

PORTADA: Mario Carreño. *Retrato de Graciela de Armas*, ca. 1957, óleo/tela, 86,5 x 73,5 cm. Col. MNBA. Foto: Cortesía Biblioteca del MNBA.

REVERSO DE PORTADA:

Sara Gómez. Archivo RyC.

CONTRAPORTADA:

Mario Carreño. *Donde empieza la luz*, 1956, óleo sobre tela, col. MNBA. Cortesía:

Biblioteca MNBA.

REVERSO DE CONTRAPORTADA: Harold López.

(Arriba) *El casting II*, óleo sobre lienzo, 125 x 160 cm; (Abajo, izquierda) *Migraña*, óleo sobre lienzo, 150 x 100 cm; (derecha) *The Italian Job*, mixta/lienzo, 90 x 100 cm.

Directora

Luisa Campuzano

Subdirector editorial

José León Díaz

Consejo asesor

Graziella Pogolotti,

Ambrosio Fomet y

Antón Arrufat

Jefa de redacción

Conchita Díaz-Páez

Administrador

Iván Barrera

Redacción

Israel Castellanos

Corrección

Surelys Álvarez

Diseño

CJLCh

Edición digital

Luis Augusto

González Pastrana

Redacción y

Oficinas

Calle 4 # 205, e/

Línea y 11, Vedado,

Plaza de la Revolución

Tel: 830-3665

E-mail:

ryc@cubarte.cult.cu

Web site:

www.ryc.cult.cu

Precio del ejemplar:

\$ 5.00

atrasado: 5.50

Fotomecánica e

Impresión:

Ediciones Caribe

Permiso

81279/143.

Publicación financiada
por el FONCE

CALVINO 90

Para el aniversario 90 de Italo Calvino, gran escritor del siglo XX tan sin proponérselo vinculado a Cuba –la isla donde nació y a la que regresara por unos días en 1964–, *Revolución y Cultura* ha preparado este dossier. A la inteligente y aguda visión panorámica con que abrimos sus páginas, generosamente enviada por Juan Villoro, el gran escritor mexicano, añadimos dos textos, igualmente cedidos por sus autores, que develan las razones por las que el novelista de *Las ciudades invisibles* naciera y pasara junto a sus padres –notables por muchas razones–, sus primeros años en La Habana. A ellos se añade un erudito ensayo que nos permite conocer por qué, al volver a La Habana, Calvino recuerda su experiencia de partisano en la Italia fascista y sus primeras experiencias literarias vinculadas a la guerra y la posguerra. Por último, sumamos unas páginas del autor publicadas por RyC en el aniversario 10 de su muerte, las cuales, lamentablemente, gozan de total actualidad.

4 CALVINO: EL MAPA DE LA LLUVIA

Juan Villoro

12 EVA MAMELI: TRANSFORMAR LAS PASIONES EN DEBER, Y VIVIRLAS

María Cristina Secci

14 LA SOMBRA DEL PADRE. EL CASO CALVINO

Stefano Adami

21 INEPTOS Y PARTISANOS. IMÁGENES DE LA JUVENTUD EN LA NARRATIVA CALVINIANA DE LOS AÑOS CUARENTA (FRAGMENTOS)

Bruno Falchetto

26 LA CONCIENCIA TRANQUILA. APÓLOGO SOBRE LA HONRADEZ EN EL PAÍS DE LOS CORRUPTOS

Italo Calvino

28 LA NARRATIVA CUBANA EN LAS TRADUCCIONES ITALIANAS

Stefano Tedeschi | El autor demuestra la amplia presencia de nuestra literatura en Italia y las limitaciones de su selección, insistiendo en cómo obedecen a políticas y estrategias de editoriales, antólogos y traductores que van desde una perspectiva mítica y revolucionaria, hasta lo estereotipado y comercial.

35 MUSEO NACIONAL Y MARIO CARREÑO, SINGULAR «PAREJA EN LA VIDA Y EL ARTE»

Israel Castellano León | Centenarios coincidentes, historias entrelazadas de este gran pintor y el Museo Nacional de Bellas Artes.

40 LA IDENTIDAD FEMINISTA AL LÍMITE: Desde los blancos manicomios DE MARGARITA MATEO

Ofelia Schutte | Desde una perspectiva en que se mezcla la lectura literaria con la filosófica y política, la autora ofrece un escrutador asedio a esta transgresora y excepcional novela.

CINE CUBANO. OTRAS MIRADAS

Cuatro críticas cubanas nos proponen abarcadoras miradas al pasado y el presente de la producción cinematográfica en la Isla.

46 MUJER ANTE EL ESPEJO CUMPLE TREINTA AÑOS

Berta Carricarte

48 RETRATO DE MUJER. LOS DIFÍCILES AÑOS DEL DECENIO OSCURO

Saray Velázquez Quintián y Addamelys Pérez Gómez

52 LA PRODUCCIÓN DEL «OTRO» EN EL AUDIOVISUAL CUBANO

Estela Ferrer Raveiro

56 TITÓN FRENTE AL ESPEJO. LA AUTORREFERENCIALIDAD EN LA OBRA DE TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA

Claudia Taboada Churchman

DESDE LEJOS

61 ARITHA VAN HERK

Desconocida entre nosotros, pero de brillante carrera literaria, presentamos de esta escritora canadiense su excelente narración «Los archivos de la nieve», gracias a la traducción, especial para *Revolución y Cultura*, de Miasol Eguíbar

65 A TIEMPO

¿Y el bandoneón de Zelaya? | Félix Contreras || Segrera | Mario Coyula Cowley

68 VISTAZOS

70 ESPACIO ABIERTO



No.4 octubre-
noviembre-diciembre
2013 | Época V|
Año 55 de la Revolución|
La Habana, Cuba

Cada trabajo
expresa la opinión
de su autor.

Calvino:

El mapa de la lluvia*

Juan Villoro



Mexicano, uno de los escritores latinoamericanos más notables, cultiva con igual maestría géneros tan disímiles como cuento, novela, literatura infantil y juvenil, teatro, ensayo, crónica, periodismo literario..., al tiempo que enseña literatura en diversas universidades. Ha recibido más de una docena de premios nacionales e internacionales, entre ellos el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso, en 2012.

*Cedido por su autor, apareció originalmente en: *Efectos personales*, México: Edición Era, 2000, pp. 144-160.

Para Italo Calvino la guerra empezó a los dieciséis años, cuando aprendía a andar en bicicleta. Con esta declaración inicia el relato autobiográfico «Las noches de la UNPA»; el narrador es un adolescente «atrasado en muchas cosas» repentinamente secuestrado por la Historia. Los compañeros de la editorial Einaudi (donde trabajó de 1950 a 1961) recuerdan a Calvino como un tímido perfecto, ajeno a las experiencias mundanas, más afecto a evitar a los escritores fastidiosos que a procurar a los que admiraba. Y sin embargo, este misántropo combatió en la Resistencia, militó en el Partido Comunista Italiano, redactó la página cultural del periódico *L'Unità* y fundó con Elio Vittorini la revista *Il Menabò*.

El primer Calvino encarna la tensión de una mente especulativa sometida a las urgencias de la hora. Su principal operación intelectual fue un progresivo intento de destrabarse del nudo histórico que lo atrapó desde sus primeros años.

Italo Calvino nació en 1923 en Santiago de las Vegas, Cuba, bajo el signo de Libra. Enemigo de la sociabilidad extrema que suele asociarse con los nativos de la Balanza, encontró otro atributo en su estrella, el delicado equilibrio de la exactitud: «para los antiguos egipcios el símbolo de precisión era una pluma que servía de pesa en el platillo de la balanza donde se pesaban las almas» (*Seis propuestas para el próximo milenio*).

Si Borges señaló que el hecho fundamental de su infancia fue la biblioteca de su padre, Calvino descubrió el mundo como un edén de plantas clasificadas. Su padre era botánico en la Estación de Floricultura Experimental de San Remo y pasó un tiempo en el célebre herbolario cubano de Santiago de las Vegas. Calvino fue llamado Italo en honor de la patria distante. Las plantas lo rodearon más a la manera de una enciclopedia que de una selva y sin duda contribuyeron a su afán de encontrar el alfabeto natural de las cosas. Muchos años después, al visitar Oaxaca, describiría el tronco del tule como un compendio del mundo («La forma del árbol», en *Colección de arena*). Aunque en su autobiografía inconclusa, *El camino de San Giovanni*, sostiene que escogió la ruta opuesta a la de su padre —avanzar hacia la febril vida de las ciudades—, desde el relato «Una tarde, Adán», de 1949, interpreta la naturaleza como un lenguaje organizado (un niño se sirve de plantas, flores y animales para comunicar sus mensajes). En otro relato temprano, «El bosque de los animales», los bombardeos provocan que los animales domésticos huyan rumbo a la maleza: los gatos, los chivos, las gallinas se desplazan como un lenguaje equívoco, conjugado al modo de los ciervos, los osos, las comadrejas. El niño que nació entre piñas y toronjas clasificables encaró la guerra como

la bárbara logorrea que devastaba los discursos naturales.

