

LA SANTERÍA COME SPAZIO NARRATIVO FRA CULTURE IN QUESTA NOTTE HO SOGNATO IN CUBANO DI CRISTINA GARCÍA

Daniela Ciani Forza*

La struttura narrativa del romanzo, in cui spazi e voci s'intersecano in un contesto polivalente, si conferma nei continui riferimenti alla *Santería* e alla sua natura sincretica, dando così espressione a un sistema di rimandi, rivisitazione e ripristino di legami fra il mondo cubano e quello americano in chiave transnazionale. Il saggio si compone di due paragrafi: nel primo si espone il tema della dissociazione identitaria che colpisce le protagoniste, nel secondo la tecnica narrativa che ne riprende la fluidità esistenziale.

Santería as narrative space between cultures in Dreaming in Cuban, by Cristina García

The narrative structure of the novel, in which spaces and voices intertwine in a multivalent context, is confirmed by the frequent references to *Santería*, and its syncretic nature, thus creating a framework of remembering, reviving and restoring of links between the Cuban and the American worlds within a transnational perspective. The essay is divided into two sections: the first deals with the question of identity dissociation as experienced by the protagonists, the second with the narrative technique which evokes the existential fluidity of their reactions.

Fra in-betweenness e intimacy

«As a Cuban immigrant who was born in Havana in 1958 [...] García uses the novel form in a vaguely autobiographical attempt to reassess her individual and familial dislocation between antagonistic national bodies», così David Mitchell (52) si riferisce a *Questa notte ho sognato in cubano*, il primo romanzo della scrittrice e giornalista Cristina García¹. Protagoniste principali della storia sono Celia del Pino, le sue figlie Felicita e Lourdes, e la figlia di quest'ultima Pilar, rappresentanti tre generazioni di donne che, dopo l'ascesa al potere di Fidel

* Università Ca' Foscari Venezia.

¹ Il titolo originale del romanzo è *Dreaming in Cuban*. Pubblicato nel 1992 a New York da Ballantine Books, ricevette immediato apprezzamento di pubblico e critica, e fu finalista al prestigioso National Book Award.

Castro del 1959, sono esposte a esperienze che ne stravolgono la vita. La matriarca Celia rimane a Cuba – «El Líder le aveva fatto girar la testa» (32) –, Felicia, emotivamente fragile, decide anche lei di restare sull'isola pur non essendo entusiasta del nuovo corso degli eventi, Lourdes invece, totalmente contraria alla presa di potere del «Comunista» (32), fugge negli Stati Uniti con il marito e Pilar, per poi dimostrarsi contenta della sua decisione perché, si legge, «l'immigrazione le ha dato una nuova identità [...] [e] non rimpiange nulla di Cuba, niente di quei miseri carri di carnevale cigolanti di menzogne» (79). La rivoluzione ha scatenato in queste donne un confronto con la loro stessa esistenza, con le peculiarità e le contraddizioni che storicamente distinguono il loro paese, nonché con l'«altro» – l'Americano –, che da sempre, nel bene e nel male, è stato protagonista attivo delle vicende dell'isola. Il trauma che ne deriva provoca in ciascuna un agitato districarsi fra ricordi e attualità, fra rapporti familiari e stati d'animo personali, fra emigrazione e inserimento in un mondo dai contorni ambigui e contrastanti mentre intensi riaffiorano i legami con la propria terra.

