el cultivo de la poesía, solo Castillo, cuya vida transitara entre exilios y estancias fuera de su natal Camagüey y de La Habana<sup>13</sup>, donde estableciera su residencia a la vuelta del primer destierro, parece capaz de moverse entre las distintas vertientes conformadoras del medio intelectual del momento, y su

---

<sup>9</sup> Imprenta “La propaganda literaria”, 1891.

<sup>10</sup> En *Carta VII* refiere respecto a su visita a Pompeya: «comencé también una composición poética, que remito por este correo» (Castillo 1891: 94). Se publicó en *Revista Cubana*, febrero y marzo 1890.

<sup>11</sup> Precisamente el poema está dedicado la ciudad de Nápoles y a «su esclarecido hijo el Sr. Senador José Fiorelli, por los sabios méritos que en el concurren como el más sabio investigador y conservador de las antigüedades pompeyanas» (Castillo 1891: 188). Sobre su entrevista en Roma con el arqueólogo nos cuenta, en la *Carta X*, cuando Fiorelli amablemente accediera a atenderla en la Dirección de Antigüedades y Bellas Artes de la cual estaba al frente.

<sup>12</sup> Sobre el poema Cf. Campuzano 2014: 100.

<sup>13</sup> En Guanabacoa, para ser precisos.

nombre aparece vinculado a una u otra figura relevante de la época y a periódicos de distintas tendencias. Desde sus primeros años juveniles cultivó tanto la poesía como la prosa en variados géneros (biografía, fábulas, cuentos, artículos en la prensa, prólogos), obra en la cual pone de manifiesto su preocupación por los problemas del país dado su estatus colonial, y se muestra defensora de las ideas independentistas, liberales, siempre a favor del progreso social, de los avances tecnológicos y, en especial, de la consideración debida a las mujeres y, en particular, a las escritoras.

Llegada a Nápoles desde París, admirada por la recién construida Torre Eiffel, por las máquinas y las obras de arte que acaba de contemplar en la Exposición, no tarda en emprender la subida al cráter del Vesubio. A diferencia de la aventura nocturna con toques épicos, narrada por Eusebio Guiteras, la expedición de Aurelia Castillo se lleva a cabo a la luz del día y en su relato deja constancia de las novedades introducidas por los ingleses, como el funicular y los servicios gastronómicos de la estación, para facilitar el acceso de los turistas, término recién acuñado por entonces, provenientes no solo de Europa, sino también de América del Sur, dada la creciente riqueza de algunos. Sube contemplando la belleza de la bahía de Nápoles y el paisaje, aunque en el último tramo debe esforzarse físicamente al rechazar la silla que le ofrecían y preferir terminar el trayecto por sus propios pies. Al igual que Guiteras, siente que tanto el Vesubio como el Niágara son los sitios de «sublime grandeza» (Castillo 1891: 87) en que se ha encontrado, pero a ellos suma la Torre Eiffel<sup>14</sup>; aunque finalmente no puede dejar de reflexionar, sobre todo, lo que significa el Vesubio en cuanto riqueza para la Nápoles de su época.

Si bien a Pompeya y a Herculano dedica la siguiente carta; dos, a Roma, la cual le provoca reflexiones comparativas entre el arte antiguo y el moderno; sin olvidar dejar constancia de otras urbes visitadas; ya en la *Carta XI*, fechada en Venecia, el 6 de abril de 1890, -aunque luego dedica una parte importante del texto a sus impresiones sobre ella- resume, en un principio, cómo cada una de las ciudades italianas visitadas tiene:

un sello especial, único suyo. Nápoles, ciudad volcánica, donde la naturaleza, desenfadada, desborda sus bellezas y sus furores; Roma, cuna y sepulcro de civilizaciones varias; Florencia, pulido relicario de las artes; Bolonia, tabernáculo severo de la Edad Media; Venecia, una petrificación en el mar, con indelebles marcas del siglo XI, por lo menos. (Castillo 1891: 134)

De Bolonia marchó en tren a Venecia, y la rememoración de su arribo recuerda impresiones anotadas anteriormente por los compatriotas precedentes en su visita: los puentecillos, el Gran Canal, los hoteles a cuyas escalinatas se acercan las góndolas «como un coche a la puerta» (Castillo 1891: 137) y confiesa que, este espectáculo, no por esperado deja de producir «asombro y hace gracia» (*Ibidem*), pero después vienen las decepciones, aunque no deja de apreciar las «grandezas arquitectónicas y encantos de otro género que el tiempo no pudo arrebatarle» (*Ibidem*), así como la complacencia experimentada por sus habitantes y sus visitantes ante el entorno citadino.

A diferencia de Piñeyro, que una década antes advertía síntomas de depauperación en las tres ciudades recorridas, aunque, en alguna medida, salvaba a Venecia, mientras se

---

<sup>14</sup> «En la Torre Eiffel fue una impresión gozosa, vivamente expansiva. Ante las cataratas del Niágara, un sentimiento de admiración casi religiosa por aquella soberana majestad [...] En el Vesuvio (sic) me sentí anonadada» (Castillo 1891: 87).

alegraba con los actos y la belleza de sus habitantes, al tiempo que le embargaba cierta momentánea armonía vital, Castillo la separa de las demás florecientes ciudades italianas y trata de buscar causas a su estancamiento, al tiempo que propone posibles medidas beneficiosas para su prosperidad, a pesar de advertir la dificultad de una apreciación exacta de tan complejos problemas en pocos días de estancia.

En la exposición parisina había admirado espejos venecianos que ahora no encuentra y, casi con espíritu detectivesco, empieza su búsqueda, al menos de una explicación. Repara en las prácticas comerciales, tan ajenas a las seguidas en las grandes tiendas europeas; en los objetos que se ofrecen a los visitantes, más o menos tradicionales, pero de pequeño tamaño y sin la calidad de aquellos que apreciara en París. Poco a poco se va enterando de cómo los afamados cristales se producen en otros lugares, mientras las fábricas venecianas han desaparecido, reducido o están al borde de la quiebra. La ciudad misma, piensa, agradecería una remodelación que mantuviera un centro tradicional, pero que se abriera a caminos y comodidades de la vida moderna, en tanto estima que no debe resignarse a vivir solo del turismo, que irá mermando al no encontrar las condiciones acostumbradas.

Por otra parte, su espíritu libertario se siente conturbado con mazmorras y antiguas galerías presidiarias subyacentes bajo los pisos de los palacios convertidos en museos, al punto de no poder apreciar las pinturas de Ticiano, por ejemplo, tan admiradas por Guiteras, quien también soñaba con la libertad de su patria. En fin, esta mujer, tan amante del progreso y las nuevas técnicas que procuran una vida más satisfactoria en las ciudades modernas, cambia la tónica usual de observaciones sobre el entorno ciudadano para tratar de exponer las causas y posibles soluciones del deterioro advertido en su visita. Sin embargo, admira el espíritu de quienes levantaron la ciudad sobre islotes, ganándole al mar en espacio, pero también en perdurabilidad, y cree que esa fuerza creadora del pasado debe inspirar a los contemporáneos para emprender las reformas necesarias y hacerse dignos descendientes de los fundadores. No deja de reconocer que existen en ese momento «varios monumentos patrióticos que hablan de su despertar» (Castillo 1891: 144) y por ello termina dando fe de sus expectativas:

Esperemos que Venecia se levantará también por completo de la postración á la que la han traído tan continuadas desventuras, y que, arrojando á un lado la ya quimérica corona del Adriático, descargada su cabeza de ese anticuado distintivo, que muchos se empeñan en conservar todavía [...]; enarbolará en sus gallardos mástiles la enseña del progreso y entrará a velas desplegadas y con silbidos de vapor en el abierto océano de la vida moderna. (145)

Si al joven Guiteras el clima, el mar, la luminosidad le hacían evocar sus lejanas tierras en donde, sin duda, mantendría vivo el grato recuerdo suscitado por Venecia; si Piñeyro, a pesar de proyectar en su recorrido por ciudades italianas su propio desaliento ante el fracaso de sus expectativas libertarias, no escapa al encanto veneciano; la periodista Castillo, sabedora de que sus “cartas” serían leídas en su tierra natal tan pronto llegaran, parece burlar la censura colonial al ofrecer un modelo de cuánto podría lograrse una vez que Cuba se despojara de la corona española.

De nuevo en su suelo natal publica *Un paseo por Europa*, al que pronto suma *Un paseo por América. Cartas de México y Chicago* (1895). Pero ya viuda, sin quien la había

acompañado en todas sus andanzas desde 1875, debe partir de nuevo al exilio, en 1896, del cual solo regresa con la derrota de las tropas españolas, dos años después. Sin embargo, vuelve a Europa en 1905 y de su nuevo paso por Italia nos deja la traducción de *La hija de Yorio*, obra de Gabriele D'Annunzio, y el poema *Ante la erupción del Vesubio*, firmado en Nápoles, el 31 de mayo de ese año.

Más de quince años después de su ascensión hasta el cráter del volcán, resurge en la autora aquel anonadamiento que sintiera ante quienes alborozadamente subieran «como si Pompeya, Herculano y Estabias permaneciesen aún ignoradas en sus mortajas de lava» (Castillo 1891: 87). Aunque de nuevo se centre en la relación entre el Vesubio y Pompeya, no son las ruinas devueltas por la arqueología el objeto central del poema, sino la búsqueda de una explicación que encierre pasado y presente. El Júpiter todopoderoso de los antiguos poemas, preocupado por el arte de la ciudad y la iniquidad destructora de los seres humanos, obra de modo que el volcán convierta a la ciudad en un inmenso sepulcro. Pasados veinte siglos, el mismo dios, ya impotente, contempla las ruinas descubiertas, mientras, con melancolía, constata que salvó el arte pompeyano y lo hizo durar por siglos; pero al entrever los esqueletos carbonizados «por cientos y por cientos de millares» (Castillo 1914: 127) esgrime como excusa y justificación: «Dicen que el fin los medios justifica» (*Ibidem*). Vuelve Castillo, por tanto, de cierta manera, a la indolencia de los visitantes ante los cadáveres apresados por la lava, pero quien antes se sintiera atraída por los avances científicos y técnicos que habían permitido el desenterramiento de las ciudades, en su vuelta a Italia parece volver sobre sí misma, pues, si bien en su primera visita confiaba en el destino de progreso que aguardaba a su patria una vez librada de su estatus colonial, sabe ahora que la independencia y la recién inaugurada república que todos soñaban se han visto frustradas por la intervención norteamericana; posible razón por lo que ante el Vesubio prefiera subrayar los dolores y muertes subyacentes como mentís de la excusa aducida por cualquier nuevo Júpiter.

Escrito el poema, ya en el siglo XX, Aurelia Castillo establece, por tanto, un puente entre los viajeros precedentes quienes procuraban transmitir sus experiencias de viaje a lejanos lectores, siempre marcadas por el contrapunteo con el recuerdo vívido de su patria, y quienes, en una nueva centuria, experimenten también la necesidad de dejar constancia de su sentir y de la imagen forjada a través de sus escritos.

### **Bibliografía**

Aguilera Manzano, J.M. (Ed.). (2010). *El pensamiento liberal cubano a través del diario de viaje de Eusebio Guiteras Font*. Sevilla: Editoras Junta de Andalucía, Consejería de innovación, ciencia y empresa, Escuela de Estudios Hispanoamericanos y Casa América Catalunya.

Campuzano, L. (2014). «Pompeya en paredes y páginas cubanas del siglo XIX». *Cuadernos de Italianística Cubana*, 21, (93-101). La Habana.

Castillo de González, A. (1891). *Un paseo por Europa*. La Habana: “La propaganda literaria”, tipografía.



Castillo de González, A. (1914). Escritos de Aurelia Castillo de González y algunos de Francisco González del Hoyo, vol. IV. La Habana: El siglo XX.

Guiteras, E. (1868). *Libro cuarto de lectura*. Matanzas: Librería “La primera de papel”.

Martí, J. (1975). *Obras completas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, ICL.

Meza, R. (1908), *Eusebio Guiteras. Estudio biográfico*. La Habana: Impr. “Avisador comercial”.

Monte, D. (2002). *Centón epistolario*, t. I. La Habana: Ediciones Imagen contemporánea, Biblioteca de Clásicos Cubanos.

Piñeyro, E. (1980). *Prosas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Vitier, C. (1970). *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, t. II. La Habana: Biblioteca Nacional “José Martí”, Instituto del Libro.

# Venecia en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier

Venice in *Concierto barroco* by Alejo Carpentier

*Susanna Regazzoni\**

## RESUMEN

En la primavera de 1974 Alejo Carpentier visitó Venecia y dio dos charlas en la Universidad Ca' Foscari. Venecia era la ciudad de *Concierto Barroco*, la obra que por entonces estaba terminando, y era la ciudad de Antonio Vivaldi, uno de los personajes del relato. Carpentier quería corroborar detalles de ese esplendor veneciano que estaba recuperando a través de su famoso lenguaje potente y suntuoso. En la novela se presenta la definición cultural de un pueblo amenazado y también de la resistencia, autonomía y afirmación, de cada individuo. Al final de la novela, cuando el Indiano regresa a casa y el sirviente Filomeno debe partir para París, luego de asistir a un concierto de Louis Armstrong, cada uno comprende, la relación entre Europa y América y los cruces de culturas que dicho encuentro/desencuentro implican como una iluminación.

## PALABRAS CLAVES

Venecia, Alejo Carpentier, Lo real maravilloso, *Concierto Barroco*, Cruces de culturas.

## ABSTRACT

In the spring of 1974, Alejo Carpentier visited Venice and gave two talks at the Ca' Foscari University. Venice was the city of *Concierto Barroco*, the work he was finishing at the time, and it was the city of Antonio Vivaldi, one of the characters in the story. Carpentier wanted to corroborate details of that Venetian splendor that he was recovering through his famous, powerful and sumptuous language. The novel presents the cultural definition of a threatened people and also of the resistance, autonomy and affirmation of each individual. At the end of the novel, when the Indiano returns home and the servant Filomeno must leave for Paris, after attending a Louis Armstrong concert, each one understands the relationship between Europe and America and the cultural crossings that this encounter/disagreement implies, like an enlightenment.

## KEYWORDS

Venice, Alejo Carpentier, The Real Maravilloso, *Concierto Barroco*, crossroads of cultures.

---

\* Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari / Archivio Scritture Scrittrici Migranti  
[regazzoni@unive.it](mailto:regazzoni@unive.it)  
ORCID: 0000-0001-8886-3369

«Ya saldrán elefantes en tu ópera sobre Moctezuma»,  
dijo Jorge Federico.

«En México no hay elefantes», dijo el disfrazado,  
sacado de su modorra por la enormidad del dislate.

Alejo Carpentier

## 1. Carpentier y Venecia

En la primavera de 1974 Alejo Carpentier visitó Venecia y dio dos charlas en Ca' Foscari, mi universidad. Venecia era la ciudad de *Concierto Barroco*, la obra que por entonces estaba terminando, y era la ciudad de Antonio Vivaldi, uno de los personajes del relato. Se trataba de una ciudad que, debido a su historia y conformación, continuaba siendo la misma que la de los tiempos del músico que todo el mundo llamaba “monje rojo”. Carpentier quería corroborar detalles de ese esplendor veneciano que estaba recuperando a través de su famoso lenguaje potente y suntuoso.

El escritor dio dos conferencias a los que asistí con entusiasmo y emoción, feliz de poder conocer al maestro en persona. En el aula magna de Ca' Dolfín dio su primer coloquio y habló de las realizaciones de Cuba en el plano social y económico. Destacó la política de alfabetización y la obra de difusión del libro en un país donde esto nunca se había realizado con semejante amplitud. La segunda conferencia la dio en el ambiente más íntimo del Seminario de Literatura Española que se encontraba en el edificio central. En aquella ocasión habló de lo real maravilloso y del idioma español ampliado y recreado por América. El escritor cubano estaba acompañado por Abel Posse, el famoso autor de *La pasión según Eva* (1994), quien en aquel entonces era el cónsul argentino en Venecia. Juntos realizaron largas caminatas por la ciudad donde el novelista averiguaba datos y escenarios para colocar los personajes de su invención. Como bien señaló Abel Posse, la obra de Carpentier no se agota en la primera aproximación, ni siquiera en las sucesivas, lo mismo pasa con Venecia, una ciudad infinita en sus múltiples acercamientos. Se trata de un lugar lleno de meandros, conexiones imprevistas, sombras y claridades como las de los *campiellos* que se abren al final de estrechas callejas o, más bien, *calli*. Como Venecia, Carpentier presenta una suntuosidad palaciega que no cubre el ruido bullicioso de la vida de la calle donde pasea el pueblo (Posse 1988).

## 2. Las artes

Conocida es la formación cultural que acompaña la existencia de Alejo Carpentier (Lausana, 1904 – París, 1980) a partir de la influencia del padre, arquitecto de origen francés, y de la madre, pianista de origen ruso. La pintura y la música inciden en él desde siempre, y *Concierto barroco* (1974) se ha analizado desde esta perspectiva en varias ocasiones, porque el arte deviene clave esencial tanto para la acción como para el retrato del personaje principal; especialmente la música, tan importante, puesto que, como se sabe, además de su madre, como señalé, también su abuela era pianista y su padre había sido violonchelista. Carpentier estudió teoría musical en el Liceo Jason de Sailly de París y en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana y también él fue pianista.

No sorprende, entonces, la presencia de la música en sus novelas *Concierto barroco* y también *La consagración de la primavera* y en sus ensayos, como *La música en Cuba* (1949). Durante su tiempo en Francia, Carpentier entró en los círculos musicales parisinos y se relacionó con compositores con quienes colaboró. Resultan de esta época poemas, libretos y textos de varias obras musicales, entre los cuales recuerdo la tragedia burlesca *Yamba-Ó*, con música de M.F. Gaillard, estrenada en el Théâtre Beriza de París en 1928, *Poèmes des Antilles*, (neuf chants sur les texts de Alejo Carpentier) con música de M.F. Gaillard, 1929, *Blue*, Poema, música de M.F. Gaillard, 1929, *La Passion Noire*, cantata para diez solistas, coro mixto y altoparlantes, música de M.F. Gaillard, estrenada en París en julio de 1932, *Dos poemas afrocubanos*, *Mari-Sabel* y *Juego Santo*, para voz y piano, música de A.G. Caturla, de 1929 y el libreto de ópera *Manita en el suelo* con música de Alejandro García Caturla, que ha sido llevada a escena una sola vez en 1984 y de la que no hay ninguna filmación.

Así mismo, la crítica se ha interesado por la influencia de las artes plásticas en su obra y (Shaw 1985: 16; Baujín y Merino 2004), García Castro (1975; 1980; 1984) ha trazado una cartografía de la pintura en sus novelas, que ofrecen tanto una verdadera galería de imágenes – no siempre fácilmente identificables— como un panorama escalonado de diversos movimientos estéticos que tienden a relacionarse con la acción narrativa. En *Concierto barroco*, además de varios retratos del dueño de la casa y de una sobrina profesora, hay un pastel de Rosalba Carriera *Tres bellas venecianas* y un «cuadro de las grandezas» que aluden a los frescos de Giovan Battista Tiepolo y los *vedutisti* venecianos, los hermanos Guardi, Giovanni y Francesco, un cuadro de Turner *Lluvia, vapor y velocidad: El gran ferrocarril del oeste*, de 1844, además de menciones detalladas de arte que Carpentier describe que no tienen un referente identificable (García Castro 1980). Sin duda, Carpentier es el escritor latinoamericano que más sabía de arquitectura, escultura, pintura y música, sin olvidar tampoco una notable afición por el cine y la fotografía.

El viaje y los distintos paisajes son motivos presentes en sus obras. Abundan personajes que viajan o se desplazan aportando color a la trama. En *Concierto barroco* (1974) el autor narra el viaje a Europa, de un mexicano que es llamado, al principio, Amo y después, en Venecia, Indiano. Este personaje sale de Ciudad de México, se detiene en La Habana y, ya en Europa, visita Madrid y Toledo, para llegar a Venecia durante los carnavales de 1709. El hecho central de esta visita es el encuentro con Antonio Vivaldi (acompañado por Georg Friedrich Händel y Domenico Scarlatti) para el estreno de *Moctezuma* (1733). Más allá de las relaciones musicales, puede señalarse que la obra enfrenta de cierto modo la dicotomía civilización y barbarie.

Cuando el personaje de *Concierto barroco* llega a Europa, la desilusión lo invade porque la mira desde una perspectiva americana. Digo, al ser testigo de la mistificación del músico veneciano con relación a un tema mexicano, el Indiano, como ya indicamos, se rebela frente a esa ficción escenográfica que apela al encantamiento de lo teatral y a la melodramática representación operística. El protagonista, sin nombre propio, anónimo, sostiene *ad contrarium* y es fiel a su identidad criolla, y como personaje arquetipo, distanciado, se niega a aceptar lo que para él es una flagrante mentira histórica. Se trata

de la tergiversación histórica en la puesta en escena – que hoy pensaríamos en la falencia de no tener presente el pacto ficcional – que provoca la protesta y lucha por la concienciación americanística por parte del protagonista. La música en la obra se personifica en Filomeno, un servidor afrocubano que irrumpe con entusiasmo en el concierto de Vivaldi, primero, y en el jazz de Armstrong, después, contribuyendo y enriqueciendo con su participación a la convulsión que implica todo proceso cultural (Lotman 1999).

*Concierto barroco* es, se diría, casi un divertimento comparado con las novelas monumentales *Los pasos perdidos* o *El siglo de las luces*, sin embargo, sus páginas no dejan de atesorar elementos propios del genio carpenteriano. Se sabe que la semilla del texto remonta a los años 30 cuando Carpentier conoce a Francesco Malipiero, quien le comenta acerca de Vivaldi -en aquel entonces un compositor todavía poco conocido-, sobre una ópera suya – entonces perdida –, titulada *Moctezuma* (1733), que se considera la primera ópera europea de temática americana (Fernández Ferrer 2011).<sup>1</sup> Carpentier, al escribir la novela, sigue fielmente el libreto de Girolamo Alvise Giusti, *Moctezuma* (1733), quien se inspiró con la lectura de *Historia de la conquista de México* del dramaturgo e historiador español Antonio de Solís y Rivadeneyra (1648), de gran éxito en su época (O’Gorman 1958: 24).

*Concierto barroco* se publicó en la editorial mexicana Siglo XXI en el mes de noviembre de 1974 con una serie de ilustraciones que evocaban estilos tipográficos clásicos y con un Apéndice donde se presentaban reproducciones fotográficas de las primeras páginas del libreto de 1733 para que los lectores pudieran sentirse casi espectadores de la ópera. La novela está escrita con impronta melódica, es decir, con rasgos estéticos que remiten a la música. Desde la primera página, la obstinada reiteración se acompaña con la sonoridad de la repetición de la palabra “plata” que alimenta la melodía: «De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata» (7), donde se presenta un tema barroco, de manera *barroca*. En este fragmento queda manifiesta la sinestesia auditiva, el empleo de formas fónicas que revelan el trabajo con el significante, característico del barroco, así como el *oxímoron*, otro de los recursos barrocos, presente en la novela. Como ejemplo cito «orinar magistralmente con chorro certero, abundoso y percutiente, en una bacinilla de plata, cuyo fondo se ornaba de un malicioso ojo de plata», donde la oposición entre dos isotopías, la fisiológica y la del lujo del recipiente se asocian con un estilo lingüístico en el que prima lo musical como ya se ha señalado.

El texto contiene al menos tres conciertos. El primero: la *jam session* nocturna en el veneciano Ospedale della Pietá donde se asiste al duelo musical entre Vivaldi, Händel y

---

<sup>1</sup> Como señala Antonio Fernández Ferrer, «Carpentier no llegó a disfrutar del sorprendente hallazgo y recuperación, en el año 2002, por parte del musicólogo alemán Steffen Voss, de una copia de la partidura de la ópera *Moctezuma* con casi las dos terceras partes de su música original, ni tampoco pudo gozar, por lo tanto, de la versión de la ópera dirigida posteriormente por Alan Curtis al frente de la orquesta Il Complesso Barocco con la reconstrucción musical por Alessandro Ciccilini de la partes perdidas, pero ése es otro cantar» (Fernández Ferrer 2011: 7).

Scarlatti, seguido de la irrupción del cubano Filomeno, sirviente de Amo, con sus instrumentos improvisados, para terminar con la gran conga que invade el recinto. El segundo concierto corresponde al ensayo general de la ópera *Moctezuma*, y el tercero es el concierto de Louis Armstrong que clausura la narración. Cada uno de ellos “desconcierta” por surgir de improviso y, además, porque pone en discusión las categorías estético-ideológicas del precedente, disparando los sentidos a otras dimensiones.

La concientización americanista del protagonista, que descubre en sí mismo, se profundiza en Venecia. Su viaje hacia Europa es paradójicamente su descubrimiento de América.

### 3. En función americana

*Concierto Barroco* comienza en una fecha indeterminada de 1709 -fecha que se deduce del rapto del obispo que originó el poema *Espejo de Paciencia* (Silvestre de Balboa 1608) y del estreno de la ópera *Agrippina*, de Händel (Venecia, 26 de diciembre de 1709). La historia se desarrolla cronológicamente hasta el capítulo VI donde hay un salto temporal que se fija en el comentario sobre la lápida de la tumba de Stravinski – muerto en 1971 – que los protagonistas encuentran cuando visitan el cementerio de San Michele. Se retoma el orden cronológico original, pero en breve, se vuelve a interrumpir cuando se cruzan con un cortejo fúnebre que transportaba los restos de Wagner, sucedido en febrero de 1883.

El Indiano y Filomeno se van a reencontrar veintitrés años más tarde para asistir al ensayo general de la ópera *Moctezuma*, cuyo estreno se celebró en noviembre de 1733 esta escena corresponde al Capítulo VII. El narrador textualiza el salto temporal, al indicar que «Al llamado de Filomeno, el Amo salió de un largo sueño – tan largo que parecía cosa de años» (46). Todo el capítulo se desarrolla en la tarde del ensayo de la ópera de Vivaldi en el teatro de Sant’Angelo, hasta concluir con el toque de las campanadas del reloj de la plaza de San Marcos con las que se había iniciado. No sólo el relato está escrito desde una óptica que pone de relieve la musicalidad de la frase, sino que la música permite al escritor reflexionar acerca de la identidad latinoamericana y de la manera como nuestros narradores y músicos pueden apropiarse creativamente de los aportes de la música europea para reformularlos y materializar una parodia carnavalizadora. La escena central de la obra está en el capítulo V. Allí aparece una sinfonía cacofónica y fantástica. Se trata de una polifonía burlesca. No solo dialogan los instrumentos, sino que las voces de los personajes se intercambian y producen un contrapunto no exento de disonancias. Vivaldi insulta a Haendel (el sajón) y éste le responde de modo agresivo. Doménico Scarlatti, intenta intensificar sus acordes. Pero en ese momento se realiza la carnavalización cuando Filomeno va a la cocina y trae "instrumentos" que le permiten insertarse en la dinámica del concierto:

Pero, entre tanto, Filomeno había corrido a las cocinas, trayendo una batería de calderos de cobre, de todos tamaños, a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizones, palos de plumeros, con tales ocurrencias de ritmos, de síncopas, de acentos encontrados, que, por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara. «¡Magnífico! ¡Magnífico!», gritaba Jorge Federico. «¡Magnífico! ¡Magnífico!», gritaba Doménico, dando entusiasmados codazos al teclado del clavicémbalo. (34)

La improvisación de Filomeno tiene profundas connotaciones simbólicas en la obra. Se trata de un músico latinoamericano que materializa un pensamiento mítico, cuyo rasgo fundamental es, según Lévi-Strauss, el bricolaje. La improvisación musical de Filomeno empieza con la batería de calderos de cobre. Sin duda, ella es un trozo, un residuo de la historia del individuo o de la sociedad. El sujeto latinoamericano ocupa aquí la casilla del “primitivo” y da una inflexión distinta a ciertos objetos cotidianos desacralizando a tres íconos de la música occidental: Vivaldi, Händel y Scarlatti. Esta desacralización se cumple al equiparar a los objetos de cocina (cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizones, entre otros) con instrumentos acuñados en la tradición musical de occidente. Pero aquí observamos una parodia carnalizadora. Filomeno está burlándose de la música occidental proponiendo una inversión de roles y jerarquías. A él lo dejan solo en la improvisación durante treinta y dos compases. Händel y Scarlatti pasan a ser oyentes de la melodía de Filomeno. Sin duda, en este caso cabe mencionar un proceso de transculturación en el ámbito de la narrativa de Carpentier. En un contexto marcado por la música occidental, Filomeno quiebra los acordes, introduce grietas en el discurso musical y resemantiza los aportes de la música occidental dando prioridad a la sabia cacofonía y a la disonancia enriquecedora. Es como si Handel y Scarlatti aprendieran de la improvisación de Filomeno, cuya sabiduría popular está fuera de toda duda.

Es en el capítulo VII donde se resalta la mirada eurocéntrica de Vivaldi y el autorreconocimiento del americano que, desde lejos, asume su concienciación americanista, frente a la versión ficcionalizada del músico veneciano. Textualmente, el Amo americano o el Indiano, según el punto de vista, se asombra de las falsificaciones de las crónicas historiográficas de Indias que presenta la obra y pronto su sorpresa se transforma en absoluto rechazo al desconocimiento del músico de la realidad de los hechos que llega al extremo, insoportable para el Indiano, de cambiar la tragedia en feliz culminación de los triunfos de los conquistadores y exclama exaltado: «Falso, falso, FALSO; todo falso! [...] ¿Falso... que?», pregunta, asombrado, el músico. «Todo. Ese final es una estupidez.» (Carpentier 2004: 53). Acto seguido, hablando con Filomeno, el Indiano reflexiona:

De fábulas se alimenta la Gran Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a las gentes *de acá* porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Lo llaman fabuloso cuando es remoto, irracional, situado en el ayer -marcó el indiano una pausa-: No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso. (55)

Vivaldi apuesta a la poesía (la tan famosa y necesaria ilusión poética de Schlegel o Coleridge) frente al punto de vista del Indiano que se funda en la “verdad histórica”, el músico declara: «No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética...Mire, el famoso de Monsieur Voltaire estrenó en París...» (55). Y refuerza su punto de vista con el paralelo de Zaira, de Voltaire, y afirma:

Y ahí se habla de un incendio de Jerusalén por el Sultán Saladino, que es totalmente falso, pues quienes, de verdad, saquearon la ciudad y pasaron la población a cuchillo fueron los cruzados nuestros. Y fíjese que cuando se habla de los Santos Lugares, ahí sí que hay Historia. ¡Historia grande y respetable! «¿Y, para usted, la Historia de América no es grande ni respetable?». El Preste Músico metió su violín en un estuche forrado de raso fucsia: «En América, todo es fábula: cuentos de Eldorado y Potosíes, ciudades fantasmas, esponjas que hablan, carneros de vellocino rojo, Amazonas con una teta de menos, y Orejones que se nutren de jesuitas. (Carpentier 2004: 55)

Así, en el paradójico enfrentamiento con la ópera que representa una versión ficcionalizada de su Historia, el Indiano se ve obligado a mirarse en el espejo, se ve obligado a debatir con el otro yo, con su alteridad. Discusión que Filomeno interrumpe secamente: «¡No hablen más mierdas!» (55), expresión cubana menos contundente que del español peninsular.

Finalmente, el descubrimiento del americano es fundamental:

Me sorprendí, a mí mismo en la aviesa espera de que MoCtezuma venciera la arrogancia del español (...). Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el lado de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido (...) Y, de pronto, me sentí como fuera de situación, exótico en este lugar, fuera de sitio, lejos de mí mismo y de cuanto es realmente mío... A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca. (59)

No es sólo la definición cultural de un pueblo amenazado de lo que trata el libro, sino la resistencia, autonomía y afirmación, de cada individuo. Al final de la novela, cuando el Indiano regresa a casa y el sirviente Filomeno debe partir para París, luego de asistir a un concierto de Louis Armstrong, cada uno comprende, como una iluminación, su raíz (pasado), su lugar (presente), pasado y presente que construyen su ahora.

Lo que sobresale, una vez más, es la música, la música de América que arrasa y suscita el entusiasmo de Vivaldi, Händel y Scarlatti, justo antes de la protocolar constancia de la datación de la novela *La Habana-París, 1974* (66):

Pero ahora reventaban todos, tras de la trompeta de Louis Armstrong, en un enérgico *strike-up* de deslumbrantes variaciones sobre el tema de *I can't Give You Anything But Love, Baby*, nuevo concierto barroco al que, por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de una claraboya, las horas dadas por los moros de la torre del Orologio. (66)

## Bibliografía

- Balboa, S. de. *Espejo de paciencia*.  
[https://www.camagueycuba.org/espejo\\_de\\_paciencia.htm](https://www.camagueycuba.org/espejo_de_paciencia.htm) (12/10/2023).
- Carpentier, A. (1974). *Concierto barroco*. La Habana: Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1928). *Yamba-Ó*. Paris: Théâtre Beriza
- Carpentier, A. (1929). *Poèmes des Antilles*. Paris: Edition Martine.
- Carpentier, A. (1929). *Blue*. Paris: Edition Martine.
- Carpentier, A. (1932). *La Passion Noire*.
- Carpentier, A. (1929). *Dos poemas afrocubanos*, Mari-Sabel y Juego Santo. Edition Maurice Senart.
- Carpentier, A. *Manita en el suelo*, música de Alejandro García Caturla, libreto de ópera.
- Fernández Ferrer, A. (2011). «Estudio preliminar». *Alejo Carpentier. Concierto barroco*. Madrid: Aakal.
- García Castro, R. (1975). «La pintura en Alejo Carpentier». *Tlaloc*, 7: 6-11.
- García Castro, R. (1980). «Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: Los convidados de plata, Concierto barroco y El recurso del método». *Revista Iberoamericana*, 46 (110-111): 67-84.



García Castro, R. (1985). «La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*» R. González Echevarría (Ed) *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, 251-273. Caracas: Monte Ávila.

Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Paris: Plon.

Lotman, J. (1990, 2015). *Cultura y explosión*. Madrid: Gedisa.

O’Gorman, E. (1958). *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica.

Posse, A. (1988). «Borges y Carpentier, recuerdo de dos maestros en Venecia». *La Nación*, 14/08.

# **Cruces e influencias de la cultura italiana en la formación del teatro nacional cubano**

Crossing and influences of Italian culture in the formation of the Cuban national theater

*Osvaldo Cano\**

## RESUMEN

En el siglo XIX se produce el nacimiento del teatro cubano. Entre las influencias que contribuyeron al surgimiento de una sensibilidad propia estuvo la presencia de importantes compañías de ópera o teatro dramático, provenientes de Italia. La consolidación de un teatro nacional en Cuba se verifica en el siglo XX y tiene en Luigi Pirandello un verdadero paradigma. En sus obras nuestros creadores encontraron la libertad conceptual y estructural que buscaban, hallaron un sentido lúdico e irónico que los retó y estimuló. En el campo de la puesta en escena el director italiano más ha influenciado a los teatristas cubanos de finales del siglo XX e inicios del XXI es Eugenio Barba. Desde la década de los años ochenta del pasado siglo, Barba y el Odin Teatret han intercambiado intensamente con el público y los teatristas de la Isla.

## PALABRAS CLAVE

Influencias, Teatro Cuba, Italia, Pirandello.

## ABSTRACT

In the XIX century the birth of Cuban theater occurred. Among the influences that contributed to the emergence of its own sensibility was the presence of important opera or dramatic theater companies, coming from Italy. The consolidation of a national theater in Cuba took place in the XX century and had a true paradigm in Luigi Pirandello. In his works our creators found the conceptual and structural freedom they were looking for, they found a playful and ironic sense that challenged and simulated them. In the fill of staging, the Italian director who has must influence Cuban theater artists of the late XX century and early XXI century is Eugenio Barb. Since the eighties of the las century, Barba and the Odin Teatret have exchanged intensely with the public and theater artist of the Island.

## KEYWORDS

Influences, Theater, Cuba, Italy, Pirandello.

---

\* Universidad de las Artes de La Habana (ISA) / Impulso Teatro  
osvaldocano535@gmail.com

La migración italiana no alcanzó en Cuba las altas cifras que tuvo en otros países de América. Sin embargo, la presencia de los nativos del país europeo en la Isla resulta, muchas veces, relevante tanto en las artes como en otras esferas de la actividad social e incluso de la política. Abundan los ejemplos de los beneficios generados por estos entrecruzamientos. Resaltan a través del tiempo presencias de singular importancia, no solo en el teatro, sino también en otras zonas de la cultura o de la vida pública. Actores y actrices como Tommaso Salvini y Eleonora Duse, las sopranos Luisa Tetrazzini, Renata Tebaldi, Marietta Gazzaniga o Emilia Frezzolini, figuras públicas que se destacaron en distintas esferas de la política o la guerra contra España como Juan Bautista Spotorno, Orestes Ferrara, Francisco Federico Falco, así como el inventor del teléfono, Antonio Meucci, resultan argumentos irrefutables de la mencionada relevancia alcanzada por algunos de los italianos establecidos en Cuba o de paso por la Isla.

En el siglo XIX se produce el denominado nacimiento del teatro cubano o, dicho de otro modo, se verifica el surgimiento de una sensibilidad propia. Rine Leal, fundador de la teatrología cubana, considera que es en esta etapa cuando, por primera vez, aparecen temas, personajes, ambientes, que singularizan la escena nacional y que, muchas veces, han conservado su vigencia. Lo cierto es que en el siglo XIX cubano el teatro constituyó una vía efectiva y gustada de comunicación, una zona de influencia en la cual, bajo el manto protector de la risa, se exponían diferentes temas y dilemas de la realidad insular. En esa etapa, entre los géneros que predominaron sobre las tablas y acapararon la atención y el interés del público, se destacaban la ópera italiana y la zarzuela española. Esta última llegó a constituirse en una suerte de sinónimo del entretenimiento, mientras que la ópera era el sinónimo del gran arte.

Durante esa centuria, e incluso a inicios de la siguiente, La Habana fue una de las más importantes plazas teatrales de América. La capital de la isla grande del Caribe poseía magníficos teatros y un público admirado y solvente que acudía presuroso a disfrutar de las numerosas ofertas que, año tras años, escalaban la escena. Importantes compañías de ópera o teatro dramático, provenientes de Italia, se presentaban cada temporada creando un gusto que llegó a convertirse en una suerte de adicción. Una antigua anécdota resulta la mejor manera de graficar esta suerte de melomanía que contagió a amplios sectores de la sociedad. Me refiero a lo acontecido con la soprano Marietta Gazzaniga, discípula de Alberto Mazzucato e intérprete que estrenó varias de las óperas de Giuseppe Verdi.

En la temporada 1857-1858 el apasionado público habanero dividió sus preferencias entre dos cantantes: Marietta Gazzaniga y Erminia Frezzolini. Los bandos rivales se empeñaban en demostrar sus simpatías a través de regalos, se componían versos y se esforzaban por tributar la más intensa y prolongada ovación posible a la soprano de su preferencia. Para lograr esto, idearon aplaudir con pequeños aditamentos de madera, las mujeres, y golpeando los bastones contra las butacas, los hombres. Esta práctica fue satirizada por José Joaquín Lorenzo Luaces, uno de los más relevantes dramaturgos cubanos del siglo XIX, en la que considero su obra cumbre: *El becerro de oro*.

Sin embargo, la apoteosis de esta adoración se consumó cuando un maestro panadero ideó un pan dulce al cual bautizó como Pan de Gazzaniga. Con el paso del tiempo, este

conocido y gustado alimento pasó a llamarse “gaceñiga”, manjar muy popular en la Isla, el cual ha devenido en testimonio inequívoco de la veneración por la cantante, así como de que su popularidad no se redujo a las clases altas, pues también anidó en la sensibilidad y el gusto popular.

Considero que, además de la calidad de las compañías e intérpretes que llegaban desde Italia, hubo otros factores que contribuyeron a generar una simpatía profunda y sólida. Es importante recordar que en el siglo XIX se fragua el sentimiento de nacionalidad. El nativo de la Isla comienza a sentirse diferente al español. En buena medida lo que no provenía de España podía ser acogido de un modo mucho más intenso y cálido. Es precisamente en esta etapa cuando surge el teatro bufo. Aunque su nacimiento se ha vinculado, con razón, a la compañía de Los bufos madrileños de Francisco Arderius, lo cierto es que a sus creadores los caracterizó la capacidad para alejarse e incluso estar ajenos a las tendencias predominantes en el arte teatral. Si algo distingue a Francisco (Pancho) Fernández, y el resto de los fundadores del teatro bufo cubano, fue su singularidad. El bufo se erige frente a la sensibilidad española como un movimiento contracultural. En su sustrato, entre las influencias que alimentaron la vocación de independencia que los caracterizó, se encuentra la ópera italiana.

El bufo cubano se caracterizó por su carácter eminentemente musical y por el insistente uso de la parodia. En su quehacer se pone de manifiesto una particularidad de la cultura cubana muchas veces mencionada, me refiero a la capacidad para asimilar y transformar las influencias foráneas. El teatro bufo del siglo XIX es un excelente ejemplo de esta práctica. La melomanía que invadió a la sociedad cubana durante esta etapa fue captada y aprovechada por sus creadores para quienes la ópera fue un referente, nunca un modelo a imitar. Ellos conocían sus limitaciones y también las preferencias del público. En buena medida jugaron con estas preferencias y utilizaron tanto a la ópera como a la zarzuela como objeto de sus parodias. Creo que no resulta ocioso recordar que el juego paródico necesita, para su consumación exitosa, la complicidad del público, o sea, los espectadores para entender, reír, disfrutar, con la parodia necesitan conocer aquello que es parodiado. La ópera y la zarzuela lo eran. Como había dicho, el teatro bufo, donde pueden apreciarse personajes, modos de actuar o hablar, situaciones y conflictos que tipificaron a la Cuba del siglo XIX, se erige como un movimiento contracultural. Esta vocación rebelde no descalifica el hecho de que fueron influidos por aquello y aquellos a quienes se opone.