Durante varios meses Calvino cursó estudios en la Facultad de Agronomía. Ahí supo que su interés por la botánica era similar al de Francis Ponge: «La expresión de los animales es oral, o por mímica de gestos que se borran unos a otros. La expresión de los vegetales es escrita. No hay medios de volverse atrás, imposibles los arrepentimientos: para corregirse, es preciso agregar» (*De parte de las cosas*). En el dominio vegetal todo está publicado; las frondas crecen como un proceso de escritura (en la página final de *El barón rampante*, los brotes de la caligrafía, las volutas de tinta y las hojas descartadas son idénticos al bosque donde el protagonista ha pasado como un caprichoso signo de puntuación).

Los relatos rurales de Calvino brindan un retorno ilustrado al ambiente de su padre, donde se medía el ecuador de los tomates. Seguramente, el camino a las ciudades y sus tribulaciones fue una decisión más compleja de lo que confiesa en su autobiografía. En la mayoría de sus tramas, la experiencia no es una elección sino una fatalidad; lo mismo puede decirse de las escalas que marcan su adolescencia y su primera juventud: el fascismo, la guerra, la militancia política, el periodismo. Durante la posguerra, un entorno social complejo, sobrecargado, se cierne sobre el escritor que reúne sus relatos con títulos que enfatizan la dureza cotidiana: *Memorias difíciles*, *Vida difícil* y *Los amores difíciles*. Lo real es una oportunidad de acoso («estamos en el mundo para darnos lata», bromearía en una entrevista).

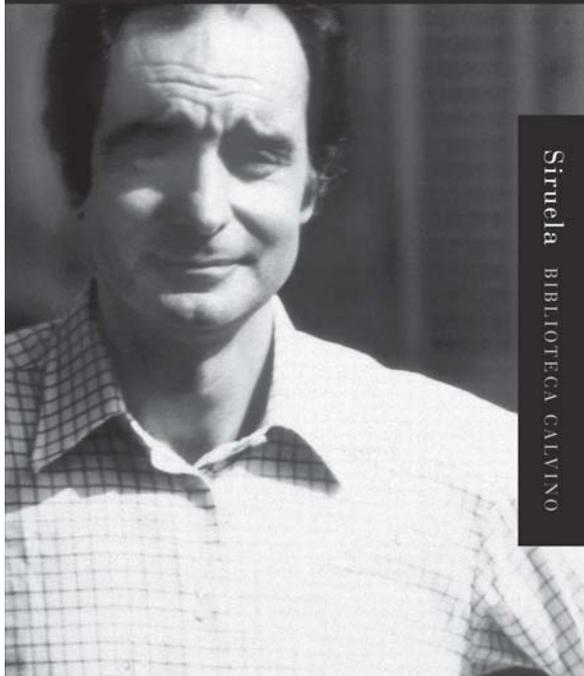
Aunque desde muy pronto ofrece indicios de una literatura conjetural, que reflexiona sobre sí misma y sobre otros libros (en su primera novela, un comandante se hace llamar Kim para sentir que avanza por una página de *El libro de la selva*), Calvino aparece como otro neorrealista de la posguerra italiana. El cine de Rossi, la lectura de Sartre y Gramsci, la admiración por Hemingway, el contacto con Pavese (en varios textos cita la frase de *Antes de que el gallo cante*: «cada caído se parece a quien sobrevive y le exige una razón»), inclinan al joven Calvino a la «voz anónima de la época». En el prólogo de 1964 a la novela *El sendero de los nidos de araña* insiste en las dificultades para separarse de su contexto: «haber salido de una experiencia –guerra, guerra civil– que no había perdonado a nadie establecía una inmediatez de comunicación entre el escritor y su público: nos encontrábamos cara a cara, cargados por igual de cosas que contar».

El sendero de los nidos de araña se publicó en 1947 y parece regirse por una de las máximas que Calvino subrayó en *El oficio de vivir*, de Pavese: «escribir significa poner en palabras toda la vida que se respira en este mundo, comprimirla y amartillarla». Como Camus en *El extranjero* o Moravia en *Los indiferentes*, el primer Calvino trabaja con personajes escindidos, que establecen una relación negativa con su tiempo. En «Naturaleza e historia en la novela», ensayo de 1958, aboga por «el ojo relativo y crítico del hombre que ya no se considera el centro de su universo». Con todo, *El sendero de los nidos de araña* también anticipa recursos posteriores; el protagonista es un

niño que quiere compartir el mundo de los mayores, la guerra representa para él una extensión perversa de sus juegos infantiles; trata de incorporarse a una brigada pero lo rechazan, se refugia en los senderos donde las arañas hacen sus nidos y observa la paciente estrategia de los insectos. Su hermana se prostituye con los alemanes que ocupan la ciudad y él roba la pistola de un soldado que visita su casa; al fin tiene un arma para vincularse a los guerrilleros pero nuevamente es rechazado y decide enterrar ese talismán de su futuro en el camino de las arañas, en espera del momento, que llegará al final del libro, en que su valor sea necesario. Calvino elige a un niño para contar la guerra y con ello adopta la mirada oblicua del que entiende a medias lo que ve. El protagonista vive una infancia y una madurez a destiempo; este punto de vista excéntrico, desplazado, hace que una trama realista adquiera un sesgo insólito. Gore Vidal se ha referido a la realidad desenfocada de *El sendero de los nidos de araña*: «Tengo la sospecha de que Calvino está soñando todo esto, pues escribe como un hombre miope, libresco, que da un uso equivocado a sus lentes: los objetos cercanos son descritos con nitidez, pero lo que queda a media y larga distancia, los paisajes y la guerra, tiende a desvanecerse». También Vidal estuvo en la segunda guerra y debutó con la obligada recreación del combate (*Williwaw*). Después de sus desvelos para reproducir la metralla, se sorprende de que donde él recuperó la muerte y la descarga de los cañones, su colega viera arañas. Calvino se vuelve miniaturista en las batallas; los Grandes Acontecimientos despiertan su pasión por lo pequeño; sin llevarlo al gélido esteticismo que Ernst Jünger muestra en sus diarios de combate (*Radiaciones*), las conflagraciones extremas perfeccionan su mirada de entomólogo. Curiosamente, lo que sería percibido como una debilidad en un narrador neorrealista iba a reaparecer como la principal virtud de obras futuras. El punto de vista



Las ciudades invisibles ITALO CALVINO



Siruela BIBLIOTECA CALVINO

marginal, que limita a Pin en *El sendero de los niños de araña*, liberaría a Cósimo en *El barón rampante*.

En 1949 Calvino vuelve al tema de una infancia en la guerra con el relato «Por último, el cuervo». En esta ocasión el muchacho es aceptado en un comando gracias a su insólita puntería. La trama brinda uno de los problemas de lógica más sugerentes de Calvino. El tirador acorrala a un soldado alemán tras un peñasco (el perseguido está a cubierto pero sabe que al asomarse ofrecerá un blanco fácil; el

muchacho lo vigila y se entretiene acribillando ramas y matando pájaros que sobrevuelan el lugar). Una regla queda clara: todo lo que se mueve es presa de las balas. Sin embargo, cuando un cuervo planea en el cielo, el muchacho no dispara. El soldado siente que algo no funciona. ¿Como es posible que el tirador evite un blanco tan obvio? Prisionero de una lógica enemiga, abandona su escondite y señala al cuervo. El muchacho le dispara, en su insignia de águila; el soldado cae y el cuervo se posa en su cadáver. La excepción acabó con la regla.

Un cuento chino plantea la misma inquietud de la secuencia que queda abierta. El Emperador Amarillo se entera de que uno de sus súbditos es feliz, reúne a su consejo de notables y pide una solución para destruir esa dicha que tiene la insufrible cualidad de ser ajena. El consejero más sabio ordena que arrojen 99 monedas en el jardín del hombre. La víctima las recoge y sospecha que falta una; el sistema decimal ha hecho del número 100 un dogma y el hombre arruina sus días tratando de encontrar la «última moneda». Lo mismo ocurre con el soldado que no entiende la excepción en el tiro al blanco; en ambos casos la tortura deriva de una omisión: la bala ahorrada, la moneda faltante.