Ruolo focale è quello di Pilar che, nata a Cuba undici giorni dopo la «trionfale entrata a cavallo di El Líder all'Avana» (29), crescerà a Brooklyn, New York. Adolescente in bilico fra le sue radici cubane e l'appartenenza ad una terra consegnata dalle circostanze storiche, Pilar appartiene a quella che Gustavo Pérez Firmat definì la «1,5 generation» (4): la generazione di coloro che, nati nell'isola, e trasferiti negli Stati Uniti da piccoli, a differenza dei loro genitori non hanno respirato l'aria di Cuba, si sono totalmente formati nella terra d'adozione, ma hanno contemporaneamente assorbito lo spirito dell'isola attraverso le memorie e le illusioni degli adulti. Pilar si atteggia a giovane *punk*, vuole fare l'artista, rifiuta i codici di comportamento della madre, tutta dedita ad assimilare lo stile di vita americano, e contemporaneamente intrattiene un intenso rapporto con la nonna, le sue idee e le sue fantasticherie. La presenza della Abuela Celia pervade quel diario, tutto privato, che Pilar tiene «nella fodera del cappotto, al riparo dagli sguardi indagatori di sua madre» (13), e a cui affida i suoi pensieri di giovane, ansiosa di comprendere se stessa fra sentimenti di *cubanía*², bisogno di sentirsi autonoma e desiderio di definirsi nella nuova situazione. La nonna rappresenta l'interlocutrice ideale per dialogare con la (sua) storia – passata e presente: «Abuela Celia e io di tanto in tanto ci scriveva-

² *Cubanía* è un termine coniato da Fernando Ortiz per definire quella condizione spirituale, dettata dalla volontà dell'individuo, di sentirsi cubano, ovvero di vivere una «*cubanidad plena, sentida, consciente, y deseada; cubanidad responsable, con las tres virtudes, dichas teologales, de fe, esperanza y amor*» (166), questo a differenza della semplice *cubanidad*, quale condizione generica di cittadinanza.

mo», scrive, «ma la maggior parte delle volte la sento mentre mi parla la sera appena prima di addormentarmi. Mi racconta episodi della sua vita e com'era il mare quel giorno. Dà l'impressione di sapere tutto ciò che mi succede [...] Abuela Celia dice che vuol rivedermi. Dice che mi ama» (33).

Attraverso Pilar e il suo disagio nel sentirsi *in-between* fra un mondo che rimanda al passato e uno in cui cerca di intravedere un futuro che raccolga i momenti significanti del suo essere, García ripercorre la sua esperienza di cubano-americana, anche lei parte di quella generazione che si è dovuta costruire uno spazio fra una cultura e un'altra, una lingua e un'altra – entrambe presenti ed entrambe incomplete.

Già dalle prime pagine del romanzo, la scrittrice dà voce al *pathos* che pervade la generazione di questi 'migranti-loro-malgrado', strappati alla propria terra da scelte di cui non si sentono partecipi, e di cui ora, spogliati di un proprio sentimento di appartenenza, portano il peso. Tutto ciò non sfugge all'amore che Abuela Celia nutre per la nipote lontana, lamentandone la lontananza con queste parole – veri e propri indici di sofferenza:

Pilar, la sua prima nipote, le scrive da Brooklyn in uno spagnolo che non è più il suo. Si esprime con il vocabolario spigoloso, approssimativo, variopinto dei turisti di un tempo, che non vedevano l'ora di lanciare dadi sul tappeto verde o sull'asfalto. Gli occhi di Pilar, teme Celia, non sono più abituati alla intensa luce dei tropici, dove un'ora mattutina equivale a un mese intero in quel nord che riceve dal sole soltanto un'indifferente e debole luce. S'immagina il pallore di sua nipote, il pallore nel quale vive malnutrita e infreddolita senza la linfa che danno i colori come il rosso acceso e i toni del verde (13).

Celia non solo enfatizza la perdita della lingua materna da parte di Pilar, il cui spagnolo le ricorda quello dei turisti americani, un tempo assidui frequentatori dei casinò e dei postriboli – sottolineandone una volgarità riconducibile al suo proprio dissenso verso gli USA –, ma si rattrista anche per l'alienazione che intravede in quel suo non poter più sostenere nemmeno la luce di Cuba, e immagina la ragazza pallida ed emaciata proprio come una *gringa*. D'altra parte Pilar risponde con pari intensità al ricordo che mantiene di Cuba e paragona la sua atmosfera con quella di New York, che fin da bambina le appariva desolata. Di una sua passeggiata con la mamma a Central Park, quand'erano appena giunte in città, ricorda:

