

PRIMITIVISMI ROVESCIAI: RAPPRESENTAZIONI DELLA MULATTA CUBANA

Elena Zapponi
Sapienza, Università di Roma
Piazzale Aldo Moro, 5
00185, Roma
ITALIA
elenazap@yahoo.com



Primitivismi Rovesciati: Rappresentazioni della Mulatta Cubana

Elena Zaponi

Historial do artigo:

Recebido a 14 de maio de 2017

Revisto a 14 de maio de 2017

Aceite a 30 de maio de 2017

RIASSUNTO

L'articolo si concentra su rappresentazioni, prevalentemente iconografiche ma anche letterarie, della mulatta cubana. L'analisi di interpretazioni stereotipate o dissonanti di questa figura tra Cuba e il vecchio mondo Europa permette di considerare sguardi primitivisti ma anche ideologie rovesciate e riappropriazioni cubane.

La mulatta, figura sociale centrale nella cultura dell'isola, anello di congiunzione tra le componenti sociali bianche e nera della società, permette di riflettere su narrazioni antagoniste, espressione di uno "stare al gioco" dell'esotico.

Palores – chiave: Cuba, Transculturazione-Primitivismo, Patrimonializzazione, Mulatta

ABSTRACT

The article focuses on visual representations of Cuban mulatto woman. The analysis of stereotyped or contrasting interpretations of this figure in Cuba or in the old world Europe allows to approach primitivism as well as Cuban riappropriation and resilient ideology.

The mulatto woman, social figure central in the island, conjunction ring between the black and the white part of society, allows to consider antagonistic narratives, expression of being able to play with exotics.

Keywords: Cuba-transculturation, Primitivism, Heritage, Mulatto woman

Le pagine che seguono trattano del quadro cubano *La Gitana Tropical*, dipinto alla fine degli anni venti del XIX secolo dal pittore cubano Víctor G. Manuel. Più precisamente, non trattano del valore estetico di questo quadro ma della sua fortuna in decenni contemporanei e della sua storia come oggetto d'arte nel mercato della produzione culturale cubana, riflessione che si traduce in due precisi aspetti oggetto dell'analisi: logiche di autodefinizione dell'identità e pratiche nazionali di patrimonializzazione di un oggetto culturale.

La fortuna recente dell'oggetto culturale-quadro, ad un secolo dalla sua nascita, osservato, attraverso le sue reinterpretazioni, permette di leggere processi di "transculturazione" e di "risposta paradossale" a stereotipi culturali dominanti. Il quadro raffigura una donna, che

ricorda, per posa e mistero, la Monna Lisa di Leonardo e che viene comunemente definita all'Havana la *Mona Lisa del Caribe* o "Gioconda americana". Non un'italiana "Monna" rinascimentale ma *La Gitana Tropical*, come annuncia il titolo dell'opera, una "Gitana" dalle origini non chiare, la cui bellezza composta sfida lo stereotipo dell'erotismo lascivo della mulatta cubana. In anni recenti, il quadro esce dallo spazio chiuso del *Museo de Bellas Artes* dell'Avana e viene riprodotto, commercializzato e reso icona circolante. Questa trasformazione in oggetto culturale di largo consumo, che valica il circuito dei beni culturali rari ed eccezionali, costituisce una risposta cubana ad esotismi imperanti, una restituzione indigena del miraggio dei Tropici.

1. Primitivismi rovesciati: i nativi esotizzano l'occidente

Dorian Gray è una delle tante opere-performance di Yinka Shonibare, MBE (*Member of the Order of the British Empire*) (vd. **Figure 1.**). Si tratta di 11 stampe in bianco e nero in cui l'artista, in abiti vittoriani, interpreta il Dorian Gray di Wilde (1891). In questo caso però, l'uomo che vende la sua anima per restare eternamente giovane mentre il suo ritratto invecchia e racchiude la perdizione della sua anima, non è un pallido *dandy* inglese. Ma, appunto, Yinka Shonibare, un *dandy* contemporaneo londinese, di nobile origine *yoruba*, che interpreta se stesso e mette in scena l'identità africana, contraddicendo due principi fondanti dei primitivismi contemporanei politici, antropologici o artistici: la nostalgia per i mondi perduti (AMSELLE, 2010) e la "credenza" occidentale che l'arte africana sia *puramente* tradizionale:

En tant qu'artiste d'origine africaine, je sais qu'on attend de moi que je demeure lié à l'art africain traditionnel même si je suis un homme de mon siècle, et qu'il semblerait tout aussi absurde d'imaginer qu'un artiste français ou anglais n'est forcément intéressé que par l'art médiéval! Pour je ne sais quelle raison, on pense qu'un artiste africain ne peut pas avoir expérimenté la modernité. (SHONIBARE, 2007: 20)



Figura 1. Yinka Shonibare MBE, *Dorian Gray*, 2001. Fonte: <https://africa.si.edu/>

Una simile critica all'ermeneutica primitivista viene mossa all'ambito delle scienze sociali e in particolare all'etnografia da Johannes Fabian attraverso il concetto della «*denial of coevalness*», la negazione di coevità insita nella visione occidentale dell'alterità: un trattamento del tempo

che relega e immobilizza l'altro in un passato-“presente etnografico” creando confini simbolici intransigibili, un'età dell'oro (FABIAN, 1983) fatta di quei mondi perduti di cui sono “così golosi gli occidentali” (AMSELLE, 2010: 19) e la cui fascinazione permette, di fatto, il perdurare dell'etnocentrismo ed un disinteressamento da parte dell'antropologia sociale (AMSELLE, 2010).

La mostra *Garden of Love* di Yinka Shonibare MBE (2007), allestita nei giardini del Musée du Quai Branly, è estremamente interessante per osservare come logiche di colonialità perdurante possano essere scalfite proprio nel ventre della balena. Nei giardini del Quai Branly, Shonibare MBE, nato a Londra (1962) ma discendente di una famiglia aristocratica di Lagos, propone una reinvenzione dei giardini alla francese, simbolo dello sfarzo della corte prerivoluzionaria. Consapevole di operare nel cuore di un museo delle “arti e civiltà”, sinonimo della modernità occidentale colonialista (1) dove la sua opera sarà circondata da oggetti “primitivi” e “tradizionali”, l'artista allestisce un *divertissement* provocatorio che mira a sedurre il pubblico, invitandolo a riflettere (SHONIBARE, 2007: 26). Il progetto poetico dell'artista -così lui lo definisce- consiste in una reinterpretazione del giardino alla francese e delle suggestioni tratte dalla serie di Jean Honoré Fragonard, *Les progrès de l'amour*, dipinta per la marchesa du Barry vent'anni prima della rivoluzione (*La poursuite, La lettre d'amour, L'amant couronné*, 1771-1773). I giardini del Musée du Quai Branly, diventano una via per parlare della colonizzazione e dei suoi eccessi, della ricchezza di un primo mondo a scapito di altri mondi (SHONIBARE, 2007: 22). Un atto di critica culturale verso l'occidente attraverso un'installazione creata nel cuore della museografia occidentale:

Dans Jardin d'Amour, c'est la période précédente la Révolution française qui apparaît au cœur de mes préoccupations. Il s'agit d'une époque où l'aristocratie vivait encore dans le faste, juste avant qu'elle ne soit renversée par le peuple. Les tableaux de Fragonard décrivent parfaitement cette vie. Je considère cette période comme une métaphore de la situation contemporaine. Car, en effet, au moment où nous parlons des gens du Sud, c'est-à-dire issus des pays du tiers monde, d'Afrique du Nord, d'Asie etc., voient en l'Europe un panier des fruits bien garni, un “jardin de l'abondance”. Pour eux l'Europe est un Jardin d'Eden (SHONIBARE, 2007: 12).