Después de criticar con benévola sensatez numerosos relatos de Calvino, Elio Vittorini elogió «Por último, el cuervo». Ahí estaba su verdadera voz. Otros cuentos de la época son menos eficaces y se confunden con «trozos de vida» cuyo valor documental derrota al literario. Para el crítico Renato

Barilli, en el primer Calvino el raciocinio supera a la ejecución literaria: «el atrincheramiento en el 'sentido común' reduce a la banalidad y a la vacuidad las por otra parte finas consideraciones analíticas». Los tres cuentos que Calvino expurga de la segunda edición de *Por último, el cuervo* representan la admisión de un fracaso. «La sangre misma», «Esperando la muerte en un hotel» y la «Angustia en el cuartel» son narraciones panfletarias. El nudo dramático de la novela *La elección de Sophie*, de William Styron, o del relato «Pola», de Hannah Krall (a cuál de los dos hijos salvar del holocausto), plantea una disyuntiva entre pasiones equivalentes e irrenunciables; en cambio, «La sangre misma» obliga a elegir entre el afecto o la ideología (salvar a la madre o cumplir el ideal revolucionario); esta confrontación del llamado de la sangre contra el deber constituye el momento más melodramático de Italo Calvino, una rareza en un autor que, como Borges, escribió para demostrar que no hay mayor emoción que el entendimiento.

Calvino carece del nervio de Mishima, Onetti o Faulkner. Aunque hay enormes diferencias entre *El templo del pabellón dorado*, *La vida breve* y *El sonido y la furia*, en los tres casos el temperamento narrativo opera como un continuo: un desgarramiento de fondo sostiene la obra entera. Esta primacía de la voz comprometida con las emociones no siempre es un recurso llevadero. Cuando Norman Mailer se interesa en el antiguo Egipto, logra el innecesario prodigio de describir los sueños de un neurótico faraón de Brooklyn. Como fabulador, Mailer adolece de un exceso de carisma; su personalidad se impone sobre los acontecimientos como un líder que subyuga a sus seguidores. En la misma cuerda, afirma Martin Amis: «mis personajes tiemblan cuando me acerco». Calvino representa el caso opuesto. Si algo lo caracteriza es la adopción de voces ajenas, la imaginación delegada para seguir destinos ajenos, distintos, casi ignorados.

Esta versatilidad requirió de un lento aprendizaje. En su etapa neorrealista, las atmósferas recuerdan la apesadumbrada *noia* de Moravia y los relatos comienzan con frases sin horizonte, que podrían pertenecer a otros escritores de la *hora cero* de Europa, como Böll, Camus o Greene: «En aquellos tiempos no teníamos ganas de nada» («La guerra», 1953) o «Era un periodo en el que no me importaba nada de nada» («La nube de smog», 1958).

En su ensayo «La espina dorsal», de 1955, Calvino escribe: «El verdadero tema de una novela debería ser una definición de nuestro tiempo, pero no de Nápoles o Florencia». De nuevo, el ensayista se anticipa al narrador y defiende una preceptiva que aún no puede cumplirse en la ficción. La trilogía de relatos largos «La especulación inmobiliaria» (1957), «La nube de smog» (1958) y «La jornada de un escrutador» (1963) presenta a un relator que, desde sus títulos, resulta tributario de la realidad inmediata y aborda asuntos de la Italia industrial: la expansión capitalista, el ecocidio, el fraude electoral. El rasgo original de la trilogía es el ojo narrativo. «La jornada de un escrutador» hace de la mirada un ejercicio de crítica social. El nombre del protagonista es

Amerigo Ormea; su filiación con el cartógrafo Vespucci es obvia, más sutil es lo que significa el apellido. El historiador de la óptica Ruggero Pierantoni ha señalado que en dialecto turinés «Ormea» alude a la imposibilidad de moverse; fijo en su silla de interventor, Amerigo Ormea traza un mapa, «una sordidez rica en signos y significados», el fraude que puede registrar pero no impedir

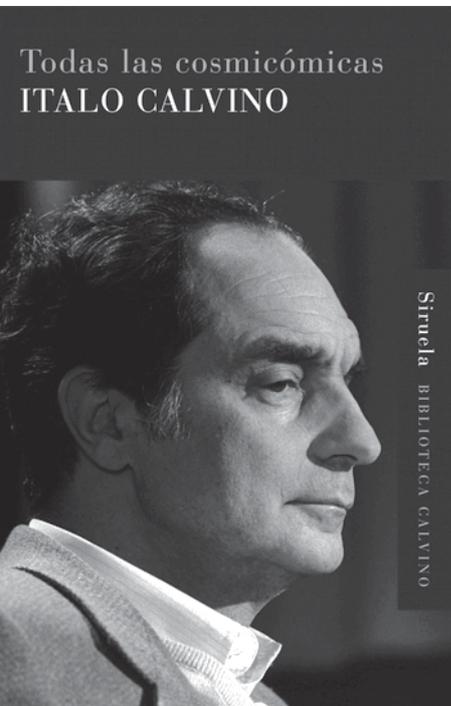
Curiosamente, en la misma época Calvino se convierte en un consumado autor fantástico. Durante casi diez años, el escritor que denuncia el deterioro social coexiste con el que inventa mundos paralelos.

El momento más claro de ingreso a lo fantástico ocurre en 1951, con *El vizconde demediado*. Calvino es el primer sorprendido con el relato; no está muy seguro de su calidad, piensa que se trata de un divertimento, digno de una revista pero no de un libro. De nuevo Vittorini lo convence de que esa es su veta más auténtica.

Homenaje a Stevenson, *El vizconde demediado* brinda una fábula sobre el bien y el mal absolutos. El protagonista es partido en dos por una bala en las guerras austro-turcas; de un lado quedan sus atributos positivos, del otro los negativos. Desde Dante y Milton, los infiernos son más elocuentes que los paraísos. Calvino actualiza hacia el pasado *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* y acierta al concentrarse en la parte aviesa del vizconde Medardo Torralba; la aburrida mitad que considera al prójimo y acaricia corderos apenas aparece. Una vez más, el novelista que creció en un jardín botánico se sirve de la naturaleza como alfabeto; la parte infausta de Medardo se comunica con signos de depredador: «unos restos horribles ensuciaban la piedra: eran la mitad de un murciélago y la mitad de una medusa [...] quería decir: cita esta noche a la orilla del mar». Al final de la fábula, se produce la necesaria reconciliación de los extremos morales que constituyen a los hombres. Las siguientes obras del ciclo *Nuestros antepasados* ofrecen tramas y resortes psicológicos más complejos. En *El barón rampante* (1957) Calvino extrema una cuestión de lógica: un personaje se fija una regla alterna de conducta y la cumple hasta sus últimas consecuencias. El 15 de junio de 1767, el barón Cósimo Piovasco de Rondó repudia los caracteres que le ofrecen en la mesa familiar, decide subir

a los árboles y no bajar nunca. Sin embargo, su andarse por las ramas no es una evasión; Cósimo no escoge la pulida torre de marfil sino las frondas que le permiten recorrer Europa sin tocar el suelo. En «La jornada de un escrutador» la observación refuerza la pasividad de Amerigo Ormea, quien adopta a medias la fórmula gramsciana (un «pesimismo de la inteligencia» carente del complementario «optimismo de la voluntad»); en *El barón rampante*, la mirada única del protagonista es otra forma de entrar a la realidad. A mediados de los años cincuenta Franco Fortini, uno de los críticos más severos de Calvino, interviene en una polémica suscitada por *Metello*, de Pratolini, y resume sus convicciones en una frase que Calvino hace suya: «toda literatura edificante es reaccionaria». En 1957, luego de la invasión de Hungría, Calvino rompe con el Partido Comunista. Su decepción de las ideas políticas en curso lo lleva a buscar un nuevo compromiso con su entorno. Su novela de ese año, *El barón rampante*, es una metáfora sobre la perspectiva independiente que debe asumir el escritor. Desde sus ramas, Cósimo lee a los ilustrados, se cartea con Diderot, conoce a Napoleón y, más afortunado que otra gente de la época, a un personaje salido de *La guerra y la paz*.

Juego de perspectivas que se desplazan, *El barón rampante* reflexiona sobre el punto de vista narrativo. Como tantos autores de la posguerra, Calvino solía contar desde una abatida primera persona: la intimidad desgarrada era el correlato de un paisaje en ruinas. En *El barón rampante*, la primera persona pasa a segundo plano; la historia es contada por el hermano menor del insólito protagonista. Se trata del mismo recurso del que Thomas Mann se sirve en *Doktor Faustus*, un personaje al que se admira en forma irrestricta resulta más verosímil al ser narrado por una voz subordinada; sería intolerable que un santo contara su bondad; corresponde a un discípulo perpetuar su leyenda dorada. En *Doktor Faustus*, Mann utiliza la voz en primera persona de Serenus Zeitblom para seguir la trayectoria del compositor Adrian Leverkühn. Esta técnica indirecta fue descrita por Marguerite Yourcenar en su ensayo «Humanismo y hermetismo en Thomas Mann»: «Mediante un procedimiento de repliegue, que entra habitualmente en las reglas del juego manniano, la arrebatada tragedia de Adrian Leverkühn nos es transmitida en términos de sentido común burgués y de insulso academicismo por el narrador que Mann interpone entre su héroe y nosotros». El doctor Zeitblom y el hermano menor de Cósimo hacen que las historias de la singularidad sean convincentes; están a la distancia correcta para entender a los protagonistas y en la inferioridad adecuada para justificar su admiración. En el prólogo a *Nuestros antepasados*, Calvino escribe: «no me interesaba la psicología, la interioridad, la familia, el vestuario, la sociedad, la auténtica interrelación humana, sino lograr un código personal de reglas y renunciadas activas que pudiera seguir hasta el fin». Lejos del historicismo, el novelista busca en el pasado un método generador de historias, debe traicionar lo real, restarle peso, apartarse de los imperativos de dos épocas (los años de Cósimo





Piovasco y las convenciones literarias en la Italia de los cincuenta).