L'aria era diversa da quella di Cuba. C'era un odore di fumo e di freddo che mi gelava i polmoni. I cieli sembravano lavati da poco ed erano striati di luce. Anche gli alberi erano diversi. Sembravano in fiamme. Avrei voluto correre tra i cumuli di foglie solo per sentirli frusciare come le palme a Cuba durante gli uragani. Ma poi

mi rattristavo guardando in su, verso i rami spogli e pensando ad Abuela Celia. Mi domando come sarebbe stata la mia vita se io fossi rimasta con lei (39).

Lo speciale legame che vincola Celia e Pilar si percepisce nel testo anche attraverso la sensibilità che entrambe esprimono nel rapportarsi all'ambiente: per ciascuna non solo risposta al proprio spirito, ma *locus* privilegiato della confidenza che fra loro si fa sempre più profonda. Celia sta per *cubanía*, ovvero rappresenta per Pilar l'essenza di quel sentimento che lega il cubano alla sua terra, e che la condizione di esilio – di un esilio imposto, e con solo l'illusione di un ritorno – rende quanto mai sofferto³.

Ed è su questa comunione fra nonna e nipote che García costruisce quello che lei stessa in un'intervista definisce «a process of discovery» (López 108): una rivelazione della propria identità ibrida attraverso l'intersecarsi di queste due esistenze fra i brandelli di storia che sono stati loro riservati. Celia e Pilar vivono in contesti lontani (politicamente e culturalmente), e la percezione stessa che hanno della vita dipende da fattori estranei all'una e all'altra. Entrambe però esprimono le stesse inquietudini: entrambe si muovono in uno spazio segnato da distacchi – dal passato, dagli affetti, dal mondo con cui erano familiari – ed entrambe si proiettano in storie immaginarie che colmano vuoti al di là di logiche prescrittive. I loro dialoghi telepatici, le lettere che Celia scrive al suo ex-amante (ma che non invia, e consegnerà poi alla nipote), il diario a cui Pilar affida le sue ansie: tutto rimanda alla condizione di fluidità in cui si agitano le

³ Estesissima è la bibliografia che tratta della letteratura cubano-americana come di una letteratura imperniata sulla sull'affermazione di un'identità in bilico fra radici ataviche e l'attualità di un contesto sociale e culturale totalmente estraneo. All'interno di questo dibattito particolare significato prende l'antologia *Little Havana Blues: A Cuban American Anthology*, introdotta e curata da Virgil Suárez e Delia Poey, che fu la prima a proporre autori cubano-americani che scelsero di scrivere in inglese, a dimostrazione della loro volontà di sentirsi partecipi del contesto in cui si trovavano inseriti. Dopo decenni di una letteratura cubana prodotta negli USA, ma perlopiù scritta in spagnolo, dal sapore languidamente nostalgico per l'isola perduta o imperniata sulla condizione di esiliati vittime di un regime dittatoriale, gli anni Novanta segnarono una presa di posizione innovativa. Tutti gli autori – romanzieri poeti e saggisti cubano-americani – presenti nell'antologia appartenevano alla prima, «1,5» e seconda generazione, e, pur nutrendosi della loro *cubanía*, scelsero di aprirsi al contesto americano cui di fatto appartenevano. Promossero la loro partecipazione a premi letterari nazionali, facendo così sentire un'attiva presenza all'interno della cultura canonica, arricchendola delle loro esperienze e apportando nuovo impulso all'attualità del dibattito sul rapporto fra cultura egemone e culture migratorie. Fra coloro che contribuirono a quest'opera furono: José Barreiro, Margarita Engle, Roberto G. Fernández, Oscar Hijuelos, Elías Miguel Muñoz, Andrea O'Reilly Herrera, Ricardo Pau-Llosa, Marisella Veiga, José Yglesias e gli stessi Cristina García e Virgil Suárez.

due protagoniste, a cui Lourdes e Felicita fanno da corollario nel tradurne il sincretismo esistenziale, e che per il lettore stesso rappresentano narrazioni conoscitive⁴ complementari.