A partire da questa idea, Shonibare MBE elabora in termini artistici quello che in termini antropologici Jean-Loup Amselle definisce come degli *chassés-croisés identitaires*: incroci tra una selezione di elementi identitari riconoscibili come ‘primitivi’, adatti a sedurre il pubblico internazionale e altri, di stampo occidentale. Il proposito è realizzato attraverso la metafora del XVIII secolo e una serie di manichini senza testa, a misura d'uomo, vestiti nello stile francese dell'epoca i cui abiti rococò sono fatti di variopinti tessuti wax, oggi segno dell'identità africana:

Je montre des Européens vêtus de manière dispendieuse, mais en remplaçant le tissu de leurs costumes par des «wax» africains (2), je suggère que le luxe dont ils jouissent – le travail à l'origine des habits qu'ils portent- est dû à d'autres beaucoup moins bien lotis (SHONIBARE, 2007: 12).

Ma mentre secondo Jean-Loup Amselle gli *chassés-croisés* culturali possono esprimere la tendenza a auto-esotizzarsi di un Sud *fashion victim* rispetto ad un Nord prescrittore (AMSELLE, 2010: 19), in *Jardin d'amour* il desiderio occidentale di esotico è ribaltato attraverso un gioco di specchi tra culture. L'artista considera la corte e il mondo lussuoso dei conquistatori coloniali,

come un oggetto di curiosità, una personale *wunderkammer* in cui la relazione tra un esotico non occidentale, il primitivo collezionato e il collezionista europeo, base della concezione rinascimentale del gabinetto delle meraviglie, antecedente storico del museo (CIMINELLI, 2008), è invertita. In questa trovata poetica, un'Europa apoteosi delle conquiste coloniali, lo sfarzo della corte monarchica francese settecentesca e l'eccesso di lusso che induce la rivoluzione francese diventa oggetto di curiosità di Shonibare:

Du point de vue de l'Africain moderne qui est le mien, ces membres de l'aristocratie sont mes objets de curiosité d'une manière inversée. Ainsi, a mes yeux en tant qu'Africain, la culture de l'Europe du XVIII siècle est mon fétiche, tandis que leur fétiche est le masque africain! (SHONIBARE, 2007: 22)

Il procedimento ricorda una dinamica del paradosso identificata da Carlo Severi in alcuni movimenti messianici (SEVERI, 2004). La *Ghost Dance* americana di fine Ottocento, ad esempio, fondata dall'Apache Silas John - culto che prometteva il ritorno dei guerrieri indiani morti e la vittoria sui bianchi - o i *Cargo Cults* della Melanesia, riti di preparazione all'avvento di navi cariche di doni per gli indigeni, nato in seguito allo sbarco dei bianchi nel XIX secolo (LANTERNARI, 1963; FAVOLE, 2014). Nel messianismo, in una situazione di conflitto culturale determinata dall'intervento coloniale, tratti culturali diversi e antagonisti, -come la religione indigena e il cristianesimo- vengono presentati come una coerente visione del mondo, un'«lo paradossale» nativo (SEVERI, 2004: 245), intessuto di riferimenti cristiani. Eppure, come mostra Severi a proposito della *Ghost Dance*, essere simili all'occidente, non significa imitare né produrre una «non-autentica invenzione della tradizione» (Ibidem: 247) ma essere strettamente diversi. Il reimpiego di elementi culturali, produce un messaggio nuovo e antagonista, come nell'installazione *Jardin d'amour* di Shonibare e in altre opere dell'artista in cui il contrasto tra la serietà dei titoli - rinvio a *Diary of a Victorian Dandy: 14.00 hours; Dorian Gray* (vd. **Figure 1. e 2.**) - e la rappresentazione rivelano una requisitoria espressa dal senso del gioco e del saper giocare conoscendo le regole del gioco coloniale e i suoi lasciti primitivisti:

Se un soggetto postcoloniale esiste davvero, allora, si manifesta pubblicamente solo allorché si realizza la coincidenza di due pratiche: quella dei normali rituali quotidiani che ratificano l'istituzionalizzazione del comando come feticcio cui il suddito è sottomesso, e l'esibizione, da parte del suddito, di un talento per il gioco, di un umorismo che lo rende homo ludens per eccellenza. Quest'ultima pratica consente ai sudditi di sfaccettare le proprie identità e autorappresentarsi come entità sempre cangianti (MBEMBE, 2005, p. 125).

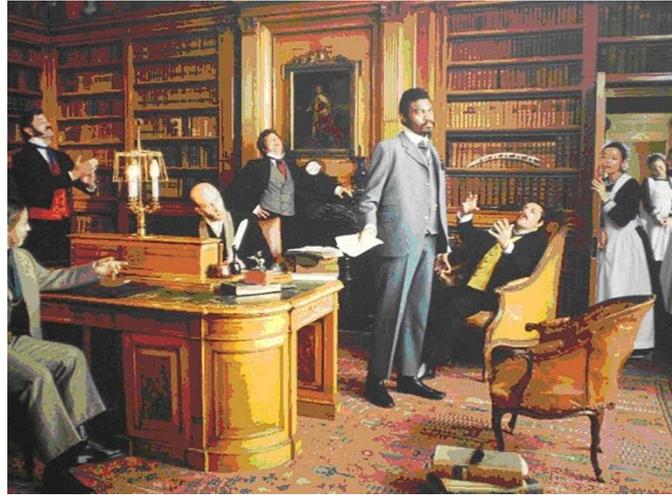


Figura 2. Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy: 14.00 hours*, 1998. Fonte: <https://africa.si.edu/>

Il gioco di Shonibare MBE, denuncia disuguaglianze ed assume toni profetici, come in *Scramble for Africa* (vd. **Figure 3.**): le teste degli occidentali che in abiti wax-rococò si spartiscono il mondo intorno ad un tavolo sono cadute.