Calvino encara el célebre dilema de Thomas Mann en *Tonio Kröger*: elegir entre el arte o la vida. Sin embargo, lo que para Mann es un sacrificio (de ahí el papel heroico que atribuye al artista), para Calvino es una liberación. A partir de *Nuestros antepasados* acepta un camino de abstracción que le ofrece amplias posibilidades narrativas, la mirada peculiar del que sabe encontrar su árbol. No es casual que en las conferencias de Harvard que dejó inconclusas (los seis valores literarios que pensaba transmitir al próximo milenio) se encontrara la Levedad. En *Colección de arena*, Calvino se refiere a los pintores que usaban un espejo para contemplar el paisaje en forma indirecta y describe su estética como un *pathos de la distancia*. Algunos de los mejores comentaristas de Calvino (Cases, Giogianola, Mangaldo) han usado esta expresión para resumir las tentativas de quien escogió el nombre de un observatorio astronómico (Palomar) para bautizar a su *alter ego*. La obra entera de Calvino se ordena en torno a la mirada. Uno de sus últimos proyectos fueron cinco relatos sobre los sentidos. Los tres textos que completó (reunidos en *Bajo el sol jaguar*) abordan el gusto, el olfato y el oído. Aunque no escribió el cuento programático sobre la vista, ningún otro sentido fue tan importante para su narrativa. De «La aventura de un fotógrafo» (1953) a *Palomar* (1983) hay treinta años de visibilidad literaria. Calvino anhela la imparcial mirada del telescopio pero sabe que ciertas cosas solo se observan a ojo desnudo. De este intercambio de perspectivas, de la aproximación extrema y las brumas de la mirada débil, surge su peculiar comprensión de las cosas.

«Quien quiera ver bien la Tierra, debe mantenerse a la distancia necesaria», afirma Cósimo. Calvino procura apartarse de lo real en grado necesario; por ello afirma en «Desde lo opaco» (1971): «y si aún hoy me preguntan qué forma tiene el mundo, si lo preguntan al yo que habita en mi interior y conserva la primera impronta de las cosas, debo contestar que el mundo está dispuesto de muchos balcones asomados irregularmente a un único gran balcón». Terrazas que dan a otra terraza, un paraíso de la observación.

En 1974, Fellini le pidió un prólogo para sus guiones. «La autobiografía de un espectador» es uno de los textos más personales de Calvino. Más que del director de *Ocho y medio*, habla de su caprichosa fascinación por el cine. Ante los libros siempre sintió un compromiso técnico, la necesidad de descifrar sus mecanismos; en cambio, el cine le brindó la oportunidad de ser caprichoso, confesional. Al hablar de sus gustos cinematográficos, agregó claves para su escritura. De nueva cuenta, se define a partir de la mirada: «¿Qué había sido entonces el cine, en ese contexto, para mí? Yo diría: la distancia. Respondía a una necesidad de distancia, de dilatación de los límites de lo real». En la infancia, el cine le brindaba «dos horas en las que no vivía», un tiempo suspendido, secuestrado del entorno. Los ataques al arte como escapismo siempre asombraron a Calvino. A fin de cuentas, pocas cosas importan tanto como

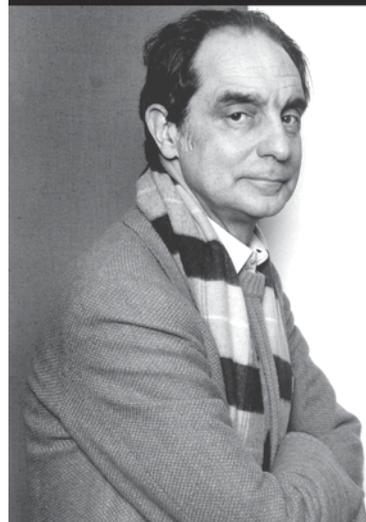
separarse de la degradación general. El cine tenía para él esa cualidad mágica de lo que está definitivamente aparte, el oscuro recinto donde las proezas viajan en el aire. Además, los cines de la época ofrecían funciones corridas y el espectador podía empezar la historia en cualquier parte: «ver el inicio de la película cuando ya se conocía el desenlace brindaba satisfacciones adicionales: descubrir, no la solución de los misterios y de los dramas, sino su génesis». El *puzzle* de imágenes de los cines de barrio (donde los rollos llegaban a destiempo porque eran llevados en bicicleta desde otro cine) regresaría en *El castillo de los destinos cruzados*.

El *pathos de la distancia* ayuda a Calvino a hacer las paces con la vida difícil que convirtió en soldado a un ciclista de dieciséis años; su verdadero cometido no es alejarse de la Historia sino encontrar el sitio, el mirador para descifrarla.

La entrada a lo fantástico abre numerosas posibilidades y plantea otras exigencias. La primera es de orden técnico: para ser verosímil, la imaginación fantástica debe cumplir reglas más estrictas que las que determinan la fidedigna reconstrucción de lo real; la segunda es un problema epistemológico: *el mundo no quiere ser narrado*. Calvino comparte la convicción de Mallarmé («el mundo existe para convertirse en libro»), pero enfrenta una materia que se resiste a entregar su alfabeto. Cuando Palomar contempla un seno desnudo o los enciclopédicos quesos de París, no está ante un lenguaje «dado», sino ante un misterio, y el principal estorbo para resolverlo es su propia mente.

En los años sesenta y setenta, Calvino busca métodos para escapar a la tiranía del «yo» y acceder a una «autonomía de la forma». El surrealismo trató de eliminar la censura de la conciencia a través de la escritura automática; sin embargo, para el racionalista que se traslada a París y frecuenta a Barthes y a Greimas, las respuestas espontáneas, impulsivas, significan una vía bárbara, un retorno a la subjetividad inmoderada. La solución consiste en encontrar para la prosa una retórica exacta y restrictiva, equivalente a la de la poesía. Una vez fijadas las reglas métricas –los catorce versos del soneto, los endecasílabos blancos, los alejandrinos rimados–, el poeta dispone de un obstáculo creativo que lo lleva a resultados imprevistos (el rigor for-

La gran bonanza de las Antillas ITALO CALVINO



mal trabaja contra las intuiciones fáciles). A través de la semiótica, el *ars combinatoria*, la música de Luciano Berio, el *comic*, el mito, la ciencia, la cibernética, los modelos matemáticos del grupo Oulipo (el *Ouvroir de Littérature Potentielle*, donde participan Georges Pérec y Raymond Queneau), Calvino se convierte en experto en genética literaria y busca sistemas para salir de sí mismo; en una entrevista con *Le Monde* admite: «más que escribir un libro, me interesan los procesos generadores de historias».

Los juegos de Calvino: en *Marcivaldo* utiliza recursos del *comic*: un héroe inalterable llega a cada episodio con los mismos atributos y es refractario a la profundidad psicológica; en las *Cosmicómicas* reescribe la historia del universo como un Lucrecio que en vez de la pócima amatoria bebe el vino de la comedia; en *Cuentos populares italianos* recupera desde un idioma moderno leyendas extraviadas en los laberintos del tiempo y de los dialectos; en *El castillo de los destinos cruzados* un grupo de viajeros que han perdido la voz «hablan» señalando cartas del Tarot; en «El seguimiento» (*Tiempo cero*), el protagonista asume como modelo la interpretación paranoica para saber quién lo persigue; en *El motel de los destinos cruzados* planeaba repetir el proceso de *El castillo...* sustituyendo el Tarot por el lenguaje cuadrulado de los *comics*. En cada caso, el narrador parte de una red de significados ya establecida y busca el mayor rango de expresividad sin violentar las reglas que se ha impuesto.