Come abbiamo visto le risposte delle protagoniste dopo l'avvento di Castro sono fra loro diverse e così nel racconto si presentano singolarmente, ciascuna proponendo il proprio punto di vista e trovando espressione attraverso forme proprie⁵. Il quadro finale è un'immagine composita, atta a disegnare l'ambiguità che gli eventi storici, così come le esperienze personali, suggeriscono, e la cui interpretazione apre a rapporti impreveduti di reciprocità.

E se l'autrice attraverso le donne del Pino e la loro sfaccettata risposta alla realtà di Cuba riscopre le matrici del sua attuale condizione di *in-betweenness*, altrettanto la lettura del romanzo diventa per il lettore un'esperienza cognitiva condotta attraverso i vari elementi che contestualmente agiscono nella storia. Chiave della narrazione sono infatti i nessi associativi fra elementi che nel romanzo sfidano la logica della linearità espositiva, e in cui le voci narranti esplorano spazi di convergenza misurandosi con la mancanza stessa di premesse organicamente disposte. Racconto/racconti e tecnica narrativa si corrispondono: realtà e linguaggi fra loro disparati vengono connessi secondo un criterio dialogico scevro da canoni preconetti.

Strumento di lettura interessante appare a questo punto la tesi di Lisa Lowe a proposito del concetto di *intimacy* che la studiosa collega alla promozione di relazioni – globali, transnazionali, nazionali, locali etc. – che esulano da implicazioni di causa-effetto. Come si è visto Celia e Pilar interagiscono da spazi geografici, storici, culturali e personali fra loro dissociati – ed essi stessi tali –, ma creano un rapporto che, combinando racconti appartenenti a sintassi diverse, genera fra queste una «close connexion» (Lowe 19) fra ciò che del passato permane (*residual*) e ciò che nel presente cerca nuova formulazione (*emergent*)⁶. Non solo questo concetto di *intimacy* s'impone sulla sua accezio-

⁴ Con 'narrazione conoscitiva' ci si riferisce alla definizione che ne dà Jean-François Lyotard. Cf. *La condizione postmoderna*.

⁵ Celia e le figlie sono presentate da una voce narrante, singolarmente intima; Celia, a sua volta, racconta di sé e delle sue fantasticherie attraverso delle lettere che, inserite nel testo come espressioni autonome, gettano luce sulla recente storia cubana, mentre Pilar contribuisce al dipanarsi del racconto attraverso il diario, in cui racconta delle sue ambizioni artistiche, dei contrasti con la madre, delle assenze e presenze dei mondi cui appartiene.

⁶ Nel suo studio sulle categorie storiche che, imposte dalla logica coloniale, hanno impedito di riconoscere quei rapporti fra popoli che avrebbero permesso maggior conoscenza e rispetto reciproco, Lowe propone la sua rivisitazione del concetto di *intimacy*, come «the implied but less visible forms of alliance, affinity, and society among variously colonized peoples beyond the metropolitan national center» (19). Cf. *Intimacy of Four Continents*, cap. I.

ne tradizionale di sfera privata di affetti e sentimenti (legata alla concezione borghese occidentale che la riferisce a matrimonio e famiglia), ma suggerisce una nuova lettura dei rapporti fra entità e linguaggi diversi. A quelle di Celia – della Cuba del passato e del presente – e quella di Pilar – che dall’esilio dà voce al *deseo de Cuba* – si accordano nel romanzo le storie degli altri personaggi, dell’isola caraibica e dell’America, ciascuna partecipe di quel dialogo indefinito fra *residual* e *emergent*.