Figura 3. Yinka Shonibare MBE, *Scramble for Africa*, 2003. Fonte: <https://africa.si.edu/>

2. Icone cubane: l'indio, il negro, il pirata, la gitana

Durante la ricerca sul campo svolta all'Avana nel 2012 e 2013 l'incontro con *santeros* e *babalaos* mi ha permesso di partecipare a cerimonie santere e spiritiste, *tambores*, *cumpleaños de santo*, *cajones*. Contemporaneamente, al di fuori del contesto rituale, ho incontrato una serie di oggetti, appartenenti alla vita quotidiana, buoni da pensare: in un contesto di mercato ristretto, questi oggetti mi son sembrati parlanti, loquaci rispetto alla cultura cubana. In particolare penso ad una serie di *souvenir* cubani prodotti in forma di oggetti d'uso quotidiano: un asciugamano da spiaggia, un grembiule da cucina e un accendino, tutti e tre raffiguranti un quadro, che, come in una personale Dakar-Gibuti (LEIRIS, 2015) ho avidamente portato a casa con il senso di

soddisfazione dell'antropologo rassicurato dall'aver acquisito un feticcio della propria esperienza (PIASERE, 2002) o forse un futuro "oggetto d'affezione" (CLEMENTE, ROSSI, 1999), ricordo della ricerca sul campo.

La serie di oggetti citati, in vendita in una libreria del quartiere residenziale del Vedado, accanto a materiale di cartoleria, berretti con la bandiera cubana, segnalibri raffiguranti Fidel che gioca a baseball e il profilo scapigliato del *Che*, rappresenta la riproduzione seriale di un quadro: la *Gitana Tropical*, opera dipinta nel 1929 dal pittore cubano Víctor G. Manuel (vd. **Figure 4.**).



Figura 4. Víctor García Manuel, *La Gitana Tropical*, 1929. Fonte: www.ecured.cu/

La composizione è semplice, dominata da un colore azzurro in contrasto con il bianco dello scialle della *Gitana*. I contorni della figura sono eseguiti con grossi tratti neri che evocano l'influenza su V. Manuel della pittura europea, in particolare il fauvismo, la pittura di Cézanne e le donne native ritratte nei quadri di Gauguin (vd. **Figure 13.**). Manuel, considerato uno dei massimi esponenti del modernismo pittorico cubano, celebrato da Lezama Lima e Guillén, è un pittore di volti femminili e paesaggi, temi classici trattati rompendo con il *costumbrismo* cubano apprezzato dagli europei desiderosi di scene e tipi coloniali.

La Gitana Tropical è un mezzo busto di donna dai tratti indi, meticci o mulatti - una delle chiavi dell'opera è in quest'ambiguità etnica "tropicale" -, che ricorda, per composizione e posa, la *Monna Lisa* di Leonardo (1503-1506) al punto da essere comunemente descritta come la "Monna Lisa del Caribe". L'influenza della pittura primitivista-esotista francese in voga nella Parigi in cui soggiorna Manuel è chiara: il *frame* di tipo occidentale rinvia ad un modello cognitivo, a un gusto e ad un *habitus* fruitivo europeo (BOURDIEU, 1979), evocante al tempo stesso il Cinquecento di Leonardo e l'avanguardia parigina degli anni trenta del XX secolo. Tuttavia, l'evocazione mnemonica di un formato europeo si fonde con tratti contraddittori

rispetto al modello europeo. La combinazione dell'occidentalissima Gioconda con i tratti meticci della figura rappresentano una «dissonanza iconografica» (SEVERI, 2004: 296), un gioco cubano con la moda francese dell'esotico. Nella simultaneità dello sguardo offerta dall'immagine, si colgono due culture antagoniste: l'Occidente e i Tropici, la Conquista dell'America e la resistenza alla Conquista. Dall'immagine, conservata nelle sale del *Museo Nacional de Bellas Artes* dell'Avana risulta un enunciato, riportato in vita uscendo dal museo per entrare nel presente (BELTING, 2013: 86-87): i tropici, in veste di mulatta, non vinti, guardano con grandi occhi seducenti l'Europa.

Questo gioco con le regole degli altri, che fa di Victor Manuel un artista che preannuncia il postcoloniale, viene esplicitato dal titolo dell'immagine, un nome, che stabilisce una relazione tra iconografia e pensiero dell'identità cubana. Nel quadro il sostantivo *Gitana* è legato all'aggettivo qualificativo "tropical": non un nome didascalico, di tipo tardo Ottocentesco del tipo *mulata*, *muchacha* o *gitana*. Ma quest'ultimo nome, il quale viene specificato "tropicalmente". Non si tratta di una bianca, nera, india o mulatta, neanche è dato sapere se si tratta di una cubana, ma, come auspicato dal pensiero rivoluzionario indipendentista di una figura "continentale", espressiva dei tropici.

La scelta di trasformare la *Gitana tropical* (vd. **Figure 4.**) in oggetto d'arte serializzato si iscrive in questo aspetto. Dietro la "Monna Lisa del Caribe", divenuta un *exotica* commerciale, vi è una biografia sociale dell'oggetto (KOPYTOFF, 1988: 61-91) che regola mercato, gusto e desiderio per rappresentare l'identità cubana in un dato periodo culturale, costruendo come icona un'immagine che suggerisca agli individui come costruire se stessi (Ibidem: 89).

Va per altro notato che la *Gitana*, tema frequente nelle sale del MBA, tema di derivazione spagnola diffuso nella pittura cubana, conserva una sua centrale importanza oggi nella vita quotidiana come spirito importante nel mondo religioso. Nel mondo della *religión*, il complesso spirituale che include la pratica delle culti afro-cubani, lo spiritismo e il cattolicesimo popolare, la gitana è uno degli spiriti che, come l'*indio* e l'antenato schiavo *negro/a*, possono influenzare l'esistenza dei praticanti, proteggerli, guidarli, ammonirli. L'*indio*, il *negro*, la *gitana* sono espressione di *cubanidad*, immagini presenti nelle case e diffuse nell'iconografia quotidiana. Un tempo "stigma" in senso goffmaniano, oggi esotizzate dall'occidente, esse incorrono in una riappropriazione di ritorno.

Insieme ai volti degli eroi della rivoluzione, da Fidel Castro a Camilo Cienfuegos e soprattutto al Che Guevara e José Martí, l'*indio*, il pirata, la *gitana* e gli *orishas*, immagini diffuse, spesso tradotte in topografia urbana o commercializzate come souvenir, logo delle birre nazionali esprimono il miscuglio di culture che forma l'identità cubana.

3. Iconografia di un'economia del desiderio tra Cuba e l'Europa

Il tema della donna meticcia rappresentato da V. Manuel nelle sembianze di una misteriosa donna mulatta dai grandi occhi a mandorla, le labbra carnose e una folta chioma nera raccolta sulle spalle, non è una novità, come già accennato, nella storia dell'arte cubana. Esso appare costantemente nelle rappresentazioni litografiche ottocentesche di epoca coloniale, spesso

commissionate da schiavisti spagnoli o creoli, volte a rappresentare la bellezza esotica dei paesaggi di Cuba e ad esaltare la grandezza dei suoi abitanti per il gusto europeo: protagonisti sono damerini e damigelle al ballo del salone cortigiano simili ai figurini dei romanzi d'appendice d'oltreoceano (GONZALEZ, 1995: 10). L'immagine dell'isola descritta da autori come Mialhe o Laplante (3), omette le contraddizioni del sistema schiavista e descrive un paradiso coloniale, attraente per la classe dominante e per investitori e compratori stranieri.