Giorgio Manganelli supo resumir esta adicción: el Calvino de madurez ha tomado «la droga de la sintaxis». A veces (como en *El castillo de los destinos cruzados*) el método supera al resultado; la idea de que las cartas cuenten historias que puedan leerse en diversas direcciones es más sugerente que las historias mismas. En otros libros, una fórmula tediosa lleva a una celebración del arte de narrar. Hiper-novela, libro potencial que avanza sin dejar de ser comienzo, inicio de libros posibles, *Si una noche de invierno un viajero* (1979) representa un momento culminante. De modo singular, esta novela deriva de un esquema abstruso. En las no siempre transitables *Actes Sémiotiques* de Greimas, Calvino publicó las matrices matemáticas (elaboradas en el grupo Oulipo) que le sirvieron para relacionar a los personajes y diseñar la estructura de la novela. El texto hace pensar en un escritor de bata blanca, que dispone de ecuaciones y valencias químicas para los afectos. También es un documento insólito sobre el proceso de creación literaria: la más lúdica de las obras de Calvino proviene de un estricto corse mental. Las matrices que desataron la escritura de *Si una noche de invierno un viajero* revelan la tensión óptima de Calvino: la imaginación sometida al rigor y liberada por él. Esta paradoja explica su concepción del juego: «nada es más divertido que el juego pero nada es más serio que sus reglas».

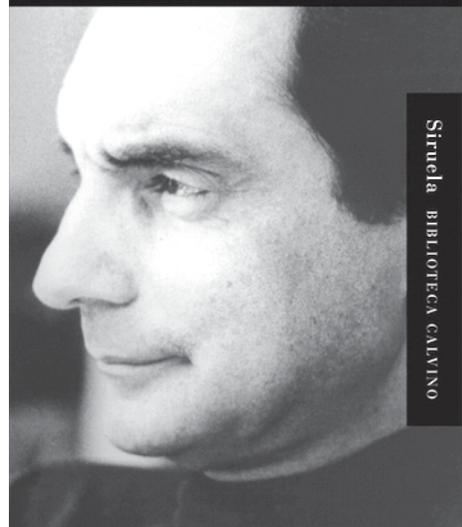
Calvino orienta su estrategia a crear mecanismos productores de historias, sistemas que no dependen de sus veleidades estilísticas. No es casual que vea una evolución en la renuncia al «yo» narrativo. En buena medida, la novela avanzó como una conquista progresiva de la introspección. Un largo ca-

mino de pactos con los lectores permitió que la ficción modificara su criterio de veracidad. «¿Por qué debo creer a un personaje?» Esta pregunta elemental encontró diversas legalidades en la narrativa: de los anónimos, los apócrifos, los manuscritos «hallados», pasó a la tercera persona. Creer en la veracidad de una voz delegada supone un radical viraje cognoscitivo. A tal grado que solo el siglo xx aceptó en forma plena las convenciones de una primera persona concebida como conciencia pura (Dujardin, Schnitzler, Joyce, Svevo). Para Calvino, este intrincado proceso supone un lento aprendizaje para llegar a una forma de contar que no siempre estuvo en la mente de los hombres: la aceptación de una intimidad ajena, de un «yo» fabulado. El desafío del escritor contemporáneo consiste, no en revertir esta ruta, sino en salir de ella. El inconsciente ha producido una nueva retórica; si el novelista desea escapar a las culpas, los complejos, las pre-nociones, el ego que lo determina, debe actuar como autor fantasma de sí mismo. Si *una noche de invierno un viajero* es la suma de los novelistas que Calvino podría ser sin imitarse.

El último Calvino se ocupa, como *monsieur Teste*, de la vida de la mente, pero carece de autorreferencia; no retrata su mundo interior, lo pone al servicio de una ficción organizada. En sus peores momentos, asume los manierismos de alguien más interesado en el «análisis del discurso» y la «puesta en abismo» que en las posibilidades de los relatos. En ciertos pasajes de las *Cosmicómicas* (cuyo protagonista es un palíndroma impronunciable, Qfwfq, y tiene la difusa identidad de una célula, un ion o un punto de energía) intenta una semiótica de su propio estilo literario; esta sobreinterpretación aparece como una debilidad literaria; insegura de sus efectos, la trama se somete a un seminario que busca profundizarla, hacerla «interesante». Una obra de 1973 destaca como el cruce calviniano perfecto entre la razón y los afectos. Libro clave del siglo XX, *Las ciudades invisibles* modificó la forma de imaginar el espacio.

Calvino partió de una idea de su maestro Elio Vittorini. En *Las ciudades del mundo*, novela necesariamente inconclusa, Vittorini se propone describir cualquier metrópoli a partir de lo que ve en Sicilia: la mirada atenta descubre en el trazo de una pequeña aldea los fundamentos de Jerusalén. El esquema de *Las ciudades invisibles* es sencillo: Marco Polo mata el aburrimiento del gran Kan hablándole de sus viajes. La mayoría de ellos son imaginarios. El emperador de los tártaros sabe que el viajero miente, pero lo deja seguir sus descripciones («no

Palomar ITALO CALVINO



Sireuela
BIBLIOTECA CALVINO

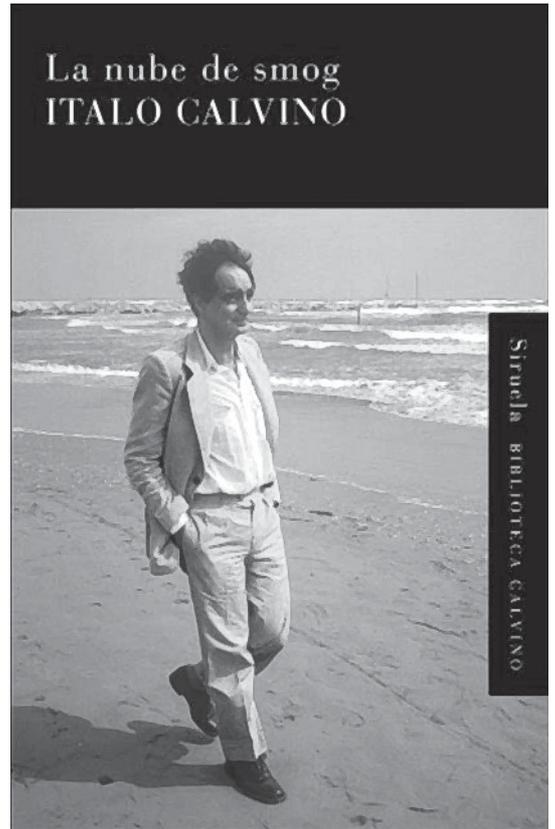


es la voz sino el oído lo que guía la historia»). De un modo misterioso, las ciudades nunca vistas resultan más reales que las dilatadas estepas donde corren los cenizos caballos del imperio. Polo desdeña lo pintoresco, el color local, las costumbres, y se concentra en la fuerza secreta que anima a una ciudad, su invisible motor. ¿Qué lógica de avance tienen los lugares del hombre, a qué mapa oculto responden? *Las ciudades invisibles* trazan esa geografía conjetural.

La influencia de Borges es bastante obvia en lo que se refiere a la imaginación arquitectónica, a las paradojas planteadas por curvas tan extensas que semejan una recta, espejos que reproducen el número de los hombres, laberintos y palacios sin término; sin embargo, otro autor cala más hondo en esta obra: entre 1968 y 1971 Calvino releyó y prologó las obras de Charles Fourier. «Si nadie reivindica a Saint-Simon es porque vivimos dentro de él, porque la 'sociedad industrial', tecnocrática y productivista que él profetizó es la que ha triunfado»; en cambio, el *Nuevo mundo amoroso* brinda una ciudad ideal, permanentemente aplazada. La seducción de Fourier pertenece más a la literatura fantástica que al ensayo, según ha advertido Émile Lehouk: «hay que admitir que si Fourier fuera más abstracto nos sorprendería menos; [sus descripciones son] arriesgadamente precisas y concretas». En *Armonía*, la ciudad profetizada por Fourier, las Pequeñas Hordas (niños disfrazados de húsares) cumplirán con provecho sus tendencias escatológicas dedicándose a la recolección de basura; los adultos trabajarán en turnos de dos horas, como equipos deportivos; los falansterios renovarían las viviendas y, por si fuera poco, el mar tendrá sabor a limonada. ¿Cuál es la ley maestra de este mundo? La respuesta de Calvino es otra forma de definir su estética de madurez: «el placer es un hecho de precisión».

Aunque admira el estilo de Fourier, Calvino confiesa que al cerrar sus libros tiene la impresión de que el autor deja de acompañarlo; esto se debe, en su opinión, a que las descripciones, por vivas que sean, carecen de profundidad, no han sido tocadas por la experiencia. *Armonía* asombra como un teorema elegante, pero es refractaria a los acontecimientos, al desgaste y las necesarias huellas del hombre: ahí nunca ha pasado nada. De esta reflexión deriva el mayor logro de *Las ciudades invisibles*. Aunque Marco Polo habla de sitios inventados, lo hace con la nostalgia de quien los ha perdido. A diferencia de otros utopistas, Calvino apunta al pasado, imagina un ideal sometido a la experiencia: sus ciudades no son soñadas sino recordadas; están cargadas de emociones y abandonos: el imposible y estremecedor sitio de la utopía usada y perdida.