Si las influencias de la ópera o el teatro italiano en general en los rumbos preferenciales de la escena cubana del siglo XIX pudieran calificarse de indirectas, no ocurre así durante el siglo XX. A inicios de la pasada centuria, el teatro bufo había mutado y se acentuaba, por encima de otros valores cardinales que constituyeron esencias en su nacimiento, el carácter comercial. Dicho de otro modo, el interés por agradar al público, por perfeccionar el espectáculo en detrimento del contenido, por ofrecer un producto llamativo se abre paso decididamente y marca toda una época. De hecho, la vanguardia teatral cubana del siglo XX tarda en manifestarse. Otras artes se adelantan al teatro, el cual queda rezagado en la perenne puja por la actualización, por estar al tanto de las novedades del mundo y en particular por los movimientos y vertientes que resultan tendencia en Europa. No es hasta

inicios del ocaso de la década de los años 30 del pasado siglo que la escena inicia un proceso de modernización y actualización. El adelantado en este proceso fue Luis Alejandro Baralt, un culto profesor universitario, y dramaturgo, proveniente de una familia de clase alta.

Debido a su solvencia económica Baralt conocía y valoraba altamente las renovaciones recientes ocurridas en el teatro europeo. Había apreciado las puestas en escenas de varios de los protagonistas de las vanguardias de inicios del siglo XX. Junto a otros profesores y amigos, amantes del teatro, solía organizar reuniones en las cuales se ofrecían espectáculos con este signo. A esto se une el hecho de que, a partir de los años 30 de la pasada centuria, llegan a La Habana importantes intelectuales provenientes de Europa, desplazados debido a la guerra. Entre ellos arribaron directores, actores, pedagogos y autores dramáticos. En tales circunstancias, la renovación teatral de la Isla era inminente. Como ya había dicho, Baralt es quien protagoniza este viraje con la fundación de La Cueva, Teatro de Arte de La Habana, en 1936.

Los propósitos de Baralt y sus colaboradores estaban encaminados a la modernización del teatro a partir del montaje de obras teatrales renovadoras, contentivas de novedosas estructuras, que propusieran otras formas de utilizar el espacio escénico, propiciaran una relación más abierta y libre entre la escena y los espectadores. Puestas en escena que permitieran una manera diferente de asumir el arte de la actuación, fueran capaces de sugerir múltiples significados y de imponer la valoración de la figura del director como autor de la puesta en escena. Estos presupuestos respondían a los anhelos de una generación de intelectuales empeñados en la conformación de un teatro nacional. No es casual que, partiendo de estos presupuestos, Baralt y sus colaboradores escogieran una obra de Luigi Pirandello como espectáculo fundacional de La Cueva: me refiero a *Esta noche se improvisa la comedia*. Como dato adicional debo decir que la pieza no había sido traducida aún al castellano, por lo cual Rafael Marquina asumió esta tarea, constituyendo esta la primera traducción a nuestro idioma de la conocida obra del prominente dramaturgo italiano.

¿Por qué razón Baralt escoge a Pirandello? ¿Por qué no opta por otro autor? Lo cierto es que Luigi Pirandello constituyó para Baralt y, años más tarde, para otros importantes autores y directores teatrales cubanos, un verdadero paradigma. En las obras de Pirandello nuestros creadores encontraron la apetecida libertad conceptual y estructural que buscaban, hallaron un sentido lúdico e irónico que los estimuló y todo un cúmulo de coincidencias que hicieron que lo prefirieran por encima de otros.

La Cueva constituye el umbral del Teatro de Arte en Cuba. La agrupación sobrevivió apenas ocho meses. La inexistencia de apoyo económico, junto a las altas miras artísticas que alentaban a sus miembros, provocaron que el altruista colectivo se desintegrara prematuramente. No obstante, devino semiente a partir de la cual brotaron grupos teatrales y centros docentes para la formación de artistas escénicos. Gracias a su impronta, en 1940, se funda la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de la Habana (ADADEL), Teatro Universitario (1941) y el Seminario de Artes Dramáticas de Teatro Universitario (1943), en este mismo año desaparece ADADEL, pero sus miembros fundan el grupo

ADAD. Patronato del Teatro inició sus actividades artísticas en 1941, mientras que Teatro Popular lo hace en 1944. En 1947 se gesta Prometeo, la revista teatral más importante de esta etapa y el grupo teatral de igual nombre. También en ese año abre sus puertas un nuevo centro docente: la Academia Municipal de Artes Dramáticas. Aunque estos no son las únicas agrupaciones y academias surgidas al calor de la renovación impulsada por La Cueva, no continuaré enumerándolas para evitar al lector la densidad del recuento.

Hay algo crucial en la obra dramática de Pirandello, me refiero a la capacidad para atrapar el espíritu de su época, de proponer un diálogo agudo e inteligente con sus contemporáneos. La suya es una generación marcada por la guerra y por toda la irracionalidad que esto implica. Cuba no participa directamente en las crueles guerras que sacuden a Europa en esta etapa; sin embargo, los intelectuales cubanos de inicios del siglo XX sufren una inmensa y demoledora conmoción. Luego de una larga y devastadora guerra contra España, los Estados Unidos intervienen militarmente la Isla, convirtiéndola en su colonia. Esta circunstancia influyó negativamente en su forma de actuar y pensar. El clima de desilusión, debido tanto a la recesión económica como a los ideales y anhelos truncos, se convierte en un síntoma de esta época. José Antonio Portuondo define certeramente esta situación cuando advierte que esta generación irrumpió «a la vida con el estupor de quienes han sufrido el derrumbe de una gran ilusión» (1981: 398).

Carlos Felipe, Virgilio Piñera, José Antonio Ramos, Rolando Ferrer y Paco Alfonso son los autores más significativos de la primera mitad del siglo XX cubano. A través de sus piezas, se pueden rastrear anhelos, decepciones, dilemas; o sea, el sentir de una zona importante de la nación y, en especial, de la intelectualidad. Ellos forman parte de la vanguardia teatral empeñada en la consecución del acariciado propósito de crear un teatro de expresión nacional.

Sin lugar a dudas, de todos ellos, quien estuvo más directa y raigalmente influenciado por Pirandello fue Carlos Felipe. Este hombre de procedencia humilde, que nunca asistió a la escuela y que tuvo que instruirse de forma autodidacta, descubre el teatro cuando, siendo un adolescente, acudió a una función de *Rigoletto*. El propio autor confesó, años más tarde, que estudió italiano para poder leer a Pirandello, de quien tanto se hablaba en el mundillo teatral habanero. La influencia del prominente escritor siciliano fue decisiva en su obra.

De todas las piezas de Felipe, es en *El chino* donde mejor se aprecia la influencia del dramaturgo italiano. En este texto, Palma, la protagonista, es una mujer que se ha refinado gracias al contacto cercano con personas de una clase social distinta, pues si bien ahora es la amante de un exitoso diplomático que quiere desposarla, antes su vida era muy diferente. Ella proviene de una familia humilde asentada en uno de los barrios de tolerancia que abundaban en las inmediaciones del puerto de La Habana. Precisamente allí, siendo apenas una adolescente, conoció a José el Mexicano, un marinero que andaba de paso, el cual la hizo feliz una noche remota que a la postre resultaría crucial para su vida. El propósito que moviliza a Palma es atrapar ese instante en el que fue feliz. Para lograrlo convoca a varias de las personas que estuvieron aquella lejana noche en la posada del Chino. Palma quiere que ellos también recuerden. Su obsesión es revivir aquel

espléndido momento del pasado que la marcó para siempre. Es por eso que busca la ayuda de un director teatral, y un actor profesional, para reconstruir el ayer tal y como lo recuerda. De esta manera cree poder despertar la memoria de los demás e invocar una ilusión que cada día se torna más esquiva y distante.

En medio de la representación, auspiciada por Palma, se presenta José el Mexicano. Palma lo identifica, pero se percata de que algo ha cambiado. Este José, de carne y hueso, no es tal cual ella lo recuerda. Es entonces cuando, decepcionada por la falta de coincidencia entre la realidad y sus recuerdos, rechaza al José real. Al final de la pieza, Palma le dice al Chino, quien previamente había asegurado no recordar nada, una frase que encierra una de las claves de la misma:

Palma: Ya recordarás. Ahora estás cansado... mañana tal vez... Tengo un dolor de cabeza atroz... (*Gritos.*) ¡Juana! (*Transición.*) Tiene que recordar. Él es íntimo amigo suyo... Usted nos vio aquella noche... Tiene que decirme quien es... dónde está... dónde puedo encontrarlo... (Felipe 1967: 103)

Todo indica que al día siguiente volverá a erigirse el decorado e iniciará de nuevo una representación que tiene mucho de invocación. Para Palma esto es crucial. Su felicidad, su plenitud como amante y como ser humano depende de la posibilidad de encontrar al José que ha fabulado, a aquel que habita en sus recuerdos.

Rine Leal considera que «el tema esencial de Carlos Felipe es el deseo de recuperar el ayer [...] congelar el tiempo» (1967: 195). El prominente crítico e investigador también afirma que «Palma rechaza ese pasado evocado artificialmente» (*Ibidem*). Discrepo de este último criterio, pues considero que Carlos Felipe es un autor sensiblemente influido por Pirandello, tanto en el aspecto formal como en lo conceptual. En esta pieza, en particular, como ya había dicho, se aprecia de un modo más vigoroso la impronta del autor siciliano en la obra de Felipe. Es por esta razón que opino que el dilema que plantea el dramaturgo cubano está dado por el conflicto que se genera entre la vida que se mueve y cambia constantemente y los recuerdos que tienden a fijarla, a congelarla de un modo inmutable. Este es el conflicto en el cual está atrapada Palma y todo indica que nunca podrá resolverlo. Ella ha idealizado a José el Mexicano. Lo ha colocado sobre un pedestal, pero la realidad contradice ese ideal, desmorona esa imagen magnificada que ha construido. En buena medida Palma es una mujer en fuga a quien la realidad en la que interactúa le resulta hostil. Como es común en la dramaturgia cubana de la primera mitad del siglo XX, Palma es un personaje que trata de escapar de su entorno. El modo que elige para materializar la huida es a través de la creación de un mundo o una realidad propia y, por supuesto, subjetiva.

Felipe concibe un segundo plano ficcional o, lo que es lo mismo, inserta una segunda “realidad” dentro de la ficción con el propósito de hacer más creíbles e independientes a cada una de ellas. Al mismo tiempo, al concebir esta índole de conflicto en el cual el personaje opta o prefiere la realidad creada por sí mismo, a la cual le atribuye la misma importancia e incluso la prefiere por considerarla superior o sencillamente mejor, más deseable, el dramaturgo cubano sigue, una vez más, los pasos de su admirado modelo, al crear un personaje capaz de independizarse del propio autor. Temas recurrentes en la obra de Pirandello como la relativización de la verdad, la ruptura con los cánones del realismo

y muy en especial el juego escénico entre la realidad y la ilusión a través de la técnica del teatro dentro del teatro, también están presentes en la obra de Carlos Felipe. Al incorporarlos, no de un modo mimético sino asimilados y reutilizados de manera creativa contribuyó decisivamente a la renovación y modernización de la escena cubana.

Algunos autores han identificado a Pirandello como el dramaturgo que mejor ha expresado la tragedia de un mundo en disolución. Carlos Felipe, junto a Virgilio Piñera y Rolando Ferrer<sup>1</sup> son los representantes de un universo signado por la angustia, la frustración y el individualismo. Se trata de un mundo del cual están excluidas nociones como la del éxito o la felicidad, una suerte de callejón sin salida que convida a los personajes a buscar vías alternativas de escape a través del suicidio, la locura, la migración al reino de la ficción o la huida hacia otros destinos igualmente inciertos. Todo esto provocado por la ausencia de horizontes propicios y la sostenida crisis con la que conviven las desorientadas criaturas que pueblan estas piezas. A través de las obras de estos autores se pueden rastrear anhelos, decepciones, dilemas; o sea, el sentir de una zona importante de la nación y en especial de la intelectualidad. En estos aspectos, de índole vivencial y conceptual, se aprecian también notables coincidencias e influencias de la obra dramática de Pirandello.

Otro prominente dramaturgo en el cual se advierte la influencia de Pirandello es Abelardo Estorino. Este autor es uno de los más importantes de la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI, en Cuba. Su obra inicial estuvo ligada al realismo, sin embargo, a partir de un texto como *Ni un sí ni un no*, escrita en 1979 y estrenada en 1980, ya se aprecia un cambio de rumbo que se materializa, decisivamente, en *Morir del cuento*. Esta pieza data de 1982 y fue estrenada por su autor al año siguiente, ambas representan un proceso de evolución y ascenso de un creador fundamental en la consolidación del teatro nacional cubano. La destacada profesora, crítica e investigadora, Vivian Martínez Tabares la califica como una «obra de experimentación y madurez, renovación y maestría, *Morir del cuento* resume la trayectoria dramática de un gran autor y constituye un momento cimero en la historia del teatro cubano contemporáneo» (1984: 34).

En *Morir del cuento* un joven se suicida al conocer el oscuro pasado de su padre, a causa de lo cual la imagen que de él tenía se desmorona. Sin embargo, no es el argumento lo más relevante de este texto, sino el modo de construir o reconstruir una historia con la cual el autor parece querer decirnos que la realidad es inabarcable y que cada quien la aprecia y explica de un modo personal y diferente. El relato, asumido por personajes “reales” y actores, es construido de manera paralela y discontinua, donde la yuxtaposición de lo que acontece sobre la escena y la evocación de los recuerdos del pasado producen rupturas o distanciamientos que convocan al espectador a reflexionar sobre lo que le están mostrando.

---

<sup>1</sup> Carlos Felipe, junto a Virgilio Piñera, Rolando Ferrer, José Antonio Ramos y Paco Alfonso, son los principales dramaturgos cubanos de la primera mitad del siglo XX. En particular Piñera, Felipe y Ferrer reflejan en sus piezas la dura realidad de un mundo en descomposición donde los personajes no encuentran las vías para su realización, optando entonces por la huida de ese entorno hostil. Esta fuga se materializa de diferentes maneras, o bien huyendo por el mar, a través del alcohol, el escape onírico al mundo de la ficción e incluso el suicidio.



Como en *Seis personajes en busca de un autor*, en *Morir del cuento* la historia está contada a partir de los recuerdos, experiencias y perspectivas de un grupo de personajes los cuales intentan, infructuosamente, develar una verdad que les resulta esquiva, pues no es única, sino múltiple, resulta relativizada y condicionada por la perspectiva de cada quien. De hecho, esta es una de las premisas cardinales de Estorino, quien se afana por evidenciar las particularidades de cada uno de los involucrados y el tejido de relaciones tanto familiares como sociales que existe entre ellos.

La frase con la cual concluye *Morir del cuento* nos lleva a recordar el final de *El chino*. Cuando Siro dice: Mañana será una función mejor está apostando, al igual que Palma, por intentar de nuevo revivir el pasado, reconstruirlo, explicarlo desde y en la escena, o sea, en el terreno de la ficción. Aunque con palpables diferencias, los personajes de Estorino coinciden con la protagonista de Carlos Felipe. Para ellos el escenario es el sitio en el cual pueden realizarse, reflexionar, develar los misterios que los circundan, sentirse vivos... En *Morir del cuento* la superposición de planos ficcionales es múltiple, pues, como ya había dicho, cada uno de los personajes aporta su propio punto de vista o, lo que es lo mismo, cada cual cuenta la historia a su manera, según sus propias vivencias y experiencias. Ellos intentan explicarse el pasado, desentrañar las razones que llevaron a Tavito al suicidio o simplemente exponer el trato que tuvieron o el rol que les fue asignado, a partir de la reconstrucción, sobre la escena, de los acontecimientos acaecidos años atrás. Frente a los espectadores desfila una galería de personajes que, de un modo diferente, también han encontrado un refugio, o un mejor lugar para realizarse, en el mundo onírico fabulado por el autor.

No solo en la dramaturgia es perceptible la huella del inmenso autor siciliano, sino que esta es también apreciable en textos escénicos o puestas en escenas paradigmáticas dentro de la historia relativamente reciente del teatro cubano. Para entrar en el terreno de los ejemplos, encuentro también la influencia de Pirandello en un montaje fundamental para la escena cubana del siglo XX, me refiero a *La cuarta pared*. Este espectáculo, concebido en un apartamento habanero por un grupo de jóvenes desligados de los grupos teatrales auspiciados por las instituciones culturales, retoma una línea de investigación y experimentación que había quedado trunca debido a coyunturas y desencuentros entre los creadores y las instituciones oficiales.

*La cuarta pared* tiene como punto de partida un texto escrito por su director Víctor Varela, fundador y líder de Teatro Obstáculo. El texto cuenta la historia de un grupo de personajes desechados por su autor y arrojados a un basurero. Desde tan inhóspito lugar tienen que intentar labrarse su propio destino con total autonomía, puesto que no tienen un autor que les de vida. Debido a su condición precaria, al hecho de ser basura desechada por inservible, condiciona que sus metas no sean muy altas. Ellos no aspiran a cobrar vida en la sala de un gran teatro, pero si al menos sobre la escena de una pequeña y humilde sala. La batalla por sobrevivir y realizarse, por lograr sus propósitos venciendo los obstáculos que encuentran les permite crecerse, ser independientes e incluso libres.

Como puede apreciarse la idea de la independencia del personaje respecto al actor y de la superioridad de la ficción sobre la realidad son premisas de este montaje. *La cuarta*

*pared* renunció a la palabra, apostó por el trabajo psicofísico del actor, los sonidos guturales y la relación cercana e interactiva con el público. Con este espectáculo Teatro Obstáculo, y su líder Víctor Varela, emergieron como adalides de la renovación teatral en La Habana de la década de los años 80 del pasado siglo, aportando un imprescindible aire renovador.

Si bien es cierto que en el terreno de la dramaturgia la influencia de Pirandello es incuestionable y no ha sido superada por ningún otro autor italiano, en el campo de la puesta en escena quien más ha influenciado en el teatro cubano de finales del siglo XX e inicios del XXI es Eugenio Barba. Es precisamente este creador quien funda, en 1964, el Odin Teatret. Esta agrupación, considerada como una de las más relevantes del teatro mundial, ha sostenido numerosos contactos con los teatristas de la Isla. Desde los encuentros iniciales, en la década de los años ochenta del pasado siglo, Barba y el Odin han intercambiado intensamente con el público y los teatristas de la Isla.

Algo que caracteriza a estos intercambios es el hecho de que la influencia barbiana ha estado apuntalada por su presencia, por la presentación de buena parte de los espectáculos del Odin Teatret, así como a través de talleres, muestras, desmontajes, entrenamientos y trueques que han permitido que la influencia sea recíproca. La presencia, en los escenarios cubanos, de esta agrupación ha sido sistemática a lo largo de alrededor de cuatro décadas.

La influencia y los aportes de Eugenio Barba y el Odin Teatret no se limitan al terreno del entrenamiento, el trabajo del actor y la puesta en escena. Para este núcleo de creadores es de mucha importancia poner de relieve las diversas problemáticas sociales. Para que esta vocación social se vea apuntalada con una coherente recepción del público, han desarrollado un conjunto de estrategias de investigación que ha encontrado en las fuentes vivas un reservorio ideal en el cual encontrar máscaras, gestos, atuendos, danzas, ritmos, *patakies*<sup>2</sup>, etc. El propósito es el de concebir un teatro que explore las raíces culturales y ponga la cultura en función del rescate de la identidad, de la defensa de los derechos sociales o individuales, se defiende frente al efecto devastador de la estandarización. En otras palabras, se trata de una escena donde se sintetizan diversos lenguajes que toman como punto de partida las culturas ancestrales, reutilizados ahora y devueltos con un lenguaje contemporáneo, acorde a la sensibilidad y los intereses de los espectadores de estos tiempos y como valor agregado posee el mérito de constituirse como un arte de resistencia.

Barba es un renovador del arte del actor y de la dirección teatral, su influencia ha resultado crucial para el teatro cubano de finales del siglo XX e inicios del XXI.

Su quehacer ha devenido en un modelo para varios grupos cubanos, en particular para algunos de los colectivos surgidos en la década de los años 90 del siglo XX e inicios del XXI. Se trata de un modelo que amalgama la investigación, la experimentación y la vocación por un teatro de resistencia. Un teatro laboratorio que al tiempo que se propone la invención de un lenguaje propio y contemporáneo hurgando en las esencias culturales, también mantiene una actitud de alerta frente a los problemas sociales.

---

<sup>2</sup> Historias o parábolas que nos dejan enseñanzas de la filosofía yoruba.

La avidez e incluso voracidad del teatro cubano por aprender y asimilar ha contribuido notablemente a que Eugenio Barba y el Odin Teatret se convirtieran en un auténtico paradigma, alabado y seguido por algunos, refutado por otros, pero cuya innegable influencia ha marcado de manera indeleble a la escena cubana de los últimos 40 años.

Como puede observarse, los intercambios, cruces e influencias entre el teatro italiano y la escena cubana son múltiples y nutricos. Estoy convencido de que no he agotado el tema de la importancia y significación de los diversos cruces e influencias de la cultura italiana en la formación del teatro nacional cubano. Es este un asunto de mucha envergadura que estoy seguro me conducirá a retornar sobre el para encontrar y compartir otras zonas de relación. Estos entrecruzamientos han sido y siguen siendo bienvenidos y enriquecedores.

### **Bibliografía**

Boudet, R.I. (1995). «Prólogo». R. I. Boudet (Comp.). *Morir del texto, diez obras teatrales*:9-34. La Habana: UNIÓN.

Cano, O. (1992). Estudio preliminar. C. Chao (Comp.), *Antología de teatro cubano* tomo 6:1-31. La Habana: Pueblo y Educación.

Cano, O. (2015, enero 10). Los enigmas de Carlos Felipe. *Juventud Rebelde. Suplemento El tintero*.

Carrio, R. (1982). Tres autores de transición. *Tablas* (2):17-24.

Carrió, R. (1982). La dramaturgia de transición. *Revista Universidad de La Habana* (3):35-46.

Carrio, R. (1988). *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*. La Habana: Pueblo y Educación.

Carrió, R. (2006). «Dramaturgia y vanguardia: otras reflexiones». *Tablas* (1):3-7.

Correa, A. (1984). «Carlos Felipe: el encuentro con la imagen». *Tablas* (1):13-23.

Estorino, A. (2006). *Teatro completo*. La Habana: Alarcos.

Felipe, C. (1967). *Teatro*. La Habana: Ediciones UNIÓN.

Leal, R. (1967). «Un Carlos llamado Felipe» *En primera persona*. La Habana: Instituto del libro,

Leal, R. (1989). «Seis obras en busca de un teatro». R. Leal (Comp.), *6 obras de teatro cubano*: 5-40. La Habana: Letras Cubanas.

Leal, R. (2006). *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Félix Varela.

Martínez Tabares, V. (1984). «Aproximación a un texto teatral». *Tablas* (1):28-34.

Muguercia, M. (1984). «El “teatro de arte” en Cuba entre 1936 y 1950». *Tablas* (4):2-15.

Muguercia, M. (1988). *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*. La Habana: Letras Cubanas.

Portuondo, J.A. (1981). *Capítulos de literatura cubana*. La Habana: Letras Cubanas.

Rodríguez Sosa, F. (1984). «Esta noche se improvisa la comedia». *Tablas* (2):38-39.

- Varela, V. (1996). El Teatro Obstáculo. *Tablas* (1): 10-13.
- Vázquez, L (1983). «El viraje de La Cueva». *Tablas* (3): 22-27.

# **Hacia una performatividad de la cultura afrocubana: música y religión en la narrativa de Lydia Cabrera**

Towards a performativity of Afro-Cuban culture: music and religion in the narrative of Lydia Cabrera

*Margherita Cannavacciuolo\**

## RESUMEN

El presente estudio considera la narrativa breve de Lydia Cabrera (La Habana 1900-Miami 1991) desde el punto de vista de la hibridación genérica que su doble vertiente laboral - literaria y etnológica- produce. En particular, el análisis se centrará sobre la apropiación de la música afrocubana y de la religión yoruba por parte de la creación literaria, a raíz de la cual se produce una fértil interacción que moviliza la prosa narrativa y subraya su aspecto performativo. Se considerarán textos que pertenecen a los volúmenes *Cuentos negros de Cuba* (1940), *Por qué...cuentos negros de Cuba* (1948) y *Ayapá: cuentos de Jicotea* (1971).

## PALABRAS CLAVES

Literatura cubana; Lydia Cabrera; Culturas afrocubanas; Música; Religión.

## ABSTRACT

The present article considers the narrative of Lydia Cabrera (La Habana 1900-Miami 1991) from the point of view of the generic hybridization that her double work aspect –literary and ethnological ones– produces. In particular, the analysis will focus on the appropriation of Afro-Cuban music and the Yoruba religion by literary creation; the fertile interaction produced by this process mobilizes narrative prose and highlights its performative aspect. It will be taken into account short stories that belong to the volumes *Cuentos negros de Cuba* (1940), *Por qué...cuentos negros de Cuba* (1948) and *Ayapá: cuentos de Jicotea* (1971).

## KEYWORDS

Cuban Literature; Lydia Cabrera; Afro-Cuban Cultures; Music; Religion.

---

\* Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari  
margherita.c@unive.it  
ORCID: 0000-0002-2116-646X

## 1. A manera de introducción

Los comienzos del siglo XX inauguran una temporada extremadamente fértil dentro del proceso de cambio de los lenguajes literarios hispanoamericanos, que sufren el impulso de renovación que, en varios niveles, interesa en aquel período las culturas europeas y estadounidense. Espoleados por el contacto con los movimientos vanguardistas y, en particular, con el surrealismo y su interés por las sociedades y civilizaciones ancestrales, intelectuales como el guatemalteco Miguel Ángel Asturias y los cubanos Alejo Carpentier y Lydia Cabrera exploran las posibilidades de utilizar en sus obras el peculiar enfoque de la realidad de los indios y los negros, cuya cultura primitiva se conservaba en América. «Nos encaminamos hacia lo maravilloso y lo preconizamos de modo incondicional», había dicho André Breton (1972: 83), y es, siguiendo esta pauta, la manera a través de la cual también los narradores hispanoamericanos despiertan a los substratos identitarios olvidados de sus países.

Lydia Cabrera (La Habana, 1900 – Miami, 1991) es la primera intelectual que se dedicó a rescatar de manera sistemática el legado africano en Cuba y lo hizo a través de dos caminos transitados paralelamente: la (re)elaboración literaria de los relatos orales africanos, inaugurada en 1935 por la publicación de *Contes negres de Cuba*, en París, y la reconstrucción etnológica, que empieza a partir de su regreso a Cuba en 1940\*. Rodeada del clima de fermento vanguardista, se abren ante ella dos tareas urgentes: salvar la tradición africana condenada a desaparecer con los negros ancianos que la transmiten oralmente, y lograr un estilo literario que le permitiera revelar, valorar y comunicar su íntima poesía, otorgándole un rango artístico superior. En línea con la recuperación de la otredad identitaria, emprendida por Asturias y Federico García Lorca†, a los que la unen lazos de comunión estética, amistad, contemporaneidad y la misma fascinación por el surrealismo, la escritora aprovecha el material folklórico presente en Cuba, reconoce el contenido poético y consigue expresarlo artísticamente de una forma inédita para la época. La originalidad de la labor cabreriana se debe, en particular, a la incorporación en el terreno literario de la música y la religión, depositarias fundamentales de la tradición africana en Cuba, a la vez que los primeros ámbitos que sufren los célebres procesos de transculturación teorizados por Fernando Ortiz en su estudio cumbre de 1940. Estos dos elementos se funden con el lenguaje narrativo en el espacio intra-textual armado por Lydia

---

\* Con respecto a su obra literaria, además de la importancia innegable de *Cuentos negros*, sobresalen: *¿Por qué... cuentos negros de Cuba?* (1948), *Ayapá, cuentos de Jicotéa* (1971) y *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales* (1983), los cuatro considerados en el presente estudio. En su ingente producción de naturaleza etnológica y antropológica destaca su obra cumbre: *El monte* (1954), heterogénea miscelánea que explora los intersticios de la sociedad afrocubana analizando y describiendo su poliédrica conformación.

† La labor que Lydia Cabrera se propone realizar tiene muchos puntos de contacto con la incorporación de lo gitano a la poesía elaborada por Lorca en su *Romancero gitano*. Cabrera conoce a García Lorca durante su estancia en Madrid, en 1937, y tiene oportunidad de discutir e intercambiar ideas con él. Lorca le lee su *Romancero gitano* en el café Pombo de Madrid y le agradece su crítica y amistad dedicando «A Lydia Cabrea y su negrita» el poema *Romance de la casada infiel*. Como fruto de esta amistad y del contacto con la generación del 28, Lydia Cabrera lleva a su prosa el culto del neogongorismo por la metáfora, y busca en el refrán castizo y criollo lo popular que Alberti y Lorca encuentran en los antiguos metros populares.

Cabrera, entablando con él una relación desjerarquizadas y anticipando la hibridación genérica y la performatividad características de las narrativas posmodernas.

## 2. Religión: la raíz sagrada del relato profano

La esfera religiosa constituye el polo principal alrededor del cual se articula la vida de los africanos en Cuba, a partir de su llegada como esclavos durante el periodo colonial. El sistema religioso afrocubano se configura como un poliédrico universo entrelazado constantemente con la existencia del negro. De hecho, «lo numinoso pasa por el eje mismo de la existencia del negro y lo permea con todas sus expresiones vitales» (Castellanos 1994: 111). Es sobre todo la religión Yoruba y la literatura sagrada de su oráculo, Ifá, la que constituye el trasfondo embrionario del cual se alimentan los cuentos de Lydia Cabrera.

Un conjunto de dieciséis *orgunes*, o semillas, componen el cuerpo principal del Ifá, pero las posibilidades de las figuras son, en total, doscientas cincuenta y seis a la novena. A cada orgún le corresponde una cantidad ilimitada de ese, poesía en prosa, cuyo contenido abarca toda la filosofía yoruba, a lo que se añaden también los *orikis*, largos poemas que trazan la genealogía de las familias más importantes de las tribus y novelan también el origen y desarrollo de los pueblos yorubas. El conjunto de ese corpus literario, conocido en la isla con el nombre de Patakín, Appatakí o Apattawe, constituye un complejo de símbolos a través de los cuales el saber mítico pasa de un religioso a otro y de una época ancestral a otra, resultando una suerte de «fuente viva» para la comunidad santera. Según Martínez Furé, se trata de «mitos relativos a los “caminos” o avatares de los distintos *orishas*, al origen de ciertos ritos o tabúes, o bien de contenido cosmogónico» (1979: 211-212). Como construcción ideal ellos no solo existen en la conciencia de los religiosos, sino en todo el espacio de su cultura: reflejan y expresan la realidad modelándola culturalmente (Lahaye Guerra 2004: 197).

Son precisamente las historias sagradas del Ifá y los valores que en ellas se vehiculan lo que más inspira los cuentos de Lydia Cabrera. De manera particular, cada relato del volumen se basa en leyendas y mitos etiológicos contados en el Patakín, ilustrando la correspondencia explícita que existe entre la narrativa profana y las caracterizaciones y los tropos de la tradición religiosa africana. *Obbara mente o no mente*, por ejemplo, es una versión de una letra del oráculo, Obara Melle, séptimo de los primeros dieciséis *orgunes* de Ifá, y una de las dieciséis manifestaciones o caminos del dios Obatalá (Cabrera 1972: 53). Mientras que el cuento *El algodón ciega a los pájaros*, se ajusta a una de las anécdotas del *orgún* Osa Melle, en el cual el algodón, Oú, sufre la envidia de los pájaros por ser la planta elegida por el dios supremo Obatalá para su capa (*Ibidem*: 73). Con la intención de protegerse de la crueldad de las aves que quieren acabar con él, la planta hace *egbó* y le crecen las espinas que son su defensa (Castillo 1976: 35). El cuento de Cabrera no sólo retoma el tema de la historieta sagrada, sino que también capta y poetiza su significado mítico, cerrando el cuento en tono solemne y a la vez metafórico. Algodón, a pesar de su debilidad inicial, logra destruir a los pájaros mostrando que cualquier transgresión contra Obatalá, blancura y pureza, será irremediabilmente castigada:

Así se cumple, por los siglos de los siglos, la palabra de Obatalá, pues el pájaro ignorante, el desmemoriado [...] que hunde su pico irreverente en la sagrada cápsula del algodón, pierde la vista y no más levanta el vuelo ligero. Ciego, condenado al suelo, se debate en la tiniebla, tropieza, se golpea cruelmente, hasta morir estrellándose en una oscuridad más dura que la piedra. (Cabrera 1972: 72-73)

El cuento sincrético y episódico elaborado en tres narraciones, *El sabio desconfía de su propia sombra*, por otro lado, rememora e imita las diferentes versiones de un *orgún* de un mismo tema. Como en las letras del Patakín en Cuba, este relato se compone de tres episodios de un mismo refrán para recalcar la advertencia que el *babalawo* lee en las letras. El peligro del que se advierte en el cuento se configura como nítida parodia de un *orgún*:

[...] hay alguien que aparenta ser una cosa y es otra [...] ¡Y nadie sabe lo que se esconde en un disfraz humano! Quien menos se piensa secretamente puede ser un diablo, una fiera, un monstruo y, a solas, manifestársenos en su forma verdadera e inconcebible. Al contemplarlos de cerca sobrecoge el súbito misterio de los ojos más queridos y tranquilizadores; mirado a fondo, son los de un extraño; los ojos de alguien que jamás se ha conocido... (*Ibidem*: 120)

De esta nota admonitoria inicial como en el Patakín, se desprenden tres episodios independientes cuya secuencia compone la estructura narrativa del cuento: el misterioso viaje que el cochero Antón del Carmen hace al cementerio, el rapto de una chica por parte de un joven africano convertido en culebra y la historia del hombre que se casa con una mujer sin saber que ésta es en realidad una *guanaja* (pava).

La estructuración engañosamente descoyuntada parece violar los cánones literarios del cuento, pero en realidad aporta numerosas pistas retóricas para señalar que la redacción del cuento es imitación, en forma y en estructura, de las recitaciones de los santeros y babalaos cubanos. Como en la numerología bíblica y en la yoruba, las tres partes aluden a la presencia de una sola unidad, tres y uno, diferentes e idénticos.

Para el negro africano, el cuento está íntimamente relacionado con su religión, en tanto que, en la mayoría de los casos, en sus tertulias lo que se cuenta es la vida y las hazañas de sus orishas. Esta presencia constante se traslada también a los textos de Lydia Cabrera, donde los dioses aparecen de manera fortuita dentro del cuerpo de la narración, generando episodios ajenos que cortan bruscamente el hilo de la historia, o bien dando un sesgo inesperado a su desarrollo. Los dioses deambulan por los relatos, aunque sólo nombrados o mencionados con una frase que los describe en aposición: Eleguá, «el que abre los caminos»; Yansa, «la lívida señora de los cementerios»; Osaín, «Santo de yerbas, Santo adivino»; Yewá, «la tetricas Virgen de la Muerte, que rige con sus dos hermanas la vida subterránea y secreta de los cementerios»; Olofi, «el viejo más viejo que el cielo». A veces, al mencionar a un orisha, la autora toma el pretexto para incorporar a la trama del cuento un excursus constituido por su descripción minuciosa, una sinopsis de su genealogía o de su vida.

Los dioses aparecen también “montados”, es decir, actuando a través de un devoto, como en el cuento *Esa raya en el lomo de la Jutía*. En este se hace referencia a la posesión de la vieja Ñogubá por el orisha Ogún-Arere, con el fin de curar al enfermo Erubú: «Enderezando con increíble arrogancia al pecho hundido de la vieja, bramaba el santo que la poseía» (*Ibidem*: 163). La autora describe con precisión de etnóloga el rito de curación que el dios realiza a través de la mujer, incluyendo también el cántico parte del ritual –



mezcla de español y africano— que ocupa más de cinco páginas. Esta inclusión resulta excesiva con respecto a la economía interna de la ficción, porque el ritmo de la trama queda comprometido en su dinámica; sin embargo, resulta necesaria desde el punto de vista antropológico, porque el rito se reproduce en su integridad, lo que constituye un aporte científico de valor indudable. Siguen unas líneas extraídas de la amplia relación del ritual de curación. El orisha, siempre por medio del cuerpo de Ñogubá:

[...] se arrastró hasta Erubú [...] y le clavó los dientes en el ombligo. La boca que mordía y chupaba frenéticamente, bañado el vientre de una baba espumosa y sanguinolenta, reanimó la llama mortecina de la pupila: media cara de Evaristo se contrajo en una mueca muda de dolor. Al fin el Santo dejó de chupar y de morder y escupió un sapo vivo que los dos viejos persiguieron y aplastaron a puñetazos. (*Ibidem*: 173)

El rasgo religioso que asumen sobre sí los relatos de Cabrera, y por consiguiente su valor de testimonios culturales, deriva también de la abundante presencia de bilongos, maleficios, y de las descripciones de *egbos* o *ebbos*, ritos de purificaciones y sacrificios típicos de la Santería cubana. La negra lavandera que vive con Capinche muere de pasmo y «lo cierto es que murió víctima de “un trabajo” que le hizo un *mayombero*» (Cabrera 1989: 119). La tortuga Jicotea, considerado un ser conocedor de la brujería, le envía a su compadre Venado los tres Chicherekús, muñecos de palo o niños de aspecto muy viejo muertos recién nacidos, con la intención de aniquilarlo. Tras atormentarlo toda la noche, los Chicherekús hubieran acabado con él «si no hubiese tenido puesto su “resguardo” que le dio su madre y buen Eledá» (*Ibidem*: 76). En *Bregantino*, *bregantín*, se dedican tres páginas a la descripción de los ritos religiosos que Sanune ofrece a los dioses durante diez días, cada uno dedicado a un orisha, con el fin de obtener la protección para su hijo a punto de nacer, y amenazado por el Toro que mata a cada niño varón (*Ibidem*: 13). La historia contada en *Se hace Ebbó*, en cambio, sobresale por parecer más bien un pretexto para ofrecer un sintético tratado sobre la Santería, explicando la manera de hacer un rito de purificación con resultado positivo.

En algunos cuentos, el poder adivinatorio, al igual que el maléfico, se convierte en fuerza motriz de la acción narrativa, de manera que la intervención del *babalawo* o de la *iyalocha*, permite la resolución del conflicto y el consecuente desenlace positivo de la trama. El adivino del cuento *Tatabisaco* libera de la muerte al Cazador, acusado por su mujer de haber asesinado a su hijo, y desvela la falta de respeto que la mujer misma había tenido hacia el amo del agua Tatabisaco. Gracias al sacrificio que el babalao le ofrece al dios, éste cesa su ira y devuelve al niño (*Ibidem*: 187).

Los textos de Lydia Cabrera se generan completamente a partir de la síntesis entre discurso sagrado y narración profana, expresando la profunda compenetración entre religión y vida diaria que se produce en la sociedad afrocuabana. Además, al asimilar al espacio ficcional todos los aspectos del universo sacro afrocubano, muestran la voluntad de la autora de retratar de la manera más fiel posible el sincretismo religioso que se genera en Cuba. La presencia de materiales antropológicos y religiosos en el terreno narrativo ensancha las posibilidades de los cuentos a la vez que subraya la creación de un espacio ficcional a partir de un sincretismo que no oculta las diferencias, sino que las revela, subraya y valora.

### 3. Música: entre estética e identidad

El polo dialógico de la religión es la música, con la cual la primera está vinculada contundentemente por el origen ritual de los estribillos<sup>3</sup>. La música constituye una fuente muy importante de la cual se alimentan las tradiciones orales africanas y, en algunos tipos de creación, ésta puede llegar a prevalecer sobre la narración. Según señala Ruth Finnegan:

[...] the Southern Bantu praise poems and Yoruba hunters' ijala poetry are chanted in various kinds of recitative, employing a semi-musical framework. [...] Much of what is normally classed as poetry in *African* oral literature is designed to be performed in a musical setting, and the musical and verbal elements are thus independent. (1970: 4)

En Cuba como en África, se mantiene la estructura ancestral de narraciones colectivas africanas antifonales, en la que el poeta es también cantor, nunca separado de la masa tribal, sino siempre íntimamente relacionado con el grupo al que pertenece. La prosa a menudo se convierte en un canto ritual en la que el narrador-solista canta y le responden todos en coro.

Al trasladar los cuentos orales africanos a un contexto escrito, Lydia Cabrera no solo logra su recuperación como relato, sino, también, como vivencia, porque reproduce la atmósfera de canto y baile que acompañan su realización y fruición comunitaria, involucrando estribillos musicales en lenguas africanas en sus narraciones como partes sustanciales de las mismas<sup>4</sup>.

Durante la transculturación, los embriones africanos se ajustan a nuevos modelos sin perder la lealtad con el origen ni la originalidad de algo nuevo. El gran valor de la intertextualidad de la narrativa afrocubana con textos contemporáneos en Nigeria está en que, calcando los hipotextos que la originan, esta logra expresar también las inquietudes y la idiosincrasia de una sociedad híbrida, en el proceso de construir su historia. A este propósito, muchos cuentos de Cabrera de raíz africana se originan precisamente a partir de células narrativas embrionarias contenidas en los cantos con que sus niñeras africanas solían acunarla de niña o que sus informantes le entonaban. De cánticos breves surgen, por ejemplo, los relatos *Walo-Wila*, *Suadende* y *Chégge*, donde el desarrollo de la acción se basa precisamente en la repetición de los estribillos.