Alle vedute romantiche e ai ritratti della vita borghese di inizio Ottocento e alla rappresentazione paternalistica e asettica della schiavitù di Laplante (si veda in particolare la raccolta *Los ingenios* del 1855-57, in cui venivano raffigurate piantagioni o stabilimenti per la raffinazione dello zucchero) (4) fecero seguito le note scene folcloriche di Victor Patricio Landaluze (1826-1889) (LANDALUZE, 1852) le cui opere - incisioni e disegni- sono custodite nel *Museo Nacional de Bellas Artes*. Il tema degli schiavi è ritratto in un contesto domestico e festivo-rituale; emerge anche il tema della mulatta in una sua particolare e duratura inclinazione: la *mulata de rumbo*, una seduttrice mondana, corteggiata dai bianchi, in carriera per *blanquearse*, e poter ascendere nella scala sociale come *mulata adalantada* (5).

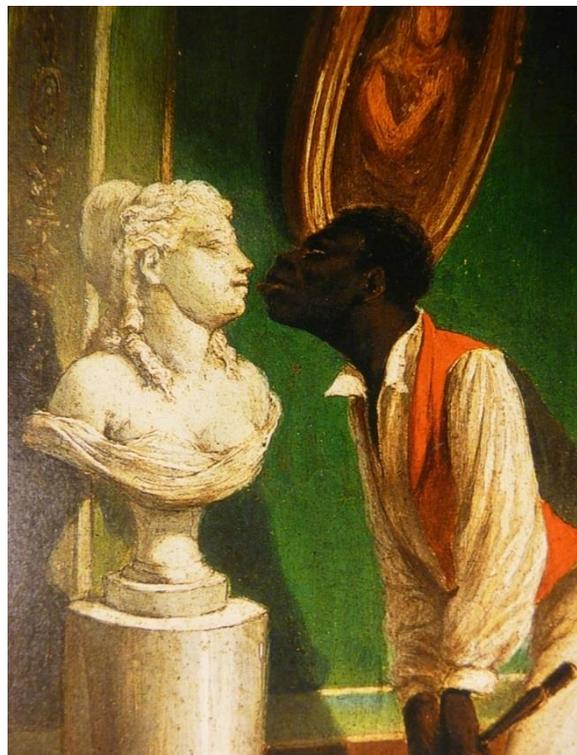


Figura 6. Victor Patricio Landaluze, *José Francisco*, 1880. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>



Figura 6. Victor Patricio Landaluze, *La danza*, 1875. Fonte: www.latinamericanart.com/



Figura 7. Victor Patricio Landaluze, *Carnaval*, 1881. Fonte: <http://theappendix.net/>

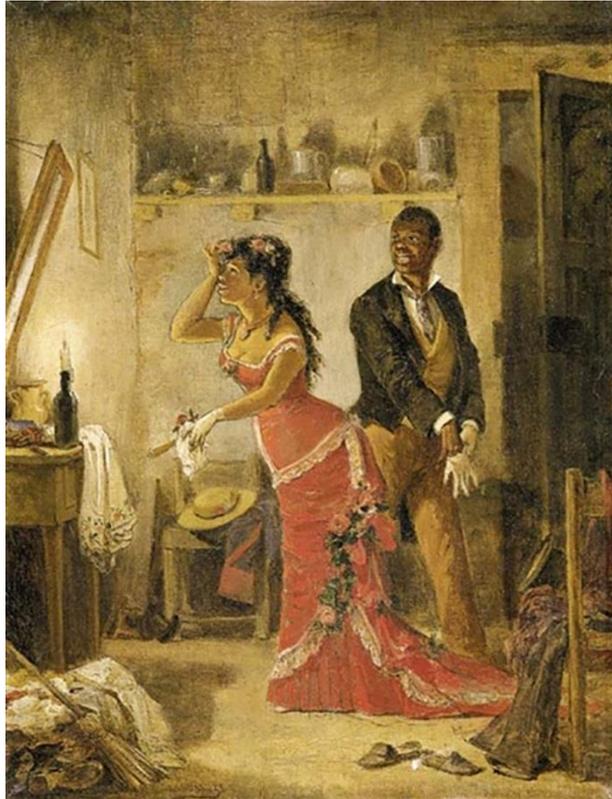


Figura 8. Victor Patricio Landaluze, *Preparativos de fiesta*, 1880. Fonte: <https://media.mutualart.com/>

Nel secolo successivo, negli anni '30 in cui Manuel dipinge la *Gitana Tropical*, momento di nascita nelle scienze sociali della ricerca sulla cultura afrocubana, in un clima in cui tuttavia i pregiudizi eredità dell'epoca coloniale e le sue divisioni in classi sono ancora profondamente radicate, sono numerosi gli autori cubani che continuano a ritrarre donne mulatte o con tratti di gitane. In particolare, le sale del *Museo Nacional de Bellas Artes* custodiscono le mulatte e gitane di Leopoldo Romañach (vd. **Figure 9. - 11.**), di cui V. Manuel fu discepolo, quelle dal carattere plastico di Antonio Gattorno - rinvio in particolare a *Quieres café Don Ignacio?* (1936) (vd. **Figure 12.**).



Figura 9. Leopoldo Romañach, *Gitana*, 1930 ca. Fonte: www.cernudaarte.com/



Figura 10. Leopoldo Romañach, *Muchacha*, 1930 ca. Fonte: www.cernudaarte.com/



Figura 11. Leopoldo Romañach, *La violinista*, 1930 ca. Fonte: www.studyblue.com/

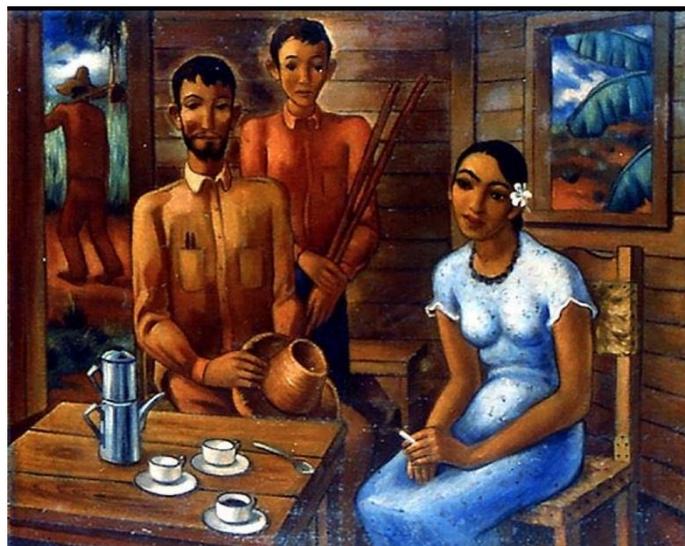


Figura 12. Antonio Gattorno, *Quieres café don Ignacio?*, 1936. Fonte: www.artbyantoniofattorno.com