No es casual que estos paisajes de la «memoria dolorosa», como los llamó Natalia Ginzburg, tengan nombres de mujeres. En Calvino, las mujeres ejercen una fascinación que también se somete al *pathos de la distancia*, Lia, la novia del escrutador Amerigo Ormea, habla por teléfono durante la jornada electoral y vincula a su amante con acontecimientos mundanos de los que él desea evadirse. Lia es una molestia atractiva, cosmopolita, impulsiva, alegre, rui-



dosa. En «La aventura de un poeta», un artista deseoso de encontrar la quietud creativa va a la playa con una mujer que se quita el traje de baño y nada alegremente junto a una barca de pescadores. Para su sorpresa, de la tensión creada por esa vitalidad incompatible surge un poema; la escritura es el irritado reverso de un acontecer incómodo. En «La nube de smog», Claudia habla a la modesta pensión donde vive el protagonista y le propone partir de prisa, tomar aviones, como si él fuese un hombre de acción y dispusiera de otros recursos materiales y psicológicos. En *El barón rampante*, Viola es parlanchina, entusiasta, voluble, mantiene a Cósimo en contacto con las cortes y los palacios. En distintos grados, estas mujeres benefician a los hombres de manera neurótica, inquietante, casi peligrosa.

Para Calvino, el drama amoroso recorre un mismo esquema: los hombres desean mujeres que en el fondo temen; las heroínas disponen de enorme sabiduría práctica, hacen que la vida sea más valiosa, y mucho más complicada. Fascinantes a la distancia, calcinan en la cercanía.

Las confesiones de cinéfilo escritas para Fellini incluyen un revelador *hit-parade* sobre las mujeres. De las muchas actrices de Hollywood, Calvino elige como arquetipo femenino a Myrna Loy, cuya «resolución y obstinación» desafían a sus galanes. Los personajes encarnados por Loy son impertinentes hasta la intimidación. Esta diva está en la distancia perfecta para el *voyeur* sensual, carece de la «agresividad carnal de Jean Harlow» y de la «pasión extenuante y lánguida de Greta Garbo». Sostenido *performance* de la voluntad, Myrna Loy conoce sus propósitos y llega a cualquier sitio como abanderada

del destino. Como las muchas heroínas de Calvino, sabe lo que el hombre ignora y es capaz de inquietarlo por teléfono.

El tema del temor y la pasividad masculinas llega al último Calvino («El silbido del mirlo», en *Palomar*, o el relato que da título a *Bajo el sol jaguar*, donde la cocina mexicana y la degustación aparecen como un medio para interceder sensualmente entre una monja de sazones fuertes y un cura reticente); Ruggero Pierantoni comenta al respecto: «Todos los libros de Calvino están llenos de mujeres, o mejor, de trozos de mujeres que son analizados, digamos, como una devastada geografía, como un almacén saqueado por ladrones inexpertos».

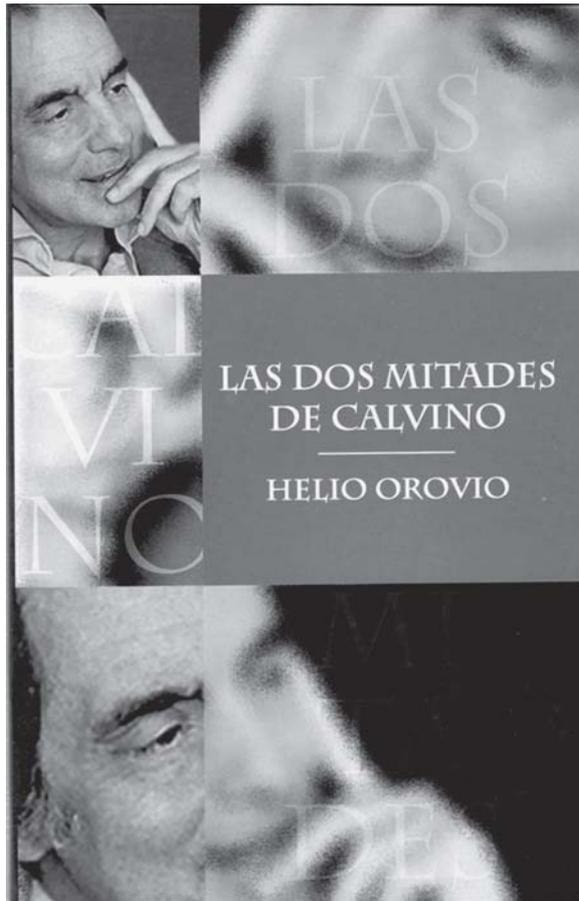
Quien asume el *pathos de la distancia* sabe que no hay peor pesadilla que la cercanía. La citadísima página final de *Las ciudades invisibles* afirma que la única forma de refutar el infierno que existe entre nosotros consiste en «abrirle espacio» a lo que no es infierno, y en las *Cosmicómicas*, incluso el *big-bang* se justifica como un irónico deseo de repudiar la proximidad: si todo está concentrado en un punto, ¿quién puede mover las manos para hacer tallarines?

El 19 de septiembre de 1985, mientras un terremoto devastaba la ciudad de México, Italo Calvino murió entre las piedras rojas de Siena. Un inventario mínimo de los temas que trató incluiría, además de los ya mencionados, los jardines zen, el electrón negativo, los dinosaurios, la relación entre las salsas picantes y los sacrificios humanos de los aztecas, el caballero andante como robot, la perfumería francesa, el punk, las estrategias del Conde de Montecristo para escapar de la prisión, la leyenda del dragón de las siete cabezas, la furia de Orlando y la incógnita de si las vacas tienen paradas como los tranvías.

En sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, Calvino afirma: «la fantasía es un lugar en el que llueve». Ninguna frase mejor para definir su territorio. En principio, parece que se trata de una confesión moral y atmosférica: la mente tiene un clima borrascoso. Sin embargo, no es ese el cielo que cubre las ficciones de Calvino. Aun convencido de la iniquidad del mundo, de su central injusticia, inventó zonas sin turbulencia, paisajes sustraídos a la degradación general. ¿Por qué llueve entonces en la fantasía? El fabulador se refiere a un verso donde Dante percibe que las imágenes le caen del cielo: imaginar es recibir un precipitado; escribir, organizar la lluvia.

Las lluvias que se ven en la literatura son rigurosamente imaginarias. De ahí proviene su fuerza enraizada. En los libros, las imágenes ocurren en ausencia. Estamos ante el único arte visual diferido, donde las letras captadas por el ojo llegan como paisajes al cerebro. Si la prosa o el verso trabajan con eficiencia, el lector no ve la tipografía Bodoni sino la tormenta descrita por el autor. Uno de los valores más caros a un narrador obsesionado por la óptica y la perspectiva es la Visibilidad, las imágenes que el lector construye en su mente con los signos de la escritura.

Mientras escribía *Seis propuestas para el próximo milenio*, uno de los libros tutelares de Calvino fue *Die Lesbarkeit der Welt (La legibilidad del mundo)* de Hans Blumenberg. Una frase del capítulo «Un libro sobre



En 1986, nuestra revista publicó como artículo la primera versión de que lo que sería este libro. Ver *RyC*, 5 (1986): 44-47.

la naturaleza como libro de la naturaleza» podría resumir las tentativas de Calvino. Las redondas son de Blumenberg, las cursivas de Humboldt: «Los fenómenos geológicos en la corteza terrestre actúan en nuestra imaginación como narraciones del mundo primitivo. Su forma es su historia». De *El sendero de los nidos de araña* a *Palomar*, Calvino quiso leer la figura del mundo, el discurso en la publicación diaria de las plantas, el código eterno de las piedras, la invisible geometría del trato humano. Del *big-bang* al inverificable futuro trazó vastas geografías, en las que llueve siempre.

Eva Mameli: Transformar las pasiones en deber, y vivirlas

María Cristina Secci



Eva y Mario, con Italo pequeño, en la Estación Experimental de Santiago de las Vegas, Cuba.

Italiana, investigadora y traductora. Ha publicado *Con la imagen en el espejo. El autorretrato literario de Frida Kahlo* (2009) y *La realidad según yo la veo: la ley de Jorge Ibarguengoitia* (2013). Ha traducido al italiano, entre otros autores, a Juan Villoro, Jorge Ibarguengoitia, Norma Huidobro y Roger Bartra.

Fue una incansable y apasionada botánica y naturalista, siempre inclinada –ya sobre el microscopio, ya sobre el jardín– para observar y divulgar temas relativos a la fitopatología, la floricultura, la criptogamología y la fisiología vegetal. Nacida en Sassari, Cerdeña, el 12 de febrero de 1886 en el seno de una familia laica y republicana, la joven Eva fue una de las primeras muchachas de la isla en asistir a una escuela pública, que como norma se reservaba a los varones. De hecho, eran muy pocas las niñas que en la época podían proseguir otros estudios, más allá de los nueve años previstos de enseñanza obligatoria.

Su propia tenacidad y autonomía la hicieron una de las más grandes científicas italianas del siglo xx.