En *Walo-Wila*, se destaca el diálogo cantado, en forma de pregunta y respuesta, entre Ayere Kénde y su hermana Walo-Wila:

¡Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ Aquí una visita, Kénde Ayere!/ Preguntó Walo-Wila:/ -Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ ¿Quién es visita, Kénde Ayere?! – Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ Compadre Caballo, Kénde Ayere./ -Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ ¿Qué quiere Compadre Caballo, Kénde Ayere?! - Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ Que casamiento, Kénde Ayere, – Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ Dile a Compadre Caballo que yo soy fea, Kénde Ayere./ – Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ Que soy tuerta,

<sup>3</sup> Sus letras pertenecen a menudo a los llamados «cantos de palo», entonados por los negros congos en su liturgia religiosa.

<sup>4</sup> Estribillos rítmicos en lenguas africanas se encuentran en veintiuno de los veintidós relatos que conforman los *Cuentos negros de Cuba*, en dieciocho de los veintiocho de *Por qué...cuentos negros de Cuba*, en diez de los veintiuno de *Ayapá, cuentos de Jicotéa* y en catorce de los treinta y ocho de *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales*. En el presente estudio, sin embargo, se consideran sólo los primeros tres volúmenes, en tanto que los estribillos contenidos en el cuarto son fruto de la fantasía creadora de la autora.

Kénde Ayere./ -Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ Que tengo bubas, Kénde Ayere./ -Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ ¡Que estoy podrida, Kénde Ayere!/ – ¡Adiós, adiós! – dijo el Caballo. (Cabrera 1989: 61)

La repetición obsesiva de las palabras del estribillo brinda mayor fuerza expresiva, musicalidad y ritmo al relato, además de responder al propósito de crear un ambiente exótico y mágico. En este cuento, además, se recrea la estructura copla-estribillo, característica de la musicalidad africana, que procede de los juegos cantados de África, aunque su carácter responsorial se halla en los cantos colectivos de casi todas las civilizaciones primitivas.

En *Suadende*, la picaresca de la astucia y del engaño amoroso se extiende a medida que se repite el estribillo, que llega a coincidir con el mismo cuerpo del cuento:

Él tenía vergüenza. Ella no. El hombre dijo:

«¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ Yo vá pasá./ ¿Se pué pasá?». La mujer contestó: «Sí señó,/ Ayáyabómbo, Ayáyabón/ Uté pué pasá...». El hombre adelantó un paso. «¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ ¿Se pué mirá?»/ [...] «¡Sí señó, Ayáyabómbo, ayáyabón!/ Uté pué mirá». / «¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ ¿Y me puó acecá?»/“¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ Uté pué acecá!» [...] «¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ ¿Se pué tocá?» [...] «¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ Uté pué tocá». El hombre la acarició: «¡Ay, yáyabómbo, ayáyabón!/ ¿Sí se pué besá?». La mujer le ofreció su boca. «¡Ay, ay! Ayáyabómbo, yáyabón!/ ¿Se pué abrazá?» [...] «¡Sí señó, yáyabómbo, ayáyabón! Uté pué abrazá...». (Cabrera 1989: 151-152)

El párrafo citado desarrolla la conversación entre una mujer casada y el hombre que la quiere seducir. La música contribuye a expresar el tema de la libertad sexual, presente de manera constante en el mundo afrocubano y representado sin las inhibiciones de las sociedades de tradición cristiana. De este modo, «music and seduction combine to reproduce the black aesthetic» (Rodríguez-Mangual 2004: 121).

El cuento *Chéggue*, en cambio, presenta una elaboración criolla en prosa de un canto folklórico yoruba, actualmente conocido en Nigeria como *shegbe*. Al llevar esta canción al cuento, Lydia Cabrera mantiene no sólo el argumento principal, sino también la estructura rítmica de su antepasado yoruba.

En la versión cubana, el joven *Chéggue* desobedece las advertencias del padre y se adentra en el monte para cazar durante el período de prohibición de caza. Temeroso, e intuyendo lo peor, el padre sale en búsqueda del hijo. Son los mismos animales los que contestan las llamadas del padre, anunciándole la muerte del chico:

Chéggue, ¡Oh Chéggue! / Tanike Chéggue nibe ún / Chéggue ono chono ire ló / Chéggue tá larroyo...Chéggue nos vio contentos celebrar el año nuevo. De un flechazo mató a nuestro jefe. De un flechazo en el corazón. Chéggue está muerto. Su cuerpo ahí yace en un arroyo... (Cabrera 1989: 54)

En el canto yoruba se encuentra esencialmente la misma anécdota:

Tanike pe Shebe ni beun (¿Quién llama a Shegbe allí?) / Shegbe / Awa nşódun ile (Estábamos celebrando nuestra fiesta tradicional) / Shegbe / Shegbe tawa lofa kan (Shegbe nos tiró una flecha) / Shegbe / Awa na ta Shegbe lofa kan (Nosotros también le tiramos una flecha a Shegbe) / Shegbe / Bio ku o awa komo (Si murió no lo sabemos) / Bio ku o awa komo (Si murió no lo sabemos) / Shegbe.<sup>5</sup>

Los ejemplos citados muestran el papel narratológico que los estribillos africanos adquieren en los cuentos, en tanto que contribuyen al movimiento y desarrollo de las historias. A este propósito, cabe recordar que la célula germinadora del cuento es la

---

<sup>5</sup> Versión y traducción de Kola, informante oriundo de Lagos (Cuervo Hewitt 1988: 186-187).

repetición; es decir, el ritmo es la estructura fundante de cada *kinesis*. El movimiento, de hecho, se puede percibir y entender sólo como ritmo (Sini 2004: 162). En los últimos dos cuentos la autora reproduce e incluye en el estribillo africano también el bozal – español deformado producto de la nueva lengua del africano –, con lo cual se logra mantener la estructura interna, poética y rítmica del canto y, al mismo tiempo, adaptarla al nuevo lenguaje de los africanos en Cuba. Al estar los negros tan mezclados y al ser sus idiomas tan diferentes, el bozal deviene lengua franca para ellos y en ese nuevo idioma empiezan a componer sus canciones, introduciendo luego en ellas cada vez más el español, a medida que lo iban adquiriendo (Castellanos 1994: 273).

Los estribillos incluidos en los textos constituyen un elemento rítmico de valor indudable. El lenguaje africano de sus letras, al ser inalcanzable en su significado, transforma la materia lingüística en puro sonido. Para el lector, la palabra pierde el interés de su contenido intelectual, que resulta inaccesible, y se convierte en pura sustancia musical, instrumento fónico y rítmico. El compás del canto impulsa la narración en senderos líricos, y la fábula trasciende su género narrativo para dilatarse en poesía y música. La palabra de los cuentos de Lydia Cabrera, al personificar los elementos musicales, vivifica la acción de la música a nivel objetivo y humano, y «visualiza el poder transmutador del ritmo» (Cuervo Hewitt 1988: 231).

La influencia rítmica y sonora de las canciones africanas o en idioma bozal se compenetra con la prosa castellana, hasta formar una compleja unidad heterogénea y, al mismo tiempo, armónica. Al utilizar asonancias y juegos silábicos, la autora logra reproducir efectos rítmicos y sonoros a base de repeticiones y rimas internas que el estilo español suele rehuir, brindando a su prosa una polirritmia particular. En *La prodigiosa gallina de Guinea*, la descripción del gobernador «linajudo, mofletudo, zamborrotudo [...] y patón y bigotudo», reproduce un compás peculiar, jacarandoso y decididamente africano, gracias a la asonancia en *u-o*; mientras que la rima interna en *tudo* entre los atributos del gobernador, no hace sino acentuar la burla de su aspecto físico (Cabrera 1989: 177). La asonancia en *aes* y la reiteración del grupo consonántico *tr* en «y tragó: tragó soñando que soñaba que tragaba a tragantadas», recrea sonoramente la acción de deglutir (*Ibidem*: 173). La misma sensación rítmica se obtiene en la frase «congo cicongo lundé-bantúa [...] congo malo del Congo real» en *Cundio brujería mala*, donde se reproduce el grupo consonántico *ng* tan típicamente africano (Cabrera 1972: 34).

En su recuperación del elemento africano, Lydia Cabrera mezcla el ritmo de la música africana y el sonido de la palabra castellana, pero no olvida lo específicamente cubano porque, junto a la cancioncilla y la copla, incluye en su prosa también el pregón, que en la sociedad cubana ha sido una forma de vender cantando. En *La tesorera del diablo*, parece oírse la voz del viandero que «en actitud digna y airada pregonaba para otros: «¡El ñame que atora y el quimbombó que resbala!-», a la que se acompaña la del dulcero, que grita por la calle: «Aquí llevo yo un tablero/ Que parece una diamela./ Llevo torta de canela,/ Llevo torta de limón,/ Merenguitos, bizcochuelos,/ Yemas dobles, masa real...» (Cabrera 1971: 150-1).

En *El espíritu de la civilización o las leyes de la cultura negro-africana* (1956), Léopold Sedar Senghor analiza los rasgos distintivos de la cultura negra, y desarrolla su teoría de la diferencia con la cultura europea como base legítima en la que sustentar el renacimiento negro. De acuerdo con el autor de *Étiopiques*: «Europa es la civilización del razonamiento discursivo, del análisis y del genio mecánico», el individuo negro, por otra parte, se caracteriza por «la emoción, la intuición y el ritmo». El negro es un «ser rítmico», dice Senghor, constituye la «encarnación del ritmo» (Diagne 1982: 159-160).

Lydia Cabrera busca e imprime a su prosa este ritmo tan constitutivo de la esencia africana y fundamentalmente lo afrocubano, consiguiendo una especie de comunión musical y rítmica entre los estribillos y la narración dentro de la cual éstos se intercalan. El trabajo que la autora hace integrando los ritmos negros con su prosa está en la misma línea de las experimentaciones que en ese período se llevan a cabo con el son en el marco del Negrismo cubano. Amadeo Roldán es el primero en componer sinfonías con temas y ritmos afrocubanos, muchos inspirados en las ceremonias *ñáñigas*, e incorpora en una base regular los instrumentos de percusión típicos cubanos en sus actuaciones<sup>6</sup>. Sucesivamente, la transformación del son en forma literaria gracias a los experimentos poéticos de Nicolás Guillén será crucial para el desarrollo del afrocubanismo literario<sup>7</sup>.

La síntesis entre ritmos africanos y prosa española que Lydia Cabrera realiza en sus textos enfatiza las aportaciones africanas a la cultura cubana, problematizando así indirectamente la cuestión de la identidad nacional en Cuba. Al mismo tiempo, la confluencia de lenguaje musical africano y expresión verbal escrita castellana en el mismo terreno narrativo, subraya el carácter doblemente fronterizo del texto, en tanto que es puesto en la encrucijada entre elementos culturales e instrumentos semióticos diferentes.

La confluencia en el terreno literario de distintas esferas extratextuales con sus respectivos lenguajes convierte a los cuentos de Lydia Cabrera en espacios culturales, de acuerdo con la teoría desarrollada por Yuriy Lotman, según el cual la realidad no puede ser abarcada por ningún lenguaje separadamente, sino solamente por un conjunto de ella como «una condición de existencia» (1999: 12). Como en la propuesta del semiólogo ruso, en las narraciones de Lydia Cabrera lenguajes diferentes – religioso, musical y literario – se superponen en un único espacio textual y narrativo, dando vida a un antimodelo cultural y estético centrado sobre el dinamismo como instancia de continuo cambio y devenir.

Al mismo tiempo, al no optar por un único lenguaje universal, sino por una multiplicidad expresiva, Lydia Cabrera se aleja de la promoción de un mestizaje homologador por la Cuba republicana, y rompe con la construcción ideológica de la alteridad basada en la que Homi Bhabha define modalidad de la “fijeza”, típica del discurso del colonialismo (1994, 98), y apunta a la performatividad y a su dinamismo como cifras características de la heterogénea y proteiforme ontología afrocubana.

---

<sup>6</sup> Los dos principales elementos que integran la esencia cubana, lo español y lo africano, se ven incomparablemente reflejados por Roldán en una partitura que crea en 1928: *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé* (1929), dos ballets basados en libretos de Alejo Carpentier.

<sup>7</sup> En *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo. Poemas mulatos* (1931) el poeta aplica el ritmo del son a sus versos, valiéndose de la repetición y del uso de palabras de marcado valor acústico.

## Bibliografía

- Cabrera, L. (1971). *Ayapá, cuentos de Jicotea*. Universal.
- Cabrera, L. (1972). *Por qué...cuentos negros de Cuba*. Miami: Universal.
- Cabrera, L. (1989). *Cuentos negros de Cuba*. Barcelona: Icaria.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. UK: Routledge.
- Breton, A. (1972). *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Seix Barral.
- Cannavacciuolo, M. (2010). *Habitar el margen: sobre la narrativa de Lydia Cabrera*. Sevilla: Renacimiento.
- Castellanos, J. e I. (1994). *Cultura afrocubana 4. Letras, música y arte*. Miami: Universal.
- Castillo, J. M. (1976). *Ifá en la tierra de Ifá, Manual de recitaciones para santeros y babalaos de las reglas lucumíes*. Miami: Universal.
- Cuervo Hewitt, J. (1988). *Aché, presencia africana: tradiciones yoruba-lucumí en la narrativa cubana*. New York: Peter Lang.
- Diagne, P. (1982). «Renacimiento africano y cuestiones culturales». I. Saw Alpha (Ed), *Introducción a la cultura africana. Aspectos generales*: 117-165. Barcelona: Serbal/Unesco.
- Finnegan, R. (1970). *Oral literature in Africa*. Oxford: Oxford University Press.
- Inclán, J. (1976). *Ayapá y otras Otán Iyebiyé de Lydia Cabrera*. Miami: Universal.
- Lahaye Guerra, R. M. (2004). «Sobre la naturaleza de los patakíes. Notas para un estudio». A.V. Estrada (Ed), *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría?*:138-154. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Lotman, Y. (1999). *Cultura y explosión*. Madrid: Gedisa.
- Martínez Furé, R. (1979). *Diálogos imaginarios*. La Habana: Arte y Literatura.
- Ortíz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez-Mangual, E. M. (2004). *Lydia Cabrera and The Construction of an Afro-Cuban Identity*. Chapel Hills: University of North Carolina Press.
- Sini, C. (2004). *Raccontare il mondo. Filosofia e cosmologia*. Milano: Jaca Book.

## **Un gentiluomo tra i Navigli e la laguna. Alejandro Alonso e l'arte della cubanía rivoluzionaria**

A Cuban gentleman between the Milanese Navigli and the Venetian lagoon. Alejandro Alonso and the art of revolutionary cubanía

*Irina Bajini\**

### RIASSUNTO

Con questo contributo mi propongo di tracciare la traiettoria vitale e scientifica di un intellettuale cubano di grande spessore. Uno studioso sui generis, un maestro *malgré lui*. Alejandro Alonso (1935-2017) fu un giornalista cubano e un critico d'arte, di cinema, di balletto. Fondò e diresse il museo della ceramica artistica dell'Avana e pubblicò diverse monografie, tra cui *Cosas y casas de Cuba*. Habana Deco, Alfredo Sosabravo, Amelia Peláez.

Di origini spagnole, era innamorato della sua isola, nonostante ostentasse modi e abiti d'antan. In molti lo rimpiangono, perché quando era un amico era un amico vero. Particolarmente legato a Milano e all'Università Statale, la sua visita a Venezia nel 2010, invitato da Ca' Foscari, e in Friuli, accolto dall'Università di Udine, fu l'ultima di molte. In conclusione, un ricordo del suo fedele compagno e collaboratore Pedro Contreras (1943-2011).

### PAROLE CHIAVE

L'Avana, ceramica artistica, Alejandro Alonso, Rivoluzione cubana, Pedro Contreras

### ABSTRACT

In my contribution, I aim to trace the vital and scholarly trajectory of an outstanding Cuban intellectual. A scholar sui generis, a master *malgré lui*.

Alejandro Alonso (1935-2017) was a Cuban journalist and a critic of art, film, and ballet. He founded and directed the Museum of Artistic Ceramics in Havana and published several monographs, including *Cosas y casas de Cuba*. Habana Deco, Alfredo Sosabravo, Amelia Peláez.

Of Spanish descent, he was in love with his island, despite flaunting old-fashioned manners and clothes. Many mourned him, for when he was a friend he was a true friend. Already bound with the University of Milan, his visit to Venice in 2010, invited by Ca' Foscari, and to Friuli, at the invitation of the university of Udine, was the last of many.

In conclusion, a remembrance of his faithful friend and collaborator Pedro Contreras (1943-2011).

---

\* Università degli Studi di Milano / Centro di Ricerca Interuniversitario sulle Americhe Romanze  
irina.bajini@unimi.it  
ORCID: 0000-0002-2213-1189

## KEYWORDS

Havana, artistic ceramics, Alejandro Alonso, Cuban Revolution, Pedro Contreras



Cómo pasa mi nombre, qué maciza paciencia para jugar  
sus días  
en esta isla pequeña rodeada por Dios en todas partes  
canto del mar y canto irrestañable de los astros.  
Eliseo Diego

## 1. Sapessi com'è strano conoscere un cubano a Milano

Se un testo letterario ibrido è composto di elementi verbali e non verbali come fotografie, illustrazioni, elementi extradiegetici eterogenei ed evocativi, i quali concorrono a modificare la natura e la struttura dello scritto prestandolo a una lettura molteplice ed emotiva, che cosa succede se si procede in modo analogo nel redigere un contributo accademico? E dopo aver optato necessariamente per l'uso della prima persona singolare, fin dove ci si può spingere senza scivolare nell'aneddotico o nella rievocazione nostalgica del passato?

È questa la domanda che mi pongo nell'accingermi a ricordare la parabola umana e il lascito intellettuale di un amico scomparso. Una domanda di cui cercherò di fare buon uso per tenere a freno la tentazione del compiacimento autobiografico evitando che il mio scritto precipiti in un melenso amarcord familiare.

Alejandro Gumersindo Alonso Rodríguez, nato all'Avana il 24 febbraio 1935 e morto nella stessa città il 27 dicembre 2017, portava con orgoglio due nomi e due cognomi smaccatamente peninsulari, a conferma delle origini asturiane e gaglieghe. Per firmarsi usava spesso un acronimo, AGA, preciso e asciutto com'era lui: un bell'uomo parco di sorrisi. Parlava a bassa voce, con curva discendente. Ascoltarlo era un privilegio, comprenderlo fino in fondo, una sfida impegnativa. Abitava in Centro Habana, in un edificio popolare, ma il suo appartamento era affascinante come la grotta di Ali Baba: oggetti preziosi ovunque, quadri ottocenteschi e ceramiche artistiche, mobili spagnoli e ninnoli cubani, cineserie e maschere africane, il sacro e il profano, l'antico e il supercontemporaneo, i piatti di plastica e i bicchieri di cristallo, il kitsch e il design, la birra per dissetarsi e il vino rosso per i pasti importanti. Il rum mai. «Se si vendesse in farmacia non lo comprerebbe nessuno», soleva dire citando una battuta di suo padre, che evidentemente associava il gusto del rum a quello dello sciroppo per la tosse.

Quando Alejandro Alonso arrivò per la prima volta a Milano, nell'ottobre del 1995, era reduce da un intervento chirurgico ortopedico. Elegante di natura ma leggermente claudicante, si appoggiava a un bastone dal pomello d'argento lavorato; ciò lo trasformava in un dandy *malgré lui*, perché non si atteggiava: il sostegno gli serviva davvero. Era approdato nel capoluogo meneghino insieme a un centinaio di opere d'arte provenienti dal Museo delle Belle Arti dell'Avana. "Insieme" per davvero, dal momento che tra i suoi compiti di curatore della mostra intitolata *Novecento cubano*, su cui avrò modo di tornare più avanti, c'era l'obbligo di accompagnare le opere nel viaggio aereo di andata e ritorno. Ciò comportava che Alejandro, una volta inaugurata l'esposizione, avrebbe dovuto attendere il *finissage* per potersene tornare a casa con i preziosi bagagli.

Avevo il grato compito di fargli da interprete (o da mediatrice di conflitti?) impegnandomi a facilitare la non sempre fluida 'comunicazione' tra lui e figure

istituzionali locali come Philippe Daverio, allora assessore alla cultura e il suo collaboratore Paolo Biscottini. Tra noi fu stima a prima vista e tutto stava andando per il meglio. Pochi giorni dopo, però, a festa finita, sorse un problema ‘tecnico’ che mise Alejandro in grande difficoltà: la delegazione cubana era ripartita, lui era dovuto rimanere a Milano ma gli organizzatori della mostra lo avevano *sic et simpliciter* abbandonato senza garantirgli né vitto né alloggio. Fu così che nel giro di poche ore si formò uno spontaneo e gioioso comitato di solidarietà, in cui confluirono persone alquanto diverse, che non si conoscevano tra loro e che proprio grazie ad Alejandro divennero amiche. Per la serie: «No hay mal que por bien no venga», nessun male vien per nuocere. Furono giorni intensi e sorprendenti, di incontri, chiacchierate, passeggiate, feste, concerti, spettacoli teatrali, visite a musei, viaggi fuori porta e scambi culinari. Ognuno ci mise del suo e tutti imparammo moltissimo.

Nella Milano degli anni '90 – Sindaco il leghista Marco Formentini, in Provincia il centro sinistra e alla Regione Roberto Formigoni – Cuba era sulla bocca di molti: per alcuni restava un mito rivoluzionario, ad altri prometteva piaceri a basso costo, i più intraprendenti la vedevano come terra di conquista. Il povero Alejandro, tra i tanti difetti o virtù, a seconda dei punti di vista, aveva quello della sincerità: la sua innata onestà intellettuale gli impediva di mentire, e così, pur rispondendo con garbo, raffreddava gli entusiasmi di compagni nostalgici, turisti in cerca di avventure e sedicenti uomini di affari.<sup>1</sup> Perché era lucido nelle sue analisi e spietato nelle critiche, eppure dalla sua bocca, nei ventidue anni di frequentazione, non sentii mai uscire una parola di disprezzo nei confronti della sua Patria, che non avrebbe tradito né abbandonato per nulla al mondo. Cuba era un male necessario, il figlio che non puoi smettere di amare anche se qualche volta ti fa arrabbiare e forse ti ha deluso un po'. La terra che ha accolto i tuoi genitori e in cui i tuoi genitori riposano. Ciò basta e avanza.

Ad Alejandro – l'amico e il maestro - devo molto in termini culturali, quel che so e soprattutto amo di arte cubana, ma anche di cinema e addirittura di balletto (io che non stravedo per Terpsicore ma ho riso e pianto per Alicia Alonso), lo devo a lui, anche se la lezione più importante riguarda niente popodimeno che la vita: ama ad occhi aperti senza prenderti in giro, segui le tue passioni con caparbia consapevolezza, dubita delle apparenze e non ti accontentare delle comode definizioni. Insegnamenti, sia ben chiaro, elargiti attraverso l'esempio quotidiano, conditi di ironia e complicità, come quel «Búscate a un panadero!», cattivo consiglio che finse di darmi quando ormai mi conosceva abbastanza per sapere che non gli avrei fatto caso.

Eppure negli anni '50 del secolo scorso le cose non si erano messe bene per il giovane Alonso, figlio unico di genitori separati, che si era visto costretto a studiare Economia e Commercio per seguire l'attività di famiglia. Fortuna volle che suo padre con la

---

<sup>1</sup> Tra le sue abitudini, forse quella più inveterata era di affermare pubblicamente che un re senza vestiti... era nudo, ovvero che un'attrice scarsa, seppur bella, era comunque una cagna, che un pittore mediocre ma modaiolo restava un imbrattatele, e via di questo passo; come la volta in cui, da critico di balletto, definì “patetica” la grande *etoile* Alicia Alonso, che settantenne, cieca e corpulenta, si faceva portare in scena, di peso, da un povero ballerino madido di sudore, per limitarsi ad agitare le mani senza muovere un passo. La coreografia da lei firmata per l'occasione, su música di Tchaikovsky, s'intitolava – comicità involontaria – *Farfalla*.

Rivoluzione perdesse la *bodega* o emporio alimentare.<sup>2</sup> A quel punto Alejandro poté finalmente dedicarsi a ciò che gli stava veramente a cuore: si iscrisse alla Facoltà di Lettere dell'Università dell'Avana e nel 1969 si laureò in Storia dell'Arte e al contempo scelse di restare accanto alla madre, che curò amorevolmente fino alla morte. Mai fu preso dalla tentazione di lasciare il paese in cui era nato, pur avendo contatti negli Stati Uniti che gli avrebbero permesso di farvi una bella carriera, né di sposarsi, pur essendo benestante e piacendo alle signore. Per coerenza, diceva lui: Cuba è la mia Patria e le donne non mi interessano. *Sic et simpliciter*. L'ultima spasimante – a detta sua una “vieja loca” (e non me ne vogliamo le eventuali parenti: *relata refero*) – lo voleva a tutti i costi e lo chiamava tutti i giorni: era la sorella della famosa pittrice Amelia Peláez,<sup>3</sup> e dunque un ottimo partito, e tutti, compreso il suo compagno Pedro, ci scherzavamo su, invitandolo a concedere la mano alla *stalker* o almeno a illuderla con qualche casto bacino. Chissà che non ci scappasse qualche prezioso quadro della defunta! Ma figurarsi se stava al gioco: l'oggetto del desiderio si negava sempre al telefono come una vecchia diva stanca di concedere autografi, e a noi rispondeva, con aria severissima, che non c'era niente da ridere.<sup>4</sup>

## 2. Cubano, rivoluzionario, indipendente

### 2.1. Galicia está probe, á Habana me vou...\*

Riferire sommariamente della vita di Alejandro permette di ripercorrere quasi un secolo di storia cubana, a cominciare dalla pagina fondamentale dell'emigrazione gagliega e asturiana. Era dal porto della Coruña che partiva il maggior numero di viaggiatori verso Cuba, ed è dal 1887 al 1895 quando Cuba riceve il maggior numero di migranti dalla Galizia, al 70 per cento uomini. Stessa cosa vale, in quegli anni, per quanto riguarda gli asturiani.<sup>5</sup> Le imprese commerciali assorbivano un'importante quantità di mano d'opera, anche se per molti l'aspirazione era raggiungere il traguardo del lavoro in proprio. Il contatto tra compaesani era molto importante e favoriva il proliferare di società di mutuo soccorso. Di fatto questi migranti peninsulari avevano due strade per combattere la loro fama negativa di ignoranti, rozzi e avidi di denaro:<sup>6</sup> da un lato la costruzione di maestosi

---

\* Verso di Rosalía Castro, poetessa gagliega (1837-1875)

<sup>2</sup> Come riporta lo studio di José Antonio Vidal Rodríguez sui processi rivoluzionari di nazionalizzazione in relazione all'immigrazione spagnola tra il 1959 e 1968, «Las bodegas, imprescindibles para garantizar la alimentación de los iudadanos, fueron controladas por el gobierno a partir del bloqueo norteamericano; quedando desde entonces los bodegueros como comerciantes por cuenta propia, pero al servicio de la administración, que les surtía y encomendaba una cantidad determinada de “libretas” de racionamiento familiares» (Vidal Rodríguez 2005: 8).

<sup>3</sup> Su questa artista cubana (Yaguajay 1896 – L'Avana 1968) Alejandro aveva scritto molto, come in seguito riferirò.

<sup>4</sup> Sulla mancata moglie di Alejandro ho trovato qualche notizia in più: si chiamava Ninita e sapeva il fatto suo. Almeno stando all'intervista rilasciata dalla nipote Carmen, attrice e regista residente a Miami, che è l'attuale presidente della Amelia Peláez Foundation (García 2021).

<sup>5</sup> L'evento migratorio è considerato da tutti gli studiosi del tema come il fenomeno sociale più importante delle Asturie contemporanee (Anes Alvarez 1993: 6).

<sup>6</sup> La costante presenza della figura teatrale del gagliego come di un migrante rozzo ma taccagno e ambizioso, che si fa ‘maschera’ nel repertorio dei *bufos habaneros* e in seguito del Teatro Alhambra (Bajini 2019), conferma che la comunità migrante della Spagna del nord (inclusi gli asturiani) a cavallo tra '800 e '900 era, oltre che numerosa, bene organizzata. Il gagliego, come afferma Jorge Ibarra, «Era el prototipo de los comerciantes españoles al detalle. La memoria colectiva del

edifici – come il Centro Asturiano dell’Avana con la Cassa di Risparmio, la clinica Covadonga, Il Centro Gallego, l’ospedale ostetrico Hijas de Galicia – condividendoli con il resto della società cubana; e dall’altro l’*aplatanamiento*, cioè l’integrazione attraverso matrimoni misti, anche se restava sempre la possibilità di optare – come farà il padre di Alejandro, per un «matrimonio arreglado» (Vidal 2007: 32).<sup>7</sup>

## 2.2. ... e ignorando el peligro del Norte que vigila\*

Alejandro nasce in un’epoca politicamente turbolenta. Gerardo Machado, che aveva combattuto contro la Spagna nella rivoluzione del 1895-98, era stato eletto presidente della Repubblica nel 1924 e aveva promesso di liberare Cuba dalla soggezione economica degli Stati Uniti attraverso riforme nell’amministrazione e un ambizioso piano di opere pubbliche; ma una volta rieletto nel 1929 aveva assunto atteggiamenti dittatoriali determinando un forte malcontento popolare che esplose nella rivolta del 1930 e in successive lotte sanguinose che provocarono l’intervento degli Stati Uniti. Fu così che nel 1933, dopo uno sciopero generale e dopo aver perso l’appoggio dell’esercito, Gerardo Machado si dimetteva e si rifugiava in Canada, mentre per alcuni mesi lo sostituiva Manuel de Céspedes (padre della scrittrice Alba) come presidente provvisorio.<sup>8</sup>

Ciononostante L’Avana viveva una stagione di fermento culturale con il gruppo d’avananguardia dei Minoristas, intellettuali e artisti che si riuniva intorno all’etnologo Fernando Ortiz e s’impegnavano a riscattare il tema “negro”, ancora considerato quasi un tabù da una società segnata dallo stigma della schiavitù.

## 2.3. Enjoy Coca Cola\*\*

Mentre Fulgencio Batista si appresta a riassumere il potere - lo farà il 10 marzo 1952 spodestando il presidente della Repubblica Carlos Prío Socarrás con un colpo di Stato – Alejandro frequenta malvolentieri l’Università e impara bene l’inglese, che del resto imperversava nelle *reclames* luminose che invadevano l’isola. Ma cosa c’era dietro le luci al neon di quegli anni, si chiede retoricamente Raúl Antonio Capote.

Detrás de la escenografía comercial corría la sangre de los crímenes de la dictadura batistiana, de las instituciones que sirvieron de modelo para la represión en América Latina, como el Buró para la Represión de las Actividades Comunistas (BRAC), el Servicio de Inteligencia Militar (SIM), el Servicio de Inteligencia Naval (SIN), la Policía Marítima, el Buró de Investigaciones y la Policía Nacional, verdaderas academias de tortura y muerte. La Habana era un paraíso, sí, pero para las mafias del juego, del alcohol, de las drogas y de la prostitución, un reino de impunidad

---

pueblo cubano lo registró por su excesiva capacidad de trabajo, tacañería, bajo nivel cultural y vida sacrificada. El teatro bufo y la novelística lo captaron como un tipo popular, integrado en las costumbres y manera de ser del cubano. Su afición a la mulata daba cuenta de su carácter democrático y liberal» (Ibarra 1995: 32).

\*Verso di Rubén Martínez Villena (1899-1934), dirigente del Partito Comunista di Cuba, intellettuale e poeta.

\*\* Slogan pubblicitario di prodotto statunitense diffuso nella Cuba batistiana.

<sup>7</sup> Tra i contributi letterari sull’emigrazione scritti in epoca rivoluzionaria va ricordato un romanzo di Miguel Barnet del 1983 intitolato *Gallego* (1983), che accosta le vicende private di un emigrante giunto all’Avana nel 1906 alle fasi cruciali della storia cubana e spagnola del XX secolo, dal governo di Gerardo Machado alla Guerra Civile Spagnola e dalla dittatura di Fulgencio Batista al trionfo della Rivoluzione.

<sup>8</sup> Si vedano, in proposito, il saggio di Martínez Heredia (2007) e il romanzo di Estévez (2015).

que crecía como «ciudad del pecado», en paralelo a Las Vegas, con grandes ventajas sobre la perla de Nevada. (Capote 2021)

#### 2.4. ¡Y como era La Habana de entonces, caballeros!\*

La Rivoluzione cubana provoca fin dai primi anni una svolta epocale anche in campo culturale ed educativo. La Riforma Universitaria ispirata a Julio Mella e a Rubén Martínez Villena ma ancora prima al ‘Apóstol de Cuba’ José Martí, aveva lo scopo di formare un professionista che sapesse coniugare il rigore scientifico, la ricerca meticolosa, l’adeguata espressione del pensiero, con la responsabilità del suo impegno sociale ((Rodríguez Rodríguez 2012).

Come ricordava nel 2022 l’amica e collega Elina Miranda nel suo discorso pronunciato in occasione del sessantesimo anniversario della fondazione della Escuela de Letras dell’Università dell’Avana,

Juntos, claustro y estudiantado, enfrentamos la formación en nuevas especialidades, la escasez de libros, la riqueza de la vida cultural de entonces llena de conferencias, cursos, puestas teatrales, ciclos de películas, exposiciones de artes plásticas, así como de trabajos voluntarios, en sus múltiples variantes, y la inclusión en las transformaciones operadas en la vida nacional del momento [...] No solo nuestros criterios sobre el desarrollo de la carrera eran escuchados, sino que propiciaron cambios en el plan de estudios y se complementaba nuestra formación e incidencia social a través de las actividades organizadas [...] hasta la organización de las llamadas Brigadas Literarias a fin de que otros también pudieran disfrutar de la lectura de las obras que a tan bajo precio ponía a disposición de todos la Imprenta Nacional [...]. Salió de los estudiantes la propuesta de, una vez graduados, realizar trabajo social en cualquier parte que fuera necesario, entre otras muchas más. Profesores y alumnos participaron en la preparación y ejecución de los trabajos de investigación socio-culturales en los que se abarcó casi todas las provincias, incluidos parajes relativamente aislados hasta entonces. El alcance de la competencia académica y científica necesaria, la voluntad de servir y colaborar en la proyección humanística de nuestro país encontraron así su plasmación, tanto en los fundamentos sobre los que se erigieron los nuevos planes de estudio superior como en su ejecución (Miranda 2022).

È dunque in questo clima di effervescenza culturale e politica che Alejandro studia e si specializza in Storia dell’Arte, formandosi alla scuola di Rosario Novoa.<sup>9</sup>

#### 2.5. Sin perder la ternura jamás\*\*

Negli anni ’70 Alejandro Alonso è un giovane uomo che si dedica animo e corpo al giornalismo come critico di arte, cinema e balletto. Lo farà per più di vent’anni, soprattutto attraverso *Qué hay de nuevo*, rubrica del quotidiano *Juventud Rebelde* caratterizzata da «un llamativo logo – muy pop – [...] donde en síntesis se informaba sobre el cosmos cultural en Cuba» (Rivas Rodríguez 2020).

Rivas Rodríguez ci informa altresì che:

[...] el nuevo rotativo ganó muy pronto la preferencia entre los lectores, fundamentalmente de los muchachos que cursaban estudios en los diferentes niveles de la enseñanza preuniversitaria y las universidades, así como los que recién se habían incorporado a la vida laboral. El tabloide, impreso en rojo, azul y negro, contaba entonces con varias

---

\* Citazione da Sangra por la herida (2010), romanzo della scrittrice cubana Mirta Yáñez (1947).

\*\* «Hay que ser duro *sin perder la ternura jamás*», frase attribuita a Ernesto “Che” Guevara.

<sup>9</sup> Nel 1964 fu creato il corso di laurea in Storia dell’Arte e fu Rosario Novoa a strutturare e avviare il nuovo piano di studi, con lo stesso entusiasmo con cui aveva partecipato allo sviluppo del dipartimento 30 anni prima. All’epoca erano rimaste solo due professoressa di Storia dell’Arte nel Paese. La Novoa si moltiplicò come mai prima: copriva corsi, teneva lezioni, scriveva programmi e acconsentiva a qualsiasi richiesta ritenuta necessaria. Di conseguenza, fu collaboratrice e consulente di diversi ministeri e istituzioni culturali (Santos Moray 2000).

secciones distribuidas en sus páginas; entre ellas, cultura, deportes, entretenimientos y lecturas<sup>10</sup>. (Rivas Rodríguez 2020)

Il suo esercizio di critico danzario lo espleta nello specifico collaborando a *Cuba en el ballet*, rivista quadrimestrale che si iniziò a pubblicare nel 1970 con il patrocinio del Ballet Nacional de Cuba<sup>11</sup>.

Limitandomi a quest'unico esempio, mi permetto di apprezzare l'abilità di Alejandro di restituirci in poche righe l'essenza di *Dinamia*, curiosa esperienza di collaborazione tra sport e danza, atleti e ballerini classici, tra l'altro con 'banda sonora' di Sergio Fernández Barroso, compositore di avanguardia che fu tra i primi, insieme a Juan Blanco, ad abbracciare la sperimentazione musicale elettroacustica a Cuba (Leonard 1997). Il critico sottolinea il messaggio rivoluzionario di un'operazione culturale senza precedenti – ma che rispondeva a una ben precisa linea ideologica disegnata da Alicia Alonso (Tomé 2017) – in cui si esalta lo sport come sacrificio per elevarlo al rango del balletto, avvicinando così il grande pubblico al “magico mondo dei tutù”.

## 2.6. Ya se va aquella edad\*

Gli anni '80 erano quelli della convinzione che il paese fosse nel pieno d'una transizione (lenta, ma uniforme) verso un futuro migliore, più prospero e più libero. Così ricorda oggi un giornalista dell'Unità, che aggiunge:

Avevo ragione e mi sbagliavo di grosso. Avevo ragione, perché Cuba era davvero, in quegli anni, nel pieno d'un processo di transizione senza analizzare il quale difficile è, ancor oggi, capire quel che è successo dopo, negli anni duri del crollo dell'Unione Sovietica, del “periodo especial” ed ancora più su fino ai grigi del “dopo-Fidel” nel quale tutt'oggi viviamo. E mi sbagliavo, perché quella transizione non andava affatto nella direzione d'una maggiore prosperità o, ancor meno, d'una maggiore libertà. Piuttosto s'incamminava – remando contro la corrente della perestroika gorbacioviana – verso un futuro di pura sopravvivenza. (Cavallini 2024)

Questa osservazione amara di Massimo Cavallini non cancella il fatto che per buona parte degli intellettuali e artisti dell'epoca, compreso Alejandro Alonso, si fosse concretamente entrati in un periodo positivo di “rectificación”, ossia di riorientamento politico volto a un allontanamento dai modelli sovietici, come segnala Magdalena López:

El tema de la libertad creativa apareció discretamente en el tapete de discusión ante la necesidad de una mayor iniciativa de las bases por combatir las enquistadas y verticales estructuras gubernamentales que habían causado vicios como el de la corrupción burocrática [...]. En esta dirección, la creación del Ministerio de Cultura (1976) comenzó a operar un cambio significativo en ese sector. Las llamadas “rehabilitaciones” paulatinas de aquellos escritores y artistas que, marginados por el establishment durante la década de los setenta, habían permanecido en la isla, ofreció una nueva oportunidad para los primeros “balbuceos críticos” [...] Escritores como Pablo Armando Fernández, Nancy Morejón y Antón Arrufat vuelven a publicar después de un silencio de 14, 12 y 9 años

---

<sup>10</sup> Mi è stato impossibile recuperare anche un solo esempio di articolo di Alejandro Alonso su *Juventud Rebelde*, dal momento che non è stata ancora digitalizzata, come del resto quasi nessun periodico e rivista cubani.

<sup>11</sup> Dal 1974, come riportato nella tesi magistrale di un'alunna dell'Istituto Superior de Diseño (Mayol González 2007-2008, 29) «la dirección quedó a cargo de Pedro Simón, que mantiene esa responsabilidad hasta el presente. A lo largo de su existencia se ha dividido en tres épocas, la primera de esta comprende desde septiembre de 1970, hasta diciembre de 1981; la segunda, de enero de 1982 a abril de 1993; y la tercera, desde enero de 1994 hasta la actualidad (2008). Esta división está dada por una sucesión de diseñadores, sin que ello haya marcado cambios significativos en su imagen. Esta publicación se dedica en su totalidad al arte del ballet o a materias afines a esa especialidad, con una particular atención a la trayectoria de Alicia Alonso y del Ballet Nacional de Cuba». Nella prima epoca spesso la firma di Alonso figurava accanto a quella di Juan Marinello e Alejo Carpentier, come succede nel No.1 Enero de 1972.