Il quadro di V. Manuel *La Gitana tropical* (vd. **Figure 4.**), partecipa di un nuovo clima di riabilitazione della figura della donna mulatta e rinvia ad un primo ordine di analisi piuttosto evidente: la donna ritratta è lontana dalla malizia picaresca con cui nella pittura europea viene espresso il tema della gitana o nella pittura cubana colonialista quello della mulatta. La meticcica di Manuel appare misteriosa, quasi innocente, sensuale senza essere lasciva: una figura della quale l'intellettuale cubano José Lezama Lima sottolineava, in termini essenzialisti, il carattere trascendente e "puro" (6). Nella rappresentazione di questa Gioconda caraibica non vi sono dettagli iconografici riferito ai tropici: non vi è un richiamo alla tradizione attraverso un accenno alla cultura delle piantagioni o a quella cultura afrocubana; non vi è un analogo del *tiare*, il fiore che Gauguin dipinge sui capelli di una ragazza thaitiana (*Donna con fiore*, *Vahine no te tiare*, 1891), particolare che orna il suo aspetto chiaramente non occidentale (vd. **Figure 13.**). Eppure, i tropici emergono in un elemento portante: la rappresentazione della bellezza/erotismo della mulatta.



Figura 13. Paul Gauguin, Donna con fiore (Vahine no te tiare), 1891.

Fonte: www.settemuse.it/

Questo tratto è espresso in modo diverso dalle citate mulatte delle litografie cubane di fine Ottocento o da quelle dei pittori cubani contemporanei a Manuel - si veda il più volte citato Landaluz e ma anche Antonio Gattorno, contemporaneo a Manuel (in particolare rinvio al quadro *El lagarto verde* (vd. **Figure 14.**).



Figura 14. Antonio Gattorno, *El lagarto verde*, 1936 ca. Fonte: <http://www.conexioncubana.net/>

Ancor più netta la distanza con il *tópos* della pittura europea che rappresenta la donna tropicale nel ruolo della schiava, contraltare subalterno della trionfante superiorità ideologica occidentale, come nel quadro attribuito a Velázquez *La Mulatta (La cena di Emmaus, 1618)*, in cui viene messa in prospettiva una scena di genere, una mulatta affaccendata in cucina e la cena di Emmaus sullo sfondo (vd. **Figure. 15.**); o come in *Olympia* (1863) di Eduard Manet dove la figura esotica e remissiva della domestica nera è funzionale ad esaltare l'erotismo di una candida Venere bianca (vd. **Figure 16.**).



Figura 15. Diego Velázquez, *La cena di Emmaus (la Mulata)*, 1618. Fonte: www.artehistoria.com



Figura 16. Eduard Manet, *Olympia*, 1863. Fonte: <https://loeuveetatelier.com/>

Nella pittura francese del XIX e XX secolo ricorre anche la rappresentazione di un'altra forma di subalternità della donna primitiva nera o mulatta, legata a quella sociale ma declinata su un piano biologico-sessuale. Il tema non è più la schiava domestica, ma la schiava del desiderio: in mostra è una mulatta ostentatamente voluttuosa, rappresentativa di un ordine sociale che la fissa come passiva.

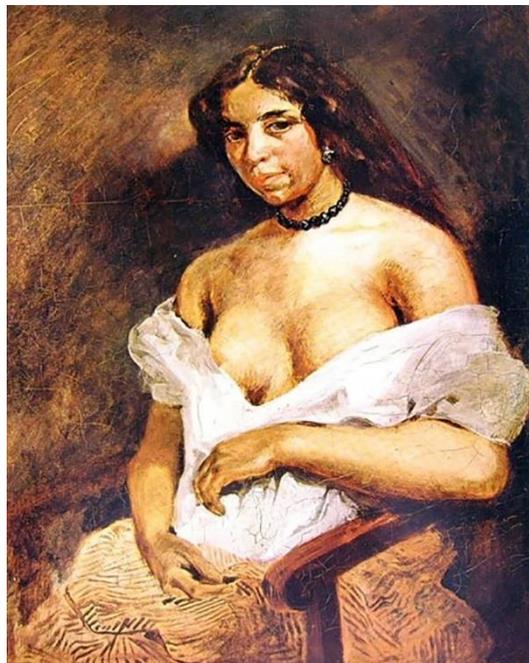


Figura 17. Eugene Delacroix, *La mulatta Aline*, 1824-1826. Fonte: <http://mediaafrik.com/>

Tale immaginario di subordinazione appare in *La mulatta Aline* (1824-1826) di Eugène Delacroix (Fig. 17), abbandonata e quasi assente o in alcuni quadri influenzati dai *Nabis* e da Gauguin di Félix Vallotton: *La mulatresse* (1913) e *La Blanche et la Noire* (1913) (vd. **Figure 18. e 19.**), opere più vicine cronologicamente al contesto avanguardista parigino in cui si muove V. Manuel.



Figura 18. Felix Vallotton, *La mulatresse*, 1913. Fonte: <http://mediaafrik.com/>



Figura 19. Felix Vallotton, *La Blanche et la Noire*, 1913. Fonte: <http://www.dimberton.com/>

Nei quadri considerati sono presenti vari elementi dell'immaginario colonialista: da una parte, a Cuba, il *costumbrismo* e la rappresentazione pittoresco-romantica di un'alterità afro-cubana creata per il gusto europeo occultando i contrasti culturali della società meticcia; dall'altra, in Europa, la costruzione dell'inferiorità della schiava nera atta a esaltare un occidente evoluto e l'affermazione della schiava sessuale, stereotipo perdurante in contemporanei esotismi.

In una sorta di "guerra delle immagini", per riprendere i termini di Serge Gruzinski (1990), attraverso rinvii e giochi di specchi tra la pittura europea e quella cubana, nel secondo Ottocento e nella prima metà del Novecento prolifera una figura della donna meticcia seducente e sensuale, una buona selvaggia tutta corpo, moralmente ambigua, avida d'ascesa sociale. Questa figura, viaggia tra il vecchio e il nuovo mondo, colonizza il quotidiano e viene tradotta nelle arti cubane in musica, letteratura, pittura.

4. Azucar y fuego

L'idea della mulatta cubana come "corpo" incorpora elementi culturali provenienti dal contatto tra distinte classi sociali e razziali, tra bianco e nero, schiavo e padrone, sfruttato e sfruttatore. Questo tratto liminare (TURNER, 1986), nato dal processo di transculturazione indotto dal colonialismo, viene interpretato nella cultura cubana fino a farne un possibile luogo di inversione delle gerarchie sociali, una fonte di pericolo. L'oscillazione tra i due poli della vittima e della sfida all'ordine costituito, affiorano in modo prorompente nella *guarachas*, genere musicale di fine Ottocento nato dal teatro buffo cubano. Nelle *guarachas* la mulatta è interprete e protagonista. Il suo corpo viene cantato come oggetto di piacere e presagio di dannazione «la mulatta è come il pane, si deve mangiare caldo, che lasciandolo freddare neanche il diavolo ci mette il dente» (MOORE, 1995: 250). Lei stessa si canta come pericolo per la riproduzione della società dominante bianca e le sue riproduttrici di produttori, le bianche:

Yo soy la reina de las mujeres

En esta tierra de promisión

Yo soy de azucar, yo soy de fuego

Yo soy la llave del corazon...