Estuvo entre las primeras mujeres que se graduaron de Ciencias Naturales en Italia y que obtuvieron la *libera docenza*.¹ Aunque muchas veces ha sido atribuido a la botánica sarda tal privilegio, fue en verdad Rina Monti la primera mujer que consiguió la *libera docenza* en anatomía y fisiología comparada. La misma Mameli, desde Cuba, en un artículo publicado en la *Revista de Agricultura, Comercio y Trabajo*, donde recuerda a varias mujeres connotadas de la Universidad de Pavía, escribió, al tiempo que admiraba sus publicaciones y logros académicos: «Rina Monti estudió Ciencias Naturales en Pavía, donde se graduó de doctora en 1892; obtuvo en 1899 el título de profesora agregada y continuó sus progresos académicos, hasta salir vencedora en la oposición para ocupar la cátedra de Zoología».²

También Eva Mameli exhibe una importante producción académica: escribió y publicó unos doscientos artículos científicos y compiló un pequeño diccionario etimológico de nombres genéricos y específicos de plantas y flores; fundó y dirigió junto a su esposo Mario Calvino varias revistas (*Il Giardino Fiorito*; *La Costa Azzurra Agricola Floreale*) y en 1919 obtuvo el prestigioso premio para las ciencias naturales concedido por la *Accademia Nazionale dei Lincei*, institución que premiará años después la narrativa de su hijo.

De su trabajo recordemos la reconstrucción, con palmas, eucaliptos, encinas y otras plantas exóticas, del huerto botánico de Cagliari que había sido gravemente dañado por la guerra; los estudios de botánica aplicada, en especial, sobre el tabaco y la caña de azúcar realizados durante sus años de estancia en Cuba, donde había sido llamada para que asumiera el importante puesto de jefa del departamento de botánica, primeramente en la Estación de Santiago de las Vegas –donde nacerá Italo– y luego en la Estación de Chaparra. Así se convirtió en la primera mujer que desempeñó en la isla



cirila a los cuatro vientos. Y los cuatro vientos devinieron entonces en los cuatros costados del mundo: de hecho, Mario, a partir de 1909, se trasladará a ultramar, inicialmente a México y desde 1917 a Cuba, con diferentes viajes-misiones a California, Texas, Florida y luego a Brasil, Estados Unidos, Hawái, Rodas, Somalia. Según lo escrito por Eva sobre su marido, el embajador Joaquín Casasús, durante un viaje a Italia, al quedar admirado por el entusiasmo y la habilidad de las propuestas del joven catedrático, le rogó que repitiera tales ideas en su país, México, y le propuso el cargo de jefe de la División de Horticultura de la Estación Agraria Central de México. Otras lecturas, como la del interesante ensayo de Stefano Adami («La sombra del padre. El caso Calvino»)⁵ parecen sugerir una perspectiva diferente al reconstruir el llamado *affaire* Calvino: probablemente una de las razones que lo estimularon a cambiar de aire y partir a México, como dirá luego el mismo Italo:

El «caso Calvino» encendió la hostilidad contra mi padre en los ambientes conservadores y clericales locales (él era un personaje muy característico de la época: apóstol de la educación agrícola, fundador de las cooperativas de molinos, director de la revista *L'Agricoltura Ligure*, tenaz anticlerical). La vida en Porto Maurizio resultó difícil para él y en 1909 partió hacia México donde le había sido ofrecida la dirección de la Estación Agronómica Nacional.⁶

¿Acaso la joven Eva no habrá leído sobre el hecho? ¿No habrá escuchado hablar de aquel brillante agrónomo al interior del ambiente científico? Porque, acerca del encuentro de la pareja hasta el día de hoy se cuenta una historia más bien extravagante, una epopeya que tiene todo el sabor de una fantasía. El manuscrito inédito de Domenico Aicardi –que me fue concedido cordialmente por Gerson Maceri⁷ ofrece las particularidades de aquel encuentro y admite que fue una versión poco agradable para Eva, tal vez por los tintes caricaturescos o, más bien, grotescos. Según la versión de Aicardi, cuando en 1920 Mario viajó desde Cuba para una breve misión, anduvo también buscando información en el Ministerio de la Agricultura sobre una botánica soltera con la que pudiera casarse y volver a La Habana: «de este regreso a Italia [dice Aicardi en su inédito] Calvino se aprovechó para casarse». Entre los nombres sugeridos estaba el de Eva Mameli, entonces, como hemos dicho, *libera docente* en la Universidad de Pavia y, según lo narrado, el suyo era el único nombre para ser tomado en consideración. Fue así que Mario se subió al tren rumbo a Pavia para tocar a la puerta de Eva y de inmediato pedirle que fuera su esposa delante de su madre. Eva, no obstante el estupor por el «modo poco ortodoxo» con el cual le pedía la mano, exigió tiempo para tomar una decisión. Pero la prisa de Calvino impuso una pronta respuesta: «El acuerdo fue fácil y el matrimonio rápido, solo se cumplió de forma civil, pues ambos tenían las mismas ideas en materia de religión», escribe Aicardi. Una versión diferente del primer encuentro Mameli-Calvino la sugiere Paolo Monelli en un artículo⁸ en el que, aun cuando confirma el cruce del océano con intenciones matrimoniales, se refiere a una

Eva Mameli, poco antes de casarse.



caribeña un cargo de dirección en el terreno de la agricultura.

Recordemos también las investigaciones de Eva sobre las enfermedades y los cuidados de las plantas en el laboratorio de San Remo, donde los esposos Calvino –al fallar el financiamiento por la quiebra del Banco Garibaldi– pusieron a disposición el extenso jardín de la Villa Meridiana, de su propiedad; su docencia entre 1911 y 1918 en las escuelas normales de Pavia, Foggia y Mantua, así como su actividad académica e investigativa en las universidades de Cagliari y Pavia. Para describir su carácter reservado y sin ostentaciones están las palabras de su hijo Italo en *El camino de San Giovanni*: «Que la vida fuera también derroche, esto mi madre no lo admitía: es decir, que fuera también pasión. Por eso jamás salía del jardín, etiquetando planta por planta, de la casa decorada de buganvillas, de su estudio con el microscopio bajo la campana de cristal y los herbarios. Decidida, ordenada, transformaba las pasiones en deber y las vivía».³

El padre, Mario Calvino –curso 1875, «de familia mazziniana, republicana, anticlerical, masónica, [...] en su juventud anarquista kropotkiniano»,⁴ como lo describiría el propio Italo– era un eminente agrónomo. Un explorador pragmático, pero también un hombre potente cuya herencia masónica y actividad agrónoma lo llevaron a entretener una fina red de relaciones por todo el mundo con gobernantes, empresarios, políticos y dictadores. Un hombre descrito como versátil y rebelde, que de su profesión –según dijo Eva en su sentida nota necrológica– hizo un apostolado para el cual asumió como propia la consigna de Eliseo Reclus: conocer la verdad y espar-

La sombra

jovencita sarda graduada de Ciencias Naturales que había sido cortejada por Calvino antes de emigrar. La pareja permaneció en Cuba hasta 1925, año en que –con Italo pequeño– regresaron a Italia para fundar la Estación Experimental de San Remo. Quien volverá a Cuba en 1964 será el propio Italo, invitado como miembro del jurado del Premio Casa de las Américas en la sección de novela. Aprovechará su estancia en la isla caribeña para premiar a quien devendrá en uno de los más brillantes autores mexicanos, Jorge Ibarguengoitia, y para casarse con Chichita: «nacé en la marca de la Balanza: por eso, en mi carácter, equilibrio y desequilibrio corrigen por turnos sus excesos. Nací mientras mis padres estaban por regresar a la patria después de los años pasados en el Caribe: de ahí la inestabilidad geográfica que me hace continuamente desear estar en otra parte».⁹

Traducido por Iledys González Gutiérrez



Bibliografía

- Adami, Stefano: «L'ombra del padre. Il caso Calvino», en *California Italian Studies Journal*, vol. 1, issue 2, 2010.
- Aicardi, Domenico: Inédito (le agradezco su consentimiento a Gerson Maceri, autor de *Mario Calvino, biografía di un progressista utopico, Quaderni Sanremesi*, Sanremo, 2012).
- Calvino, Italo: «Il paradosso», en *Rivista di Cultura Giovanile*, año V, nos. 23-24, Milán, septiembre-diciembre de 1960.
- _____: *La strada di San Giovanni*, Milán: Mondadori, 1990.
- _____: *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milán: Mondadori, 1994.
- _____: «Lettera al prof. Angelo Tamborra», en *Lettere 1940-1985*, Milán: Mondadori, 2000.
- Mameli, Eva: «Las mujeres en los institutos científicos de Pavía, Italia», en *Revista de Agricultura, Comercio y Trabajo*, año IV, n.º 6, La Habana, junio de 1921, p. 602.
- Nascimbeni, Giulio: «Sono un po'stanco di essere Calvino», en *Corriere della Sera*, Milán, 5 de diciembre de 1984.
- Valle, Nicola: «Eva Mameli», en *L'Unione Sarda*, Cagliari, 23 de febrero de 1969.