\* Titolo di un brano del cantautore Pablo Milanés (1943-2022) composto nel 1984.

respectivamente. [...] Las artes plásticas cubanas se permitieron un mayor experimentalismo estético al tiempo que el Icaic produjo filmes distanciados de las narrativas épicas y más conectados con la realidad cotidiana. (López 2007)

Nel 1985 Alejandro viene nominato vicedirettore tecnico del Museo de Artes Decorativas, sito nella splendido palazzo ottocentesco della Contessa Revilla de Camargo nel quartiere del Vedado, del Castillo de la Real Fuerza,<sup>12</sup> e del Museo Nacional de Bellas Artes. Quest'ultimo occupa due edifici nei pressi del Paseo del Prado: il palazzo del Centro asturiano, dedicato all'arte straniera e il palazzo, per l'appunto, de Bellas Artes, che conserva una ricchissima collezione di arte cubana, dalla pittura coloniale alle installazioni contemporanee. Ed è a quest'ultima che Alejandro si dedica con devozione. Visitare con lui il museo era un privilegio: un'esperienza immersiva senza ausilio di computer e occhialini tridimensionali, Parlava di opere e di artisti, ma anche di una scatola di sigari esposta in una saletta dedicata ai primi esempi di grafica pubblicitaria, con la semplice profondità di un 'convivente', la passione di un amante, la saggezza di un vecchio genitore. Non per niente il suo grande lavoro di museologo e di critico d'arte gli valse diversi riconoscimenti: Premio Mejor Curaduría, 1988; Premio Nacional de la Crítica de Arte Guy Pérez Cisneros, 1999; Orden Por la Cultura Cubana, 1999; Premio Nacional de Periodismo Cultural José Antonio Fernández de Castro, por la obra de la vida. C'è ancora qualcuno che lo ricorda:

A él se debió aquella museografía de las salas de arte cubano de los años ochenta que todavía hoy no ha sido superada, aún cuando se ha disfrutado de mayor espacio para el montaje. Espero se recuerde la manera como dispuso la pintura y el dibujo de la época colonial, no dejando lugar a la duda sobre la importancia de ambas formas de creación. (Cubanos famosos 2021)

### **2.7. Periodo especial en tiempos de paz\***

Durante gli anni '90, connotati da una forte crisi economica e da un diffuso disordine sociale posteriori alla dissoluzione dell'Unione Sovietica e alla conseguenziale sospensione di aiuti alimentari ed energetici da parte degli ex paesi socialisti – si cominciarono a pubblicare, dentro e soprattutto fuori da Cuba, romanzi, racconti e antologie impegnati nella narrazione di questa delicata temperie storica, con l'immane sequela di contraddizioni politiche, etiche e morali.

In questo clima di incertezza risulta particolarmente prezioso per la capitale il contributo di Eusebio Leal, prestigioso "historiador" dell'Avana. Un incarico che racchiude in sé molti compiti: depositario della continuità del patrimonio della storia della città raccolta dal suo predecessore Emilio Roig, fin dagli anni '80 aveva iniziato a restaurare la zona coloniale dell'Avana, riuscendo a convincere l'Unesco a decretarla nel 1982 «patrimonio dell'umanità» e ottenendo finanziamenti da varie istituzioni internazionali. L'anno prima era stato Fidel Castro in persona ad affidargli ufficialmente l'incarico di unire ai suoi studi di storia la responsabilità di sovrintendere con pieni poteri al piano urbanistico dell'Avana vieja. «Nonostante il período especial», scriverà Aldo Garzia più recentemente, in occasione della morte di Eusebio, gli abitanti del centro storico non sono costretti ad

---

<sup>12</sup> Il castello cinquecentesco è la più antica fortezza coloniale del continente americano ancora esistente, e dal 1982 fa parte del patrimonio dell'umanità de "L'Avana Vecchia e le sue fortificazioni".

\* Definizione coniata da Fidel Castro nel 1990.

andare via, e anzi, a loro vengono forniti nuovi servizi: scuole, asili, ambulatori, centri artistici e ricreativi (Garzia 2020). Il quartiere, divenuto meta privilegiata del turismo, viene popolato anche di bar e ristoranti, e molti alberghi antichi riprendono a funzionare, mentre la rivista *Opus Habana*, diretta da Leal, è il luogo editoriale dove si raccolgono idee e saggi sulla storia della capitale cubana. Alejandro partecipa con entusiasmo al progetto di Eusebio e grazie al suo appoggio, nel 1990 fonda nel Castillo de la Real Fuerza il primo Museo della Ceramica Artística Cubana, che nel 2005 verrà trasferito in un bell'edificio coloniale restaurato, la Casa Aguilera di calle Mercaderes.

Anche per l'attività di Alejandro come autore e critico, questi sono anni preziosi, perché riesce a pubblicare in patria importanti monografie dedicate agli artisti cubani da lui più apprezzati: Rita Longa, Amelia Peláez e Alfredo Sosabravo.

### 2.8. Ya yo también estoy entre los otros...

Y ahora que he caminado lenta hasta sus bancos a  
reunirme con ellos para siempre,  
ya yo también estoy entre los otros,  
los mayores de edad, los melancólicos,  
y qué extraño parece ¿no es verdad?  
(Fina García Marruz 2014)

Alejandro all'inizio del nuovo millennio è ancora un bel signore in forza e in carne, che scrive tanto e si occupa a tempo pieno del suo museo, mentre pubblica, insieme a Pedro Contreras, stimato storico dell'arte, grafico e illustratore, e al fotografo italiano Martino Fagioli, alcuni splendidi libri, frutto di sapienti ricerche condivise. Da ricordare anche le Biennali di ceramica da lui organizzate, con visite guidate e due congressi che si tennero nel Centro Hispanoamericano dedicati a "Lo clásico" e "Lo barroco".

Nel 2011, però, il suo compagno Pedro muore dopo una dolorosa malattia. Alejandro, molto provato, continua a dirigere il museo e a tenersi attivo, ma entra in una fase crepuscolare; finché nel dicembre del 2017, accudito da persone gentili, si spegne nella sua fantastica grotta di Ali Babà.

### 3. Un gentiluomo in laguna (o l'arte della cubanía rivoluzionaria)

In una famosa conferenza del 1949 ripresa in tempi recenti da Abel Prieto (2017) Fernando Ortiz dichiarava che:

La cubanidad es, principalmente la peculiar calidad de una cultura, la de Cuba. Dicho en términos corrientes, la cubanidad es condición del alma, es complejo de sentimientos, ideas y actitudes. Pero todavía hay una cubanidad más plena, diríase que sale de la entraña patria y nos envuelve y penetra como el vaho de creación que brota de nuestra Madre Tierra después de fecundada por la lluvia que le manda el Padre Sol; algo que nos languidece al amor de nuestras brisas y nos arrebató al vértigo de nuestros huracanes; algo que nos atrae y nos enamora como hembra que es para nosotros a la vez una y trina: madre, esposa e hija. Misterio de trinidad cubana, que de ella nacimos, a ella nos damos, a ella poseemos y en ella hemos de sobrevivir [...] Pienso que para nosotros los cubanos nos habría de convenir la distinción de la "cubanidad", condición genérica del cubano, y la "cubanía", cubanidad plena, sentida, consciente y deseada; cubanidad responsable, cubanidad con las tres virtudes, dichas teologales, de fe, esperanza y amor. (Ortiz 1964)

Alejandro, che rifuggeva dai luoghi comuni e viveva con grande imbarazzo l'entusiasmo di tanti turisti italiani per Cuba come facile meta di piaceri terreni, era un



ambasciatore del pensiero ortiziano sulla cubanía e la *transculturación*. Fondamentali furono i suoi interventi all'Università di Milano, a Ca' Foscari e a Udine sul fenomeno della transculturazione tra l'uomo bianco proveniente dall'Europa, il nero dall'Africa e il giallo dall'Oriente. Lo faceva con la lente dello studioso di arti visive, e ciò era per noi doppiamente stimolante, perché ci sfidava a ripensare a José Martí, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, José Lezama Lima... nella loro dimensione spaziale e cromatica prima ancora che in relazione le diverse arti (Alonso 2011). La sua più importante tournée accademica in Lombardia, Veneto e Friuli si realizzò nel 2010 e coincise, credo, con il suo ultimo viaggio in Europa<sup>13</sup>.

A Milano, però era tornato diverse volte dopo l'esperienza della Mostra a Palazzo Reale, della quale è giusto riferire, perché si trattò della prima grande rassegna antologica dedicata in Italia all'arte cubana del XX secolo. La mostra milanese esponeva cento lavori di ventinove artisti, molti dei quali attivi tutt'oggi, e soprattutto alcuni capolavori che non erano mai usciti dai confini dell'isola.

Voglio qui citare l'illuminante incipit dello scritto di Alonso che accompagnava il catalogo bilingue:

Cuba, un país de cultura mezclada, pude exhibir en las artes plásticas, realizaciones que tocan asuntos universales, vertidos con creatividad, rigor técnico y evidente nivel de información, que se expresan coherentemente desde el surgimiento de autores que, apartir de 1924, emprenden viaje a La meca – por entoces la escuela de Paris – dende encuentran elementos de un vocabulario capaz de hacer inteligibles esfuerzos de expresión propia transmitidos en clave internacional. (Novecento cubano: VI)

Al vernissage della mostra assistetti a una scena singolare: un bel signore distinto dai capelli candidi si avvicinò al curatore, gli strinse la mano e insieme si diressero, parlottando fitto fitto, verso *Paisaje de La Habana en rojo* (1972) di René Portocarrero. A quel punto il visitatore scoppiò in lacrime. Fu poi lo stesso Alejandro a spiegarmene la ragione. Si trattava di Ramón Cernuda, il più importante collezionista di arte cubana di Miami (Gordon 2011) statunitense di origini cubane che per colpa dell'embargo e dei rapporti politici conflittuali non aveva mai potuto recarsi all'Avana per visitare il Museo de Bellas Artes e godersi dal vivo i capolavori dei pittori che più amava. Così, aggirando l'ostacolo, il ricco *marchand* era volato a Milano e adesso piangeva di emozione. E Alejandro, mosso da martiana umanità, lo aveva consolato con lo stesso rispetto che avrebbe avuto per un connazionale povero in canna.

Come dicevo all'inizio di questo mio emotivo excursus, 'no hay mal que por bien no venga', e l'avventura milanese fruttò ad Alejandro molti contatti fruttosi, come quello con Anty Pansera, che con lui tre anni dopo progettò e organizzò una mostra dedicata alla Ceramica cubana contemporanea e oggetti rituali della Santeria nel Palazzo ex Pretura di Sassoferrato.

Sul resto temo proprio di aver già riferito troppo e insieme troppo poco. Chiunque l'abbia conosciuto avrebbe da aggiungere molto di più sulla persona, l'intellettuale, l'amico, il collega che fu Alejandro. Tuttavia, al di là di ogni altra umana considerazione,

---

<sup>13</sup> Segnalo anche che nella stessa occasione riuscimmo a registrare una bella e lunga intervista che può ancora essere apprezzata al seguente indirizzo: <https://video.unimi.it/media/171/>.

credo di poter affermare, in chiusura, che l'opera critica di A.G.A. meriti di essere adeguatamente conosciuta e studiata. Un'opera, la sua, che spazia dall'arte al balletto senza disdegnare il cinema, sempre pervasa da un metodico e appassionato rigore mitigato da un'apparente semplicità 'martiana', e la cui conoscenza ci aiuterebbe a comprendere meglio le dinamiche culturali rivoluzionarie degli anni '70 e '80 del secolo scorso. Ciò potrebbe contribuire a sfatare alcuni miti e superare molti pregiudizi, proprio come Alejandro ci insegnava ogni giorno con il suo esempio di gentiluomo: in laguna citando Carlo Goldoni; a Milano apprezzando il Liberty; a Sacile ricordando Pasolini; a Nizza bevendo tè tunisino; all'Avana cucinando arroz y frijoles; e a Miami... evitando di essere riconosciuto come cubano.

Un lavoro di questo tipo, però, è a tutt'oggi poco realizzabile vista la grande difficoltà di accesso alle fonti, tra cui le almeno venti annate di *Juventud Rebelde* che quasi certamente racchiudono – proprio com'era la sua casa-grotta di Alì Babà – sorprese e tesori.

Ci auguriamo, come Centro Interuniversitario di Ricerca sulle Americhe Romanze e grazie allo specifico impegno delle unità di Milano e Venezia Ca' Foscari, di riuscire a contribuire all'avvio di una lunga, complessa ma necessaria impresa di digitalizzazione di fondi in collaborazione con Istituzioni e Università cubane, tra cui La Universidad de las Artes dell'Avana e La Universidad Central de las Villas di Santa Clara, partecipando così al più ampio e ambizioso progetto di digitalizzazione governativo auspicato dal Presidente della Repubblica Miguel Díaz Canel (Puig 2021).

### **Bibliografia**

Alonso, A. (2011). «Blanco, negro, amarillo». S. Serafin, y M. Brollo (Eds), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*: 81-90. Udine: Forum.

Anes Álvarez, R. (1993). «De la emigración de asturianos a América. Pasado, presente y futuro de la emigración española a Iberoamérica»: 21-28. Oviedo: *Consejo de Comunidades Asturianas*.

Bajini, I. (2019). «El personaje del emigrante gallego en el escenario cubano de los “Bufos habaneros” al Teatro Alhambra». C. Luna Sellés Y R. Hernández Arias (Eds) *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*: 561-574. Madrid: Peter Lang.

Capote, R.A. (2021). «¿Qué había detrás de las luces de neón de la Cuba de los 50?». *Granma*, 20/5. <https://www.granma.cu/cuba/2021-05-19/que-habia-detras-de-las-luces-de-neon-de-la-cuba-de-los-50-19-05-2021-23-05-10> (10/12/2023).

Cubanos famosos (2021). «Alejandro Alonso». <https://www.cubanosfamosos.com/es/alejandro-g-alonso-> (12/12/2023).

Estévez, A. (2015) *Archipiélago*. Barcelona: Tusquets.

García, S. (2021). «“Amelia pertenece a Cuba, no a un régimen”». Entrevista a Carmen Peláez». *Hipermedia magazine*, 3.

<https://hypermediamagazine.com/columnistas/iconoclasias/carmen-pelaez-entrevista/> (08/01/2024).

- Gordon, M. (2011). «A conversation with Ramón Cernuda», *Art Districts*, 3/11. <http://artdistricts.com/a-conversation-with-ramon-cernuda/> (20/08/2024).
- Ibarra, J. (1995). *Cuba: 1898-1958. Estructura y procesos sociales*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Leonard, Neil (1997). «Juan Blanco: Cuba's Pioneer of Electroacoustic Music». *Computer Music Journal*, 21(2): 10-20.
- López, M. (2007). «Cultura e intelectualidad en Cuba. De la utopía al desencanto revolucionario». *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 13, 2. [https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1315-64112007000200008](https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-64112007000200008) (10/02/2024).
- Martínez Heredia, F. (2007). *La Revolución Cubana del 30: Ensayos*. Editorial Ciencias Sociales.
- Mayol González, Y. (2008). *Diagnóstico y rediseño de las pautas generales de la revista «Cuba en el ballet» y su sitio web*. Tesis de Diploma ISDI. <https://ftp.isdi.co.cu/Biblioteca/BIBLIOTECA%20UNIVERSITARIA%20DEL%20ISDI/COLECCION%20DIGITAL%20DE%20TESIS%20DE%20DIPLOMA/2008/T-0807/T-0807.pdf> (10/12/2023).
- Miranda Cancela, A. (2022). «La Escuela de Letras en su sexagésimo aniversario». *Deynós Critical Journal*, 21/3. <https://deinospoesia.com/2022/03/21/la-escuela-de-letras-en-su-sexagesimo-aniversario%EF%BF%BC/> (12/02/2024).
- Novecento cubano. La Naturaleza, el Hombre, los Dioses* (1995). Catalogo della mostra al Palazzo Reale di Milano, 19 ottobre-19 novembre. Cronodata.
- Ortiz, F. (1964). «Cubanidad y cubanía». *Islas*, 6(2): 91-96.
- Prieto, A. (2017). «Cultura, cubanidad, cubanía». *La Jiribilla*, 19/10. <https://www.lajiribilla.cu/cultura-cubanidad-cubania/> (22/09/2024).
- Puig Meneses, Y. (2021). «De la informatización de la sociedad a la transformación digital en Cuba». *Presidencia y gobierno de Cuba*, 13/12. <https://www.presidencia.gob.cu/es/noticias/informatizacion-de-la-sociedad-cubana-un-proceso-> (20/08/2024).
- Rivas Rodríguez, J. (2020). «Juventud Rebelde: 55 años después», *Cubaperiodistas*, 21/10. <https://www.cubaperiodistas.cu/2020/10/juventud-rebelde-55-anos-despues/> (20/08/2024).
- Rodríguez Rodríguez, C.R. (2012). «La Reforma Universitaria». *Economía y Desarrollo*, 2(148): 273-293.
- Santos Moray, M. (2000). «Rosario Novoa: el magisterio, el arte y la vida». *Opus Habana*, 1(IV): 16:23.
- Tomé, L. (2017). *Swans in Sugarcane Fields: Proletarian Ballet Dancers and the Cuban Revolution's Industrious New Man*. Smith College.
- Vidal Rodríguez, J.A. (2005). «Los procesos nacionalizadores durante la revolución cubana según los testimonios de los inmigrantes gallegos en la isla: 1959-1968». *Anuario americanista europeo*, 3: 61-92.

Vidal Rodríguez, J.A. (2007). «Causas y factores posibilitadores del proceso migratorio en el discurso de los emigrantes». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 12/3. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/3763?lang=es>

Bibliografía di Alejandro Alonso

1990. *Amelia Peláez*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

1998. *La obra escultórica de Rita Longa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

1999. *Sosabravo (pinturas, dibujos, grabados y collages)*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

2001. *Automóviles del sueño americano en Cuba*. Bologna: CV Export.

2002. *Casas y cosas de Cuba*. Bologna: CV Export

2003. *La Habana Deco*. Bologna: CV.

2007. *Amelia Peláez (sobre la pintura, la cerámica, la casa)*. La Habana: Ediciones Boloña.

2007. *Havana Deco*. New York: Norton & Company

2007. *Sosabravo. Las tres dimensiones*. Madrid: ARG.

## **Italia y Cuba: el cine que nos une**

A Italy and Cuba: a cinematic bonding

*Mario Masvidal Saavedra*\*

### RESUMEN

Italia y Cuba, el cine que nos une persigue comentar e inventariar los aspectos y elementos del cine italiano que más han impactado el cine cubano y en la cultura de la Isla. Es este un recorrido histórico de la llegada y desarrollo del cinematógrafo en Cuba, el consumo cinematográfico y su incremento en el siglo XX, centrándose en la presencia del cine italiano en las pantallas de la isla. Además, se examina la influencia del arte cinematográfico italiano en los jóvenes creadores del nuevo cine cubano, quienes posteriormente fundarían el cine de la Revolución. Se detiene en los artistas italianos que colaboraron con el cine cubano post 1959 como Mario Gallo, Otello Martelli y especialmente Cesare Zavattini, quienes afianzaron la impronta neorrealista italiana en las primeras producciones cubanas y contribuyeron a la formación profesional de varios cineastas cubanos en Cinecittà (Tomás, Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Humberto Solás, Enrique Manet, Tomás Milián).

### PALABRAS CLAVES

Consumo, Cine italiano, neorrealismo, Cine de la Revolución, Ideología.

### ABSTRACT

Italy and Cuba, the cinema that unites us seeks to comment on and inventory the aspects and elements of Italian cinema that have had the greatest impact on Cuban cinema and on the island's culture. This is a historical tour of the arrival and development of the cinematograph in Cuba, the cinematographic consumption and its increase in the 20th century, focusing on the presence of Italian cinema on the island's screens. It also examines the influence of Italian cinematographic art on the young creators of the new Cuban cinema, who would later found the cinema of the Revolution. It focuses on the Italian artists who collaborated with post-1959 Cuban cinema, such as Mario Gallo, Otello Martelli and especially Cesare Zavattini, who consolidated the Italian neorealist imprint in the first Cuban productions and contributed to the professional training of several Cuban filmmakers in Cinecittà (Tomás, Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Humberto Solás, Enrique Manet, Tomás Milián).

### KEY WORDS

Italian Cinema, Neo Realism, Cuban cinema, Ideology, Film exhibition

---

\* Universidad de las Artes (ISA)  
mariomasvida@yahoo.com



## 1. Preámbulo

El cine italiano tiene un lugar muy especial en el recuerdo y en la preferencia del público cubano. Esta afirmación pudiera parecer exagerada, sobre todo si se tiene en cuenta el indiscutible impacto y preeminencia que tuvieron en Cuba el cine estadounidense, el mexicano, e incluso las cinematografías francesas y británicas, durante los primeros 60 años del siglo XX y que, todavía hoy, tiene el cine norteamericano.

No obstante, con una mirada más escrutadora, se puede apreciar que el cine italiano le siguió los pasos a las cinematografías mencionadas anteriormente (*Anexo 8.2*), tanto en lo referido al número de filmes exhibidos en la isla a través de los años, como en el impacto estético-artístico que tuvo en la creación cinematográfica cubana del pasado siglo.

En el presente ensayo exploraremos velozmente la historia de la relación del cine italiano con el público y los realizadores cubanos, y trataremos de develar algunas claves de la influencia italiana en el cine cubano y, particularmente, en el cine cubano de la Revolución.

## 2. Antecedentes históricos del cine en Cuba

Cuba experimentó su primer contacto con el cine en fecha tan temprana como 1897. Fue Gabriel Antoine Veyre, representante de los hermanos Louis y Auguste Lumière, quien introdujo en la América hispana el nuevo invento. Llevó el cinematógrafo primero a México, en 1896, y más tarde a Cuba, en 1897 (Agramonte y Castillo 2008). En enero de ese año, inaugura un pequeño estudio para el nuevo invento en la céntrica Avenida del Prado, en el corazón de la Habana, capital de Cuba, que, por entonces, era aún colonia de España (Díaz y del Río 2010). El estreno en La Habana del espectáculo cinematográfico de los Lumière, a cargo de Veyre, ocurrió el 23 de enero de 1897 (Díaz y del Río 2010). En marzo de ese mismo año filmó el cuerpo de bomberos de La Habana en un ejercicio de extinción de incendio; el resultado fue un cortometraje de 1 minuto que tituló *Simulacro de incendio* (Douglas 2008).

A partir de ese momento, hubo pioneros hispano-cubanos que, rápidamente, se apropiaron creativamente del nuevo invento y, a finales del siglo XIX, realizaron brevísimas piezas cinematográficas de publicidad. Tal fue el caso de una cinta publicitaria rodada en Cuba, la primera dirigida por un cubano, *El brujo desapareciendo*, de julio de 1898, patrocinada por la cervecería La Tropical y dirigida y actuada por el cubano José Esteban Casasús (Agramonte y Castillo 2008).

En Cuba comenzó a desarrollarse paulatinamente una cultura cinematográfica desde finales del siglo XIX. Estos antecedentes incentivaron la creación de circuitos de exhibición y la aparición de una modesta e inestable industria del cine nacional con su correspondiente producción de documentales, noticiarios y filmes de ficción. Con su recién lograda independencia y con el cine, Cuba entraba en la modernidad del siglo XX.

### 3. El consumo cinematográfico en Cuba en el siglo XX

Para tener una idea del comportamiento del consumo cinematográfico en la Isla, he tomado como muestra datos de la década de los años '50 del pasado siglo, período muy significativo en la historia de Cuba y, en particular, del cine, en lo referido a su distribución, sus circuitos de exhibición, su fruición, e incluso la producción cinematográfica en el país. Este período se caracterizó por el crecimiento demográfico mundial posterior a la Segunda Guerra Mundial y por la expansión del cine como forma de entretenimiento social asequible a todos los segmentos sociales, lo cual estuvo apoyado en cierta bonanza económica en el continente americano, región que no sufrió los horrores y la destrucción de la guerra.

A partir de 1954, Cuba estimuló el desarrollo de la industria del ocio como importante fuente de ingresos y vía de re-modernización del país. La mafia norteamericana participó en ese proceso y pronto se adueñó de buena parte de esta industria en la Isla en los '50 (Cirules 1999).

En ese ambiente y como parte de la estrategia de desarrollo del turismo, se invitaban a La Habana a numerosos artistas norteamericanos, mexicanos, argentinos e italianos. De ese modo por los teatros, cabarets y por la televisión cubana desfilaron figuras italianas de la talla de Katyna Rainieri, Tina de Mola, Ernesto Pietro Bonino, Floriana Alba y Nila Pizzi. En 1957, la diva Renata Tebaldi se presentó en La Habana, invitada por la sociedad cultural Pro-Arte Musical, en tres memorables funciones en el teatro Auditorium (Puente 2021). Estas destacadas figuras de la música se integraban a la percepción del público cubano del arte y la cultura italianas, cuyas celebridades llegaban a la Isla a la par de los estrenos de la cinematografía de dicho país.

Durante aquella década las innovaciones tecnológicas en la industria cinematográfica (el technicolor, el cine 3D, el cinemascope, el cinerama, las películas de 70 mm Todd-AO, el sonido hi-fi, el sonido estereofónico, etc.) fueron llegando una tras otra en veloz sucesión a Cuba desde los Estados Unidos, estimulando aún más el consumo del séptimo arte por parte del público. A esta lista de innovaciones debe sumarse la aparición en Cuba de la televisión. Esta novedad tecnológica de altísimo impacto social y comercial llegó en 1948, primero como experimento y luego como fenómeno plenamente comercial y masivo en 1950 (Estol 2023).

Por esa época en Cuba existían 549 salas de cine para cintas de 35 mm, con un total de 370 495 asientos (*Anexo 8.1*). También había 205 salas de cine para cintas de 16 mm, con un estimado total de 40 000 asientos (*Anexo 8.1*). La relación entre la capacidad de asientos de salas de cine y la población puede considerarse alta atendiendo a los datos demográficos de la década de los '50. De acuerdo con el censo de 1953, la población de Cuba era de 5 829 029 (González y Debasa 1970) y los datos del censo de 1959 mostraban un acelerado crecimiento de la población, pues se alcanzó la cifra 7 005 029 habitantes (Population Pyramid 2022).

La proporción asientos/público en 1953 era de 15,7 personas por asiento en los cines de proyección en 35mm; mientras que la proporción en salas de 16 mm era de 145.7 personas



por asiento. En 1959, la proporción en salas de 35 mm era de 18,9 personas por asiento, y en salas de 16 mm de 175 personas por asiento, si se tiene en cuenta que las cifras de asientos antes mencionadas solo aumentaron moderadamente durante el transcurso de dicha década. Tales cifras ofrecen una idea acerca de la potencialidad del consumo cinematográfico en Cuba en el período 1951-1959 si se considera, además, que la distribución de las salas de cine por territorios cubría todas las provincias del país, sus ciudades capitales, y varias ciudades menores (*Anexo 8.1*).

Por su parte, la televisión comercial se inauguró en Cuba el 24 de octubre de 1950. Rápidamente surgieron varios canales televisivos y, en 1958, se inaugura el primer canal que transmitía su señal en colores (Estol 2023). En todos ellos se programaron espacios de cine que gozaron del creciente favor de los televidentes, de modo que la televisión, en su competencia con el cine, amplió enormemente el acceso del público a las producciones cinematográficas, ahora desde sus hogares.

#### 4. El cine italiano en las pantallas cubanas

El arte y la cultura italianas, presentes en Cuba desde finales del siglo XVIII (Carpentier 1993), tempranamente estimularon una sensibilidad y un gusto especial en las clases altas y medias de la sociedad, lo que más adelante facilitaría la fruición del cine italiano tras su llegada al país. No obstante, debe tenerse en cuenta que en los primeros 50 años del siglo XX, las cinematografías estadounidenses, mexicanas, españolas y argentinas dominaron las pantallas de cine de la Isla, e incluso, a partir de 1950, extendieron su alcance a la programación cinematográfica de la televisión (Estol 2023). El cine británico, el francés, el italiano y hasta el japonés también alcanzaron las costas del Caribe, con mayor presencia en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial. De hecho, ya en la década de los años '50, el cine francés, el británico y el italiano lograron desplazar el cine argentino y el español de los privilegiados lugares que gozaban en los años '30 y '40 (*Anexo 8.2*).

Algunos registros cubanos de estrenos cinematográficos recogen la presentación de 223 filmes italianos en el período de 1955 a 1959 (*Anexo 8.2*). Un número importante de esas cintas habían sido producidas en la segunda mitad de la década de los años 40, otras eran producciones más recientes respecto de sus fechas de exhibición en el país. El público cubano tuvo la posibilidad de actualizar su recepción y conocimiento de la cinematografía italiana anterior a los años '50 y, en particular, del cine neo-realista, que tan fuerte huella dejó en los jóvenes aspirantes a cineastas de la Isla desde entonces.

El cine italiano exhibido en Cuba durante la década de los años '50 contenía verdaderas joyas de la cinematografía mundial. Solo para mencionar algunos filmes, véase el siguiente listado (Centro Católico de Orientación Cinematográfica, 1955, 1956, 1957, 1958 y 1959): *Ladri di biciclette* (Director: Vittorio de Sica), *Germania anno Zero* (Director: Roberto Rossini), *Carrosello Napoletano* (Director: Ettore Giannini), *Umberto D* (Director: Vittorio de Sica), *Pane, amore e fantasia* (Director: Luigi Comencini), *Siamo Donne* (Directores: Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Luigi Zampa, Roberto Rossellini, Luchino Visconti Di Modrone), *La ciociara* (Director: Vittorio de Sica).

Por otra parte, durante los años 50, abundaron las coproducciones franco-italianas en las pantallas cubanas. Véase a continuación una pequeña muestra de títulos listados en los registros de estrenos en Cuba en 1955 (Centro Católico de Orientación Cinematográfica 1955): *Allarme a Sud* (Director: Jean Devaine; Productores: Sirius Neptune y Fono Roma), *La bella y el diablo* (Director: René Clair; Productor: Franco-London Films), *La Contessa de la Castiglione* (Director: Georges Combret; Productor: Raduis Productions y Taurus (Turín), *La Reine Margot* (Director: Jean Deville; Productores: Lux Films- Roma-Paris y Les Films Vêndome).

Las producciones italianas, más las co-producciones franco-italianas e hispano-italianas, siguieron llegando a Cuba con gran aceptación de público y en número creciente después del año 1959 (Vega y Naito 2018). Debe tenerse en cuenta, además, que los estrenos de producciones cinematográficas de los Estados Unidos y de toda Latinoamérica cesaron en Cuba después de la ruptura de relaciones entre los gobiernos de los Estados Unidos y la isla caribeña y después de la expulsión de Cuba de la Organización de Estados Americanos (OEA) por presión de los Estados Unidos, a principios de la década de los 60. Esta situación política benefició a muchas cinematografías europeas, incluidas las de Europa del Este, que incrementaron sus exhibiciones en Cuba y, por tanto, se amplió cuantitativamente y, a la vez, se mejoró cualitativamente el horizonte cinematográfico del espectador cubano.

Este período -denominado de la Revolución- es también un grande y extenso momento de esplendor del cine italiano en Cuba, no solo por su enorme influencia en los realizadores cubanos, sino también por su alta presencia en las pantallas cubanas a lo largo de más de seis décadas (Vega y Naito 2018).

### **5. El cine italiano y su impacto en el cine cubano de la Revolución**

Indudablemente el impacto del neorrealismo fue decisivo en la orientación ética y estética del naciente cine cubano de la Revolución. Varios textos y artículos se han publicado sobre su impronta en autores emblemáticos cubanos como Tomás Gutiérrez Alea (Titón), Julio García Espinosa y Humberto Solás. Los dos primeros estudiaron en el Centro Sperimentale di Cinematographia, en Roma, entre 1951 y 1953. Solás también tuvo una breve estancia en Italia como parte de su periplo personal por Europa, a mediados de los años 60, sin dudas, atraído por la aureola del neorrealismo, del cual era deudor estético, aunque ya para entonces el neorrealismo hacía más de una década que había fenecido como movimiento (Díaz y del Río 2010).

Un momento trascendente, porque anunciaba un cambio en el camino del cine cubano, fue la producción del corto documental *El Mégano* (1958), de clara inspiración neorrealista. Los realizadores eran un grupo de entusiastas del cine miembros de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, en La Habana. Dicho equipo estaba conformado por Julio García Espinosa como director, acompañado por Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara, Jorge Haydú y José Massip, quienes, apenas un año más tarde, constituirían el núcleo fundador del Instituto Cubano del Arte y de la Industria Cinematográficas (ICAIC) y, con

ello, abrirían un nuevo camino para el cine cubano y latinoamericano, en general (Díaz y del Río 2010).

A partir de 1959, y durante la primera mitad de la década de los años 60, el ICAIC invitó a importantes figuras del cine mundial a participar en el cine cubano de la Revolución. Varios grandes nombres llegaron de Europa, entre ellos Joris Ivens, Román Karmen, Chris Marker y Agnes Varda. De Italia vinieron a Cuba artistas como Cesare Zavattini (autor del guion del filme cubano *El joven rebelde*, de García Espinosa), Otello Martelli (director de fotografía que trabajó en el filme *Historias de la Revolución*, de Tomás Gutiérrez Alea) y Mario Gallo (realizador de los documentales *Arriba campesino* y *Al compás de Cuba*) (Díaz y del Río 2010).

La impronta neo-realista resulta evidente en los primeros filmes cubanos producidos por el ICAIC: *Historias de la Revolución* (Gutiérrez Alea, 1960), *El joven Rebelde* (García Espinosa, 1961), *Manuela* (Solás, 1966), entre otros (Díaz y del Río 2010). Más allá del neo-realismo, la influencia del cine italiano de finales de los 50 y principios de los 60, de autores como Fellini, Visconti y Pasolini, es manifiesta en filmes cubanos como *La muerte de un burócrata* (Gutiérrez Alea, 1966), *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968), *Lucía* (Solás, 1968), *Aventuras de Juan Quin Quin* (García Espinosa, 1968), por solo mencionar algunos de los más destacados (Díaz y del Río 2010).

Otro curioso enlace entre Cuba e Italia a través del cine lo es el actor cubano Tomás Milián (La Habana, Cuba, 1933- Miami, Estados Unidos, 2017), quien desarrolló la mayor parte de su carrera profesional en el cine italiano desde finales de los años 50 hasta finales de los años 80. Su filmografía en ese país incluye títulos como *La Noche Brava* (Mauro Bolognini, 1959), *Il bell'Antonio* (Mauro Bolognini, 1960), *I Delfini* (Francesco Maselli, 1960), *L'imprevisto* (Alberto Lattuada, 1961), *Boccaccio '70* (Luchino Visconti et al, 1962), *Ro.Go.Pa.G., La ricotta* (Pier Paolo Pasolini, 1963), *Identification of a Woman* (Michelangelo Antonioni, 1982), además de una larga lista de spaghetti westerns.

## 6. Cesare Zavattini en La Habana

Cesare Zavattini visitó Cuba en tres ocasiones. Las dos primeras tuvieron lugar en la década de los años '50. Fueron cortas visitas a la capital del país, relacionadas con los jóvenes aspirantes a cineastas que por entonces se agrupaban en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo.

Alfredo Guevara –fundador y presidente del ICAIC- rememora el encuentro con Zavattini en su primera visita a la Isla en el prólogo de su libro *Ese diamantino corazón de la verdad*, uno de los varios textos que en se han publicado sobre la presencia del célebre cineasta italiano en Cuba y su impacto en el cine nacional. Guevara escribe sobre aquella experiencia de la primera visita de Zavattini:

Llegó entonces a La Habana, para una Semana del Cine Italiano, Cesare Zavattini; llegó a los cine-clubes, quiso conocer a los jóvenes; vino a Nuestro Tiempo. Y como queríamos respuestas le acosamos con mil preguntas.

Zavattini nos dijo (y no es textual porque cito de memoria); el texto existe, lo anoté en la época y fue publicado en el Boletín del Cine-Club de Nuestro Tiempo. No lo encontré,

pero lo recuerdo; por eso no es textual, pero es esencial. Zavattini nos dijo, repito, «no puedo definir el neo-realismo, no existe tal definición; nuestro esfuerzo es el de acercarnos a una almendra pura, y apenas hemos tocado su cáscara» (Guevara y Zavattini 2002: 9).

La tercera, y última, visita ocurrió en 1959. Zavattini fue invitado por el flamante Instituto Cubano del Arte y de la Industria Cinematográficas (ICAIC) que presidía Alfredo Guevara, al que ya conocía de sus anteriores visitas, y permaneció en Cuba desde diciembre de 1959 hasta febrero de 1960 (Guevara y Zavattini 2002). Esta visita de no tuvo nada de turística. Durante estos meses se esforzó por ver y entender el huracán social y político en el que estaba sumergida la joven y triunfante Revolución Cubana y hasta participó profesionalmente en el nuevo cine de la Isla. En los pocos meses de estancia en Cuba, Za (así firmaba sus guiones Zavattini) asesoró el guion del filme *Cuba baila*, del director cubano Julio García Espinosa y escribió el guion del filme *El joven rebelde*, también de García Espinosa, además, impartió talleres de escritura de guion a los jóvenes realizadores cubanos del ICAIC y visitó gran parte del país (*Ibidem*). Viajó por el Oriente cubano y por otros territorios de la Isla, entrevistó a jóvenes guerrilleros del Ejército Rebelde, conversó con personas en las calles y conoció personalmente a Fidel Castro, con quien, en una ocasión, compartió e intercambió espagueti por arroz con frijoles negros (*Ibidem*).

De regreso a Italia, Zavattini publicó las notas de sus visitas, encuentros personales y los sucesos que vivió en la Cuba. Todas sus experiencias las había anotado cuidadosamente como posibles argumentos de futuros filmes. Estas notas aparecieron en el periódico *Paese Sera* desde el 21 de abril hasta el 30 de mayo de 1960. Se presentaron en la prensa como parte de una conversación -más que una entrevista- con el periodista Gianfranco Corsini. Posteriormente, estas célebres notas de Zavattini también aparecieron en otros medios europeos (Guevara y Zavattini 2002).

Sobre Zavattini en Cuba se han escrito varios libros y artículos de prensa a través de los años. Uno de esos textos es de la autoría de Jesús Vega, escritor, crítico literario y de cine, e investigador de la Cinemateca de Cuba. Su volumen *Zavattini en La Habana. Crónicas y memorias de un maestro del cine italiano* es un excelente recuento de sus andares y vivencias en la Isla (Vega 1995).

Al cumplirse 120 años del natalicio de Zavattini, se conmemoró tal acontecimiento en La Habana con la primera edición del evento Orizzonti Italia-Cuba en el marco del 43 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y con la publicación de un volumen editado conjuntamente por Italia y Cuba que incluye diversos ensayos sobre el homenajeado cineasta. El texto fue coeditado por la Dirección general de cine y audiovisual del Ministerio de Cultura de Italia y el Instituto Cubano del Arte y de la Industria Cinematográficas (Castillo 2022).

Sin dudas el impacto de Zavattini en el cine y la cultura cubanas es grande e indeleble, por eso en Cuba se perpetúa su memoria y se celebra su obra casi como una fiesta nacional por los críticos e investigadores del cine y por las instituciones vinculadas al audiovisual.

## **7. El cine italiano en el centro de la primera polémica ideológica en la Revolución Cubana**

En 1963 cuatro filmes dispararon una intensa polémica pública entre el líder comunista Blas Roca y Alfredo Guevara, presidente del ICAIC. Las cintas en cuestión eran *La dolce vita* (1960), de Federico Fellini; *Accattone* (1961), de Pier Paolo Pasolini; *El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel y *Alias Gardelito* (1961), de Lautaro Morúa (Castillo et al 2020). El tema de la polémica residía en la pertinencia, o no, de exponer al público cubano a la influencia de filmes que mostraban modos de vida decadentes propios del capitalismo, sobre todo porque en Cuba se intentaba crear una sociedad de nuevo tipo, una sociedad socialista de base marxista-leninista (*Ibidem*). Blas Roca, viejo líder comunista cubano y director del periódico Hoy, voz del Partido Socialista Popular (comunista) en esos años, comentó en una columna de su rotativo las dudas y opiniones de un conocido actor de la televisión cubana quien, preocupado por los contenidos de los recientes estreno cinematográficos en los cines del país, había enviado una carta de protesta al periódico. Roca aprovechó la oportunidad que la carta del mencionado actor le brindaba e impugnó públicamente en su prensa la exhibición de tales filmes por el ICAIC en las pantallas del país. Esto provocó la pronta réplica del presidente del ICAIC, Alfredo Guevara, que fue publicada en las propias páginas del periódico Hoy. Guevara abogaba por la defensa de la libertad de ver y por la necesidad de educar al público nacional en la lectura crítica del arte cinematográfico mundial y del arte en general (*Ibidem*). La polémica fue subiendo de tono y se extendió hasta el punto en que la dirección de la Revolución (supuestamente Fidel Castro) ordenó concluir el debate (*Ibidem*).

Llama la atención que entre los filmes causantes de la polémica estuvieron dos excelentes cintas italianas de aquel momento y que hoy en día son parte de la historia del cine. Curiosamente, los cuatro filmes en cuestión estaban muy lejos de ensalzar y celebrar el modo de vida capitalista, sino todo lo contrario. La sátira, la ironía, el absurdo o la tragedia en estas cuatro películas servían de lente crítico para pensar y analizar las sociedades a las que remitían sus respectivos guiones. La libertad de ver y de pensar finalmente triunfó en aquella querrela política e ideológica, y en Cuba se continuaron exhibiendo filmes de todas partes del mundo, incluida Italia.

## **8. Famosos del cine italiano en La Habana**

Otras destacadas figuras de la cinematografía italiana, aparte de las mencionadas anteriormente, pasaron por Cuba y también dejaron una importante huella en el país. A continuación se recogen personalidades relevantes del cine italiano que visitaron la isla después de 1969.

### **8.1. Gina Lollobrigida**

La ya fallecida estrella del cine mundial, Gina Lollobrigida, arribó a La Habana en 1974, pero su visita no fue recogida ni comentada por los autores cubanos que se especializaban en el tema de las visitas de extranjeros notables a la Isla. Se sabe que su estancia fue de 12 días y que, por aquel entonces, se hallaba enfrascada en un proyecto fotográfico cuyo tema era las grandes personalidades mundiales de su época (A. Roberto 16 de enero de

2023). Evidencias de ello son unas cuantas fotografías de la actriz junto a Fidel Castro y en algunas aparecen ambos con sendos puros habanos en sus manos (*Ibidem*). También corrió el rumor, nunca confirmado, sobre las presuntas relaciones íntimas entre estas dos personalidades (Díaz Castro 23 de julio de 2015).