...Yo soy la causa de que los hombres

A la blanquita no dean amor

Porqué se mueren por mis pedazos

y los derrito con mi calor. (Hallorans, 1882)

Intorno a questo simbolo della *cubanidad* fiorisce un'ermeneutica indigena, estetica e artistico-letteraria, incentrata sull'idea del multiculturalismo nazionale (KUTZINSKI, 1993; KNEESE, 2005).

Nel secondo Ottocento, in particolare all'Avana, al corpo subalterno della mulatta viene socialmente riconosciuta, attraverso la sua eccellenza di movimento, espressa dal ballo, un nuovo spazio sociale, margine di gioco utile per provare ad uscire dalla propria posizione sociale espresso dalla figura della mulatta benestante, astro dei balli mondani (BLANCO BORRELLI, 2015).

Il passaggio verso questa nuova ipotesi di mobilità sociale viene determinato da tappe storiche fondamentali che permettono ai cubani di compiere dei passi nel percorso di decolonizzazione del proprio immaginario e l'auto-affermazione di una nazione meticcia. Nel 1886, nel clima di rivoluzione creato dalla guerre d'indipendenza verso la Spagna - iniziate nel 1868 e terminate con la costituzione della Repubblica neocoloniale nel 1898 - viene ufficialmente abolita la schiavitù. Poco prima, nel 1882, viene pubblicato a New York il romanzo *Cecilia Valdés o La Loma del Angel* che sarà considerato il classico ottocentesco della cultura cubana di Cirilio Villaverde (1812-1894). L'autore dichiara nel prologo di voler creare un romanzo storico sul modello dei

Promessi Sposi di Manzoni e di voler descrivere, con toni il più possibile realistici, la vita cubana nel periodo che intercorre tra il 1812 e il 1830 (VILLAVERDE, 1977). Redatto sul modello del romanzo di appendice, *Cecilia Valdés* offre un quadro dettagliato della società coloniale, descritta dal doppio punto di vista dell'uomo libero e dello schiavo e testimonia il radicamento dei dispositivi schiavisti.

La protagonista è la mulatta Cecilia di cui vengono narrati l'origine e il tortuoso e sfortunato tentativo di ascesa sociale in un'epoca in cui una lieve differenza di gradazione di pelle e un punto di colore più vicino al bianco costituisce una possibilità di uscita dal mondo subalterno per integrarsi alla società bianca dominante. Nel romanzo è sorprendente la varietà semantica con cui viene descritta la pelle delle donne mulatte: dal "*color cetrino*", color cedro (quindi pallida) della nonna di Cecilia, che sembra risultare della mescolanza tra donna nera e uomo indio ma identificabile, in base ai capelli e all'ovale, come figlia di un'unione tra madre bianca e padre nero (VILLAVERDE, 1977: 64), alle numerose descrizioni della pelle di Cecilia, nota nell'ambiente dell'Avana come la "*Virgencita de bronce*", la Madonnina di bronzo. Il colore di Cecilia è una mistura difficile da definire, nota più volte Villaverde: "un color sanguigno del volto in cui c'era troppo ocre" (Ibidem: 72); una "*casi blanca*" a cui la nonna, di lei più scura, insegna ad aspirare al matrimonio con un bianco "per poter un giorno essere ricca e andare in carrozza" (Ibidem: 85). Ma la straordinaria bellezza di Cecilia, il suo "*color ligeramente bronceado*" che ne fanno la donna più bella dell'Avana servono a fare una carriera che possa distinguerla dalla società colorata e avvicinarla a quella bianca verso la quale va la sua dichiarata preferenza. L'autore dice infatti di Cecilia che: "...de mulato solo queria las mantas de seda, de negro solo los ojos y el cabello" (Ibidem: 109).

La *Cecilia Valdés* viene pubblicata, come già detto, nel 1882. Meno di dieci anni dopo, nel 1891 José Martí, il poeta padre dell'indipendenza, scrive un classico del pensiero filosofico-politico cubano, dal titolo significativo *Nuestra América*. Si tratta di un invito all'intera America Latina, e in seno ad essa, a Cuba a liberarsi dal giogo coloniale. Questa America "nuova", secondo le parole di Martí, "una nell'anima e nell'intento" presuppone un cambio di spirito e l'affermazione di una svolta cubana e insieme continentale. La salvezza futura di un intero continente, in cui, dice Martí, "non ci sono razze" è nel riconoscersi come meticcio. La *nueva América* è *mestiza*, afferma più volte l'autore, e, solo sulla base di questa consapevolezza, Cuba potrà nascere come nazione indipendente: «*Con los pies en el rosario, la cabeza blanca y el cuerpo pinto de indio y criollo, venimos, desnudados, al mundo de las naciones*» (MARTÍ, 2010: 135).

La *Cecilia Valdés* e le sue molte trasposizioni contemporanee, - tra le più note la *zarzuela*, operetta di Gonzalo Roig (1950) o il film del regista Humberto Solas (1982) -, indicano la vivacità del discorso sulla figura della mulatta e una contesa intorno alle sue rappresentazioni che è anche una contesa sull'identità cubana: icona di sensualità e seduzione rappresenta al tempo stesso un luogo per esprimere l'oppressione sociale, razziale e sessuale e il movimento opposto di resistenza.

Questa rappresentazione sociale viene consolidata nel contesto degli anni venti-quaranta, in cui è attiva l'avanguardia pittorica cubana alla quale appartiene Victor Manuel.

In un clima di interesse delle élites per nuove estetiche non occidentali, mentre in Europa impazza l'era del tango, del jazz, del primitivismo, l'arte dei fauves o quella naïf, a Cuba viene teorizzato e formulato il concetto e il termine di afro-cubanismo (ORTIZ, 1991). La moda afro-cubana diventa pervasiva nel campo dell'arte, influenzando le classi alte e dà voce a quelle classi popolari, ispira la poesia di Nicolas Guillén, la pittura di Eduardo Abela e Wilfredo Lam, le novelle di Alejo Carpentier, il teatro musicale di Ernesto Lecuona (MOORE, 1997). E' in quegli

anni che le ricerche pioneristiche di Fernando Ortiz, Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera, fondano la ricerca delle scienze sociali sulla cultura afrocubana. Il loro lavoro testimonia il clima di un contesto neo-coloniale perdurante, in cui, i pregiudizi razziali sono ancora profondamente radicati. Nonostante ciò, un chiaro cambio di prospettiva rispetto alla questione nera emerge se si rivolge l'attenzione al panorama degli studi sulle credenze afro-cubane e alla *santería*: la *brujería*, (stregoneria) non è più l'elemento descrittivo di quella che ora viene per la prima volta riconosciuta come una religione e non mera superstizione ma uno tra gli ingredienti, che secondo i contesti rituali, può essere più o meno presente.