Le relazioni fra gli eventi si costruisce attraverso un’esplorazione e concettualizzazione di un processo di relazioni asimmetriche le quali, se coinvolge personalmente l’autrice alla ricerca di una sintesi identitaria fra narrazioni discordi, nondimeno trascina il lettore a destreggiarsi in questo testo che si presenta come sfida alle definizioni convenzionali di esperienze conoscitive e all’esposizione lineare delle storie ad esse collegate.

La *Santería* nel testo

Tale superamento dei canoni di analisi storica e di narrazione, dovuti all’acquisizione di una *intimacy* fra elementi promotori di relazioni precedentemente ignorate, si delinea nei frequenti richiami alla *Santería* presenti nel testo. È questa la religione nata dalla commistione di elementi del Cattolicesimo con credenze degli Yoruba, gli schiavi che fra Settecento e Ottocento furono importati numerosissimi dalla Nigeria, per sostenere la produzione di zucchero che all’epoca fece di Cuba il maggior produttore del mondo. Prostrati dalla condizione di schiavitù che vietava loro l’osservanza della propria fede, per essere invece sottoposti alle ingerenze del Cattolicesimo praticato dai padroni⁷, essi diedero vita ad una espressione religiosa che, camuffando le loro divinità (gli *orishas*) con le caratteristiche di alcuni santi della Chiesa Cattolica, si presentava come una rielaborazione delle proprie matrici storiche. Volgarizzazione lessicale di quello che era per gli osservanti il ‘culto dei Santi’, la *Santería* fu accettata collettivamente, diventando una prima forma ‘autorizzata’ di produzione culturale autoctona. Risultato di una congruenza fra coloni e colonizzati stabilitasi al di là dei codici ‘storici’, essa fu sinonimo di ibridismo religioso, nonché espres-

⁷ A questo proposito Sarah Franklin afferma che il Cattolicesimo nelle società coloniali non solo rappresentò la stretta connessione esistente fra pratica della schiavitù e interessi economici, ma fu determinante anche per l’impatto che ebbe sulle strutture sociali, ribaltandone i paradigmi. Scrive: «In a slave society such as Cuba where subordination of one group to another is required, Catholicism is a useful tool for imposing and maintaining hierarchy and social order» (21).

sione di quella medesima qualità che contraddistingue il popolo cubano, nato dalla sovrapposizione di genti e non da assimilazione o acculturazione⁸.

Nella già citata intervista a López, García dice di aver preso in considerazione la *Santería* al momento di intraprendere la scrittura di *Questa notte ho sognato in Cubano*. Pur avendola da sempre considerata una forma di superstizione più che una fede, ora l'autrice vi si accosta per poterne conoscere i meccanismi e meglio scolpire i personaggi di questo panorama culturale così variegato. *Santería* diventa qui correlativo oggettivo di una conoscenza che genera *intimacy* – aliena da norme coatte di osservanza gerarchica.

Il testo la introduce accompagnandola ai personaggi e al sostrato culturale da cui muovono, e sul quale García costruisce la sua struttura narrativa. Ispirata dalle sue proprietà di religione alternativa, basata sulla reciprocità attraverso cui le diverse credenze trovavano sintonia e venivano così tramandate di generazione in generazione, García ne riprende le qualità fantasmagoriche. La *Santería* fa da sfondo al suo «*process of discovery*» (López 108) dell'identità cubana e di quella cubano-americana – una traccia dove elaborare la sua storia di nuove *intimacies*.

Addentrando nella fluidità di questa religione – la ritualità spontanea con cui si rappresenta, il suo evolversi attraverso una tradizione orale che accoglie le storie dei suoi fedeli senza preconcetti istituzionali – García a sua volta iscrive le vicende delle donne del Pino in una 'storia' dal significato più esteso – sinergico. Nessuna delle narrazioni – e delle voci – emerge sulle altre; ciascuna partecipa di una condivisione di reazioni che convoglia ad una coscienza comune, estranea a indottrinamenti condizionanti.