### 8.2. Gian Maria Volonté

Gian Maria Volonté llegó a Cuba por primera vez a finales de 1970, en el momento en que se celebraba en la isla el Festival Internacional de la Canción de Varadero 1970. El propio festival monopolizaba la atención de la prensa y de las instituciones culturales cubanas, en parte por la presencia de numerosos artistas internacionales en el evento, entre ellos los italianos Sergio Endrigo y el grupo los Dik Dik. Sin embargo, la visita de Volonté desvió por un momento la atención de los medios hacia su persona en aquella breve visita de 1970 (Depestre 2017).

Años después, en 1975, exactamente el 8 de junio, Volonté regresó a Cuba procedente de México, esta vez invitado por el ICAIC (Depestre 2017). Gian María Volonté mostraba una sintonía ideológica total con Cuba y el socialismo, de modo que su visita –y la invitación que el ICAIC le extendió– tenía no solo motivaciones artísticas, sino políticas también. Retornó en diciembre de 1986, nuevamente invitado, pero en esa ocasión por los organizadores del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en su octava edición (*Ibidem*). La Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba fue fundada por aquellos días y Gian María Volonté reaccionó ante el hecho de la siguiente manera: «Es extraordinario, por eso cada vez que llego a este país y veo las grandes realizaciones, no dejo de emocionarme» (Depestre 2017).

### 8.3. Claudia Cardinale

La Semana del Cine Italiano en la Habana de diciembre de 1976 tuvo la suerte de contar con la presencia de la actriz italiana Claudia Cardinale, quien además vino acompañada de su esposo el director de cine Pasquale Squitieri. Ambos acudieron especialmente invitados para el estreno del film *Amarcord*, de Federico Fellini (Depestre 21 de marzo de 2014). También en esa ocasión visitó la ciudad de Santiago de Cuba, en el extremo oriental de la isla, para presidir la presentación de filmes italianos (Iglesias 14 de marzo de 2011).

El público cubano conocía y admiraba a la Cardinale por filmes como *La chica de la valija* (1961), *Cartouche* (1962), *Rocco y sus hermanos* (1960), *Il Gattopardo* (1963), *8 ½* (1963), *La piel* (1981), *Érase una vez en el Oeste* (1968), *La tienda roja* (1971) y muchas más.

### 8.4. Giuseppe Tornatore

Tornatore arribó a La Habana en enero de 2010 precedido por el éxito de su filme *Cinema Paradiso* (1988). Fue recibido con un público que le admiraba tan siquiera por esa sola película. En esa ocasión vino a presentar su filme *Baaría* (2008). Presidió la presentación de diez de sus filmes incluyendo *Baaría* (2008), *Cinema Paradiso* (1988), *Malena* (2000), *Están todos bien* (1990) y *Pura formalidad* (1994). También visitó la

Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, donde intercambió con los estudiantes latinoamericanos y de otras regiones.

En una entrevista con el músico y presentador televisivo cubano Amaury Pérez Vidal, quien, además, es un buen conocedor de la filmografía de Tornatore, el director italiano le comentó lo siguiente:

Amaury Pérez: ¿Se imaginó que se le conociera tanto acá?

Giuseppe Tornatore: No, pensaba que se conocía una película. Sin embargo, me he percatado de que la gente conoce mucho mis películas. Me hicieron muchas preguntas, incluso los periodistas, y esto también me dio mucho placer. Este es un oficio que puede dar mucha más satisfacción de lo que uno puede pensar. (Pérez Vidal 10 de enero de 2010)

Y hacia el final de la entrevista Tornatore se manifiesta a favor de un mayor conocimiento del cine cubano en Italia:

Amaury Pérez: ¿Qué conoce –si conoce- del cine latinoamericano y del cine cubano?

Giuseppe Tornatore: En Italia, poco. De hecho, en estos días hemos hablado con los amigos que han organizado mi retrospectiva aquí en La Habana y con dirigentes del ICAIC para dar a conocer el cine cubano en Italia. Pero me gustaría, pensando en esta iniciativa, hacer circular en mi país los productos de la cinematografía cubana, que me parece muy llena de vitalidad, de un gran deseo de narrar. He visto algunas cosas en estos días, una síntesis antológica de algunos filmes y tengo la sensación de una gran vitalidad expresiva, y sería muy bueno que estos sean conocidos. Tomás Gutiérrez Alea es muy conocido; *Suite Habana*, de Fernando Pérez, es conocido, pero otros no. (Pérez Vidal 10 de enero de 2010)

Esta última sentencia de Tornatore evidencia la lamentable asimetría que aún persiste en las relaciones de todo tipo entre Cuba e Italia, y, por extensión, se pudiera aseverar que entre Cuba y Europa toda.

## 9. Otras presencias del cine italiano en Cuba

De muchas otras formas el cine italiano se mantiene vivo en el público de la Isla. Una de las acciones que mantienen viva la presencia de la cinematografía italiana en Cuba es la publicación de libros y artículos de autores cubanos sobre cine, actores y directores de esa península mediterránea. Además del antes mencionado texto *Zavattini en La Habana*, del crítico e investigador Jesús Vega, está el volumen *Ese diamantino corazón de la verdad*, de Alfredo Guevara y Cesare Zavattini (Guevara y Zavattini, 2002), que recoge las memorias de Alfredo Guevara sobre sus encuentros con Zavattini y especialmente, las cartas y artículos intercambiados y publicados. *Pasolini, las jerarquías de la inspiración*, de la editorial Casa Vacía, en 2022, y compilado por el crítico cubano Daniel Céspedes, es uno de los ejemplos más recientes, en él varios críticos y académicos de la isla discursan sobre el cine y la vida de Pier Paolo Pasolini (Céspedes 2022). Sería labor ardua el intentar rastrear todos los artículos, ponencias y libros publicados en Cuba sobre el cine italiano y sus figuras. Solo hemos mencionado los más significativos y los más recientes.

Por otra parte, de manera sistemática se ha venido celebrando en La Habana las Semanas del Cine Italiano durante casi siete décadas. Esta, por lo general, ocupa varias salas del centro de la capital cubana y, en muchas ocasiones, en estas semanas de celebración se recibe la visita de actores y directores del cine italiano que intercambian con la prensa, los críticos, los cineastas, los estudiantes de cine y con el público en general.

Igualmente, la afición al cine italiano se manifiesta de varias otras formas en la isla. Hechos tal vez puntuales como nombrar “Plaza Za” (Zavattini) al parque interior de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños o el de dedicarle por entero el VI Encuentro de la Crítica Cinematográfica Cubana a Pier Paolo Pasolini (La Habana, 16 y 17 de noviembre de 2022) son muestra de las muchas maneras de celebrar en Cuba el cine italiano y sus artistas.

#### 10. A modo de conclusión

En este ensayo hemos mínimamente inventariado y comentado los elementos del cine italiano que han impactado a Cuba, tanto sus filmes, como sus artistas. Sin dudas, la cinematografía italiana, como parte de todo el gran arte de ese país, ha tenido una innegable influencia en la cultura cubana a través del tiempo y, especialmente, a partir de 1959 con el triunfo de la Revolución Cubana. Por ello, no sería una exageración afirmar que, en este caso, el cine ha sido, sin dudas, el mejor embajador de la nación italiana en Cuba. De ello da fe su constante presencia en las pantallas, en el pensamiento y en el corazón de los cubanos todos.

#### Bibliografía

«Falleció Gina Lollobrigida, actriz ícono del cine italiano y amiga de Cuba». *Cubadebate*. <http://www.cubadebate.cu/noticias/2023/01/16/fallecio-gina-lollobrigida-actriz-icono-el-cine-italiano-y-amiga-de-cuba/> (20/09/2024)

«Muestra homenaje a Gian María Volonté en La Habana» (2023). *Cuba Sí*, 13 de enero <https://cubasi.cu/es/cubasi-noticias-cuba-mundo-ultima-hora/item/14290-muestra-homenaje-revive-a-gian-maria-volonte-en-la-habana> (cons. 23/09/2024).

Agramonte, A. y Castillo, L. (2008). *Entre el vivir y el soñar. Pioneros del cine cubano*. Camagüey: Ácana.

Carpentier, A. (1993). *La música en Cuba*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Castillo, L, Hosek, J, Naito López, M. et all. (2020). «Fellini in the Cuban Context». F.Burke, M. Waller and M. Gubareva (Eds). *A Companion to Federico Fellini*: 451-454. New Jersey: John Wiley and Sons Ltd. Hoboken

Castillo, L. (2022). «Zavattini en el horizonte del nuevo cine cubano». *Habana Radio, artículos*, 1ero de julio. <http://www.habanaradio.cu> (cons. 20/06/2024).

Centro Católico de Orientación Cinematográfica (1955). *Guía Cinematográfica del Centro Católico de Orientación Cinematográfica*. La Habana.

Centro Católico de Orientación Cinematográfica (1956). *Guía Cinematográfica del Centro de Orientación Cinematográfica*. La Habana.

Centro Católico de Orientación Cinematográfica (1957). *Guía Cinematográfica del Centro de Orientación Cinematográfica*. La Habana.



Centro Católico de Orientación Cinematográfica (1958). *Guía Cinematográfica del Centro de Orientación Cinematográfica*. La Habana.

Centro Católico de Orientación Cinematográfica (1959). *Guía Cinematográfica del Centro de Orientación Cinematográfica*. La Habana.

Céspedes, Daniel (compilador). (2022). *Pasolini, las jerarquías de la inspiración*. La Habana: Casa Vacía.

Cirules, E. (1999). *El imperio de La Habana*. La Habana: Letras Cubanas.

Depestre Catony, L. (13 de enero de 2017): «Gian María Volontè». *Habana Radio*. Recuperado de <http://www.habana-radio.cu>.

Depestre Catony, L. (2017). *Cien mujeres célebres en La Habana*. La Habana: Ruth, colección Catalejo.

Depestre Catony, L. (21 de marzo de 2014): «Claudia Cardinale». *Habana Radio*. Recuperado de <http://www.habana-radio.cu>.

Díaz Castro, T. (23 de julio de 2015): «Gina Lollobrigida y su encuentro con Fidel Castro». *Cubanos por el mundo*. Recuperado de <https://cubanosporelmundo.com/>.

Díaz, M. (2010). *Los cien caminos del cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC.

Douglas, M.E. (2008). *Catálogo del cine cubano 1897-1960*. La Habana: Ediciones ICAIC.

Estol Román, J.R. (2023). *Memoria de un olvido. Etapa fundacional de la televisión cubana, 1950-1962*. Tomo I. Período 1950-1958. La Habana: En Vivo, ICRT.

Estol Román, J.R. (2023). *Memoria de un olvido. Etapa fundacional de la televisión cubana, 1950-1958*. Tomo II. La programación de la televisión cubana, 1950-1958. La Habana: En Vivo, ICRT.

Estol Román, J.R. (2023). *Memoria de un olvido. Etapa fundacional de la televisión cubana, 1959-1962*. Tomo III. Período 1959-1962. La Habana: En Vivo, ICRT.

González Q., y Debasa, J. (1970). Cuba: Evaluación y ajuste del censo de 1953 y las estadísticas de nacimientos y defunciones entre 1943 y 1958. *Tabla de mortalidad por sexo, 1952-1954*. CELADE (Centro latinoamericano de demografía). Santiago de Chile: Serie C. No. 124.

Guevara, A. y Zavattini, C.. (2002). *Ese diamantino corazón de la verdad, Iberautor*. La Habana: Promociones Culturales, S.A. y Festival del Nuevo Cine Latinoamericano.

Iglesias, T. (2011). «El día que toqué a Claudia Cardinale». *La isla y .... LA ESPINA*, 14 de marzo <http://laislaylaespina.blogspot.com/> (23/09/2024).

Izquierdo, J. (2010): «Giuseppe Tornatore y sus filmes en La Habana». *Juventud Rebelde*, 8 de enero. <https://www.juventudrebelde.cu/cultura/2010-01-08/giuseppe-tornatore-y-sus-filmes-en-la-habana> (23/09/2024).

Marquetti, R. (s/f). «México bello», *Colección Gladys Palmera*. <https://gladyspalmera.com> (23/09/2024).

Navarro, J. (Ed.) (1999). *El mundo del cine. Los grandes mitos del Séptimo Arte*. Barcelona: Océano Grupo Editorial.

*Pensar el cine* (2022). Programa VI Encuentro de la crítica cinematográfica. Sala Saúl Yelín, Casa del Festival, jueves 16/viernes 17 de noviembre.

Peón, R. (Ed.). (1960). *Anuario cinematográfico y tele-radial cubano*. La Habana, vol.20, No. 20.

Pérez Vidal, A. (2010). «“Me he quedado absolutamente fascinado con el público cubano”, afirma Giuseppe Tornatore». *Cubadebate*, 10 de enero <http://www.cubadebate.cu/noticias/2010/01/11/giuseppe-tornatore-fascinado-con-el-publico-cubano/> (cons. 23/09/2024).

Population Pyramid. (2022). *Población: Cuba 1959*. <https://www.populationpyramid.net/> (cons. 23/09/2024).

Puente, H. (2021). «Y “En Cuba”. Una visitó la isla en más de una ocasión, la otra nunca pudo». *Nostalgia Cuba*, 26 de abril 26 <https://www.nostalgia.cuba.com> (cons. 20/08/2024).

Race Results (s/f). «Gran Premio de Cuba 1958». *Racing Sports Cars*. <https://www.racingsportscars.com> (cons. 21/08/2024).

Vega M.S. y Naito López, M. (2018). *Cartelera Cinematográfica Cubana (1960-2017)*. La Habana: Editorial Oriente y Cinemateca de Cuba.

Vega, J. (1995). *Zavattini en La Habana*. La Habana. Ediciones Unión.

Provincia	No. de salas	No. de asientos
Pinar del río	42	20,446
La Habana (ciudad)	138	136,000
La Habana (provincia)	55	28,000
Matanzas	52	27,000
Las Villas	100	59,000
Camagüey	58	37,049
Oriente	104	63,000
Total	549	370,495

Anexo 8.1. Distribución de las salas de cine (35 mm) en el territorio cubano (Peón y Chávez 1960: 433).

Provincia	No. de salas	No. de asientos
Pinar del río	19	----
La Habana (ciudad)	26	----
Matanzas	21	----

Las Villas	49	----
Camagüey	35	----
Oriente	55	----
Total	205	40 000 (estimados)

Anexo 8.1. Distribución de las salas de cine (16 mm) en el territorio cubano (Peón y Chávez 1960: 433).

País	1955	1956	1957	1958	1959
	No. de filmes	No. de filmes	No. de filmes	No. de filmes	No. de filmes
EEU	248	265	248	256	215
U					
México	86	78	83	67	76
o					
Francia	44	58	34	29	----
a					
Italia	31	42	52	27	35
Inglaterra	41	----	51	----	50
erra					
España	22	----	21	16	15
a					
Argentina	13	4	6	8	5
tina					
Cuba	5	5	3	----	5

Anexo 8.2. Número de filmes estrenados por países en salas cubanas entre los años 1955 y 1959. (Centro Católico de Orientación Cinematográfica 1955, 1956, 1957, 1958 y 1959).

# **La traslación de una metáfora, de Erving Gofman a *Enrique IV***

La traslación de una metáfora, de Erving Gofman a *Enrique IV*

*Maikel Rodríguez de la Cruz*\*

## RESUMEN

La relación entre una situación y un suceso dramático es una de las constantes del universo teatral que afecta por igual a su componente textual y lo relativo con la representación escénica. El presente artículo intenta analizar el vínculo entre estas dos categorías a partir del enfoque dramático del sociólogo norteamericano Erving Goffman. Para esta tarea tomo como muestra la obra Enrique IV del escritor italiano Luigi Pirandello.

## PALABRAS CLAVE

Estudios teatrales; Teoría literaria; Sociología; Estudios transdisciplinarios; Semiótica.

## ABSTRACT

The correlation between a dramatic situation and event is one of the constants of the theatrical universe that affects equally its textual component and that related to the scenic representation. This article attempts to analyze the link between these two categories from the dramaturgical approach of the American sociologist Erving Goffman. For this task I choose as a sample the play Henry IV by the Italian writer Luigi Pirandello.

## KEY WORDS

Theatre Studies; Literary Theory; Sociology; Transdisciplinary Studies; Semiotics.

---

\* Universidad de las Artes de La Habana (ISA) / Universidad Surcolombiana  
maikel.riguez@gmail.com

## 1. Sobre la insistencia de las sombras

El origen de estos apuntes surgió en una sala del Vedado a finales del 2001, durante al estreno de *Seis personajes en busca de un autor*, dirigido por el habanero Raúl Martín, icónico montaje de Teatro de la Luna y de la escena cubana en general. Esa misma semana comencé a leer todo lo que pude sobre Luigi Pirandello. En realidad, no fue mucho. No existía aún el fácil acceso a internet en el país. La primera fue la misma que viera en escena, luego vinieron *Así es si así os parece*, *Vestir al desnudo* y *Enrique IV*. Este último fue comprado en una tiendecita de libros usados en La Habana Vieja. Una edición de 1964 atestiguaba en su nota de contraportada, que aquel había sido en Cuba el Año de la Organización, eslogan revolucionario con el que aún se insiste en bautizar los años: “1969, Año del Esfuerzo Decisivo”, “2001, Año de la Revolución Victoriosa en el Nuevo Milenio”. Adentro llevaba un *ticket* de septiembre de 1964, rutas 1-2-85, de la Empresa de Ómnibus Urbanos de Ciudad de la Habana. Dejé el boleto adentro, sonreí y me pregunté, ¿a dónde habrá llevado al antiguo dueño del libro? ¿A dónde me llevaría a mí? Lo leí en una sola jornada y me quedé con la sensación de no haber entendido mucho. La fábula se me escapaba, los conflictos, los personajes, solo permanecía la lejanía de una realidad inaccesible y el eco del último parlamento: «Aquí juntos, aquí juntos...» (Pirandello 1964: 191).

Sin embargo, la oscuridad a un nivel de raciocinio se replegó a un segundo plano ante el efecto de haberlo leído dentro del laberinto de la Facultad de Teatro, maravilla inconclusa del arquitecto veneciano Roberto Gottardi conocida como el “Castillo de Elsinor”. Quedaba la fascinación, el misterio. En términos de recepción, lo racional es solo un retazo del fenómeno. Tomo prestadas las palabras de 1963 de Thomas Elliot, a propósito de *La tierra baldía*, cuando manifiesta: «...el lector más experto no se preocupa por entender; no, por lo menos al principio. Sé que parte de la poesía de la que soy más devoto es aquella que no entendí en su primera lectura» (Alcalá 2022). Veinte años después regreso hoy, como parte de una investigación doctoral, al mismo texto de L. Pirandello, al mismo deseo. No de vencer la oscuridad, sino de aprender de ella. Con esta finalidad asumo la obra del sociólogo norteamericano Erving Goffman como dispositivo teórico y esbozo un análisis de textos dramáticos que enuncio como “situacional”, debido a que se centra en el estudio de la relación entre las categorías situación y suceso dramáticos.

## 2. Pirandello, en el ojo de la tempestad

El 10 de diciembre de 1936 fallece, en Roma, Luigi Pirandello. Exactamente dos años después, el mismo día de haberse alzado en Viena con el Nobel de Literatura. A su muerte dejó en su testamento una sola indicación: la de ser incinerado y devuelto a Agrigento. En aquel momento, la Iglesia Católica era reacia a la idea de la cremación de los cuerpos, razón por la cual sus cenizas debieron esperar diez años. Incluso, en el camino de regreso,

todavía habrían de correr una serie de bizarras peripecias –tal como lo recuerda Andrea Camilleri en su maravilloso texto *Ejercicios de memoria* – para, finalmente, sus restos mortales descansar... divididos en dos fracciones. Una fue guardada en una piedra devenida monumento funerario, obra de Marino Mazzacurati. La otra, más o menos la mitad, fue descubierta por un laborante del camposanto en el ánfora que lo había contenido durante muchos años, antes de haber creado la piedra funeraria. Esta, al no tener lugar en la cavidad de la “roca intervenida”, se decidió esparcirla en el mar. Y cuando se acometía la tarea, finalmente, por un grupo de amigos y allegados, una ráfaga súbita de viento tiró el papel que contenía los restos sobre la tierra, la cara, el cuerpo y de quien comenzaba a decir las primeras palabras de despedida. L. Pirandello, en su testamento, escrito muchos años antes, había decretado: «Quemad mi cuerpo. Y en cuanto mi cuerpo haya ardido, dejad que se dispersen las cenizas, porque ni eso quiero que de mí quede. Pero, si no fuera posible, llevad la urna funeraria a Sicilia y amuralladla en cualquier tosca piedra del campo de Agrigento, donde nací» (Pirandello 1962).

Quizás con el episodio anterior pueda disponer discretamente de un trasfondo para aproximarme al poder puro detrás de las palabras del escritor siciliano, a la extraordinaria revolución que significó su obra en el panorama del teatro y del pensamiento intelectual del siglo XX. Luigi Pirandello incursionó en formas literarias como el ensayo, la poesía, la narración corta, la novela y, como otros autores contemporáneos (M. Unamuno, J.P. Sartre, P. Weiss, A. Camus, etc.), dispuso de la escena como de ningún otro lenguaje expresivo para exponer, desde maneras de hacer teatro nunca antes vistas, una exégesis desoladora del mundo. Así, la simulación, la alienación, la ausencia de “la verdad”, el vacío, la locura, van a resultar invariables temáticas que dibujan el marco de su creación. Si bien el autor se reconoció como católico, es difícil encontrar en su obra un atisbo de la sombra de Dios. Sus personajes adolecen de una soledad incurable, sin esperanza colisionan en un laberinto sordo, en una realidad que existe como doblez, como una hoja que se pliega cuidadosamente sobre sí misma haciendo extraños origamis. Esta operación, observada en un sentido técnico bajo las nomenclaturas de teatro dentro del teatro, pérdida de la cuarta pared o meta-representación, encierra un horror indescriptible: el de la incertidumbre del presente y de la propia idea de “estar vivos” o solo simularlo.

Tal como lo refiere Ana Martínez-Pañuela (2006) en su artículo «Pirandello y Unamuno frente a la locura: *Enrique IV* y “el otro”», observar la realidad como locura en el autor italiano no es la elección de un tropo de alto nivel literario, o una construcción formal a la que llega desde una indagación estética, no. Resulta, sobre todo, de la íntima aventura de cohabitar largos años con su esposa. Cuando en el 8 de mayo de 1924 un periodista del *Giornale d'Italia* le pregunta cómo la enfermedad de ella había sido su motivación para el estudio de la insanidad en su obra, las palabras del dramaturgo dejaron claro este particular:

Studiare no. Chi soffre e vive il tormento di una persona che si ama non ha modo di studiare, perché dovrebbe mettersi nello stato d'indifferenza dello spettatore. [...] Logica, no. Il pazzo costruisce senza logica. Essa è forma e la forma è in contrasto con la vita. La vita è informe e illogica. Perciò io credo che i pazzi siano più vicini alla vita. (Martínez-Pañuela 2006)

En este sentido, Enrique IV es quizás uno de sus textos más desoladores. Escrito en 1921 y estrenado el 24 de febrero de 1922 en el Teatro Manzoni de Milán (D'Amico 1972: 428), se convirtió desde entonces, y a lo largo de todo el siglo XX, en un habitual de la escena europea.

### 3. Goffman y el enfoque dramático

Nacido en 1922<sup>1</sup>, Goffman es uno de los sociólogos más importantes del siglo XX. Su obra asume como escenario la sociedad norteamericana de los Estados Unidos en el período enmarcado entre los años 1950 y 1980. En este contexto, toma como objeto de estudio las unidades mínimas de interacción entre las personas (procesos micro-sociales) a partir de contextos espacio-temporales específicos, centrándose en grupos reducidos. Por su aporte del “enfoque dramático” se reconoce como padre de la microsociología, portadora de todo un campo de estudio: el de las relaciones sociales de co-presencia.

De la misma forma en que Pierre Bourdieu (1997) esgrime la “metáfora espacial” para el planteamiento de sus conceptos de campo y espacios sociales, Goffman recurre a la “metáfora teatral” como modelo conceptual a partir del examen de las interacciones humanas y sus contextos. La metáfora, de forma general, se emparenta con la acción de expresar lo incontenible (Rodríguez 1985). Este recurso aporta la facultad de acercarse al concepto nominal no como categoría cerrada, sino como organismo vivo. Desde muchos ángulos en la tradición performática de Occidente, se repite el convenio de asumir el mundo como arena, escenario, representación. E. Goffman reclama esta dualidad realidad-representación y nos remite a pensar los individuos como actores (actor, agente, sujeto), en tanto, representan un papel, en gran parte preestablecido, por el marco de los eventos o situaciones (ceremonias simbólicas) donde participan. Esta afirmación deriva hacia un modelo de análisis basado en la analogía de un campo de conocimiento –el teatro– hacia otro campo –la sociología–, cuyas características resultan compatibles desde una dimensión tropológica.

Patrice Pavis plantea: el fin último de la dramaturgia «es representar el mundo» (1998: 149). En cualquiera de las formas posibles de representación, esta disciplina establece el estatuto ficcional, el nivel de realidad de los personajes y de las acciones realizadas por estos; configura el universo dramático mediante recursos visuales y auditivos; decide lo que el público reconocerá como verdadero o no, dentro de una realidad, otra que –con anclaje directo o indirecto en una realidad pragmática– sucede siempre de forma autónoma, heterotópica, suficiente en sí misma. Existe un vínculo directo, concomitante, entre la dramaturgia como disciplina y el enfoque dramático desde la sociología. E. Goffman convierte en libreto las interacciones cotidianas, establece un lenguaje de rituales públicos, traduce en texto la acción. O sea, tiene la capacidad intrínseca de dialogar con el teatro como fenómeno. Es en esta cualidad donde he encontrado ese punto intermedio para pactar con la dualidad que rige el lenguaje teatral al ser al mismo tiempo texto literario y representación. La traslación del enfoque goffmiano al Análisis Situacional

---

<sup>1</sup> 11 de junio de 1922, Manville, Canadá - 19 de noviembre de 1982, Pensilvania, Estados Unidos (Winkin 1999).

Dramático propone básicamente un viaje a la semilla, un retorno hacia el Teatro como fenómeno epistemológico.

#### 4. Esbozando las variables

Son diversos los factores implicados en la interrelación entre una situación y un suceso dramáticos: los niveles de realidad de la estructura narrativa, si la obra responde a un modelo de forma abierta o forma cerrada (Pavis 1998: 210), el momento histórico, el tratamiento de los personajes, el planteamiento de la acción dramática, la tradición teatral, el momento histórico al cual responde la estructuración de la obra, las matrices de teatralidad, etc. Son también diversas y complejas las variables que intervienen en las correspondencias establecidas entre un texto dramático como literatura y otro como generador de escenarios. Sobre todo, a causa de sus posibilidades de articulación casi infinitas: «...existen tantos teatros como tipos de relación efectivamente contraídos entre texto y escena haya habido y hay» (Barba y Savarese 2011: 361). También son diversos y realmente escurridizos los conceptos colindantes que se superponen, confunden y transitan de un campo de estudio a otro al referirnos a los términos situación y suceso dramáticos.

Simplificar un libreto, o una puesta en escena, al orden de las relaciones entre situaciones y sucesos dramáticos es una operación que solo toma sentido desde un análisis estructural encausado a delimitar elementos como: el énfasis de la estructura narrativa, la relaciones entre dicho énfasis y los núcleos ideotemáticos del texto, el desarrollo de la dinámica de la acción; en un segundo nivel, según el tipo de relación entre situación y suceso, cómo se comporta las matrices<sup>2</sup> de realidad en el texto en tanto «mundo posible» como lo denomina Doležel.

Entonces, ¿qué es una situación y un suceso dramáticos?, ¿cómo se definen?, ¿según cuál autor?, ¿cuándo?, ¿bajo cuáles modelos?, ¿qué la ocasiona?, ¿cuáles son sus componentes?, ¿desde el teatro?, ¿desde la sociología? Quizás cada una de estas preguntas impondría la escritura de tratados en solitario para abordar cuestiones profundamente complejas. Por tanto, una vez reconocido los límites de este acercamiento, a continuación, enuncio de forma resumida los conceptos con los cuales pretendo realizar un acercamiento al texto *Enrique IV*.

Entiendo la situación dramática como “un tajo en la realidad” con la intención, casi taxidérmica, de dar sentido a las reglas internas del drama a través de un marco de acción o fotograma. Tajo o cisura al fin, implica una perspectiva mayormente sincrónica ante una situación particular. Pudiera resumirse como un marco sincrónico de realidad. Esta realidad referenciada es, sin duda, una de corte dramático, o sea, es un estado de cosas posibles relacionadas entre sí de forma organizada, cuya existencia trasciende su referente

---

<sup>2</sup>El término “matriz”, tanto en lo que respecta a la teatralidad como a la realidad misma, ha sido empleado en el sentido en que las “matrices” (mater) funcionan como abstracciones de corte analítico, y, a pesar de su marcado carácter individual y subjetivo, pueden ser reconocibles como “algoritmo” o “identidad” cuando es objetivada o conformada desde registros y modalidades en su estudio, enunciación e interpretación. A partir de: Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales*, (Prosaica II). Siglo XXI Editores, México.



inmediato y genera un universo que, «desprovisto de contradicciones» (Doležel 1997: 81) en su diseño, resulta autorreferencial, suficiente en sí mismo. La situación dramática implica una valoración, un tipo de complicidad donde el receptor deberá “completar el espacio en blanco” y descifrar un contexto principalmente cultural imposible de ser revelado de forma aislada.

Por su parte, el suceso dramático está conformado a partir de la interrelación de tres condiciones. Primero, la transformación de un estado de cosas partiendo de un punto A hacia un punto B en un período de tiempo limitado (Bal 1990); segundo, implica «una desviación significativa de la norma» – (Lotman 1982: 285) y Teun A. Van Dijk (1985) –. Su especificidad radica en lo extraordinario de lo ocurrido dentro de un sistema de acontecimientos anteriores, simultáneos o posteriores; tercero, dicha dimensión de lo “extraordinario” adquiere o no relieve en contraste con lo que resulta “ordinario” en determinado ámbito cultural (285-286).

Al observar la relación entre ambas categorías, retorno a la labor del sociólogo norteamericano quien, de forma resumida, plantea: la representación está compuesta por límites prestablecidos social y culturalmente, y estos pueden variar según el grado de libertad que le corresponda al rol de cada uno de los participantes (Goffman 2006: 131). A su vez, la situación es capaz de tolerar cierta desviación de la norma de participación. Incluso, «si se mantiene una excusa efectiva, puede tolerarse una desviación grande» (360). De esta forma puede entenderse la “desviación” como un elemento integrante de casi todas las situaciones. La relación entre la desviación y la norma establece una dialéctica con dos resultados posibles: o la primera es absorbida por la segunda reafirmando, o, sencillamente, la conduce a un nuevo marco. En el primero de los casos, cuando un individuo rompe el marco, es posible que se produzca un desbordamiento y un “embordamiento” luego, la situación absorbe la fractura de forma natural, autónoma (373). En el segundo de los casos el desbordamiento sobrepasa la capacidad de plasticidad de la situación y da paso a un nuevo marco. De esta manera, al comprender lo anterior desde las categorías situación y suceso dramáticos, podría declarar: una situación es “un estado de cosas” llamada a transformarse por un suceso dramático, generando una dialéctica donde la primera se resiste a ser transformada y el suceso tiene la potencialidad de transformarla. Esto generaría una nueva situación dramática. En otra variante, el suceso sería absorbido por la situación que se reafirmaría en sus términos. Para observar la mediación uno, o cuantos sucesos pueda contener una situación dramática, acudo al término “franja” (strip) –también proveniente de la obra de E. Goffman–. Este concepto señala un corte en una acción en curso, tal como es presentada desde la perspectiva de los sujetos implicados en ellos. La “franja” no es una división natural: «...se usará sólo para referirse a cualquier conjunto amplio de sucesos (cualquiera que sea su estatus en la realidad) sobre los que uno quiere llamar la atención como punto de partida para el análisis» (11). Así, este concepto aísla el fragmento seleccionado del resto de la cadena de acontecimientos; se centra en la mediación de uno o varios sucesos y una sola situación

dramática en un sentido micro, desprovisto de un antes o un después, de causas o consecuencias<sup>3</sup>.

### 5. Enrique IV, un análisis situacional

De forma abreviada y, para propiciar una mejor comprensión del funcionamiento de las variables, anoto la fábula de *Enrique IV* de la siguiente forma:

A principios del siglo XX, aproximadamente 1902, durante la celebración de una cabalgata que había tenido como motivo temático la corte de Enrique IV<sup>4</sup>, emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico, el protagonista de la obra –cuyo nombre real L. Pirandello prefiere no revelar y asume el nombre de Enrique IV en todo momento– cayó de su caballo sufriendo un fuerte impacto en la cabeza. Acto seguido perdió la conciencia y luego, al recuperarse, su propia identidad. Así, vivió aparentemente veinte largos años bajo la siguiente ilusión: él era en carne y hueso el personaje que hubo representado durante la mascarada. Rodeado de una cuadrilla de servidores –Landolfo (Lolo), Arialdo (Franco), Ordulfo (Momo), Bertoldo (Fino), Fraile (Giovanni), actores todos, algunos asalariados por sus parientes más cercanos, otros sirvientes del, una vez, rico aristócrata italiano– mantiene una magnificencia correspondiente a la posición del augusto emperador del siglo XI. Después de doce años, el protagonista se cura de su demencia y comprende quién es, pero... aborrece de tal forma lo ordinario del mundo a su alrededor que prefiere conservar la apariencia de su locura ante los demás. A esta extraña corte en el presente de 1922 llega el grupo de la marquesa Matilda Spina, a quien el lunático había amado antes del accidente ecuestre, con su hija Frida, su prometido, y sobrino de Enrique IV, el marqués Carlos Di Nolli, el Dionisio Genosi y el Barón Tito Belcredi, quien había causado el accidente veinte años atrás. Por iniciativa del doctor, los invitados se disfrazan con ropas del siglo XI. Su intención es que la incongruencia cronológica pueda provocar la recuperación del demente. Finalmente, Enrique IV revela a todos su restablecimiento y su desprecio por una vida fútil. Desenmascara también al culpable de su accidente, al traidor Belcredi, y, acto seguido, lo apuñala de muerte ante el estupor y la impotencia de los presentes.

Siguiendo la edición de 1964 de *Enrique IV*, publicada en La Habana por la Editorial del Consejo Nacional de Cultura, la obra está estructurada en tres actos, sin subdivisiones menores. El acto primero tiene un total de treinta y ocho cuartillas, el segundo un total de veintisiete y el último, solo once. La acción de toda la obra, en cuanto a temporalidad se refiere, transcurre de forma lineal, o sea, sujeta a una relación de causa y efecto en el tiempo y el espacio. La confluencia de los diferentes planos de realidad que contiene la obra no altera este decurso lineal de la acción, aún en la locura, en la simulación. Dicha

---

<sup>3</sup> Por su relación directa con la obra de E. Goffman durante este epígrafe he enunciado de forma resumida las variables: *situación dramática*, *suceso dramático*, *situación dramática embordada-desbordada*, *franja*. A estos términos se le suman otros que serán presentados por su carácter operativo durante el desarrollo del próximo epígrafe. Estos conceptos serán: *situación borde (de inicio)*, *situación borde (intermedio)* y *situación borde (de cierre)*.

<sup>4</sup> 11 de noviembre de 1050 - 7 de agosto de 1106. Tomado de: [http://ec.aciprensa.com/wiki/Enrique\\_IV](http://ec.aciprensa.com/wiki/Enrique_IV)  
<http://artsandculture.google.com/entity/m0b2kj?hl=es>  
<http://mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=enrique-iv-emperador-del-sacro-imperio>

confluencia ha sido cuidadosamente ordenada por el dramaturgo, mediante códigos escénicos y ficcionales presentes en la enunciación directa de parlamentos de personajes, didascalias, elementos escénicos, etc.

Además de la edición anteriormente señalada, he considerado oportuno esgrimir como referencia la edición del texto *Enrique IV* que aparece en *Obras completas, Tomo I* de Luigi Pirandello, edición Plaza & Janés, S.A. de 1962. También agregó la edición digital del original en italiano realizado en el 2006 por el Proyecto Gutenberg E-Book<sup>5</sup>, para tener una perspectiva más completa de la obra, tomando en cuenta las mutaciones inevitables que ocurren durante el ejercicio de la traducción.

A continuación, presento el Análisis Situacional Dramático a partir del siguiente esquema: Franja (estructura externa de la obra-tiempo-espacio-personajes), Situación Dramática, Sucesos.

Primera Franja: correspondiendo al Acto I, el espacio (real) es una villa en Umbria, una sala espaciosa. Teniendo en cuenta la forma en que un mismo espacio escénico alterna su condición espacio-temporal a partir de las convenciones que establece el autor durante toda la obra y, con la intención de evitar cualquier desconcierto, me refiero al espacio-tiempo “real” al que por convención corresponde al salón espacioso de una Villa de Umbria en 1922. A su vez me establezco como espacio-tiempo “simulado” al que se refiere al salón del trono del emperador Enrique IV del siglo XI.

Los personajes durante esta primera situación, serán (Fino) Arialdo, Landolfo, Ordolfo, Bertoldo, Paje 1, Paje 2, Giovanni (siete en total). La acción, en cuanto a espacialidad se refiere, transcurre toda en el mismo salón. El tiempo (real) es algún momento de 1922. Situación Dramática: Un grupo de actores profesionales toman un descanso de la representación ininterrumpida que se efectúa para construir el ambiente histórico del Imperio Germano-Romano del siglo XI, donde un aristócrata italiano, después de un golpe en la cabeza, delira desde hace años creyendo ser Enrique IV. Los actores fuman, conversan de forma trivial sobre las circunstancias históricas, las incongruencias y caprichos de la representación.

Suceso A (situación borde “de inicio”<sup>6</sup>): Fino (Bertoldo) es un nuevo figurante. Cuando se incorpora a la mascarada descubre que el *background* del personaje construido ha errado su circunstancia histórica por falta de especificaciones por parte de su empleador, el Marqués Di Nolle, trastocando el Enrique IV del siglo XI (1050 -1106), por Enrique IV de Francia (1553 -1610). Suceso B (situación embordada<sup>7</sup>): el Paje 1 va a fumar. Esta es una acción, aparentemente, no extraordinaria, en tanto, “desviación significativa de la norma”, posee la potencialidad de alterar la situación dramática, desde el olor o desde la acción misma que resulta un anacronismo severo. Siendo esta la razón de haber sido incluida en el análisis. Suceso C (situación embordada): Bertoldo conoce la circunstancia

---

<sup>5</sup> [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)

<sup>6</sup> Situación borde (de inicio): corresponde al inicio de la obra, o sea, la que realiza el primer corte de carácter estructural en una secuencia de acontecimientos organizados que dan lugar a la fábula.

<sup>7</sup> Situación embordada: se refiere a la situación que logra absorber de forma natural al suceso dramático, esta operación reafirma y da solidez a su estado primario.

de haber sido contratado a raíz de la muerte de Tito, actor encargado de representar al obispo Adalberto, mas el nuevo personaje Bertoldo carece de trasfondo histórico conocido (característica compartida con los otros tres personajes). Suceso D (situación embordada): Bertoldo advierte sendos cuadros en el fondo de la sala (imágenes de Enrique IV y la Marquesa Matilde) como anacronismos. Landolfo y Arialdo le explican, no debe preocuparse por ese tipo de detalles y que, de ser posible, solo trate de divertirse. Suceso E (situación embordada): Entra Giovanni vestido de frac. Esto, en sí mismo, puede ser considerado como un anacronismo, así lo hacen notar Ordulfo y Landolfo, sin embargo, la función del nuevo personaje es indicar la llegada del Marqués di Nolli junto a varios invitados. Suceso F (situación desembordada<sup>8</sup>): Giovanni ordena a todos los presentes desalojar la sala y evitar que el emperador, si despertara de su siesta, entrara al salón antes de lo convenido.

Segunda Franja: correspondiendo al Acto I, el espacio es una villa en Umbria, una sala espaciosa. Los personajes, durante esta primera situación, serán Giovanni, Marqués di Nolli, Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina, Marquesa Frida. En total, seis personajes. La acción, en cuanto a espacialidad se refiere, transcurre toda en el mismo salón anterior. El tiempo es algún momento de 1922. Situación Dramática: Con la intención de hacer que el Dr. Genoni ponga en marcha una estratagema y obligue a Enrique IV a retomar la razón, Nolli, junto con un grupo amigos involucrados en el accidente ecuestre de Enrique IV, asisten al salón de actos. Se reparten los roles respectivos en la medida sanadora y ajustan su treta.