L'auspicio di integrazione razziale e l'idea del colore mulatto come anello di congiunzione tra le etnie cubane, simbolo dell'unità del multi-etnico popolo cubano è d'altronde tradotto sul piano religioso da un simbolo, considerato sinonimo di *cubanidad* proprio a partire dalla fine dell'Ottocento: l'orisha Ochún, *diosa* centrale nella *santería* che sincretizza con la Virgen de la Caridad del Cobre e che, nelle sue due manifestazioni rispettivamente africana e cattolica, è la patrona di Cuba dal 1915 (7). La figura, orisha mulatta, padrona, del fiume, delle acque dolci, del oro e del miele, considerata come l'Afrodite Lucumí, dea dell'amore sessuale (BARNET, 1971: 59), è paradossale: la più popolare delle madonne locali, nota come "Madre del Popolo Cubano" perché protettrice dei *mambises* durante la Guerra d'Indipendenza (BAJINI, 2006) è anche la più libertina delle divinità yoruba. La figura sacra africana, venerata segretamente in epoca coloniale e resa subalterna dal processo della schiavitù ai simboli religiosi dominanti del cattolicesimo barocco spagnolo viene affermata attraverso un processo di giustapposizione e sintesi con la figura della Madonna. La logica di quest'operazione di critica culturale è paragonabile a quella che sostiene la recente patrimonializzazione del quadro *La Gitana tropical* o il citato progetto artistico di Yinka Shonibare MBE, esposto al museo del Quai Branly. Quest'operazione è compiuta, nel caso della figura di *Ochún/Virgen de la Caridad del Cobre* attraverso la giustapposizione di un linguaggio di matrice europea/occidentale e un altro, non occidentale, africano-yoruba.

Nelle tre configurazioni citate, il risultato è simile, anche se espresso su differenti piani, quello religioso-rituale e quello artistico: il prodotto non è né una copia, né un inautentico, né un frettoloso sincretismo. Si tratta piuttosto di un nuovo modo di essere fedeli alla propria tradizione, interpretando il conflitto con l'altra cultura attraverso un «enunciato paradossale» (Severi, 2004) che permette di partecipare simultaneamente dell'uno e dell'altro mondo.

In particolare la recente scelta di commercializzazione del quadro *La Gitana Tropical*, ricorda la risposta del colonizzato al colonizzatore suggerita da Frantz Fanon, la quale non può essere che continentale: poiché «la condanna del colonialismo è continentale» (FANON, 1962, p. 144.), allora, «gli sforzi del colonizzato per riabilitarsi e sfuggire al morso coloniale, si iscrivono logicamente nella stessa prospettiva di quella del colonialismo» (8).

Giocando il gioco del consumo culturale, della circolazione di merci e persone la diffusione di questa "MonnaLisa del Caribe" sotto forma di accendini, poster, asciugamani e grembiuli da cucina, indica un linguaggio di critica culturale, rivolto all'occidente, simile a quello dei manichini senza testa di Shonibare che si spartiscono il mondo (9). Nella stessa immagine, si fronteggiano due memorie e la loro compresenza traduce la caducità delle categorie di egemonia e subalternità, centro e periferie culturali.

NOTE

(1) Questo doveva essere inizialmente il nome del museo; poi in un clima di “primitivismo statale”, per usare le categorie di J.- L. Amselle, si opta per un nome che rinvia ad una semantica topografica e fa riferimento allo spazio del quartiere, il Quai Branly come già avvenuto con il Musée d’Orsay che prende il nome dal Quai d’Orsay. Vengono così evitati formalmente riferimenti alle arti primitive o all’eufemismo *arts premiers* e al concetto di civilizzazione. Sulle logiche primitiviste sottese alla creazione del progetto Quai Branly, l’universalismo estetico di Chirac e la prospettiva di Jean Nouvel si veda James Clifford, «Quai Branly in process», *October*, 2007, p. 3-23, all’indirizzo <<http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/octo.2007.120.1.3>>. Si vedano inoltre: N. Garcia, Canclini, *Beyond Art, Anthropology for a Society without a Story*, London, Duke University Press, 2014, p. 59-67; Maria Luisa Ciminelli, *D’incanto in incanto. Storia del consumo di arte primitiva in Occidente*, Clueb, 2008, p. 197-207; V. Lusini, *Gli oggetti etnografici tra arte e storia: l’immaginario postcoloniale e il progetto del Musée du Quai Branly di Parigi*, Torino, L’Harmattan Italia, 2004.

(2) I *wax* sono secondo Y. Shonibare MBE emblematici dell’intersecarsi di diversi mondi e dell’interdipendenza tra culture: essi sono tessuti che l’industria tessile europea destinava all’Indonesia poi adottati in Africa dell’Est come segno di distinzione rispetto agli europei e alle diverse classi sociali africane. Oggi, come sottolinea la mostra, i *wax* sono tessuti africani. Si veda a questo proposito E. Cossa, G. Schlinkert, a cura di, *ibridA Africa / ibrid Africa*, Roma, Gangemi, 2002.

(3) Si veda l’album di F. Mialhe, *Paseo Pintoresco de la Isla de Cuba Pintoresca, 1856*, all’indirizzo: <<http://cubamuseo.net/categoria-113>>; A. Bachiller y Morales, L. E. Aguilar, E. Cueto, *Paseo pintoresco por la isla de Cuba*, La Habana, Herencia Cultural Cubana, 1841 pubblicato dalla Litografia del governo tra il 1841 e il 1842. Si veda anche la raccolta di J. Germán Cantero, E. Laplante, *Los Ingenios de Cuba (1855-57)*, La Habana, La Moderna Poesia, 1984, all’indirizzo: <<http://www.gutenberg.org/files/39312/39312-h/39312-h.htm>> considerata la più bella raccolta dell’editoria cubana del XIX secolo.

(4) Laplante, *op. cit.*

(5) Le più note raccolte di questo pittore datano 1852 con *Los cubanos pintados por si mismos*, e 1881 con *Typos y costumbre de la isla de Cuba*.

(6) Lezama Lima, “Víctor Manuel”, all’indirizzo: <http://www.ecured.cu/index.php/V%C3%ADctor_Manuel>.

(7) Su questo tema si veda O. Portuondo Zúñiga, 2008 e Stevens-Arroyo, 2002, pp. 35-58.

(8) *Idem.*

(9) «Per gli occidentali, il postcolonialismo sembra proporre niente meno che il mondo alla rovescia. Guarda e apprende il mondo dal basso anziché dall’alto. I suoi occhi, la sua bocca e il suo udito sono quelli della contadina etiope, non quelli del diplomatico e del grande manager» Robert Young, *Introduzione al postcolonialismo*, Roma, Meltemi, 2005, p. 136. Si veda inoltre V. P. de Landaluze, J. Robles, *Los cubanos pintados por si mismos*, La Habana, Barcina, 1852; la voce “Víctor Manuel” all’indirizzo: <http://www.ecured.cu/index.php/V%C3%ADctor_Manuel>.



BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- AMSELLE, J.-L. - **Rétrovolution. Essai sur les primitivismes contemporains**. Paris: Stock, 2010.
- BACHILLER Y MORALES, A., AGUILAR, L. E., CUETO, E. - **Paseo pintoresco por la isla de Cuba**. La Habana: Herencia Cultural Cubana, 1841.
- BARNET, M. - **Cultos afrocubanos. La Regla de Ocha. La Regla de Palo Monte**. La Habana: Ediciones Unión, 1995.
- BARNET, M. - **Biografía de un cimarrón**. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1971.
- BAJINI, I. - Molto donna e un po' Madonna: sulle tracce di Ochún nella letteratura cubana, 2006, nel sito Archivo Cubano all'indirizzo <www.archivocubano.org/bajini_01.html>.
- BELTING, H. - **Antropologia delle immagini**. Roma: Carocci, 2013.
- BLANCO BORRELLI, M. - **She is Cuba. A Genealogy of the Mulata Body**. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- BOURDIEU, P. - **La distinzione. Critica del gusto**. Bologna: Il Mulino, 1979.
- CABRERA, L. - **El Monte**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006.
- CIMINELLI, M. L. - **D'incanto in incanto. Storia del consumo di arte primitiva in Occidente**. Bologna: Clueb, 2008.
- CLEMENTE, P. ROSSI, - **Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei**. Roma: Carocci, 1999.
- CLIFFORD, J. - Quai Branly in process. In *October*, n. 120, pp. 3-23, 2007, nel sito Mit Press Journal all'indirizzo <<http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/octo.2007.120.1.3>>.
- COOMBE, R. J. - Embodied Trademarks. In *Cultural Anthropology* 11 (2), 1996, pp. 202-224.
- COSSA E., SCHLINKERT G., a cura di, **ibridAfrica/ibrid Africa**. Roma: Gangemi, 2002.
- FABIAN, J. - **The time and the Other. How Anthropology Makes Its Object**. New York: Columbia University Press, 1983.
- FANON, F. - **I dannati della terra**. Torino: Einaudi, 1962.
- FAVOLE, A. - **Oceania. Isole di creatività culturale**. Bari: Laterza, 2010.
- GARCIA CANCLINI, N. - **Beyond Art, Anthropology for a Society without a Story**. London: Duke University Press, 2014.
- GERMÁN CANTERO, J., LAPLANTE, L. E. - **Los Ingenios de Cuba (1855-57)**. La Habana: La Moderna Poesía, 1984, nel sito Project Gutenberg all'indirizzo <<http://www.gutenberg.org/files/39312/39312-h/39312-h.htm>>.
- GONZÁLEZ, R. - **Cuba. Un'epopea meticcia. Schiavitù, società e cultura dello zucchero**. Firenze: Giunti, 1995.
- GRUZINSKI, S. - **La guerre des images de Cristophe Colomb à Blade Runner (1492-2019)**. Paris, Fayard, 1990.

- GUILLÉN, N. - **La rueda dentada**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979.
- KNEESE, T. - La Mulata: Cuba's national symbol, in **Cuba in Transition**, ASCE, 2005.
- KOPYTOFF, I. - The Cultural Biography of Things in A. Appadurai (ed.), **The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective**. Cambridge: University of Pennsylvania, 1988.
- KUTZINSKI, V. - **Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism**. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 1993.
- LACHATAÑERÉ, R. - **El Sistema religioso de los afrocubanos**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2007.
- DE LANDALUZE, V. P., ROBLES, J.- **Los cubanos pintados por si mismos**. La Habana: Barcina, 1852.
- LANTERNARI, V. - **Movimenti religiosi di libertà e salvezza dei popoli oppressi**. Milano: Feltrinelli, 1974.
- DE LAS CASAS, B. - **Brevissima relazione della distruzione delle Indie**. Milano: Mondadori, 1987.
- LATOUR, B. - **Sur le culte moderne des dieux faitiches**. Paris: La Découverte, 2009.
- LEIRIS, M. - **L'africa fantasma**, Roma: Quodlibet, 2015.
- LEZAMA LIMA, J. - **Nuevo encuentro con Víctor Manuel**. La Habana: Biblioteca Nacional, 1970.
- LUSINI, V. - **Gli oggetti etnografici tra arte e storia: l'immaginario postcoloniale e il progetto del Musée du Quai Branly di Parigi**. Torino: L'Harmattan Italia, 2004.
- LUSINI, V. - **Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea**. Verona: Ombre Corte, 2013.
- MARTÍ, J. - **Nuestra America**. Buenos Aires: Clacso, 2010.
- MBEMBE, A. - **Postcolonialismo**. Roma: Meltemi, 2005.
- MIALHE, F. - **Album pintoresco de la Isla de Cuba, 1856**, nel sito Cuba Museo all'indirizzo <http://cubamuseo.net/categoria-113>.
- MOORE, R. - **Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and artistic revolution in Havana 1920-1940**. University of Pittsburgh Press, 1997.
- ORTIZ, F. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991.
- ORTIZ, F. - **Los negros brujos**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2007.
- PIASERE, L. - **L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia**, Bari: Laterza, 2002.
- PORTUONDO ZÚÑIGA, O. - **La Virgen de la Caridad del Cobre, símbolo de cubanía**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2008.
- SEVERI, C. - **Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria**. Torino: Einaudi, 2004

SHONIBARE, MBE, Y.- **Jardin d'amour**. Paris: Musée du Quai Branly, Flammarion, 2007.

STEVENS-ARROYO, A. M. - The Contribution of Catholic Orthodoxy to Caribbean Syncretism. The case of La Virgen De La Caridad del Cobre in Cuba. In *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n. 117, 2002 pp. 35-58

VILLAVERDE, C.- **Cecilia Valdés o La Loma del Angel**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977.

YOUNG, R: **Introduzione al postcolonialismo**. Roma: Meltemi, 2005.

ZAPPONI, E. -La *santería* cubaine, une religion sans frontières? Évolution et institutionnalisation de la *santería* à Cuba. In F. Kaoues, C. Vanel, V. Vilmain, A. Fauches, (ed.), *Religions et frontières*, Paris, CNRS, 2012, pp. 77-84.

ZAPPONI, E. - La *santería* cubana entre sincretismo y anti-sincretismo», in A. Ciattini e C. M. Salazar, **Sincretismos heterogeneos. Transformación religiosa en América Latina y el Caribe**, Roma, Alpes, 2013, pp. 47-61.

ZAPPONI, E. - La *santería* cubana, da religione dei *negros brujos* a patrimonio nazionale. In *Parolechiave*, n. 50, 2014, pp. 81-96, numero dedicato alla parola chiave *Riconoscimento*.

SITOGRAFIA DI RIFERIMENTO

Archivo Cubano: <http://www.archivocubano.org/bajini_01.html>.

Cuba Museo: <<http://cubamuseo.net/categoria-113>>.

Ecu Red: <http://www.ecured.cu/index.php/V%C3%ADctor_Manuel>.

Google: <<https://www.google.com/search=cuba+birra+hatuey>>.

Mit Press Journal: <<http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/octo.2007.120.1.3>>.

Project Gutenberg: <<http://www.gutenberg.org/files/39312/39312-h/39312-h.htm>>.