La pratica religiosa, che pure ispira il romanzo, e a cui le protagoniste si rivolgono, si presenta in tutta la sua eterodossia. Le sue ragioni si acquisiscono dall'esperienza di chi le tramanda, trovandone lettura autonoma – fuori dal rigore del Cattolicesimo. Proprio come avviene per Celia, che fin da piccola assorbe da Tía Alicia – che «non andava in chiesa e prendeva in giro chi lo faceva» (100) – uno spontaneo scetticismo verso la religione ufficiale. Osservando i fedeli che si portavano alla Chiesa di San Lazzaro, così li ritrae: «Una processione di supplicanti saliva la montagna procedendo sulle ginocchia nude a sanguinanti, per

⁸ L'antropologo, etnomusicologo e saggista cubano Fernando Ortiz (1881-1969), scelse una interessante metafora per descrivere l'identità cubana definendola un *ajiaco*: il tipico stufato cubano composto da carni e verdure secondo disponibilità. È un piatto agglutinativo, non amalgamativo: man mano che si consuma vi si aggiungono altri ingredienti senza che gli uni si confondano con gli altri. Secondo lo studioso la pietanza ben simboleggia la continua infusione di nuovi elementi all'interno della cultura cubana – una cultura composta in cui le varie tradizioni che la costituiscono non disperdono la loro natura.

mostrare la loro devozione e purificare la loro sofferenza o per chiedere perdono nella lenta lacerazione della carne e delle ossa. [...] Le loro preghiere salivano dalla strada come il ronzio incessante degli insetti nelle ore serali» (100).

L'abbinamento fedeli-supplicanti, l'immagine della lacerazione della carne, nonché il paragone con gli insetti fastidiosi certamente non ispirano una visione accattivante della preghiera, quanto piuttosto ne offrono una immagine triste di sottomissione a imperativi alienanti. Di fronte a questo 'Calvario' Tía Alicia preferisce portare la nipote ai musei, ai concerti, e farle conoscere il grande albero di kapok dove «correndo, gli gir[a] intorno tre volte per ogni desiderio espresso, finché l'albero non si ripet[e] come uno sfavillante mazzo di carte»⁹ (100), trasmettendo così alla piccola Celia il piacere di un suo proprio modo di conoscere. Indifferente alle pratiche religiose convenzionali, Tía Alicia è tuttavia disponibile all'effimera sacralità attribuita a questo albero che suggerisce ascolto piuttosto che severità. La *Santería* non richiede dogmi, si adatta. Per i suoi seguaci essa vale come risposta al proprio destino e riferimento alla propria cultura, naturalmente estesi dagli uni agli altri. È così che dal 'dialogo' fra Tía Alicia e Celia viene a promuoversi una visione dell'universo cubano in tutti i suoi molteplici aspetti (la stretta relazione esistente fra politiche coloniali e religione, l'ibridismo culturale, l'affermazione dell'oralità nella trasmissione del sapere), facendo di questo scambio di esperienze un microcosmo conoscitivo e narrativo la cui eco si propaga all'intero romanzo, e che coglie in Pilar la depositaria prima.

Figura rappresentativa dell'*in-betweenness* e del disagio provocato dall'assenza di riferimenti identitari, è su di lei che si convoglia quell'intreccio di storie familiari e nazionali che la nonna le consegna, e da cui emerge quanto del passato e del presente coinvolge lei e le altre protagoniste. Un po' fantastico e un po' magico, questo dialogo non segue ovviamente ritmi tradizionali: da un lato si svolge attraverso l'esercizio della scrittura (privata) a cui entrambe si dedicano, dall'altro attraverso la loro abilità di comunicare telepaticamente. Celia affida alle lettere, che mai invierà al suo ex-amante Gustavo, il fluire delle sue emozioni di fronte a un mondo che sembra non corrisponderle più; Pilar consegna alle pagine del diario le sue incertezze esistenziali, il disapporo con la madre, l'amezza che l'adulterio del padre provoca in lei e, soprattutto, la