Suceso A (situación embordada): Giovanni, después de desalojar la sala de todos los actores profesionales, le informa a Di Nolli: sus instrucciones han sido dadas. Después, Nolli hace entrar a sus invitados. Suceso B (situación embordada): Dr. Genoni, Doña Matilde, Di Nolli y Belcredi conversan sobre el cuadro de Doña Matilde de joven y el parecido de esta con su hija. Suceso C (situación embordada): Dr. Genoni, Doña Matilde, Di Nolli, conversan sobre la última visita de la madre de Di Nolli a su hermano Enrique IV. Aparece, por primera vez, la idea de la recuperación del lunático. Suceso D (situación embordada): Dr. Genoni, Doña Matilde, Di Nolli y Belcredi retoman el tema de los retratos, pero, esta vez, el Doctor Genoni investiga su origen, se hace un recuento de la mascarada, de la circunstancia histórica elegida como temática y de la cabalgata motivo de la mala fortuna del enfermo. Suceso E (situación embordada): Dr. Genoni, Doña Matilde, Di Nolli y Belcredi recuerdan el accidente y los primeros momentos luego de haberse “instaurado” el personaje de Enrique IV. Suceso F (situación embordada): mientras Frida, Doña Matilde, Doctor, Di Nolli y Belcredi conversan, irrumpe Bertoldo, quien ha escapado de su papel a razón de no ser capaz de seguir en la locura a los otros intérpretes. Suceso G (situación embordada): Frida, Doña Matilde, Doctor, Di Nolli, Belcredi y Bertoldo conversan. Entran Landolfo y Arialdo para avisar: Enrique IV quiere enjuiciar a Bertoldo y está como loco, de ser posible debería anunciarse cuanto antes la

---

<sup>8</sup> Situación desembordada: se refiere a la que no tiene la plasticidad o/y resistencia suficiente para absorber un suceso determinado, generando la aparición de una nueva situación dramática.

llegada de ilustres visitantes. Suceso H (situación embordada): Doña Matilde, Doctor, Di Nolli, Belcredi, Landolfo, Frida y Bertoldo, ante la idea de Landolfo, discuten sobre los personajes que deberán representar en presencia de Enrique IV. Bertoldo sale a buscar los vestidos de época. Suceso I (situación embordada): Doña Matilde, Doctor, Landolfo y Belcredi, ajustan los detalles finales de sus personajes. Di Nolli y Frida se retiran para no participar en la mascarada. Suceso J (situación embordada): Entra Bertoldo con los vestidos. Doña Matilde, Doctor y Belcredi se prueban los trajes. Landolfo los ayuda. Suceso K (situación desbordada): Doña Matilde, Doctor y Belcredi ya están disfrazados con los trajes de época. Arialdo abre una de las puertas y anuncia la llegada del emperador. Entra Enrique IV, Ordulfo y dos pajes.

Tercera Franja: correspondiendo al Acto I, el espacio (simulado) es la Casa Imperial de Goslar, el majestuoso salón del trono. Los personajes, durante esta tercera situación, serán Enrique IV, Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina, Giovanni, Marqués di Nolli, Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina, Marquesa Frida. En total, nueve personajes. El tiempo (simulado) es algún momento de principios del siglo XI. Situación Dramática: Fuera de lo calculado, Matilde, el Doctor y Belcredi tienen que presentarse ante Enrique IV, antes de echar a andar su plan. Los actores se ajustan a sus personajes procurando funcione lo mejor posible la representación. También esta será una forma de evaluar el verdadero estado del lunático.

Suceso A (situación embordada): Una vez los invitados, Belcredi, Doctor Genoni y Doña Matilde, han sido presentados, Enrique IV insiste en reconocer en Belcredi, a otro personaje histórico, Pedro Damian, a quien aborrece por haber tomado partido por el Papa Alejandro. A pesar de las aclaraciones de Landolfo, Enrique IV se mantiene en su desconfianza hacia el invitado. Suceso B (situación embordada): Enrique IV repara en la presencia de Matilde como el personaje de su madre, pero por la edad corresponde a un momento donde él mismo debió tener al menos veintiséis años. A esto se le sumaba la incongruencia de haber sido informado tiempo atrás de su muerte (refiere a la muerte de su verdadera hermana). Esta reflexión resulta significativa por el proceso de pensamiento razonado que subyace en ella. Es una de las señales de que el personaje puede estar menos extraviado de lo aparente. Suceso C (situación embordada): Enrique IV regresa insistente a la idea de que Belcredi es Pedro Damian, quien es un aliado oscuro del Papa Gregorio VII. Al final, el emperador se reconoce en las manos del poder del prelado y espera que sus invitados puedan intervenir a su favor ante el criterio del Papa. Suceso D (situación desbordada): Luego de apelar, por última vez, a la intervención de sus invitados ante el Papa, Enrique IV sale del salón.

Cuarta Franja: correspondiendo al Acto II, el espacio (real) es una villa en Umbria, la misma sala espaciosa de la primera y segunda situaciones. Los personajes, durante esta cuarta situación, serán Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina, Landolfo, Di Nolli, Bertoldo, Frida. En total, siete personajes. La acción, en cuanto a espacialidad se refiere, transcurre toda en el mismo salón anterior. El tiempo (real) es algún momento de 1922. Situación Dramática: Matilde, el Doctor y Belcredi, luego de

haber estado en presencia de Enrique IV, discuten sobre el estado real del enfermo y sobre la supuesta validez del plan.

Suceso A (situación embordada): Matilde, el Doctor y Belcredi recapitulan sobre el encuentro anterior, Matilde está segura de haber sido reconocida, mientras que Belcredi la refuta y el Doctor reafirma la presencia de una “elasticidad analógica”. Este es, sin dudas, el vaticinio de un pronóstico favorable para el enfermo. Suceso B (situación embordada): Carlo di Nolli regresa con Frida en el automóvil. Bertoldo anuncia a Frida – quien se presenta, ante todos los reunidos, ya vestida con el traje de su madre–. Se continúa discutiendo sobre el inminente momento de pasar a la acción. Suceso C (situación desbordada): Entra Landolfo, advierte que para continuar con el plan y sacar al Doctor y a Matilde, primero deberá hacerlos despedir oficialmente argumentando: el Pontífice los recibirá para obtener su fallo a favor del emperador. Matilde y el Doctor vuelven a disfrazarse.

Quinta franja: correspondiendo al Acto II, el espacio (simulado) es la Casa Imperial de Goslar, el mismo majestuoso salón del trono visto durante la tercera situación dramática. Los personajes, durante esta tercera situación, serán Enrique IV, Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina. En total, cuatro personajes. El tiempo (simulado) es algún momento de principios del Ssglo XI. Situación Dramática: Próximos a salir en la empresa de lograr el perdón del Papa Gregorio, Enrique IV recibe a Matilde y al Doctor disfrazados para despedirlos ceremonialmente.

Suceso A (situación embordada): Enrique IV aprovecha la ocasión en la que Doctor y Matilde se despiden para ir a encontrarse con el Papa, para acercarse a Matilde tomando “el amor de su hija” como motivo de la conversación. Suceso B: (situación desbordada): Matilde y el Doctor salen. Permanece Enrique IV, quien reflexiona en voz alta delante de Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo sobre lo acontecido, sobre su locura y sobre la presencia de estos invitados. Es la antesala del quiebre de la locura.

Sexta Franja: correspondiendo al Acto II, el espacio es, primero (simulado), la Casa Imperial de Goslar, el mismo majestuoso salón del trono visto durante la tercera y la quinta situación dramática. Pero luego tornará en un espacio real, una villa en Umbria, la misma sala espaciosa de las situaciones primera y segunda. Los personajes, durante esta sexta situación, serán Enrique IV, Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina, Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo. En total, ocho personajes<sup>9</sup>. Con la misma variación del espacio, durante esta sexta situación, el tiempo (simulado) será algún momento de principios del siglo XI, luego será sobrescrito por el presente, 1922. Situación Dramática: Enrique IV hace explícito, ante la incredulidad de Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo, que ya ha retomado su conciencia, su identidad.

La extensión de este texto no permite prolongarme demasiado en exámenes puntuales, más allá de presentar cómo funciona el Análisis Situacional. Sin embargo, antes de proceder a desglosar la relación entre la situación y los sucesos dramáticos de esta franja,

---

<sup>9</sup> En esta situación, el personaje del Fraile (Giovanni) aparece “fuera de la escena”, sin locuciones, razón por la cual no lo he incluido en el listado de personajes correspondientes a esta situación dramática.

quisiera realizar una breve observación. Este es uno de los cambios más significativos dentro de toda la obra en cuanto a la convención espacio-temporal empleada por el dramaturgo. En una misma situación dramática convergen los dos tipos de espacio-tiempo, el que concierne al presente de Umbría, 1922, y el que ha sido simulado, correspondiente al imperio Germano-Romano del siglo XI. Es una de las secuencias donde mejor se puede observar la utilidad de este tipo de análisis. Al establecer énfasis en la relación situación-suceso dramáticos, se simplifican otras variables textuales y escénicas. Esta operación permite observar cómo en la obra se supedita el flujo de la acción a la perspectiva de un solo personaje. Es particular en la historia del teatro, dentro de una convención aristotélica, la primacía de la categoría fábula<sup>10</sup> sobre el personaje. Según el teórico libanés Robert Abirached (1994), hasta el siglo XVIII, existió un acuerdo tácito sobre la hegemonía de la acción, como partícula del acontecimiento que ensambla la fábula, sobre la categoría personaje. Este acuerdo, en el contexto del autor y, aún en pleno siglo XXI, no ha desaparecido. Más bien, ha eclosionado en una operación de sublimación hacia infinitudes de formas dramáticas; van, desde un históricamente persistente teatro “de la cuarta pared”, hasta la narrativa preestablecida de un video juego. Retomando el criterio de R. Abirached, para él los personajes: «[...] se manifiestan en el marco de la fábula, que sobrepasa a cada uno de ellos y los ordena unos con respecto a los otros en un sistema de relaciones. La mimesis no representa sus modelos de ser –que vienen dados por la acción, sin constituirles una “interioridad”– sino su manera y capacidad de obrar» (1994: 57).

Sin embargo, en este pasaje, en particular, el encadenamiento de los acontecimientos no pierde su relación de causa y efecto, pero sí se supeditan a la perspectiva del personaje Enrique IV para transformar la conciencia del espacio-tiempo según su voluntad. Y con ella el sentido de inmersión que afecta a todo el sistema de personajes, pero también al receptor, en cualquiera de sus variables. El personaje se rebela a enfrentar la realidad –o lo hace en sus términos de simulación–, tanto a nivel ideotemático como a nivel de la relación entre las categorías de acción y personaje y, la comprensión de la unión de estas dos variables, es, sin duda, una de las claves para entender la complejidad de esta obra.

Suceso A (situación embordada): partiendo de un espacio y un tiempo simulado, Enrique IV le pregunta directamente a Bertoldo sobre su nombre real. A partir de esta interpelación van cayendo una a una las simulaciones. Suceso B (situación embordada): luego de reconocerse, de forma consciente, en una actualidad de principios de 1920, el emperador prefiere seguir usando la lámpara de aceite. Esto en sí mismo es débil como suceso en un sentido narrativo, pero, como metáfora del estado del personaje es sumamente significativo para comprender el efecto y el compromiso de los años de “representación” a un nivel profundo. Suceso C (situación desembordada): Giovanni (Fraile) llama a la puerta de Enrique IV. Entre Enrique IV, Ordulfo Landolfo, Arialdo y Bertoldo convienen en continuar la farsa.

---

<sup>10</sup> El término *fábula* ha de ser entendido «como estructura narrativa de la historia» (Pavis 1998: 197). Así, la *fábula* responde a una ordenación de las acciones en una relación de causa/efecto, por tanto, su planteamiento es de carácter cronológico (Tomachevski 1978: 202-203).

Séptima Franja: correspondiendo al Acto II, el espacio (simulado) es la Casa Imperial de Goslar, el mismo majestuoso salón del trono visto durante la tercera, la quinta y parte de la sexta situación dramática. Los personajes, durante esta séptima situación, serán Enrique IV, Landolfo, Arialdo, Bertoldo, Ordulfo y Giovanni. En total, seis personajes. El tiempo (simulado) es algún momento de principios del siglo XI. Situación Dramática: Enrique IV, como cada noche, dicta a un Fraile un breviario de su vida que servirá para la posteridad.

Suceso A (situación borde “intermedio”<sup>11</sup>): Giovanni, disfrazado como un fraile viejo, escribe el dictado del emperador.

Octava Franja: correspondiendo al Acto III, el espacio (simulado) es la Casa Imperial de Goslar, el mismo majestuoso salón del trono visto durante la tercera, la quinta, parte de la sexta y séptima situación dramática. Los personajes, durante esta octava situación, serán Enrique IV, Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina, Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo. En total, ocho personajes. El tiempo (simulado) es algún momento de principios del siglo XI. Situación Dramática: El Doctor, Matilde, Belcredi, Di Nolli y Frida ponen en marcha la estrategia de confrontar a Enrique IV con la imposibilidad de cohabitar dos tiempos, dos realidades.

Suceso A (situación borde “intermedio”): Frida, disfrazada como la Marquesa de Toscana, se le aparece como una visión fantasmagórica a Enrique IV quien grita del susto. Suceso B (situación desembordada): ante el alarido del emperador, Frida huye despavorida.

Novena Franja: correspondiendo al Acto III, el espacio (real) es una villa en Umbria, la misma sala espaciosa de las situaciones primera, segunda, cuarta y parte de la 6ta. Los personajes, durante esta novena situación, serán Enrique IV, Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina, Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo. En total, ocho personajes. El tiempo (real) es algún momento de 1922. Situación Dramática: Enrique IV es confrontado por el Doctor, Matilde, Belcredi, Di Nolli y Frida, a razón de haber simulado su locura.

Suceso A (situación embordada): Di Nolli sale de su escondite, el resto de los personajes también acuden ante los gritos de Frida en el suelo y el estupor de Enrique IV. Suceso B (situación embordada): Belcredi le echa en cara a Enrique IV que su engaño ha sido delatado por Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo. Suceso C (situación embordada): Enrique IV, delante de todos, reconoce haber vivido en un desvarío durante doce años, también confiesa haber recuperado la razón luego de ese plazo. Suceso D (situación embordada): Enrique IV recuerda lo acontecido durante la cabalgata hace veinte años. Suceso E (situación embordada): Enrique IV expone la razón de haber simulado su enfermedad durante ocho años. Suceso F (situación embordada): Enrique IV toma a Frida en sus brazos y ordena a sus asistentes, Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo, maniatar

---

<sup>11</sup> Situación borde (intermedio): corresponde a un momento cualquiera de la obra, siempre y cuando no sea el principio o el final, donde se realiza un corte artificial en la lógica de las relaciones entre situación y suceso dramático por razones diversas, ya sea de tipo escénicas, que respondan a la conclusión -inicio de una estructura externa de la obra (dígase un acto o capítulo), entre otras variaciones.



a todos los presentes en la sala. Suceso E (situación desembordada): Belcredi logra zafarse y Enrique IV, tomando la espada de Landolfo, le atraviesa el vientre.

Por cómo se observa con mayor transparencia el énfasis del discurso de la obra durante esta franja, sería oportuno realizar un último paréntesis. Si bien, anteriormente, ya Enrique IV había confirmado delante de sus acompañantes habituales, Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo, su simulación, durante el suceso C de esta penúltima franja, el personaje, al ser confrontado por Belcredi, el Doctor, Matilde, Di Nolli y Frida, otra vez manifiesta de manera definitiva su lucidez. También recuerda, delante de todos, el origen de su accidente y deja en claro que toda su tribulación se debió al azote recibido por su caballo de la mano de Belcredi. Como se había dicho antes, la recuperación de Enrique IV ocurrió ocho años atrás y uno de los giros más estremecedores es saber que, ya cuerdo, elige continuar con la farsa. La revelación final, si bien desencadena una serie de trágicos acontecimientos que concluyen con la muerte de Belcredi, no responde al esquema de la intriga de la fábula. Sí, el emperador se indigna ante los intereses mundanos de cada uno de sus invitados, particularmente con Belcredi, por razones meridianas, pero esta historia no responde al estereotipo del protagonista vengador. Si al buen doctor no se le hubiera ocurrido implementar su estratagema poco ortodoxa, si no hubiera tenido el apoyo de quienes, de una forma u otra, contribuyeron a materializarla, Enrique IV seguiría en algún lugar representando su papel de regente medieval. En este sentido, la última angustia del personaje gira en torno a la imposibilidad de continuar la representación. La violencia que acompaña a este desenlace se origina en dicha frustración. ¿Cómo postergar un momento donde –no importa para otros cuán extraño sea– somos dichosos? Así, como un niño rodeado de sus compañeros de juego, ignora el tiempo y la muerte, se siente libre y determina: «Aquí juntos, aquí juntos... ¡y para siempre!» (Pirandello 1964, p.191). Justo así. ¿Qué sacrificar para conseguirlo? Todo, incluso la propia realidad.

Suceso C (situación embordada): Enrique IV, delante de todos, reconoce haber vivido en un desvarío durante doce años, también reconoce haber recuperado la razón luego de ese plazo.

Décima Franja: correspondiendo al Acto III, el espacio (real) es una villa en Umbria, la misma sala espaciosa de las situaciones primera, segunda, cuarta, parte de la sexta y novena. Los personajes, durante esta décima situación, serán Enrique IV, Barón Tito Belcredi, Doctor Dionisio Genoni, Doña Matilde Spina, Landolfo, Arialdo, Bertoldo y Ordulfo. En total, ocho personajes. El tiempo (real) es algún momento de 1922. Situación Dramática: Belcredi muere del corte propinado por Enrique IV ante la consternación y la culpa de todos los presentes.

Suceso A (situación embordada): Varios de los presentes auxilian a Belcredi que, gravemente herido, denuncia la “cordura” de Enrique IV. Salen del salón. Suceso B (situación embordada): Se escucha un grito de Matilde anunciando la muerte de Belcredi. Suceso C (situación borde “de cierre”<sup>12</sup>): Enrique IV toma conciencia de lo acontecido.

---

<sup>12</sup> Situación borde (de cierre): corresponde al término de la obra, o sea, es el corte final, de carácter estructural, en una secuencia de acontecimientos de la cual, de una forma u otra, hemos sido testigos.

## 6. Fuera del marco

Como antes anunciara, este artículo gira sobre el interés de mostrar el funcionamiento del Análisis Situacional Dramático, surgido a partir de la obra de Erving Goffman, y de la abierta intención de estudiar el texto dramático desde dispositivos transdisciplinarios como lo son –por solo mencionar los más directos– la teoría literaria, la semiótica y la sociología. El análisis anterior sobre *Enrique IV* forma parte de un estudio en proceso, que toma como muestra, además, *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca; *Rinoceronte*, de Eugene Ionesco; *El amante*, de Harold Pinter; y *Charlotte Corday* de Nara Mansur. De esta forma, cualquier razonamiento con intención de desmontaje hermenéutico, responde a la necesidad de ilustrar de forma descriptiva cómo opera y cuáles pudieran ser sus potencialidades en la práctica de talleres de escritura, procesos de montaje escénico, estudios literarios, etc.

Mientras concluyo estas palabras, recuerdo a Roberto Gottardi, las pocas veces que hablé con él, en su modesto apartamento, o trastabillando con los adoquines de la Habana Vieja, o a la sombra de los framboyanes a salida de la Facultad de Arte Teatral de la Universidad de las Artes de Cuba. Disertando siempre sobre todo pendiente de su proyecto original. Era difícil estar cerca, escucharlo y, a pesar de su pronunciación, de su apellido, no sentirlo como un cubano más. Es curioso, solo supe que él había nacido en Venecia cuando crucé por primera vez el Puente del Rialto. Viendo pasar un *vaporetto* por debajo me pregunté, ¿Gottardi habría alguna vez leído *Enrique IV*? ¿En qué momento habría reclamado aquella otra isla, perdida en el Caribe, como su legítimo imperio? No tuve respuestas, pero, creo, entendí mejor su visión, su arquitectura, y, por consecuencia, mi relación con el Castillo de Elsinor. Quizás por ello, meses después, estuve tentado a regresar al mismo escalón donde entonces leyera *Enrique IV*. No sé si hubiera sido un detalle romántico o estuviera más cerca del asesino regresando al lugar del crimen. En todo caso, hubiera supuesto una acción carente de sentido. Hoy la Facultad son ruinas ocupadas por la salvaje naturaleza del Trópico y amantes pasajeros amparados en su soledad. Tampoco encontraría en ella otro fantasma que no fuera el de un arquitecto mustio quien, con planos debajo del brazo, persiste en su sueño de ladrillos rojos y calles estrechas y canales y laberintos a medio construir.

### Bibliografía

Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de la Escena de España.

Alcalá, C. (2022). «Cien años de “La Tierra Baldía”, el poema que T.S. Eliot escribió sin saber lo que decía» *El debate.com*  
[https://www.eldebate.com/cultura/20221220/centenario-tierra-baldia-eliot\\_80824\\_amp.html?espv=1](https://www.eldebate.com/cultura/20221220/centenario-tierra-baldia-eliot_80824_amp.html?espv=1) (cons. 23/09/2024).

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.

Barba, E y Savarese, N. (2007). *El arte secreto del actor*. Diccionario de antropología teatral. La Habana: Alarcos.

- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Madrid: Anagrama.
- Camilleri, A. (2020). *Ejercicios de memoria*. Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
- D'Amico, S. (1972). *Historia del teatro dramático. (Tomo II)*. La Habana: Instituto Cubano del Libro. .
- Dijk Van, T. (1980). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra. .
- Doležel, L. (1997). «Mímesis y mundos posibles». A. Garrido Domínguez (E), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros
- Goffman, E. (1991) *Los momentos y sus hombres*. Barcelona: Paidós.
- Goffman, E. (2006). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro De Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI De España Editores, S. A.
- Joseph, I. (1999). *Erving Goffman y la microsociología*. Barcelona: Gedisa.
- Mandoki, Katya. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales (Prosaica II)*. México: Siglo XXI Editores.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: stmo.
- Martínez -Peñuela, A. (2006). «Pirandello y Unamuno frente a la locura: *Enrique IV* y “el otro”». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.  
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmz60z2> (20/08/2024).
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pirandello, L. (1962) *Obras completas (Tomo I)*. Madrid: Plaza & Janes.
- Pirandello, L. (1964). *Teatro*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Pirandello, L. (2006). *Enrico IV*. Proyecto Gutenberg E-Book.  
<https://www.gutenberg.org/cache/epub/18456/pg18456-images.html>  
(23/09/2024).
- Rodríguez Rivera, G. (1985). *Sobre la historia del tropo poético*. La Habana: Letras Cubanas. .
- Tomachevski, B. (1978). «Temática». T. Todorov (Ed), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo XXI.

# **De Cuba a Venecia, viaje entre dos islas**

From Cuba to Venice, a trip between two islands

*María Lorente Guerra\**

## RESUMEN

Salgo del Mar Caribe, atravieso el Océano Atlántico y llego al Mar Adriático. Un salto de 14 horas y 8540 kilómetros para llegar de Cuba a Venecia. De una isla a otra. Sin embargo, el concepto de “isla” ha mutado en la transición. Lo que en Cuba es concebido culturalmente como aislamiento, reclusión, soledad, en Venecia es visto como sinónimo de belleza, singularidad y bienestar. En este artículo, observo las profundas diferencias entre ambos territorios con respecto a la visión cultural de conceptos como isla, mar, agua o frontera, a partir de mi propia experiencia como estudiante cubana de intercambio en “la ciudad del agua”.

## PALABRAS CLAVES

Isla, Cuba, Venecia, frontera, viaje

## ABSTRACT

I leave the Caribbean Sea, cross the Atlantic Ocean and reach the Adriatic Sea. A journey of 14 hours and 8540 kilometers to get from Cuba to Venice. From one island to another. However, the concept of “island” has mutated in the transition. Whereas in Cuba “island” is culturally conceived as isolation, confinement, solitude, in Venice it is seen as beauty, uniqueness and wellbeing. In this article, I observe the profound differences between the two territories regarding the cultural vision of concepts such as island, sea, water or border, based on my own experience as a Cuban exchange student in “the city of water”.

## KEY WORDS

Island, Cuba, Venice, Venice, frontier, journey.

---

\* Universidad de las Artes (Isa)  
marialorenteguerra@gmail.com

Este artículo pretendía ser un estudio comparando el concepto de isla en Cuba y en Venecia, una revisión de referentes culturales que demostraran la enorme diferencia en las visiones de algo tan objetivo como puede ser un fenómeno geográfico.

La investigación por la parte cubana la tenía clara, con Virgilio Piñera a la cabeza demostraría, a través de un examen del recorrido económico, político y social, por qué en Cuba ser una isla es considerado como una “maldita circunstancia”. Por otro lado, demostraría que en Venecia sucede lo contrario y su condición insular es precisamente el motivo de que, en época medieval y moderna, se acumularan tantas riquezas y de que, en época contemporánea, millones de turistas la visiten cada año y sea una de las fuentes más importantes en la economía italiana.

Sin embargo, *¿quién soy yo para escribir una investigación de ese tipo?*, pensé. Ciertamente estoy validada para escribir sobre Cuba, el país en el que nací, resido, estudio, trabajo y padezco. ¿Podía yo, una cubana que había vivido cinco meses en Venecia como estudiante, andar analizando con rigor académico las visiones culturales de los venecianos?

Si hay algo que detesté de mi estancia en el extranjero era esa seguridad de las personas al hablar sobre mi país: personas que nunca han pisado Cuba, queriendo explicarme por qué Cuba era lo mejor o lo peor del mundo. Una especie de *cubansplaining*, pudiera decirse. No quise entonces yo suplantar la voz de los venecianos al hablar de Venecia.

Además, antes que investigadora o académica, soy dramaturga. Escribo historias. Así es como he decidido (mal)ganarme la vida.

Por estos motivos, aquí no encontrarán aquella investigación comparativa con falsos aires académicos y una larga lista de bibliografías. Aquí encontrarán una historia, mi historia, la historia de María, la historia del viaje a Venecia que cambió mi vida.

Es el 3 de febrero de 2022 y yo estoy mirando mi maleta casi vacía en el suelo. No encuentro qué llevar a Venecia, qué ropas, qué aditamentos. Sé que va a hacer frío cuando llegue, pero no sé cómo prepararme para eso. En Cuba sólo hay dos estaciones del año: verano y *verano-light*. Siento que ninguna de las ropas que llevo será de ayuda.

Al problema de la diferencia de climas, se suma la inexistencia en Cuba de algo remotamente parecido a una industria textil. Aquí uno se viste con lo que puede, con lo que le regalan, la ropa de los padres, de los hermanos, de los amigos emigrados, la ropa comprada a un precio excesivo a quienes viajan y traen para vender. Una ropa que no es tuya, que no puedes escoger, más grande o más chiquita de talla, sin un estilo propio. ¿Estilo? Eso sería demasiado.

Miro mis abrigos, mis enguatadas, el pantalón, los pulóveres, algún que otro vestido, y todo me parece absolutamente viejo, de otro tiempo. Ir a Italia es ir al país de la moda, del diseño. Sentía esa presión sobre mí. Mujer, además.

– No te preocupes – me dice mi mamá – que cuando uno es joven todo le queda bien.

Y me aferro a eso. Cierro la maleta semivacía e inicio el viaje. Soy joven, me digo, y voy a conocer el mundo.

En el aeropuerto todo es fácil. No imaginé que sería tan fácil. Entrego mis documentos, me dan mi pasaje en la mano. Me hacen una foto en una ventanilla y me preguntan para

dónde voy. Tengo la sensación de que en algún momento me van a sacar de ahí, de que va a venir un oficial de Aduana y me dirá “usted no puede viajar”, como le hicieron a mi papá en los ‘80 antes de ir a la URSS.

Quizás por eso no me permito ilusiones ni alegrías hasta que el avión no despegue. Una vez arriba, la felicidad explota en mis oídos. Veo a Cuba desde arriba y sonrío. También siento un poco de culpa: ni mis padres ni mis amigos podrán vivir la experiencia conmigo. Estoy sola. Me prometo entonces disfrutar y aprovechar mi tiempo fuera al máximo, exprimir esta oportunidad, abrir los ojos y comerme el mundo.

Llevo siete días aquí y todavía no he visitado Venecia. Estoy rentada en un apartamento en Mestre, fuera de las islas, en lo que los venecianos llaman *tierra firme*.

Ya han pasado dos años desde que empezó la crisis de la COVID-19 y la situación sanitaria está controlada. Sin embargo, Cuba está en una lista de países “no seguros epidemiológicamente” y supuestamente debía permanecer en cuarentena por diez días después de mi llegada.

Lo tomo como un aprendizaje. Todo es nuevo: el transporte, el dichoso Green Pass, los supermercados y sus puertas automáticas, los semáforos, las vías para bicicletas, el internet, usar Google Maps, incluso tuve que aprender a abrir y cerrar las puertas y ventanas de aquí.

Tengo una compañera de cuarto, una *roommate*, Subin Lee. Es surcoreana y habla un inglés perfecto. Cuba y Corea del Sur comparten una habitación en Italia. Dos extremos que se unen en un punto medio en el Mediterráneo. Al principio pensé que no iba a tener mucho en común con ella, pero resulta que a ella también le está costando adaptarse a todo. Mientras que para mí las cosas son muy avanzadas, para ella son como antiguas. Ella viene del futuro y yo vengo del pasado: las dos tenemos que aprender todos los días las cosas más básicas.

Después de siete días, me decido a romper la cuarentena establecida. Me visto de invierno, me pongo mi mascarilla y salgo para la calle. De Mestre a la entrada de Venecia hay unos 10 km de distancia. En Cuba esa es una distancia muy larga, las altas temperaturas, el sol y el muy deficiente sistema de transportación público hacen que cada paso se alargue al extremo. Pero aquí el tranvía cruza fácilmente esos números y atraviesa por encima del mar.

De repente Venecia deja de ser una isla. Estoy encima del mar, veo la entrada, las gaviotas, los mogotes, los otros carros o buses que pasan al costado del mismo puente. Más allá, la línea del tren con nuevos arribos o despedidas. Desde arriba, se ven los aviones. Todos entran o salen. Esto no es una isla.

Son los carnavales en Venecia, llego justo a tiempo a una de las celebraciones y el esplendor me toma por sorpresa. Había visto películas, fotos, documentales, pero en persona es mucho más monumental. Tengo la impresión de estar caminando por un museo vivo.

En Cuba también he sentido esa sensación de estar congelada en el tiempo, pero aquí es diferente, aquí todo está conservado, nada está fuera de lugar, los edificios y estilos

encajan con naturalidad, mezcla impresionante entre viejo y nuevo. *Esta es la verdadera modernidad*, pienso.

Las personas visten con lujosos trajes, como salidas de un cuadro del *rococó* al estilo de Fragonard. Brilla el oro, brillan los mármoles, brillan los colores contrastantes de las casas y los vestidos de las personas, y todo ese esplendor se refleja en el agua. Yo no estoy ni remotamente vestida para la ocasión. Mi mascarilla contra la COVID, es mi máscara, mi ropa de invierno, mi disfraz.

Había leído a Bajtín y su estudio sobre el poder de los carnavales en la Edad Media, pero realmente nunca había estado en uno. En La Habana los carnavales existen, pero esa forma de liberación se traduce allí de forma violenta, por lo que evitaba a toda costa coincidir con esos eventos. La tradición en Cuba se conserva más en algunos pueblos de provincia, y no en la capital.

Aquí puedo sentir de verdad el espíritu de libertad del que hablaba Bajtín en sus libros. Las personas además de estar enmascaradas, están disfrazadas de otra época, alejados del mundo moderno por una noche, pretenden vivir en el pasado y encarnar duques, reyes, marqueses, bufones, saltimbanquis, o personajes de la *comedia dell'arte*.

Siento la libertad del carnaval en mí. Estoy en un lugar nuevo, nadie me conoce, soy invisible. Nadie me juzga. Me libero del peso de las expectativas de mi país natal. Soy otra.

Entrar a Venecia durante el carnaval es como asistir a una representación teatral en tiempo real. Aquí estoy, que empiece la función.

Las primeras semanas, lo admito, no pude despegar mi cabeza del teléfono, como cualquier turista. Tenía que estar pendiente de los mapas y las direcciones. Es muy fácil perderse en Venecia, también muy divertido, pero pronto me aprendí el camino de Piazzale Roma a la sede principal de la Universidad Ca' Foscari, de Piazzale Roma a San Giobbe, de Piazzale Roma al Palazzo Moro, de Piazzale Roma a San Basilio. Todo empieza y termina en Piazzale Roma para mí. Se cumple aquello de *todos los caminos conducen a Roma*.

No he querido todavía ir a los lugares más concurridos, más turísticos. Siento como que estoy esperando alguien con quien ir. Por ahora, me dejo encantar por la maravilla de los pequeños lugares. Entre el mundo exuberante y turístico de Venecia, encuentro una vida pueblerina y cotidiana: las señoras paseando a sus perritos por Cannaregio al atardecer, los vecinos que se conocen y se saludan de balcón a balcón, las mujeres tendiendo ropa entre dos edificios separados por el agua, la casa abandonada donde adolescentes juegan fútbol o las caminatas de la tarde por Parco Sant' Elena.

En todo ese paisaje cotidiano, estoy yo, boquiabierta. Envidio esa libertad, la belleza de las simples cosas que nunca hice ni vi en La Habana. Los envidio a ellos, que quizás ni saben de la existencia de una isla otra llamada Cuba al otro lado del océano.

Cuando dejo a un lado la angustia de saber por dónde voy caminando, entonces es cuando puedo finalmente disfrutar el paisaje y dejarme sorprender en los estrechos callejones venecianos.

Si me pierdo, descubro lugares, imágenes interesantes. Así fue como di con Tre Archi, mi lugar favorito de escritura. Aunque ocasionalmente soy interrumpida por parejas en

romance, desde allí puedo sentarme y poner mis pies a escasos centímetros del agua. Observo el mar ondearse y cambiar de color. Escribo en mi cuaderno y soy feliz con el sonido del mar, un mar distinto al Mar Caribe, el Mar Adriático.

Veo el atardecer y pienso que en seis horas después ese sol llegará a la misma posición en Cuba. *Ese quizás sea el problema de Latinoamérica*, pienso, que recibimos un sol usado, un sol que le dio luz a otros antes que a nosotros.

Curso varias asignaturas en inglés en la Università Ca'Foscari, todas relacionadas de algún modo con el arte y la literatura. No tienen aquí un programa de estudios dedicado directamente a las artes escénicas, pero sí muchas asignaturas que abordan dramaturgias y textos teatrales desde un punto de vista lingüístico.

Aunque las clases son en inglés, las aulas están compuestas en su mayoría por estudiantes italianos, no sé por qué me hice la idea de que podría ser de otro modo. Un poco más jóvenes que yo, con sus laptops, apuntan disciplinadamente lo que dice el profesor. Yo tomo mis notas a mano, y siento que me quedo atrás un poco en la parte tecnológica.

Trato de ser educada, de encajar, no causar molestias a nadie. Aprender todo lo que pueda y pasar desapercibida. No me mezclo mucho con ellos. Al final de la clase algunos se acercan y me hablan en su idioma, piensan que soy italiana también, tengo que decir siempre un *mi dispiace, non parlo italiano* antes de lanzar una frase en inglés. Me apena hacerles hablar otro idioma en su propio país, quizás por eso no me esfuerzo mucho en hacer amistades allí.

Junto a las asignaturas que estoy cursando en la Università Ca'Foscari, empiezo más adelante en un curso de italiano. Además de aprender el idioma, mi intención es conocer a otros estudiantes de intercambio que, como yo, fueran nuevos en la ciudad y no les incomodara hablar en inglés o visitar los lugares más turísticos.

Efectivamente, allí encuentro el grupo perfecto para estar. A partir de ahora, creo que no tendré que visitar sola todos los lugares. Creo que dejaré de ser, al fin, una isla.

Mi grupo de nuevas amistades es muy variado. Hay de todas partes: de México, Estados Unidos, Rusia, Ucrania, Alemania, Francia o Japón. Casi todos hablamos el inglés como segunda lengua, un inglés con acentos. A mitad de una frase alguien se traba, se olvida de una palabra y la dice en su idioma materno, alguien la entiende y la traduce. Me gusta mucho este grupo, esta riqueza de culturas que me rodea. Siento que no viajé de una isla a otra isla, sino de una isla al mundo entero.

Todos se asombran cuando digo que soy de Cuba. Nunca antes habían conocido a alguien de aquí. Algunos hasta ni saben dónde queda. Otros me repiten: *Oh, Cuba, ron, tabaco, Fidel*. Y de algún modo me molesta que resuman mi país tan fácilmente con esos clichés. Pero nadie lo hace por malo, es lo que saben y piensan que me agrada oír. Yo lo entiendo y sonrío. No les voy a tratar de explicar a esa hora las raíces de mi nacionalidad, sería patético.

Con ellos salgo, bebo *spritz select*, el trago típico veneciano, y recorro los lugares más importantes de aquí: la Piazza San Marco, la Catedral, Rialto, el mercado, el Puente de la



Accademia, los museos, los palazzos, el cementerio. Llevo una vida internacional y por un momento empiezo a sentirme como una estudiante normal.

Por fin recibo el dinero de la beca Erasmus +, y puedo respirar tranquilamente. Poco a poco, en cada mes de nuestra estancia de estudio, visitamos en grupo otras ciudades de Italia: Milán, Verona, Padua, Florencia y Nápoles. Siempre viajes cortos y económicos.

Yo estoy más interesada en museos y lugares arqueológicos, mientras que la mayoría del grupo está tal vez más enfocados en un turismo gastronómico. Al fin de cuentas, estamos en Italia, el país de la alta cocina. Pero yo no puedo permitirme gastar tanto dinero en restaurantes. Eso nunca se los digo, y omito el detalle de los bajos salarios cubanos y de mi dependencia, casi absoluta, del dinero de la beca. Pongo excusas lógicas – alergias, gustos distintos – y no salgo casi a restaurantes. Me ahorro el dinero que luego necesitaré para pagar la renta, pero aun así me divierto como una más.

Un día uno de ellos me dice que no parezco cubana. No sé si tomarlo como un halago o como un insulto. Obviamente me lo dice para halagarme, pero no se siente bien.

Han pasado ya cuatro meses desde mi llegada. Es junio, y pronto será mi cumpleaños, el primer cumpleaños lejos de mis padres, fuera de Cuba. He ahorrado el dinero de la beca y siento que me va a sobrar algo para llevar de regreso, o comprar antes de irme lo necesario para mí y regalos para mis padres y amigos.

La mayoría de los cubanos cuando viajan al exterior tratan de ahorrar para comprarse las cosas que necesitarán al virar: laptop, nuevo teléfono, ropa, utensilios domésticos, zapatos y todo un arsenal de objetos extremadamente difíciles de conseguir en Cuba.

Sin embargo, yo no quería ahorrar para objetos concretos, sino para viajes, rentas en hostales baratos y entradas a museos o lugares históricos. Más que cosas físicas, yo necesitaba experiencias, recuerdos para llevarme de regreso, la posibilidad de decir con orgullo *yo vi esto, yo hice esto*.

Así que por mi cumpleaños me regalé un viaje a Roma, algo con lo que soñaba desde adolescente. Intento embullar a mi grupo de amigos, pero ya casi todos han estado en Roma. Decido ir sola, reconectar un poco con el espíritu solitario de mis primeras salidas en Venecia.

Roma es más imponente que cualquier cosa que pudiera haber imaginado. Aquí no puedo aplicar mi técnica veneciana de dejarme sorprender y perderme en las calles. Tengo solo cuatro días y quiero verlo todo. Estar todo el día en la calle y atrapar la experiencia.

Lo primero es el Coliseo, luego El Vaticano, el Foro Romano, San Pietro... Y así, una mezcla entre antiguo, renacentista y moderno. Toda la historia mezclada en una sola ciudad. Camino y descubro. Quisiera ir a Ostia, la playa donde murió Pasolini asesinado, pero queda muy lejos y no me da tiempo hacer ese viaje.

A cada cinco pasos me encuentro una iglesia monumental. En Roma una iglesia común es más grande y más imponente que la iglesia más importante de Cuba.

Todo el mundo reza, todo el mundo cree y pone su fe. El ambiente está cargado de fe. Tanto que me contagio. Empiezo a rezar yo también en cada iglesia que me encuentro. Doy las gracias y pido más experiencias como esa.

En una de esas iglesias, en el confesionario, veo que hacen confesiones en distintos idiomas. Decido entrar y confesarme. Empiezo por lo básico y pido perdón por los pecados comunes. El padre oye mi acento y me pregunta de dónde soy. Rompo a llorar. Le cuento que es mi cumpleaños, que estoy lejos de mis padres, y que me siento culpable por haber disfrutado tanto en todos estos meses mientras mis padres estaban en Cuba sorteando miles de problemas cotidianos.

Pienso que me va a imponer una penitencia muy fuerte, tal vez no tenía que haber hablado de nada de eso con un extraño, me equivoqué como siempre. Él no me regaña, me comprende. Me dice que este viaje es un regalo de Dios, y su voluntad era que yo lo disfrutara, que mis padres también quieren mi felicidad y disfruten y se iban a molestar más si no aprovechaba cada segundo en el extranjero.

No creo en Dios, ni en el destino, pero decido confiar en esas palabras. Mi penitencia fue rezar, pedirle a Dios regresar a Italia acompañada de mis padres.

Es el 3 de julio de 2022 y yo estoy mirando mi maleta repleta en el suelo. No encuentro la manera de seguir metiendo cosas dentro. Subin, mi *roomie*, me hace una cena de despedida. Ahora somos hermanas y juramos encontrarnos de nuevo en algún punto del globo terráqueo.

Apenas puedo arrastrar la maleta por el asfalto. Es tanto lo que me llevo...

Antes de entrar al taxi que me lleva al aeropuerto echo una última mirada al Canal Grande. Si sumerjo mi mano en el agua podré tocar también a Cuba, me digo. Tengo que la impresión de que Venecia no es una isla, Venecia es el mundo entero. La isla soy yo.

# Un linguaggio che attraversa gli oceani, un ponte tra Ca' Foscari e Cuba

A language that crosses oceans, a bridge between Italy and Cuba

*Francesca D'Andrea, Alice Favaro, Francesco Della Puppa\**

## RIASSUNTO

L'Università Ca' Foscari di Venezia, com'è nella sua tradizione spiccatamente internazionale, ha intessuto una fitta rete di relazioni, collaborazioni, progetti di mobilità con Cuba e le università cubane. Da tali scambi, che si sono intensificati negli ultimi due anni, l'Ateneo veneziano si è arricchito in termini di conoscenze, sguardi disciplinari, interpretazioni e opportunità. Un esempio emblematico di questi arricchimento è la collaborazione tra Francesco Della Puppa, la sede de La Habana dell'Agenzia Italiana per la Cooperazione allo Sviluppo (AICS) e l'Universidad de Les Artes de La Habana (ISA), finalizzata alla realizzazione del progetto "Avenida Italia – Riqualficazione urbana integrata per la valorizzazione locale e il sostegno a economie innovative, biologiche, sostenibili, comunitarie, creative e circolari", destinato all'accompagnamento e alla realizzazione di attività culturali e sociali, che coinvolgono prioritariamente giovani e donne, in una porzione del Municipio di Centro Habana, adiacente alla così detta Avenida Italia, appunto. Entro questo progetto, Francesco Della Puppa ha collaborato con i giovani del Municipio, artisti locali, gli studenti dell'ISA e l'AICS per realizzare un laboratorio di scrittura creativa e "letteratura disegnata". L'accademia e il mondo della cultura ufficiale di Cuba annoverano l'illustrazione per bambini, l'animazione, il fumetto entro il novero della letteratura "alta", diversamente da quanto rischia di accadere in Italia, ma coerentemente con la tradizione e la legittimazione che questi linguaggi artistici riscontrano nell'Ispanoamerica. Il presente contributo, quindi, renderà conto della collaborazione con AICS e ISA, dell'esperienza del progetto Avenida Italia, del percorso laboratoriale di scrittura creativa e fumetto con i giovani di Centro Habana, non prima di aver ricostruito e analizzato le esperienze e tradizioni di arti performative e visuali di Cuba, inquadrandole entro il più ampio contesto latinoamericano.

## PAROLE CHIAVE:

Ca' Foscari, ISA, AICS, Avenida Italia, fumetto

---

\* Università degli Studi di Genova

[francesca.dandrea96@gmail.com](mailto:francesca.dandrea96@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-4973-8888

Alice Favaro Università di Venezia Ca' Foscari

[alice.favaro@unive.it](mailto:alice.favaro@unive.it)

ORCID: 0000-0002-1705-3219

Francesco Della Puppa Università di Venezia Ca' Foscari

[francesco.dellapuppa@unive.it](mailto:francesco.dellapuppa@unive.it)

ORCID: 0000-0003-1437-4719

## ABSTRACT

Ca' Foscari University of Venice, as is its distinctly international tradition, has woven a dense network of relationships, collaborations, mobility projects with Cuba and Cuban universities. From these exchanges, which have intensified in the last two years, the Venetian University has been enriched in terms of knowledge, disciplinary perspectives, interpretations and opportunities. An emblematic example of these enrichments is the collaboration between Francesco Della Puppa, the La Habana branch of the Italian Agency for Development Cooperation (AICS) and the Universidad de Les Artes de La Habana (ISA), aimed at the implementation of the project “Avenida Italia – Integrated urban redevelopment for local valorisation and support for innovative, biological, sustainable, community, creative and circular economies”, intended for the accompaniment and to the creation of cultural and social activities, which primarily involve young people and women, in a portion of the Municipality of Centro Habana, adjacent to the so-called Avenida Italia.

Within this project, Francesco Della Puppa collaborated with young people from the Municipality, local artists, ISA students and AICS to create a creative writing and “drawn literature” workshop. The academy and the world of official culture in Cuba include children's illustration, animation and comics within the category of “high” literature, differently from what risks happening in Italy, but consistently with tradition and legitimation that these artistic languages find in Hispanic America. Therefore, this contribution will give an account of the collaboration with AICS and ISA, of the experience of the Avenida Italia project, of the creative writing and comics workshop path with the young people of Centro Habana, not before having reconstructed and analyzed the experiences and traditions of performing and visual arts of Cuba, framing them within the broader Latin American context.

## KEYWORDS:

Ca' Foscari, ISA, AICS, Avenida Italia, Comic Strip

Tra gli interessi, le discipline, le passioni, i repertori e i linguaggi che avvicinano l'Università Ca' Foscari di Venezia e gli atenei cubani, si è aggiunto, di recente, il fumetto. Da tempo, infatti, il linguaggio della "letteratura disegnata" – secondo la definizione elaborata da Hugo Pratt – è al centro degli interessi di ricerca di diversi ricercatori, ricercatrici e docenti di Ca' Foscari, impegnati in diverse aree disciplinari (Della Puppa 2022; 2023a; 2023b; Della Puppa *et al.* 2021; Favaro 2017; 2018; 2020a; 2020b; 2021). Nell'ateneo lagunare, il fumetto è stato osservato come medium per la trasposizione letteraria, è servito come campo di analisi delle rappresentazioni di genere, è stato utilizzato come lente attraverso la quale osservare le trasformazioni sociali, è stato sperimentato come strumento di disseminazione dei risultati della ricerca sociale.

In questa sede<sup>1</sup> racconteremo come l'«arte sequenziale» (Eisner 1997) abbia funto da ponte per "attraversare l'oceano" e unire Venezia a Cuba – e, nello specifico, L'Avana –, a partire da un laboratorio di fumetto che un docente di Ca' Foscari ha tenuto, nella capitale cubana, a giovani artisti locali. Prima di addentrarci nella narrazione di questa esperienza di scambio, base comune su cui costruire nuovi scambi, però, verrà proposta, di seguito, una ricostruzione storico-letteraria dell'evoluzione e della diffusione del linguaggio del fumetto in America Latina, per poi stringere il nostro sguardo e mettere a fuoco nel dettaglio le origini del fumetto cubano e la sua lunga – ma ancora troppo poco conosciuta – tradizione fino all'oggi.

## 1. Il fumetto in America Latina

In America Latina il fumetto è un linguaggio ampiamente diffuso, dotato di una propria specificità e autonomia che è riuscito a svincolarsi dallo stigma, che gli è sempre stato attribuito, di essere un prodotto letterario subalterno e destinato esclusivamente all'infanzia e all'adolescenza. Infatti, proprio per la complessità dovuta all'intersezione dei linguaggi espressivi che lo caratterizzano, presenta dei problemi di analisi e decodifica che rendono necessario un approccio semiotico (Barbieri 2017; Groensteen 2011; Eco 1964) che fornisca le chiavi di decodifica necessarie per studiare un mezzo di comunicazione in cui testo e immagine si intersecano e che si avvale di strategie comunicative e narrative che attingono dagli altri *media*. Poiché la componente iconico-testuale è dotata della presenza di schemi narratologici, è necessario individuare un modello di analisi che permetta di affrontare lo studio dei meccanismi narrativi che si attuano nella produzione fumettistica.

Essendo l'America Latina un continente molto esteso geograficamente e culturalmente eterogeneo, risulta complesso fare una considerazione generale sullo *status* del fumetto in Ispano-America. Basti pensare ai diversi nomi che in America Latina sono stati conferiti al fumetto: viene chiamato generalmente *cómic* ma, a seconda del paese di provenienza, si denomina *monito* in Messico, *historieta* in Argentina, *muñequito* a Cuba, *comiquita* in Venezuela, *quadrinho* in Brasile. Se si riflette sull'etimologia dei diversi sostantivi utilizzati per denominare il fumetto (si pensi ad esempio anche all'utilizzo del termine "fumetto" in Italia e "bande dessinée" in Francia) è possibile notare come ogni sostantivo porti con sé un determinato *background* culturale che, a partire dalla sua diffusione, gli ha conferito non solo un significato e un valore differenti ma anche la scelta di privilegiarne determinate parti dell'insieme semantico e semiotico. Il termine "fumetto", ad esempio, pone l'attenzione sulla nuvola o *balloon*, *quadrinho* sulla vignetta, *historieta* sulla narrazione, *bande dessinée* sull'aspetto visivo del disegno. Tuttavia l'insieme di questi termini denota una tendenza a conferire al fumetto delle specificità che lo allontanano dalla letteratura "alta" e che invece gli conferiscono sfumature che lo avvicinano alla cultura popolare e all'ambito umoristico. È necessario inoltre sottolineare che i suffissi "-inho", "-etto", "-eta", "-ito" nelle diverse lingue, indica l'utilizzo di un diminutivo come se si trattasse di un linguaggio minore, inferiore e poco serio. Per molto tempo il fumetto fu considerato infatti, anche

---

<sup>1</sup> Questo capitolo è frutto di un lavoro indivisibile e di una riflessione comune; tuttavia, se delle attribuzioni individuali devono essere assegnate, Francesco Della Puppa è autore dell'Introduzione e del paragrafo 11.3; Alice Favaro è autrice del paragrafo 11.1; Francesca D'Andrea è autrice del paragrafo 11.2 e delle Conclusioni.

in America Latina, come un sottoprodotto culturale e solo a partire dagli anni '60 si è iniziato a rivendicarne pienamente il valore artistico. Ma già a partire dalla sua nascita, nella prima metà del XIX secolo, il linguaggio ha dimostrato una vivace interazione con altri sistemi semiotici come il cinema e la letteratura che si è tradotto in uno scambio reciproco di elementi formali ed espressivi (Jiménez Varea 2016). Nel continente latinoamericano, in particolare, le trasposizioni intersemiotiche a fumetti realizzate a partire dai romanzi e dai racconti prodotti dagli autori canonici della letteratura ispano-americana hanno trovato un territorio di diffusione particolarmente fervido.

### 1.1. Fumetti migranti: le origini

Le origini del fumetto ispano-americano, come del resto del fumetto in generale, sono rintracciabili nel fumetto nordamericano. Nato negli Stati Uniti nell'ultimo decennio dell'Ottocento, il fumetto si diffuse nei quotidiani e nei giornali che, disponendo di un pubblico culturalmente eterogeneo, iniziarono ad inserire le immagini e a pubblicare, la domenica, alcuni supplementi a colori<sup>2</sup>.

Per comprendere le origini del fumetto ispano-americano, soprattutto nell'area del Cono Sud, è necessario soffermarsi sulle connessioni non solo con i contesti di produzione e ricezione nordamericana ma anche tra il fumetto italiano e quello argentino. Tali connessioni sono rappresentate emblematicamente dalla figura di Hugo Pratt (1927-1995), testimone di una diaspora artistica e imprescindibile mediatore tra la cultura italiana e quella argentina. Il fumettista veneziano, che nel 1945 iniziò a lavorare con Mario Faustini alla rivista *Asso di Picche* (ispirata ai fumetti nordamericani) dove apprese il mestiere, all'età di 22 anni, nel novembre del 1950, partì per Buenos Aires dopo aver ricevuto una promettente proposta di lavoro da parte dell'Editorial Abril, che aveva sede a Buenos Aires ed era stata fondata dall'italiano Cesare Civita. La migrazione di Pratt fu insolita ed elitaria in quanto emigrò con una proposta di lavoro, con la tessera da giornalista e con un ottimo stipendio che gli permise di risiedere nei quartieri benestanti della capitale. Il periodo in cui Pratt visse in Argentina rappresentò un'esperienza imprescindibile per la sua formazione intellettuale e artistica e durò dal 1951 al 1962, anno in cui fu costretto a tornare in Italia in seguito alla crisi economica e dell'industria editoriale che si stava diffondendo in Argentina. La sua esperienza latinoamericana segnò la storia del fumetto di avventura e consolidò il rapporto tra i due paesi anche da un punto di vista artistico e culturale. Pratt iniziò infatti a

---

<sup>2</sup> Fu così che nacque, nel 1895, il noto personaggio di *The Yellow Kid* di Richard Felton Outcault (1863-1928), come supplemento domenicale del quotidiano *New York World*. Il bambino dal camice giallo, che viene considerato come il primo fumetto della storia, inizialmente era privo di *balloons*, che furono introdotti solo a partire dall'anno successivo. La pagina domenicale di *Yellow Kid*, che si presentava come una pagina singola in cui la narrazione iniziava e si concludeva, costituì un vero e proprio modello per i primi dieci anni dalla nascita e diffusione del fumetto. Altri fumetti diffusi in quel periodo erano *The Katzenjammer Kids* (conosciuto in Italia come *Bibi e Bibò*) di Rudolph Dirks, *Max und Moritz* di Wilhelm Busch e *Happy Hooligan* (in Italia *Fortunello*) di Fred Opper. Nel 1905 nacque invece *Little Nemo in Slumberland* di Winsor McCay che uscì settimanalmente sulle pagine domenicali del *New York Herald* fino al 1911 per spostarsi, successivamente, sul *New York American* e sull'*Herald Tribune*. Nemo, il protagonista del fumetto, è un bambino di circa nove anni che mediante i suoi sogni percorre mondi sconosciuti e inquietanti. Il brusco risveglio spesso salva il protagonista dalle situazioni difficili e dalle avventure in cui si trova. Anche qui il racconto inizia e si conclude in una sola pagina e il fumetto diviene un modo di comunicare per immagini che, alle tradizionali risorse dell'immagine pittorica e dell'illustrazione, aggiunge quelle nuove del racconto sequenziale; la scelta di limitare la narrazione a una sola tavola favorisce infatti un'innovazione nella costruzione e distribuzione delle vignette e quindi una rottura con la tradizionale struttura rigida delle tavole che vengono, in questo modo, composte nella più completa libertà espressiva. Caratterizzato dal tipico gusto *art nouveau*, *Little Nemo* dimostra ricercatezza ed eleganza nel disegno, accurate scenografie in stile liberty, e l'utilizzo di colori brillanti. Con McCay il fumetto assume dunque un dinamismo quasi cinematografico e una disposizione delle vignette funzionale e in accordo con il ritmo della narrazione. McCay fu fondamentale nello sviluppo di un determinato tipo di fumetto in quanto si distinse dai suoi contemporanei per l'immediato abbandono della struttura regolare a quadrati delle vignette, sostituita da un'enorme varietà di disegni e disposizioni variabili in grandezza e forma a seconda del tipo di narrazione e alla dimensione dei personaggi che popolano i sogni di Nemo. La diffusione massiva del fumetto, non solo negli Stati Uniti ma anche in Europa, avvenne a partire dagli anni '40. In seguito fu la divulgazione della Pop Art e dell'interesse per gli studi teorici sui diversi aspetti della comunicazione di massa, insieme allo sviluppo del fumetto satirico e di certi modelli *underground* di narrazione disegnata, che contribuirono, a partire dagli anni '60, a rivitalizzare il linguaggio (Steimberg 2013).

pubblicare i suoi primi lavori nella rivista *Salgari* (1947-1950) che prediligeva i fumetti di genere avventuroso e attraeva gli emigrati italiani in quanto utilizzava le storie di Emilio Salgari, a loro già note, attraendo un pubblico ampio e non necessariamente colto. L'opportunità di Pratt di insegnare alla Escuela Panamericana de Arte a Buenos Aires gli permise, inoltre, di creare una scuola e porre le premesse per la diffusione della trasposizione letteraria a fumetti e della *graphic novel*. Grazie al fumettista veneziano il fumetto non fu più considerato soltanto come un linguaggio subalterno bensì come un racconto grafico che apparteneva ad un genere ibrido come la "letteratura disegnata" ricca di riferimenti, citazioni, allusioni ai testi letterari. Fu proprio Pratt uno dei primi disegnatori a trasporre *Tema del traidor y del héroe* (1944) di Jorge Luis Borges nel fumetto *Concierto en do menor para arpa y nitroglicerina* (1980).

Durante il cambiamento avvenuto negli anni '40 nella storia del fumetto argentino il pubblico si ampliò, abbracciando anche le classi subalterne, si profilò una tipologia più elitaria di lettore – capace di decodificare le allusioni e le citazioni letterarie – e i grandi artisti iniziarono a misurarsi con la riscrittura e la creazione di sceneggiature originali. Fu proprio in questo periodo che il fumetto raggiunse una piena maturità modificando il rapporto che aveva con le sue fonti letterarie: se inizialmente si considerava subordinato alla letteratura, in cui era imprescindibile la cura del dettaglio e la ricostruzione storica fedele, ora proponeva la rilettura del testo letterario con la possibilità di arricchimento dell'opera originale, in quanto indipendente da essa sia nella scelta tematica che nella valorizzazione grafica.

Uno dei testi fondamentali che contribuirono a fortificare il legame tra letteratura e fumetto fu *La Argentina en pedazos*, pubblicato nel 1993. Il volume costituisce un esempio emblematico di utilizzo del fumetto per tracciare un profilo della storia argentina, estremamente violenta, mediante la trasposizione di alcuni dei racconti più significativi della letteratura del paese. Inoltre segna una cesura nella storia del fumetto poiché per la prima volta si pubblica in formato libro conquistando, in questo modo, il suo posto negli scaffali delle librerie. Ne *La Argentina en pedazos* il curatore Ricardo Piglia (1941-2017), critico e intellettuale argentino, riunì alcune delle trasposizioni fumettistiche pubblicate nella rivista *Fierro. Historietas para sobrevivientes*, arricchendole con la presenza di saggi di critica testuale. L'analisi dei testi e le relative trasposizioni si articolano quindi come letture parallele dei racconti, costantemente in dialogo tra loro, e l'intera opera si configura come una rielaborazione grafica di alcuni dei testi simbolici della letteratura argentina che problematizzano l'identità nazionale (Favaro 2017). Il fumetto, in questo modo, consente di riflettere su alcuni eventi che hanno segnato la storia del paese, di assumere una prospettiva differente sul testo fonte e di leggere ipotesto e ipertesto – distanti tra loro cronologicamente – come se fossero contemporanei poiché il tempo di lettura che esigono i testi originali non permette la simultaneità che raggiunge invece la serializzazione del fumetto e il raggruppamento dei testi in un unico volume.

La rilevanza del fumetto nella letteratura argentina permette di comprendere perché sia possibile avere un ritratto parziale della cultura nazionale in cui il fumetto è mediatore di contenuti culturali in relazione a momenti particolarmente significativi della memoria storica del paese come, ad esempio, il confronto con il meticcio e l'indigenismo (*Patoruzù*), la ricerca dell'identità e la violenza (*La Argentina en pedazos*), la dittatura militare (*El Eternauta*) e la discriminazione sociale (*Mafalda*).

## 1.2. Rappresentazione della quotidianità

Essendo mediatore nella lettura delle espressioni della cultura popolare e svolgendo una funzione paraletteraria, il fumetto si presenta come un linguaggio estremamente fruibile che permette di trasmettere anche contenuti politici, sociali e culturali. Son sempre più numerosi i fumetti e le *graphic novel* che affrontano temi di attualità, raffigurano le mutazioni sociali, le crisi economiche, i flussi migratori, i disastri ambientali, la disuguaglianza, la discriminazione e la negazione dei diritti umani. Parlare del fumetto significa infatti parlare di una storia e di una realtà attuale che include aspetti sociali, estetici, economici e politici (Steimberg 2013: 25). Le opere a fumetti che fanno parte di questo linguaggio ibrido e mutevole – che appartengono a quello che si definisce come *graphic journalism* – sono accomunate dall'urgenza di rappresentare la realtà come appare e di raccontare e decostruire allo

stesso tempo lo spazio a cui si riferiscono, riflettendo la violenza, fisica, simbolica, sistemica e interpersonale (Žižek: 2008) esercitata su corpi-merceantia appartenenti a donne, migranti, minori o a vittime in generale del sistema. Il fumetto e la *graphic novel* divengono, in questo modo, un efficace testimonianza dei cambiamenti sociali e antropologici in atto e una rappresentazione etnografica della contemporaneità e delle realtà politiche attuali mediante il tentativo di dare voce agli oppressi e ai subalterni. La presenza nel fumetto di elementi di critica storica e sociale rispondono, infatti, alla necessità di elaborare un metadiscorso che fornisca al lettore le chiavi di decodifica di una realtà complessa proponendo forme di rappresentazione che problematizzano gli stereotipi sociali. Questo procedimento si innesta con particolare vigore in momenti di trasformazione sociale e culturale trovando ampia diffusione anche in America Latina dove, ad esempio, uno degli oggetti di interesse del fumetto è il corpo vittima di abusi e violenze che diviene il meccanismo che innesca la narrazione e lo spazio di resistenza a partire dal quale prende voce il racconto.

Le opere letterarie e i fumetti che si occupano di “racconti del corpo”, mediante storie di disuguaglianza e violenza di genere, sono numerosi. Per citarne solo alcuni casi significativi si ricorda la *graphic novel* argentina *Beya (Le viste la cara a Dios)* (Eterna Cadencia: 2012), con disegni di Iñaki Echeverría e sceneggiatura di Gabriela Cabezón Cámara, trasposizione a fumetti del romanzo *Le viste la cara a Dios. La bella durmiente* (2011) di Gabriela Cabezón Cámara, dichiarata di interesse sociale e culturale per il suo contributo alla lotta contro la tratta di persone e *Bim Bom. Hitorias de lucha* (Diábolo Ediciones, 2016) del cineasta cubano Arturo Infante e del fumettista Renier Quer, *graphic novel* pubblicata in Spagna che ritrae il mondo della prostituzione maschile a Cuba.

Nel contesto letterario ed editoriale argentino *Beya (Le viste la cara a Dios)* è un’opera singolare non solo perché la trasposizione a fumetti ha permesso una maggiore fruizione al testo fonte mediante la pubblicazione con una casa editrice prestigiosa, ma anche perché l’autrice diventa sceneggiatrice di una sua opera. Si tratta di una rilettura del racconto de *La Bella Addormentata nel bosco*, affrontando il tema della violenza e tratta delle donne in Argentina in cui la letteratura e il fumetto divengono materiale documentaristico e strumento di denuncia dinnanzi a un caso emblematico di violazione dei diritti umani. La vicenda infatti fa riferimento alla storia vera di Marita Verón (María de los Ángeles Verón), sequestrata il 3 aprile del 2002 nella provincia di Tucumán, nel nord dell’Argentina e scomparsa all’età di 23 anni<sup>3</sup>. *Beya*, la protagonista, è una giovane vittima della rete di prostituzione dei sobborghi di Buenos Aires che viene sequestrata, violentata e obbligata a prostituirsi mentre è tenuta prigioniera in un bordello di provincia. La trasposizione a fumetti, *Beya (le viste la cara a Dios)* evidenzia la rivendicazione del corpo femminile e l’affermazione dei suoi diritti enfatizzando la tragicità della storia narrata dove il corpo dominato, fisicamente e moralmente dalla figura maschile, viene sequestrato e costretto alla prostituzione proprio perché è un corpo femminile. Nel fumetto viene sottolineata la rivendicazione e l’affermazione dei diritti del corpo contro chi lo violenta, tortura e reprime all’interno del postribolo, uno spazio immaginario popolato da vite annichilite e intrappolate. Il racconto del corpo si esplicita, nella narrazione di finzione, come la possibilità di denuncia e sensibilizzazione del pubblico di lettori, nel tentativo di dare voce a chi non ce l’ha e di lottare per una realtà più giusta ed equa in cui almeno i diritti fondamentali dell’individuo vengano tutelati.

Nel contesto latinoamericano l’Argentina si dimostra un *case study* emblematico in quanto il paese vanta un’importante tradizione fumettistica ed è la patria di alcuni dei più grandi fumettisti al mondo. Nel mercato editoriale argentino il fumetto è riuscito infatti a svincolarsi dal ruolo ancillare che aveva rispetto alla letteratura – e che continua ad avere in alcuni paesi – e a passare dal *quiosco* – l’edicola – alle librerie. È nata proprio in Argentina la collezione “Antiprincesas”, “Otras princesas” e “Antihéroes”, pubblicata da Chirimbote a partire dal 2016, una casa editrice indipendente formata da un collettivo autogestito che promuove nuovi punti di vista contro-culturali nella convinzione che l’industria editoriale

---

<sup>3</sup> Cfr. <http://www.fundacionmariadelosangeles.org/>



dominante non comprenda le inquietudini delle nuove generazioni. Questi fumetti e libretti illustrati, destinati a un pubblico infantile, raccontano storie di donne straordinarie come Evita Perón, Frida Kahlo, Alfonsina Storni, Violeta Parra e altre biografie di figure femminili emblematiche, da una prospettiva differente rispetto a quella originale. Troviamo infatti la *Anti Cenicienta*, la *Otra Caperucita Roja*, le *Mujeres Guerreras* o la *Guía para ser una Antiprincesa*. Lo scopo dei volumi è di sensibilizzare i bambini e le bambine a credere nell'uguaglianza di genere e a lottare per la propria indipendenza. Nei fumetti si pone l'attenzione sulla rappresentazione stereotipata della figura femminile all'interno della società, patriarcale e maschilista, in cui viene giudicata in base ai molteplici ruoli che deve rivestire rinunciando a essere se stessa. Tutte queste storie di misoginia e violenza dimostrano come il fumetto si riveli uno strumento efficace nel raccontare problematiche sociali particolarmente drammatiche e nell'affrontare temi cruciali dell'età contemporanea.

### 1.3. L' America Latina

I paesi di più ampia diffusione del fumetto in America Latina sono senza dubbio l'Argentina e il Messico che vantano un mercato editoriale molto grande, anche se non sempre autonomo rispetto al mercato editoriale spagnolo (Merino 2003), e gli studi sul fumetto ispano-americano negli altri paesi sono davvero scarsi. In particolare il fumetto messicano degli inizi del XX secolo era strettamente legato ai fenomeni politici del paese e, a partire dai successi della Rivoluzione Messicana, iniziarono a comparire nei giornali alcune *strips* che riassumevano la situazione politico-sociale del paese. Fu però negli anni '20 quando, mediante una nazionalizzazione generale della vita messicana, iniziarono a pubblicarsi fumetti con personaggi propriamente messicani (Merino 2003: 212-213) come ad esempio *Don Catarino y su apreciable familia* (1921) o *Mamerto y sus conciencias* (1927) di Hugo Tilghmann e Jesús Acosta. Due dei fumettisti maggiormente influenti in Messico e appartenenti alla "Edad de oro" del fumetto messicano (1934-1963) furono Gabriel Vargas che, nel 1948, creò la *Familia Burrón* e Rius (Eduardo del Río), autore di *Los Supermachos* e della rivista *Los Agachados* (in cui trattava diversi temi messicani e internazionali).

Tuttavia è necessario menzionare anche il contesto paraguaiano che vanta una tradizione di fumetti che ritraggono la storia nazionale come *Centinela* (1867) o *Cabichu'i* (1867-68) e *Ivo, el piloto audaz*, pubblicato nella rivista infantile *Farolito* negli anni '60 del XX secolo, che può considerarsi come il primo fumetto autenticamente paraguaiano (Colmán Gutiérrez — Goiriz 2004, 53). A partire dalla fine degli anni '70 i fumetti iniziarono a pubblicarsi anche nei giornali o nei supplementi settimanali ma fu negli anni '80 che si pubblicarono le prime riviste di fumetti come *Quimera* (1981) e *El Raudal* (1984), una rivista clandestina attiva durante la dittatura.

Un altro paese che vale la pena di menzionare è Cuba in cui il fumetto nacque tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX con i primi testi con illustrazioni grafiche pubblicati in giornali e riviste come *Avance*, *El País*, *Hoy* o *Información*. Nella maggior parte dei casi si trattava di rappresentazioni umoristiche della vita quotidiana e di satire politiche. Il caso di Cuba è singolare in quanto, nonostante in questo periodo in altri paesi predominasse l'influenza statunitense, nella produzione fumettistica cubana si trovavano già autori e fumettisti locali come Ricardo de la Torriente, Conrado Walter Massaguer, Hurtado de Mendoza, Salcines, Arroyo ed Eduardo Abela (Mogno 2008: 6). Fu però durante la Rivoluzione Cubana che i fumetti acquisirono una sfumatura politica e propagandistica sempre maggiore.

Ecco, quindi, che, prima di focalizzarci sull'esperienza fumettistica cubana, vale la pena sottolineare che, malgrado sia complicato fare un discorso generale sul fumetto latinoamericano, data la grande varietà nella produzione culturale dei paesi che appartengono al continente, è possibile notare come si dedichi una particolare attenzione alla rappresentazione storica nazionale esplicitata mediante il linguaggio del fumetto<sup>4</sup>. (Carrillo Zeiter y Müller Cristoph: 2018).

---

<sup>4</sup> Per un'analisi approfondita sul fumetto in America Latina si raccomanda lo studio approfondito di Carrillo Zeiter y Müller

## 2. Verso le origini del fumetto cubano

Avanzare un approfondimento sul fumetto a Cuba non è semplice: i materiali disponibili negli archivi sono esigui, così come le pubblicazioni scientifiche in merito. Nel tentativo di rintracciare le origini del fumetto cubano, però, è necessario volgere lo sguardo agli albori di quello spagnolo e viceversa: le due storie si intersecano, lasciando spazio a interessanti riflessioni sul rapporto tra potere coloniale e produzione culturale. Come ha scritto Manuel Barrero Martínez, sembra potersi affermare che la prima traccia di comic spagnolo fu pubblicata proprio nella capitale *habanera*:

Un collezionista ha notato che il primo esempio spagnolo di fumetto apparve nel 1862 fuori dalla penisola: nella pubblicazione satirica cubana *El Moro Muza* (Vázquez Albertino, 1999). Ma non ha identificato l'autore di quelle opere né ci risulta che altri studiosi del fumetto abbiano indagato su questo caso. (Barrero Martínez: 2004)

### 2.1. La genesi dell'istorieta a Cuba

Prima della metà dell'800, a Cuba circolavano immagini di satira politica, le più importanti delle quali sulla rivista *El Mosquito*. È a partire dagli anni '60, però, che videro la luce numerosi settimanali di satira. Tra questi: *Los Gemelos* (1860), *El Herald*, *Don Junípero*, *El Espectador*, *La Trompeta*, *Rigoletto* (1864)<sup>5</sup>. Sia il fumettista cubano Blanco Ávila (1992), sia Barrero Martínez (2004) concordano che si possa parlare di "nascita" del fumetto solo a partire dal lavoro di Victor Patricio de Landaluze. Questi nacque a Bilbao nel 1828, si formò in Francia come pittore e, dopo aver intrapreso la carriera militare, arrivò a Cuba nel 1850, proseguendo in parallelo l'attività di disegnatore. Lavorò per la rivista *La Charanga*, dove, dalla pubblicazione numero 6, datata 20 settembre 1857, iniziò a strutturare uno schema compositivo di lì in poi impiegato in modo costante, disponendo i disegni in successione, con testi ai piedi e un personaggio protagonista. Disegnò poi per *El Moro Muza*<sup>6</sup> (Cortés, 1913) dove spesso non firmò i suoi lavori, per poi dirigere il settimanale satirico *Don Junípero*<sup>7</sup>. Quest'ultimo vide la luce il 5 ottobre 1862, distribuito dalla libreria ed editoriale *El Iris* situata in Calle del Obispo, nel *barrio* Habana Vieja. La fama di Landaluze ebbe inizio disegnando per questa rivista, dove, nel 1864, pubblicò il breve racconto visivo *Estudios sobre el mareo*, che lo vede protagonista di un futuro viaggio in barca dopo aver lasciato L'Avana. Composto da 12 vignette in sequenza distribuite su due pagine, il disegno è considerato l'antesignano del fumetto sia spagnolo, sia cubano, completo in termini di risorse grafiche e di mezzi espressivi<sup>8</sup>.

Fino alla fine del diciannovesimo secolo, le vicende del fumetto cubano sono poco approfondite. Ciò a causa, in larga misura, dello *status* di colonia del paese e dello scarso successo che il fumetto aveva ancora in quegli anni. Nonostante l'indipendenza raggiunta nel 1902, per tutta la prima metà del '900, l'influenza degli Stati Uniti sull'economia e la cultura dell'Isola continuò a essere significativa, di conseguenza, da questo momento il comic nordamericano divenne il principale in circolazione. Negli stessi anni la caricatura acquistò grande autonomia grazie a personaggi quali: *Liborio* di Carlos de la Torriente, *El Bobo* di Eduardo Abela, *El loquito* di René de la Nuez o *El curioso cubano* di Heriberto Portell Vilá.

Inoltre, è importante sottolineare che, a seguito della nascita della Repubblica, prese avvio un cambio di prospettiva che si diffuse nel tessuto sociale: da un lato, crebbe il malcontento nei confronti dell'influenza nordamericana, dall'altro lato, i nuovi studi di Fernando Ortiz, così come i movimenti

---

Cristoph (2018), che offre una panoramica dettagliata sulla diffusione e sui contesti di produzione e ricezione del fumetto in America Latina.

<sup>5</sup> Le riviste qui menzionate, seppur di notevole rilevanza, hanno avuto tutte vita molto breve.

<sup>6</sup> Sia *La Charanga* (1857) che *El Moro Muza* (1859) furono riviste fondate da Juan Martínez Villergas, scrittore, poeta satirico, giornalista e politico spagnolo. La prima durò solo un anno, la seconda culminò nel 1964.

<sup>7</sup> Cfr. [www.tebeosfera.com/numeros/don\\_junipero\\_1862\\_el\\_iris\\_2.html](http://www.tebeosfera.com/numeros/don_junipero_1862_el_iris_2.html).

<sup>8</sup> Cfr. [www.tebeosfera.com/documentos/el\\_bilbaino\\_victor\\_patricio\\_de\\_landaluze\\_pionero\\_del\\_comic\\_espanol\\_en\\_cuba.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/el_bilbaino_victor_patricio_de_landaluze_pionero_del_comic_espanol_en_cuba.html)

intellettuali degli anni '20, diedero impulso a nuovi sentimenti di definizione e rivendicazione di una "identità cubana" (Ortiz 2007). Le riviste *Avance* e *Orígenes* pubblicarono studi sulle manifestazioni artistiche cubane al fine di renderle note e preservarle, rafforzando un senso condiviso di *cubanidad*. La rappresentazione della vita popolare, dunque, divenne uno strumento attraverso cui elaborare il senso di appartenenza nazionale. Così, per esempio, a partire dal 1936, l'artista Rafael Fornés Collado pubblicò vignette con protagonista *José Dolores* sulla rivista *Rosa*, supplemento del quotidiano *Avance*. Attraverso questo personaggio, Fornés parlò della vita quotidiana cubana<sup>9</sup>, ispirandosi forse all'omonimo afro-caribeño che incitò una rivolta schiavista nelle Antille Lesser durante il dominio portoghese<sup>10</sup>. Si assistette, dunque, alla gestazione di un processo che, nei decenni successivi, si andò definendo in quella che, nel recente studio di Haziell Scull Suárez<sup>11</sup>, viene denominata "escuela de cómic cubano"<sup>12</sup> (Scull Suárez 2023). Sempre secondo Scull inoltre, in questi anni il tono generale della produzione di *historietas* percorse due direzioni: da un lato un sentimento umoristico volto all'intrattenimento, con personaggi e situazioni della quotidianità; dall'altro lo scontro con un sistema escludente e irresponsabile nel coordinamento della vita nazionale. Ciononostante, le due tendenze condividevano la volontà di ricercare uno stile e una narrazione distinti rispetto all'egemonia stilistica statunitense. Il rapporto del fumetto cubano con quello nordamericano, dunque, poteva dirsi ambivalente, in quanto cercava sì di sfuggirlo (come detto sopra), ma è grazie a esso che si creò un vasto pubblico consumatore: nonostante ci fossero carenze nella distribuzione delle imprese con sede a Cuba, in questi anni la possibilità di circolazione e il conseguente apprezzamento del fumetto crebbero considerevolmente (Mogno 1995).

Agli albori del 1959, il discorso nazionale cambiò, acquisendo nuova forza grazie alla vittoria rivoluzionaria. Tra riforma agraria, campagna di alfabetizzazione e redistribuzione della ricchezza, persino il fumetto conseguì in questi anni maggior risolutezza. L'ostracismo nei confronti del comic nordamericano contribuì infatti a creare un nuovo mercato interno, seppur non privo di difficoltà. Tra le principali iniziative, un contributo di spicco nello sviluppo di un nuovo genere e nella formazione di nuovi autori venne dato dai supplementi a fumetti di *Mella*<sup>13</sup> e *Revolución*, e dalle riviste *Ediciones en Colores* e *El Pionero* (Mogno 1995). Come sottolineato da Dario Mogno<sup>14</sup>, la Rivoluzione socialista segna un radicale cambio di paradigma in quanto al centro del discorso viene posta l'utilità sociale delle arti: a partire dal 1959 (fino al 1986 circa, come si vedrà di seguito), sia il fumetto che il cinema d'animazione divennero strumenti educativi e formativi destinati alla sfera dell'infanzia e dell'adolescenza. Ciò venne ribadito in modo inequivocabile nel *Primer Congreso de Educación y Cultura* – nell'aprile 1971<sup>15</sup>.

In particolare, il periodico per ragazzi *El Pionero*<sup>16</sup> costituì in questi anni una rivista di spicco. Esso vide la luce il 25 novembre 1961 e, come rilevato da Caridad Blanco de la Cruz (2001), conseguì il suo splendore negli anni compresi tra il 1966 e il 1972. Oltre a essere la rivista di settore più longeva della

---

<sup>9</sup> Cfr. [www.lambiek.net/artists/f/fornes-collado\\_rafael.htm](http://www.lambiek.net/artists/f/fornes-collado_rafael.htm)

<sup>10</sup> Cfr. [www.historica.fandom.com/wiki/Jose\\_Dolores](http://www.historica.fandom.com/wiki/Jose_Dolores)

<sup>11</sup> Haziell Scull Suárez (L'Avana, 1994) è professore del laboratorio di narrativa grafica nel centro culturale Vitrina de Valonia e fondatore del Progetto "a+ Spazi Adolescenti", all'interno del medesimo spazio.

<sup>12</sup> Haziell Scull Suárez nell'articolo *¿Hay una escuela de cómic cubano?*, pubblicato online su *Revista Blast*, si domanda se, alla luce delle specifiche connotazioni e tendenze che acquista il fumetto cubano nei suoi anni d'oro, si possa presentare una revisione critica che ne parli nei termini di Scuola.

<sup>13</sup> La rivista *Mella* nacque in clandestinità nel 1955 come organo dell'*Asociación de Jóvenes Rebeldes*, uscì con cadenza mensile sino alla fine del 1962, continuò come settimanale sino al 1966. Sia nella versione mensile, sia in quella settimanale ospitava fumetti.

<sup>14</sup> Negli anni '90 si distinse per il suo interesse sul fumetto cubano, curando il testo *Fumetti a Cuba* edito da La libreria dell'Immagine (1992), e, come si vedrà nel testo, dando vita alla *Revista Latinoamericana de Estudio Sobre la Historieta*. Cfr. [www.ecured.cu/Dar%C3%ADo\\_Mogno](http://www.ecured.cu/Dar%C3%ADo_Mogno)

<sup>15</sup> Cfr. [www.cubancomics.mogno.com/txt/hist.html](http://www.cubancomics.mogno.com/txt/hist.html)

<sup>16</sup> Nacque come rivista dell'organo dell'*Unión de Pioneros de Cuba*. Inizialmente bimestrale, perse poi l'articolo nella testata divenendo semplicemente *Pionero*, assunse successivamente periodicità settimanale e tale restò fino al 1990.

storia cubana (cessò le pubblicazioni nel 1990), al suo interno presero forma i protagonisti della storia del fumetto cubano tra cui *Matías Pérez* di Luis Lorenzo (1969), ma, soprattutto, vide la luce nell'agosto 1970 *Elpidio Valdés*, per mano di Juan Padrón (Cobas, 1990). Personaggio nazionale per eccellenza, *Elpidio* rappresenta un ufficiale *mambí*<sup>17</sup> dell'Esercito Liberatore nella guerra d'indipendenza del 1895. Erede della tradizione storiografica insulare iniziata alla fine dell'800, pur nella sua essenza fittizia, il personaggio si inserì rapidamente nel panorama della cultura cubana come icona dei desideri d'indipendenza nazionale e intransigenza rivoluzionaria. La ricercatrice Joanne Elvy ha scritto a riguardo:

Quando si parla di storie nazionali facenti parte della memoria popolare di un individuo, nell'immaginario cubano viene in mente il personaggio di Juan Padrón, *Elpidio Valdés*, un ufficiale *mambí* dell'Esercito Liberatore del 1895. Per i cubani di qualsiasi età, il personaggio di Elpidio è sia fantasia che realtà, eroe e patriota che propugna un codice di valori come rappresentante visivo dell'ideale cubano, nella ricerca della sua sognata autonomia come stato sovrano [...]. Ma allo stesso tempo, Elpidio e i suoi leali compagni riflettono l'ingegno, il cameratismo e l'integrità del popolo cubano nel corso della sua lunga storia. (Elvy 2008: 61)

Secondo l'analisi di Scull Suárez, nella scelta del nome del personaggio, Padrón ricorse al titolo di uno dei testi più importanti scritti da Félix Varela, *Cartas a Elpidio* (1838), collocando il combattente al centro del momento epico che vide l'emergere di una coscienza della sovranità popolare, da un lato, le pretese imperialiste, dall'altro lato. Il cognome Valdés, sembra essere tratto da uno dei romanzi più importanti del XIX secolo cubano: *Cecilia Valdés*, scritto da Cirilo Villaverde pubblicato nella sua prima versione nel 1839 a L'Avana, simbolo della resistenza durante il periodo coloniale (Casas, 2017). *Elpidio Valdés* conservò negli anni il ruolo di protagonista di un'avventura che ne fece sempre più un catalizzatore della realtà nazionale. Soprattutto durante i duri anni del Periodo Speciale – di cui si parlerà nel paragrafo successivo –, dinanzi alla necessità di affrontare la precarietà del quotidiano, Elpidio divenne simbolo della resistenza<sup>18</sup> (Scull Suárez 2023).

## 2.2. La historieta nella Cuba contemporanea e il contesto internazionale

Il 1986 costituisce un anno decisivo nella storia politica e culturale cubana.<sup>19</sup> A partire da questo anno, l'*Editorial Pablo de la Torriente*, casa editrice dell'*Unión de Periodistas de Cuba*, prese l'iniziativa di supportare la nascita di nuove riviste, dando vita a uno spazio dedicato al pubblico adulto. All'*Editorial* si devono per esempio il settimanale *El Muñe*, che, seppur indirizzato ancora prevalentemente ai giovani, dava ampio spazio alla pubblicazione di articoli di critica e storia del fumetto; il mensile *Cómicos*, non dissimile per struttura da riviste note al pubblico italiano quali erano *Il Mago*, *Orient Express* o *Corto Maltese*; il semestrale *Pablo*, che, oltre ad aver ospitato autori stranieri come Alberto Breccia, Carlos Giménez, Joaquín Lavado (Quino) e José Muñoz, nel 1990 si convertì in organo della allora neocostituita *Asociación Latinoamericana de Historietistas*. Inoltre, sostenne la nascita di una collana di fascicoli a fumetti, che, dedicati ciascuno a un personaggio o autore, proposero materiale originale e la riedizione organica di storie che erano già state pubblicate a puntate su riviste come *Mella*, *Pionero*, *Zunzún*, etc.