⁹ Probabilmente per l'impiego medicinale dei fiori e della corteccia, o per qualche legame mitologico con divinità primitive, in molte religioni animistiche sud-americane il l'albero del Kapok (*ceiba*) era considerato albero della vita. In particolare nella cultura afro-cubana esso è onorato come una specie di figura materna, consolatoria e rigeneratrice, cui si chiedono grazie e offrono doni, con evidente interpretazione sincretica dell'immagine della Vergine Maria. Cfr. Gonzales Wippler. Il *ceiba* è chiamato anche albero del kapok, dal nome della lanuggine che ne ricopre i frutti, con cui si confezionano imbottiture per cuscini, trapunte, materassi etc.

nostalgia per l'isola di Cuba, nutrita com'è dai contatti straordinari che mantiene con l'Abuela Celia, veri e propri ponti di conoscenza. Ma non solo: queste scritture, oltre a dar ragione delle sinergie che si sviluppano fra nonna e nipote, operano come elementi deittici che conducono all'insieme di quelle *intimacies* socio-politiche – ed esistenziali – in cui si contestualizzano le varie storie dei membri della famiglia del Pino. L'avvento della Rivoluzione ha sradicato le loro certezze e portato alla luce contraddizioni, li ha allontanati dagli affetti e dai ricordi, li ha indotti a confronti conflittuali e a rifugiarsi in spazi spesso illusori, proiettando, alla fine, un quadro fantasmagorico di situazioni asimmetriche che si rincorrono l'un l'altra.

E se è alla *Santería* che García si riferisce per appoggiare la sua indagine sulla complessità dell'essere cubano – dentro e fuori l'isola –, ed è alle sue pratiche empatiche che le protagoniste sintomaticamente si rivolgono – ‘a seconda delle necessità’ più che per intrinseca fede –, è dall'impostazione narrativa, costruita sulla fluidità con cui la rete d'informazioni agisce, che si evince la corrispondenza fra testo e premesse che lo hanno ispirato. Ne è confermata l'importanza che l'autrice stessa attribuisce alla tradizione orale – o forma corrispondente a comunicazione non istituzionale e non dogmatica. Nel romanzo essa funziona quale veicolo assertivo di identità ricollegabile ad uno stile indiretto libero, associabile alle modalità con cui la *Santería* agisce, dando voce a riflessioni dinamicamente alternative – ricomponendo *intimacies* fra contenuti negati.

Bibliografia citata

- García, Cristina. *Questa notte ho sognato in cubano*. Milano: Arnoldo Mondadori. 1998.
- . *Dreaming in Cuban*. New York: Ballantine Books. 1992.
- Gonzales-Wippler, Migene. *Santería: The Religion: Faith, Rites, Magic*. St. Paul, Minnesota: Llewellyn. 1996.
- Lyotard, Jean-François. *La condizione postmoderna*. Milano: Feltrinelli 1981.
- López, Iraida, H. “‘And there is only my imagination where our story should be’: An interview with Cristina García”. *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba*. Ed. Ruth Behar. Michigan: University of Michigan. 1995.
- Lowe, Lisa. *The Intimacy of Four Continents*. Durham N.C.: Duke University. 2015.
- Mitchell, David T. “National Families and Familial Nations: Communista Americans in Cristina García's *Dreaming in Cuban*”. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 15 (1996), 1: 51-60.
- Ortiz, Fernando. “Los factores humanos de la cubanidad”. *Revista Bimestre Cubana*, XIV (marzo-abril de 1949): 161-186.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Life on the Hyphen*. Austin: University of Texas. 1994.
- Franklin, Sarah, L. *Women and Slavery in Nineteenth-Century Colonial Cuba*. Rochester, N.Y.: University of Rochester. 2012.
- Suárez, Virgil and Poey, Delia (eds.). *Little Havana Blues: A Cuban American Anthology*. Houston: Arte Publico. 1996.