---

<sup>17</sup> Nome che venne dato ai combattenti cubani nella guerra d'indipendenza.

<sup>18</sup> Il termine resistenza è alla base della retorica rivoluzionaria cubana. Con lo scoppio della crisi economica legata al *Periodo especial*, al solito utilizzo che ne fa lo stato nei confronti del popolo, vi si associa un senso più intimo, legato all'individuo: la capacità di sopravvivere quotidianamente nella precarietà dei mezzi e nella crisi ideologica.

<sup>19</sup> In questo anno, Fidel Castro parlò pubblicamente della necessità di aprire «un processo di rettifica degli errori e tendenze negative in tutte le sfere della società» in occasione del Terzo Congresso del Partito Comunista: di fronte all'annuncio della Perestroika dell'Unione Sovietica, il Presidente cubano ribadì la posizione divergente del paese, promuovendo un ritorno alla politica dell'etica sostenuta da principi guevaristi. L'obiettivo del programma era rafforzare l'importanza della coscienza sociale sui valori materiali e, soprattutto, incoraggiare l'impegno politico tra la popolazione più giovane. A seguito di tale discorso si assistette a una fase di maggior tolleranza verso la sperimentazione culturale che durò circa tre anni – fino al 1989 (Habel 1990).

Infine, all'*Editorial Pablo de la Torriente* si deve l'organizzazione del biennale incontro internazionale chiamato *Encuentro Iberoamericano de Historietistas*<sup>20</sup>.

Mentre il fumetto cubano si apriva al mondo, il presidente Fidel Castro pronunciava il noto discorso all'interno del Teatro Carlos Marx, nel quale annunciò l'inizio del "período especial en tiempo de paz".<sup>21</sup> Con il disfacimento dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche e la conseguente fine degli aiuti economici, nonché con il proseguimento del *bloqueo*<sup>22</sup> nordamericano, l'economia cubana cadde inesorabilmente in crisi. In questa situazione il fumetto pagò un prezzo elevato: molte pubblicazioni furono sospese, altre obbligate a rinunciare alla stampa a colori in quanto prodotto d'importazione, altre ancora furono obbligate a optare per un formato ridotto e periodicità irregolare. (Mogno, 1995) Come in ogni campo della vita sociale cubana di questi anni, l'*invento*<sup>23</sup> si fece ingegno: l'*Editorial Pablo de la Torriente*, in maniera rocambolesca, ma sicuramente coraggiosa, riuscì a proseguire con stampe di minor qualità e tiratura limitate grazie all'aiuto straniero e riciclando carte di vecchie riviste, per poi, nel 1995, arrestare la produzione per alcuni anni.<sup>24</sup> La rivista *Palant* sopravvisse invece riservando un piccolo quantitativo della tiratura al mercato interno e, quindi, al pagamento del prezzo di copertina in moneta nazionale, mentre a partire dal 1994 mise in vendita in dollari una nuova versione della rivista destinandola al mercato dei turisti stranieri ed esportandone un certo numero di copie all'estero. Dario Mogno (1995) che, come si vedrà, ebbe un ruolo importante nella storia del fumetto cubano, in *Historieta Cubanas. Medio siglo de sátira, aventura, humorismo, educación y propaganda en Cuba*<sup>25</sup>, ha scritto:

Alla mancanza di carta e di altre risorse tecniche, indispensabili per garantire una regolare produzione storiografica, si è aggiunta un'altra circostanza, che sembra segnalare la scomparsa del fumetto cubano: a eccezione di alcuni giovani entusiasti e inesperti, sembra che non ci sia più nessuno interessato e disponibile a creare fumetti. L'irregolarità delle pubblicazioni e le bassissime retribuzioni previste hanno infatti orientato diversamente l'attività del consistente gruppo di sceneggiatori e disegnatori che si era formato negli anni passati. Alcuni sono morti purtroppo (come i fratelli García Rodríguez, René Mederos, Eduardo Muñoz Bachs e Luis Lorenzo Sosa); altri sono emigrati in cerca di fortuna (come Manuel Lamar Cuervo, Aristides Pumariega); gli altri hanno trovato fonti di ingresso più stabili nella pittura, nella ceramica, nell'illustrazione, etc.

Parallelamente alla crisi e alla relativa resistenza, si assistette in questi anni all'incontro tra fumetto cubano e realtà straniera: come detto sopra, nel febbraio 1990, l'*Editorial Pablo de la Torriente* organizzò a L'Avana il primo *Encuentro Iberoamericano de Historietistas*, un evento transazionale che invitò esperti di settore cubani, argentini, messicani, peruviani, costaricani, spagnoli e italiani. Qui, partecipò, per l'appunto, anche il giornalista, disegnatore e caricaturista italiano Mogno. Nato a Trieste nel 1938 e laureato in Filosofia, egli viaggiava regolarmente a Cuba dal 1960 in quanto a capo di una casa editrice medica cubana, per la quale collaborava strettamente con il Ministero della Sanità Pubblica. Tuttavia, il suo primo viaggio a Cuba dedicato al fumetto avvenne solo in occasione dell'*Encuentro*. In tale occasione, conobbe Irma Armas Fonseca, importante giornalista cubana, fondatrice e direttrice dell'*Editorial*. Così, se, da un lato, la crisi economica impedì la pubblicazione di riviste importanti, lasciando senza lavoro numerosi giornalisti e illustratori, dall'altro lato, non fermò l'organizzazione di questo nuovo evento che proseguì regolarmente ogni due anni (Armas Fonseca, 2018). L'incontro di

---

<sup>20</sup> Il primo incontro si tenne a L'Avana nel febbraio 1990, proseguì ogni due anni.

<sup>21</sup> Il periodo speciale segna inoltre la crisi dell'ideologia socialista, nonché l'inizio di una situazione di precarietà che è difficile dirsi mai totalmente superata. Per un approfondimento: García 2018; Muruaga *et al.*, 1998; Romanò 2013.

<sup>22</sup> Letteralmente "blocco", così viene ancora oggi definito in spagnolo cubano l'insieme di sanzioni e di blocchi economici imposti dagli Stati Uniti al paese.

<sup>23</sup> *Invento* è un termine cubano utilizzato per spiegare la capacità di rispondere in maniera altamente creativa alle difficoltà pratiche di fronte alle quali la popolazione si ritrovò in maniera repentina, e quasi traumatica, a partire dalla crisi degli anni '90. L'*invento* è un termine ancora oggi utilizzato, e ha assunto una connotazione positiva nell'affermare la capacità d'acume che parte dal basso, ma allo stesso tempo nasconde la tristezza della sua innegabile necessità.

<sup>24</sup> Come si vedrà, fino al 2001.

<sup>25</sup> Il testo fu pubblicato come catalogo di una mostra tenutasi nel 1995 presso il Salone di comic di Lucca, per poi spostarsi nel 2003 presso il Museo de la Revolución de La Habana e nel Centro Cultural General San Martín di Buenos Aires.

Mogno con il fumetto cubano divenne immediatamente florido e proficuo: basti pensare che, nel 1992, curò, insieme a Luigi Bona e Nessim Vaturi, la prima antologia di 96 pagine intitolata *Fumetti a Cuba*, nella quale raccolse 18 fumetti di 23 autori cubani. Il testo venne pubblicato a Milano e poi a L'Avana, edito da *Immagini Diffusione* e *La borsa del fumetto*, in collaborazione con l'*Editorial Pablo de la Torriente*. Sul retro di copertina raccontano:

La realizzazione di questo libro, attuata tra mille difficoltà oggettive (l'isola manca di tutto e i collegamenti sono difficili) vuole essere un chiaro messaggio di amicizia, di solidarietà e di ammirazione. Così *Fumetti a Cuba* colma, o comincia a colmare, una lacuna della storia del fumetto mondiale con pagine preziose e inedite, creando un ponte di simpatia con gli autori caraibici in uno dei momenti più difficili della loro storia. (Boni *et al.* 1992)

Come spesso accade nella storia culturale e sociale cubana, il sopra menzionato *invento* viene messo in azione nei momenti più difficili: nel corso del *período especial*, la cultura e l'arte, quasi in risposta alla precarietà del quotidiano, hanno vissuto un momento di sperimentazione florida. (Sklodowska, 2016, pp. 20-30) A ciò non è alieno il fumetto, la collaborazione tra Arma Fonseca e Dario Mogno proseguì infatti nonostante la complessa situazione economica e, all'inizio del nuovo millennio, decisero insieme di canalizzare le energie nella creazione di una rivista che potesse infondere al genere nuova linfa, creando una rete ampia e professionale tra i fumettisti dei paesi latinoamericani e non solo. Così, nel 2001 prese vita la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*<sup>26</sup>, organo ufficiale dell'*Obsevatorio permanente sobre la historieta latinoamericana*. Con periodicità trimestrale, venne pubblicata ogni 15 marzo, giugno, settembre e dicembre, restando in vita fino a marzo 2010. Redazione e amministrazione erano ubicati in Calle 11 #160 tra Calle K e L, nel *barrio* El Vedado. Irma Armas Fonseca assunse il ruolo di direttrice generale, Dario Mogno e Manuel Pérez Alfaro quello di direttori culturali, Gladys Armas Sánchez e Firmír Romero Alfau (poi sostituito da Samuel Paz Zaldívar) redattori, Tony Gómez per il design. Il prezzo di ogni esemplare era di 10 pesos in *Moneda Nacional* a Cuba, 3 dollari statunitensi negli altri paesi. L'abbonamento annuale per le installazioni costava 20 dollari, sia a Cuba, sia negli altri paesi.<sup>27</sup>

Il primo numero della *Revista* venne pubblicato in aprile, dando inizio a un progetto che aveva l'intento di oltrepassare le frontiere nazionali di un'isola dalla situazione economica instabile e precaria. Nato, come spesso accade a Cuba, senza finanziamenti economici, il progetto fu portato avanti grazie alla volontà e all'impegno, nonché al finanziamento personale dei suoi protagonisti. Tuttavia, le difficoltà furono poste in evidenza dal principio:

Questo stesso primo numero, che esce sotto la responsabilità della sola direzione della rivista e grazie all'aiuto solidale di un piccolo gruppo di amici, non ci soddisfa pienamente, non per la qualità delle collaborazioni, a nostro avviso tutte di buon livello e che illustrano forse per la prima volta importanti realtà poco conosciute a livello internazionale, ma per il loro insieme fondamentalmente squilibrato. (Mogno 2001: 2)

La *Revista* aveva dunque l'obiettivo di creare nuove sinergie e collaborazioni tra autori internazionali, dando vita a uno spazio che potesse sopperire alla mancanza di una storiografia del fumetto latinoamericano. Così Mogno scriveva sulla prima pubblicazione:

Le informazioni e l'analisi della produzione di fumetti nei paesi dell'America Latina sono scarse e frammentarie, tranne in Argentina, Brasile e Messico, fino a essere inesistenti o comunque non preminenti oltre i confini nazionali. La *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* nasce con il tentativo di colmare questa lacuna, promuovendo lo studio del fumetto in America Latina in tutte le sue caratteristiche e sotto un più ampio spettro di analisi (storico, artistico, sociologico, semiologico, ecc.), promuovendo la circolazione a livello internazionale dei risultati di questi studi. (Mogno 2001: 1)

---

<sup>26</sup> Tutti i numeri della rivista sono disponibili in formato pdf sul sito ufficiale [rlesh.mogno.com](http://rlesh.mogno.com); le rare versioni cartacee sono disponibili (ad eccezione delle prime edizioni) nella Biblioteca della Vitrina de Valonia, L'Avana.

<sup>27</sup> Le informazioni qui riportate sono indicate nella pagina a retro della copertina di ogni numero della *Revista Latinoamericana de Estudio sobre la Historieta*.

Questa prima edizione era divisa in quattro sezioni: Storia, Autori, Personaggi e Testimonianze; qui scrivono rispettivamente Waldomiro Vergueiro, Daniel Rabanal, Caridad Blanco de la Cruz, Jorge Monealegre Iturra e Norberto Buscaglia. La struttura subì lievi variazioni nel corso degli anni, ma, giungendo alla sua ultima pubblicazione (vol. 37 del 2010) non cambiò mai formato, permanendo quasi del tutto invariata. Una caratteristica chiave fu dunque la creazione di uno spazio volto all'analisi delle possibilità – o impossibilità – di storicizzazione, attraverso fonti sufficienti, una storia del fumetto latinoamericano. Infatti, nel prologo del volume 2, numero 8, del dicembre 2002, è scritto:

Se la distribuzione sta trovando una soluzione, altri problemi continuano a influenzare il progetto della rivista. Finora abbiamo pubblicato saggi sul fumetto in Argentina, in Brasile, in Cile, in Colombia, in Costa Rica, a Cuba, in Messico, in Perù e in Uruguay; continuiamo senza informazioni sugli altri paesi, E questo lo consideriamo una grave lacuna nello sviluppo del nostro progetto. Invitiamo di nuovo amici e lettori ad aiutarci a stabilire contatti nei paesi ancora assenti. (Mogno 2002: 189)

A partire dalla pubblicazione numero 35, i problemi di stampa si fecero preminenti a causa della mancanza di carta e delle tonalità di colore necessarie. Il progetto terminò, quindi, nel maggio 2010, quando, mentre si lavora alla pubblicazione del numero 38, prevista per giugno, il rafforzamento dei problemi organizzativi portò alla sospensione del periodico. Si concluse, dunque, un progetto che si potrebbe definire utopico, non a caso sulla scia dei grandi propositi cubani, animati da un visionario spirito terzomondista.

Ciò che sembra aver avuto esito esemplare rispetto al sogno di partenza, è sicuramente la creazione di una storiografia del fumetto latinoamericano costituita da interventi di esperti internazionali, che, nei 37 numeri totali pubblicati, vanno a formare un considerevole archivio. Al contempo, presero il via relazioni tra il fumetto cubano e i paesi stranieri, in parte ancora oggi in auge. Come spesso è accaduto nella storia del paese però, molte volte lo scambio avviene nella forma d'aiuto unidirezionale volto a garantire la sopravvivenza di alcuni settori culturali che altrimenti sarebbero costretti a cedere, stretti nella morsa delle difficoltà economiche.

### 2.3. Uno sguardo all'oggi

Oggi, di fronte a una nuova situazione ostica che segue la crisi pandemica del Covid-19 e la relativa stretta del turismo, il sostegno straniero al campo culturale cubano è indispensabile. Fondata nel 2006, con l'aiuto economico del Belgio, la *Vitrina de Valonia*<sup>28</sup>, facente parte de la *Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana*, ubicata nella centralissima Calle San Ignacio in Plaza Vieja, oltre ad assurgere al compito di ente-spazio promotore della cultura vallona a Cuba, favorisce lo scambio tra le *historietas* dei due paesi. Al suo interno si trovano una biblioteca, uno spazio dedicato a laboratori per bambini e un cortile adibito a spazio espositivo. Sin dal momento della sua apertura, l'istituzione doveva sopperire a un vuoto enorme: quello di un fumetto dedicato a un pubblico adulto e/o sperimentale, ossia non necessariamente sotteso a temi imposti dallo stato. Nel 2015, l'allora direttrice María Lucía Bernal Delgado affermava: «Non esiste una politica editoriale che si adatti o potenzi la creazione e la stampa di questi materiali. La manifestazione artistica è molto diminuita, quando non sono temi imposti» (García Cardentey 2015).

Nel corso degli ultimi anni, la *Vitrina de Valonia* si è affermata come unica istituzione culturale ubicata nella città interamente dedicata al fumetto, ha dunque un peso rilevante sulle sorti del genere artistico. Nel 2016, ha preso forma l'evento *Contar el Arte*<sup>29</sup>, a cura del *Círculo de Humoristas e Historietistas de la Unión de Periodistas de Cuba* (UPEC), una serie di incontri in cui autori dibattono sulle necessità e

---

<sup>28</sup> Per maggiori informazioni, oltre alle pagine facebook e instagram, è possibile consultare la pagina web: [www.cubahora.cu/cultura/vitrina-de-valonia-la-casa-de-la-historieta-en-cuba](http://www.cubahora.cu/cultura/vitrina-de-valonia-la-casa-de-la-historieta-en-cuba)

<sup>29</sup> L'evento si tenne dal 4 al 6 febbraio 2016 all'interno della *Vitrina de Valonia*.

criticità del fumetto, che ancora oggi si tiene nel titolo di *Cómic. Identidad y Memoria*<sup>30</sup>. Da questi incontri, nel 2018 è nato l'evento *ArteCómic* che si svolge nella città di Camagüey<sup>31</sup>.

Infine, risale al 2017 la rivista annuale di graphic novel *Kronikas*, un progetto dell'editore Maison Autrique con il sostegno della regione di Bruxelles. La rivista raccoglie un inventario immaginario del tessuto cittadino de L'Avana volto a promuovere l'educazione al patrimonio architettonico e, in senso ampio, alla memoria urbana. Con i loro contributi, gli autori e le autrici sono invitati a rendere edifici storici e luoghi simbolici della città, scenario delle loro storie a fumetto all'insegna dell'immaginazione<sup>32</sup>. Attualmente *Kronikas* è una delle poche, se non l'unica, tra le produzioni *habanere* a colori dedicate al genere, spazio d'incontro creativo tra giovani fumettisti e illustratori di diverse nazionalità<sup>33</sup>. La Vitrina de Valonia, continuando a mantenere come filo lo scambio progettuale tra Belgio e Cuba, promuove il lavoro creativo di giovani disegnatori attraverso incontri, laboratori, dibattiti e mostre.

Per concludere, all'interno di questa narrazione non si può prescindere dal menzionare un ulteriore lavoro di Caridad Blanco della Cruz, attualmente la principale studiosa di fumetto a Cuba. Nel 2019, viene pubblicato *Los flujos de la imagen. Una década de animación independiente en Cuba (2003-2013)*, edito da Húron Azul. Unico nel suo genere, esso ripercorre le relazioni che l'arte visuale contemporanea cubana ha intercorso con animazione, video-game, pubblicità, satira e fumetto. Parallelamente, infatti, alla storia qui riportata, è importante sottolineare che l'arte visiva ha mantenuto costante la relazione con il comic e i suoi personaggi, offrendo al tema un contributo critico e sperimentale. Come rivelato dalla studiosa, questa relazione si infittisce nel primo decennio del 2000, anni in cui avviene una revisione critica dei primi anni della Rivoluzione e degli anni ad essa precedenti. Alla luce della recente mostra *Joyas Robadas (el que entendió entendió)* dell'artista visivo José Toirac, presso la Galería Acacia (L'Avana, dicembre 2022 – marzo 2023) si può affermare che lo scambio tra i due generi è oggi più che mai attuale. Nell'esposizione infatti, un'intera sala è stata dedicata alla serie *Falsos Abuela, Auténticos Toirac*, in cui l'artista riprende il personaggio del *Bobo* di Abela attualizzandolo in chiave contemporanea<sup>34</sup>. Come lui, e come analizzato da Caridad Blanco (2019), tra gli altri artisti visivi che lavorano a stretto contatto con la storia del fumetto cubano si ricordano Lázaro Saavedra e Sandra Ramos.

In fine, volgendo lo sguardo alla nuova generazione di fumettisti cubani, un rilevante momento di crescita e sperimentazione professionale è stato, come si vedrà nel paragrafo successivo, il laboratorio di *graphic novel* svoltosi nel giugno 2023 presso la Casa de Cultura di Carlos III, nel centrale *barrio Cayo Hueso* de L'Avana. Nella difficile ripresa post Covid-19 della società cubana, il *taller* ha funzionato infatti come spazio di creazione condivisa, inserendosi appieno in una dinamica di progettualità transculturale e orizzontale, che trova molto spesso un terreno fertile nella capitale cubana.

### 3. Un linguaggio che attraversa gli oceani, un ponte tra Ca' Foscari e Cuba

Il *taller* a cui si è accennato si è aperto con alcune riflessioni di natura teorica sul fumetto, sulle sue definizioni, i suoi meccanismi, le sue regole, a partire dai quesiti che hanno visto impegnati autori, appassionati, critici o semplici curiosi. Per iniziare, molti, ovviamente, si sono interrogati su *cosa sia* il

---

<sup>30</sup> La quarta e ultima edizione di *Cómic. Identidad y Memoria* si è svolta tra il 16 e il 18 febbraio 2023, in occasione della 33<sup>a</sup> edizione della Feria Internacional del Libro de La Habana, nello spazio della Vitrina.

<sup>31</sup> È possibile trovare maggiori informazioni sul festival sulla relativa pagina instagram: <https://www.instagram.com/jornadas.artecomic/>.

<sup>32</sup> Il progetto nasce soprattutto per promuovere il patrimonio Art Nouveau: L'Avana infatti è una delle pochissime città al di fuori dell'Europa che fa parte della rete Art Nouveau. Influenzato dal modernismo catalano o dal movimento franco-belga, lo stile *habanero* è identificato dall'uso di stampi in gesso o cemento, carpenteria e forgiatura con la caratteristica linea sinuosa *coup de fouet* che evoca elementi naturali.

<sup>33</sup> Cfr. [www.fundacioncinemascomics.com/kronikas/](http://www.fundacioncinemascomics.com/kronikas/)

<sup>34</sup> L'argomento necessiterebbe un articolo a sé stante per poter essere esplicito in modo esaustivo. Il testo di Caridad Blanco de la Cruz (2019) ad oggi è sicuramente il miglior studio sul tema.



fumetto: è una forma d'arte? È un *divertissement* da edicola? È una forma frivola di mero intrattenimento? È una forma di comunicazione? È artigianato? È un prodotto culturale, frutto di una cultura “bassa”, “popolare”, “non ufficiale”? Si può confrontare con altre forme artistiche? Con la pittura? Visto che esistono fumetti che vivono solo di parole e per le parole e fumetti in cui la parola è tutto, un racconto a immagini senza *balloon*, nuvolette e parole può essere definito un “fumetto”? O al contrario può esistere senza immagini propriamente riconoscibili?

Alcune opere storicamente celebri e frutto della creatività umana possono essere considerate dei fumetti? Pensiamo, ad esempio, ai geroglifici egiziani che raccontavano la vita dei faraoni o il passaggio verso l'aldilà, alle storie bibliche raccontate attraverso gli affreschi della Cappella Sistina, ai lavori di Benozzo Gozzoli, Paolo Uccello o Piero della Francesca. Si pensi, ancora al *Sacrificio di Isacco* di Alessandro Allori – detto Il Bronzino – in cui l'autore rappresenta minutamente l'episodio biblico, narrandone in successione i vari episodi e facendo muovere lo sguardo dell'osservatore (o del lettore?) a spirale, partendo da sinistra verso destra, in un crescendo di gruppi di figure che si muovono verso l'alto.

La pittura e il disegno, a ben vedere, sono sempre stati un racconto, soprattutto, quando l'analfabetismo era la norma. Man mano che i destinatari o, comunque, i potenziali fruitori hanno imparato a leggere, ecco che al racconto per immagini si accosta la parola scritta. Poi arriva anche la fotografia e il fotoromanzo, l'immagine in movimento su pellicola e il cinema, prima muto – a fumetti? – e poi sonoro... ma tanto il racconto per immagini, quanto il fumetto rimangono. A ben vedere, però, il fumetto passa dall'essere cultura “alta” all'essere cultura “bassa” e poi, ancora, dal basso, ritorna in alto (Dorfles 2005), in un'oscillazione dei posizionamenti figli delle sensibilità di ogni specifica epoca storica, sociale, artistica.

Forse, la risposta più corretta a queste domande o, per meglio dire, il frutto delle riflessioni generate da queste sollecitazioni è che il fumetto è, innanzitutto, un *linguaggio* (Giannetto, 2005) e, in quanto tale, non ha bisogno di legittimazioni o riconoscimenti da parte della “cultura ufficiale”. Attraverso tale forma espressiva, cioè, si può narrare la trama di un romanzo o una fiaba, una storiella per bambini o un episodio biblico, un'inchiesta giornalistica o una ricerca scientifica. Da questa prospettiva, quindi, non è corretto pensare al fumetto come a un passatempo infantile a cui contrapporre i *graphic novel*, intese come vere e proprie opere letterarie e artistiche, finanche giornalistiche e documentaristiche, per un pubblico maturo e acculturato? Al contrario, l'espressione anglofona *graphic novel*, che rende meno stucchevole e apparentemente neutra l'italiana “romanzo grafico”, sta lì a comunicare che si tratta di letteratura “alta” e non un di un *divertissement* da edicola (Della Puppa 2022). Perché nobilitare un'espressione artistica che, in quanto produzione culturale, è già “nobile” e che – esattamente come il cinema, la letteratura o la sociologia – può, tutt'al più, essere di buona o cattiva qualità? Come accennato in apertura, infatti, il fumetto è un linguaggio che, in quanto tale, non ha bisogno di legittimazioni o riconoscimenti ufficiali da parte della “cultura alta”. Attraverso tale forma espressiva, cioè, si può narrare un'inchiesta giornalistica, una ricerca scientifica o la trama di un romanzo. Come anticipato, questi quesiti hanno generato le riflessioni collettive che hanno costituito il punto di partenza per un laboratorio di fumetto che Francesco Della Puppa, in quanto docente di Ca' Foscari informalmente responsabile dei progetti di mobilità internazionale tra l'Ateneo e le Università di Cuba, nonché coautore di un volume sociologico a fumetti<sup>35</sup>, e Francesco Matteuzzi, docente della Scuola Internazionale di Comic, responsabile dell'area didattica dell'International Comic Museum, nonché coautore insieme a Della Puppa, hanno tenuto a L'Avana, nel giugno del 2023.

Il laboratorio era parte del progetto *Avenida Italia – Riqualficazione urbana integrale per la valorizzazione locale e il sostegno alle economie innovative, organiche, sostenibili, comunitarie, creative e circolari*, implementato dal Governo Provinciale dell'Avana in collaborazione con l'Agenzia Italiana di Cooperazione per lo Sviluppo (Aics) e Unioncamere Piemonte. Tale progetto si è posto l'obiettivo di favorire e accompagnare il processo di recupero integrale dell'area di Centro Habana, contribuendo alla

---

<sup>35</sup> Cfr. Della Puppa *et al.* 2021.

valorizzazione della sua immagine architettonica e urbanistica e al potenziamento della sua capacità attrattiva, favorendo anche l'attivazione di azioni innovative in ambito economico e – ecco il ruolo del racconto attraverso il linguaggio del fumetto – socioculturale. Il principale ambito di intervento delle attività è l'area circostante l'Avenida Italia, chiamata anche Calle Galiano.

### 3.1. Parole e immagini per attraversare oceani

Come ogni linguaggio, anche il fumetto, possiede le sue “grammatiche”: si tratta di regole la cui conoscenza è necessaria per riuscire a *leggere* un'opera a fumetti una sorta di “solfeggio delle immagini” (Giannetto 2005) e, di conseguenza, anche *per creare e dare vita* a un'opera a fumetti. Per chi non si è mai approcciato al fumetto o ha fatto raramente esperienza con le regole di tale linguaggio, infatti, un'opera a fumetti risulterà una confusione illeggibile. Allo stesso modo, un artista visuale geniale, un grande pittore, un illustratore talentuoso, per quanto posseggano raffinati strumenti tecnici e grafici, senza la conoscenza della “grammatica” del fumetto non potranno essere degli efficaci fumettisti. Si tratta di regole che hanno a che fare con dimensioni e posizione delle vignette entro la pagina e delle nuvolette entro le vignette, con le inquadrature, con la modalità alchemica di sposare parole e immagini, di sfruttare la componente disegnata per sopperire alla mancanza di spazio per la componente testuale, etc. Ecco, quindi, che il *taller* tenuto a L'Avana era finalizzato all'insegnamento delle regole del fumetto, appunto. Esso, infatti, era rivolto a illustratori, designer, creativi e studenti, rivolgendosi, in prima battuta, a quelli dell'Istituto Superiore di Arte (ISA) de L'Avana – ateneo con cui da anni Ca' Foscari condivide un programma finanziato di scambio e mobilità internazionale –, spesso in possesso di capacità tecniche raffinatissime e sensibilità artistiche sviluppatissime, ma privi di esperienza con il “solfeggio dei segni”.

Il laboratorio si proponeva, da un lato, di trasmettere i rudimenti del funzionamento del linguaggio del fumetto ai giovani artisti cubano selezionati e, dall'altro lato, di dare vita a un volume a fumetti che potesse narrare la vita degli abitanti del *barrio* di Centro Habana e, specificamente, dell'area adiacente all'Avenida Italia / Calle Galiano. Nella realizzazione di questo racconto a fumetti, docenti e corsisti del laboratorio dovevano tenere in considerazione un ulteriore vincolo: la storia – o le storie – a fumetti in esso contenuta avrebbe dovuto incorporare i versi in decime di un precedente laboratorio di *repentismo*<sup>36</sup>, anch'esso focalizzato su Centro Habana e l'Avenida Italia o Calle Galiano, parte del più ampio progetto “Avenida Italia”.

### 3.2. Un'esperienza di scambio in pratica

Dopo le consuete presentazioni, autopresentazioni e descrizione del programma, il laboratorio ha previsto un'introduzione, appunto, alle regole e al funzionamento della narrazione a fumetti, del “linguaggio sequenziale”, attraverso le vignette, e a come mescolare tra loro immagini e parole, a partire da alcune vignette di opere a fumetti più o meno celebri (Frederick Peeters, Ryan Pagelow, Marzio Lucchesi, Tom Gauld, Charles Monroe Schulz, Quino...), ma anche da opere pittoriche, come il già citato *Sacrificio di Isacco* di Alessandro Allori, mostrando come il fumetto sia un linguaggio che, a sua volta, possa assorbire diversi linguaggi – narrativo, poetico, visuale, cinematografico, etc.

Nel laboratorio, si è riflettuto collettivamente sui personaggi protagonisti di una storia, sulla loro caratterizzazione psicologica, drammaturgica e visiva, sul loro ruolo di “motore” della storia; ma anche sui testi, sui dialoghi dei personaggi, su come la parola scritta debba interagire e integrarsi con l'immagine, sul “suono” dei fumetti; quindi, sulla “regia”, sul montaggio, sui tipi e sui significati dei piani e delle inquadrature, sui punti di vista.

---

<sup>36</sup> Il *repentismo* è una forma di poesia improvvisata e, al contempo, uno stile musicale, di origini andaluse, evolutosi a Cuba nell'ambito della musica popolare, soprattutto contadina, delle province centrali e occidentali dell'isola. I componimenti vengono recitati, improvvisando, su una struttura di decime, ossia, strofe di dieci ottonari (versi di otto sillabe) che seguono lo schema metrico abbaaccddc.

Successivamente, il *taller* si è concentrato sulla struttura delle narrazioni e delle storie più o meno brevi, più o meno lunghe, sulla narrazione della realtà, sulla narrazione autobiografica, sulle percezioni “oggettive” e “soggettive” della realtà sociale, sfruttando alcune sollecitazioni prese in prestito dagli *Esercizi di stile* di Matt Madden. Quindi, si è passati a delle esercitazioni pratiche nelle quali i partecipanti avrebbero dovuto realizzare una storia a fumetti, di massimo due pagine, per raccontare la quotidianità della loro mattinata dal risveglio all’arrivo in aula. Si è passati, cioè, a stendere una breve scaletta della trama delle due pagine, a trasformarla in uno *storyboard* comprendente le vignette, a realizzarne un bozzetto, facendo attenzione alla sintesi richiesta dalla narrazione attraverso il fumetto. Poiché narrare la realtà significa raccontare dei fatti, ma anche delle emozioni, la quotidianità riversata sulle due pagine per l’esercitazione avrebbe dovuto veicolare anche un vissuto emotivo.

A questo punto, il laboratorio si è trasferito, per una giornata, all’aperto e, nello specifico, lungo Calle Galiano – o Avenida Italia –, nel municipio di Centro Habana, dove i partecipanti hanno potuto osservare il contesto che sarebbe stato protagonista delle loro storie a fumetti per il libro, le persone che lo vivono e lo attraversano, le relazioni e le dinamiche quotidiane, respirarne le atmosfere e, ovviamente, eseguire degli schizzi e fermare tutto su carta.

Il laboratorio si prefiggeva di stimolare e sviluppare discussioni collettive, nell’ottica di una formazione partecipata. Tale obiettivo o, per meglio dire, modalità formativa, si è rivelata come “data-per-scontata” dai corsisti, realizzandosi subito in maniera spontanea, come espressione di processi di partecipazione dal basso di cui Cuba – in ambito politico, sociale, accademico, formativo, artistico, urbanistico, etc. – ha una lunga e consolidata tradizione socialmente e storicamente costruita.

Il risultato finale è stato pubblicato nel volume *Graphic Habana*, curato da Francesco Della Puppa e Francesco Matteuzzi e pubblicato, appunto, dall’Agenzia Italiana di Cooperazione per lo Sviluppo.

Tanto il laboratorio, quanto la pubblicazione del libro a fumetti, sono, in parte, sia uno dei frutti delle relazioni che Ca’ Foscari ha costruito e coltivato con alcune università cubane, attraverso alcuni suoi docenti e, in questo caso specifico, Francesco Della Puppa; sia l’ulteriore tassello di un “ponte” che ha unito, unisce e – crediamo – unirà l’ateneo lagunare a Cuba, la cui società e le cui università sono in continua evoluzione e in continuo movimento e, ovviamente, aperte a molteplici linguaggi.

#### **4. A mo’ di conclusioni, a mo’ di esempio**

La lente d’ingrandimento con cui il presente intervento racconta una parte di storia del fumetto, tenta di consolidare una dinamica di scambio che da sempre caratterizza la disciplina, questa volta in relazione alla nuova funzione di ponte che Ca’ Foscari, insieme alla cooperazione internazionale, cerca di assumere.

In conclusione, però, persiste ancora una domanda: il fumetto può essere dunque disciplina accademica?

Se è solo in anni recenti che quest’ultima, intesa come luogo in cui si approfondisce e produce conoscenza, riesce a dare vita a spazi di narrazione che decentrano geografie e saperi – come questo stesso contributo – è vero che il fumetto, sin dagli albori della sua storia, si configura, invece, come linguaggio artistico aperto, multiculturale nonché altamente creativo. Le aree geografiche qui messe in relazione (America latina, Cuba e Italia) possono essere assunte a mo’ di esempio, nell’auspicio di dare vita a nuovi spazi di scambio, sapere e immaginazione.

#### **Bibliografia**

Ávila, B. (1992). «Il fumetto nella stampa cubana». L.F. Bona, D. Mogno y N. Vaturi, N. (Eds), *Fumetti a Cuba: 7-12*. Bologna: Libreria dell’Immagine

Barbieri, D. (2017). *Semiotica del fumetto*. Bologna: Carocci.

Barrero, M. (2003). *Prensa satírica, humor gráfico e historieta en Sevilla. 1864-2000*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Barrero, M. (2004). «El bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze, pionero del cómic español en Cuba». *Mundaiz*, VII(68).
- Blanco de la Cruz, C. (2001). «Cuadros». *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, 1(1): 31-45.
- Blanco de la Cruz, C. (2019) *Los flujos de la imagen. Una década de animación independiente en Cuba (2003-2013)*. Madrid: Húron Azul.
- Boni, L., Mogno, D. e Vaturi, N. (1992). *Fumetti a Cuba*. Bologna Libreria dell'Immagine.
- Carrillo Zeiter, K. y Müller, C. (Eds.) (2018). *Historias e historietas: representaciones de la historia en el cómic latinoamericano actual*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Casaus, V. (2017). *Elpidio Valdés, los orígenes*. La Habana: Ediciones La Memoria.
- Castro Ruz, F. (1990). *Discurso pronunciado en el Acto central por el XXX Aniversario de los comites de defensa de la Revolución*. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/f280990e.html> (23/09/2024).
- Cobas, R. (1990). *Juan Padrón et l'animation*. P.A. Paranagua (Ed), *Le cinéma cubain*: 153-158. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Colmán Gutiérrez, A. y Goiriz, R. (2004). «Una mirada al humor gráfico y la historieta en Paraguay». *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, 13, (4): 53-64.
- Cortés, A.N. (1913) *Juan Martínez Villergas: bosquejo biográfico-crítico*. Ann Arbor: University of Michigan Library.
- Della Puppa, F. (2022). «La linea dell'orizzonte. La mia (prima) esperienza di sociologo a fumetti». R. Colosimo, A. Giovalè e A. Turtulici (Eds), *Draw My Life. Tratti d'umanità in cammino*: 121-126). Roma: Centro Studi Emigrazione Roma (CSER).
- Della Puppa, F. (2023a). «Raccontare le migrazioni internazionali con vignette e baloon. Un'etnografia multisituata a fumetti sull'onward migration degli italo-bangladesi a Londra». *Antropologia Pubblica*, 8(2): 123-132.
- Della Puppa, F. (2023b). «La mia (prima) esperienza etno-grafica. Una riflessione su limiti e possibilità del fumetto per l'etnografia e le scienze sociali». V. Albanese e G. Muti, G. (Eds), *Oltre la globalizzazione. Narrazioni/Narratives*: 393-398. Firenze: Società di studi geografici.
- Della Puppa, F., Matteuzzi, F., Saresin, F. (2021). *La linea dell'orizzonte. Un ethnographic novel sulla migrazione tra Bangladesh, Italia e Londra*. Padova: Becco Giallo.
- Dorfles, G. (2005). «Il fumetto tra disegno e racconto». N. Giannetto (Ed), *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*: 3-8. Milano: Mondadori.
- Eco, U. (1964). *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Bompiani.
- Eisner W. (1997). *Fumetto e arte sequenziale*. Torino: Edizioni Studio 901.
- Elvy, J. (2008). «Elpidio Valdés. Un espejo de nacionalismo, identidad y memoria histórica en Cuba». *Revista latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, 8(30): 61-74.
- Favaro, A. (2017). *Más allá de la palabra. Transposiciones de la literatura argentina a la historieta*. Buenos Aires: Biblos.
- Favaro, A. (2018). «Nota per uno studio sulle forme di rappresentazione delle mutazioni sociali nel fumetto: diseguaglianza ed emigrazione». A. Favaro e I. Incarico (Eds), *Eurofumetto & Globalizzazione. Studi su graphic novel e linguaggi dei comics*: 145-154. La Spezia: Cut-up.
- Favaro, A. (2020a). «Quando la poesia incontra il fumetto: trasposizioni e mediazioni». *Italianisch*, 84: 62-73.
- Favaro, A. (2020b). *Rappresentazioni del corpo femminile nel graphic novel argentino*. G. Bonomi, C. Gallo, L. Scarpa, N. Spagnolli e I. Zenari (Eds), *Qua la penna! Autrici e art director nel fumetto italiano (1908-2018)*: 173-180. Roma: Comicout – Accademia Roveretana degli Agiati.
- Favaro, A. (2021). «Ay! Gulp! Splash! Una proposta di didattica delle letterature ispano-americane con il fumetto». *Educazione linguistica*, 10: 207-232.

- García Cardentey, M. (2015). «Vitrina de Valonia: la casa de la historieta en Cuba». *Cubahora*, 26.
- Giannetto, N. (a cura di) (2005). *Poema a fumetti i Dino Buzzati. Nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*. Milano: Mondadori.
- Groensteen, T. (2011). *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Jiménez Varea, J. (2016). *Narrativa gráfica. Narratología de la historieta*. Madrid: Editorial Fragua.
- Merino, A. (2003). *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra.
- Mogno, D. (1995). «Vite Parallele. Fumetto e cinema d'autore a Cuba dagli esordi a oggi». *Lucca 1995: le mostre*: 32-38 <http://cubancomics.mogno.com/txt/hist.html> (23/09/2024).
- Mogno, D. (2001). «Editorial». *Revista Latinoamericana sobre la Historieta*, 1(1): 1-2.
- Mogno, D. (2008). «La historieta cubana». H. Ostuni (Ed.), *La Historia de la Historieta Latinoamericana*: 5-44. Buenos Aires: Bañadera del Cómic.
- Mogno, D. (2002). «Editorial». *Revista Latinoamericana sobre la Historieta*, 2(8): 189-190.
- Ortiz, F. (2007). *Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero*. Troina: Città Aperta.
- Scull Suárez H., (2003). «¿Hay una escuela de cómic cubano?». *Revista Blast*, 3 mayo.
- Scull Suárez, H. (2003). «Elpidio Valdés, ícono de la cultura cubana». *Revista Blast*, 24 enero.
- Sklodowska, E (2016). *Invento, luego resisto: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Steimberg, O. (2013). *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Vázquez Albertino J.M. (1999). «El origen de la historieta española, 1862-1936». *Viñetas desde o Atlántico*, Catalogo del Comic Festival Banda Deseñada. A Coruña.
- Zizek, S. (2008). *Violence. Six sideways reflections*. UK: Picador.

## Riferimenti sitografici

- Historieta cubana: <http://cubancomics.mogno.com/>
- Fundación Canaria Cine + Comics: <https://www.fundacioncinemascomics.com/>
- Fundación María de los Ángeles: <https://fundacionmariadelosangeles.net/>
- LAMBIEK comics–strips: <https://www.lambiek.net/>
- Revista BLAST: <https://revistablast.com/>
- Tebeosfera cultura gráfica: <https://tebeosfera.com/>
- Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta: <http://rlesh.mogno.com/>