Notas

- ¹ Hasta 1971 en Italia dicho título académico habilitaba para la enseñanza libre de una disciplina universitaria.
- ² «Las mujeres en los institutos científicos de Pavía, Italia», *Revista de Agricultura, Comercio y Trabajo*, año IV, n.º 6, La Habana, junio de 1921, p. 602.
- ³ Italo Calvino: *La strada di San Giovanni*, Milán, Mondadori, 1990, p. 16.
- ⁴ Italo Calvino: «Il paradosso», en *Rivista di cultura giovanile*, año V, n.os 23-24, Milán, septiembre-diciembre, 1960, p. 11.
- ⁵ Ver en esta entrega de *Revolución y Cultura*, pp. 14-20.
- ⁶ Italo Calvino: «Lettera al prof. Angelo Tamborra», en *Lettere 1940-1985*, Milán: Mondadori, 2000, p. 1379.
- ⁷ Ver Bibliografía.
- ⁸ Tal texto está citado por el conocido nieto de Eva Mameli, Nicola Valle, en un artículo publicado en *L'Unione Sarda* en 1969. El periodista Paolo Monelli aparece citado por Italo en una entrevista de Giulio Nascimbeni a propósito de las Olimpiadas de Helsinki de 1952: «Monelli era muy miope y yo era quien le decía «mira allí, mira allá». Al día siguiente abría *La Stampa* y veía que él había escrito todo lo que le había indicado, mientras yo no había sido capaz de hacerlo. Por esto renuncié a ser periodista».
- ⁹ Italo Calvino: *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milán: Mondadori, 1994.

«Ahora estamos regresando [...] mi padre dice cosas sobre la poda de los retoños de los olivos [...]. Yo no escucho».

Italo Calvino, *El camino de San Giovanni*

«El «caso Calvino» encendió la hostilidad contra mi padre en los ambientes conservadores y clericales locales [...]. La vida en Porto Maurizio resultó difícil para él».

Italo Calvino, «Carta a Angelo Tamborra»

La sombra del padre

Conocía ya, a grandes rasgos, la historia del *affaire* Calvino, que aquí reconstruyo. Es decir, sabía desde hacía algún tiempo que en los primeros años del siglo xx, la decisión del agrónomo y botánico ligur, futuro padre de Italo, de partir hacia los mares del sur, donde luego pasará gran parte de su vida y donde Italo nacerá, no había sido tomada libremente sobre la base de un sereno «proyecto de vida». No, Mario Calvino había decidido trasladarse a México y luego a Cuba en muy poco tiempo, con gran urgencia y a consecuencia de una historia complicada, molesta, que relacionaba estrechamente al joven botánico, con un pasaporte y un anarquista ruso de vida bastante misteriosa.

La historia particular de Mario Calvino se desarrollaba en una Italia provinciana, que buscaba salir fatigosamente de su esquemática centuria decimonónica, que incluso intentaba jugar el «gran juego» de las potencias europeas y que, sin embargo, estaba atravesada por fuerzas profundas y poco conocidas.

Sabía algunos aspectos de la historia del padre del escritor y, entre otras cosas, me preguntaba desde hacía tiempo: ¿Estaba Italo Calvino al corriente? ¿En qué modo y cuándo lo supo? En realidad existen algunos escritos en los que Italo habla de la historia que implicó a su padre, cartas y otros textos a los que haré referencia en este trabajo. El 20 de agosto de 1978, por ejemplo, Calvino envía desde Pineta di Roccamare, cerca de Grosseto, una carta a Angelo Tamborra, profesor de la Universidad La Sapienza de Roma, que pedía información al escritor –para una investigación sobre los exiliados rusos en Ita-

del padre. El caso **Calvino***

Stefano Adami



lia a inicios del novecientos— sobre el *affaire* que envolvía a su padre. Por consiguiente, Italo Calvino conocía los detalles. ¿Pero, qué efectos tuvo sobre él esta historia?

Un primer efecto que tenemos a la vista es muy «calviniano»: el de la discreción, del pudor. Calvino, de hecho, habló siempre de esta historia con gran distanciamiento.

Me ponía después a pensar en las figuras de padre presentes en la escritura de Italo Calvino: figuras distantes, desasidas, lejanas y, al mismo tiempo, extremadamente presentes, fuertes y autoritarias. Capaces de condicionar así su propio ambiente, de imponer su propia voluntad. Basta pensar en las densísimas páginas de *El camino de San Giovanni*.¹

Habría deseado conocer los detalles del *affaire*. Muchas veces había pensado, siendo huésped de Chichita Calvino² en Roccamare, preguntárselo a ella. Pero siempre me retractaba. Y luego me seguía preguntando: ¿En su experiencia partisana también Italo se habría «comparado» con su propio padre? Estas son las interrogantes que han dado vida a la investigación dedicada a la sombra del padre, la sombra de Mario Calvino. Y estas preguntas me han llevado a varios documentos del fascículo titulado «Mario Calvino», encontrado en el *Casellario Politico* de Roma: fascículo que contiene muchos de los artículos publicados en Italia sobre el «anarquista Mario Calvino arrestado en Rusia», las notas informativas sobre el verdadero Mario Calvino, las actas de seguridad, los interrogatorios y otros materiales originales (por su compilación agradezco mucho a Antonio Areddu). Son estos documentos los que reconstruyen como en un mosaico la historia de Mario Calvino.

Una intriga internacional

El *Corriere della Sera*³ del viernes 21 de febrero de 1908, edición de la tarde, reporta una noticia alarmante: se evitó en el último minuto un atentado contra el zar Nicolás II. Pero el asunto más importante para el lector italiano de aquella edición del *Corriere* en realidad no es solo este, sino que el organizador del atentado, muy pronto detenido por la justicia, sería justamente un italiano. De hecho, se trataría, como especifica el enviado a Moscú del *Corriere*, Alberto Albertini, de un tal Mario Calvino, corresponsal de los periódicos *La Vita* y *Tempo*. Es el padre del futuro escritor Italo Calvino.

En un modo muy reticente para hablar de su padre Mario, Italo Calvino dirá en 1960: «Mi padre, de familia mazziniana, republicana, anticlerical, masónica,

Italiano, profesor y escritor. Ha enseñado literatura italiana en Europa y los Estados Unidos. Destacamos su libro *L'Incontro e l'altro. Linguaggio, culture, educazione* (2006), su colaboración con la *Encyclopedia of Italian Literary Studies* de la Universidad de Princeton, y una nueva novela: *Calisto* (2013).

*Versión reducida y autorizada por su autor para esta entrega de RyC, del texto «L'ombra del padre: Il Caso Calvino», publicado en *California Italian studies*, 1 (2) 2010. Puede consultarse íntegro en <http://www.scholarship.org/uc/item/8qm3b0q3>

había sido en su juventud anarquista kropotkiniano». ⁴ Aquí está la sombra del padre.

Entre la segunda mitad del siglo XIX y los inicios del XX, Italia es una gran exportadora internacional de anarquistas, terroristas y regicidas. Ante una noticia como esa, por consiguiente, la maquinaria diplomática italiana se pone de inmediato en movimiento. En realidad, las dos diplomacias, la italiana y la rusa, ya colaboraban desde hacía tiempo: trabajaban desde 1904 en el viaje oficial que el zar Nicolás II quería efectuar a Italia. ⁵ Viaje que se desarrollará después, en octubre de 1909, y que se concretará en la ratificación del famoso tratado secreto ítalo-ruso, firmado por los Ministros de Exterior de los dos países, Tittoni e Isvolski. El tratado establece que Rusia e Italia se empeñan en el mantenimiento del status quo en la Península Balcánica, y que consideran con atención y 'benevolencia', por un lado, los intereses rusos en la cuestión de los

terio, Dirección General, Seguridad Pública, Oficina Reservada, enviado por el Ministro Plenipotenciario de Asuntos Exteriores, Riccardo Bollati. El Ministro comunica que el real Embajador de San Petersburgo constataba el arresto del corresponsal de *La Vita* de Roma y del *Tempo* de Milán, un tal Mario Calvino, con la imputación de complicidad en la preparación de un atentado contra el Gran Duque Nicolás II y su Ministro de Justicia. ⁷ En el mismo telegrama se pide identificar al Calvino italiano, y reconstruir todos sus antecedentes en Italia. En fin, ¿quién es este Mario Calvino?

Mientras tanto, el *Corriere della Sera* del mismo día publica ulteriores informaciones sobre el complot contra el Gran Duque Nicolás II y el ministro ruso Siceglovilof: los participantes en el complot urdido por Calvino serían trece. Dos de los arrestados habían sido liberados al haberse reconocido que eran inocentes, mientras Calvino seguía retenido en la

cárcel. Luego, el 24 de febrero, se reúne una nueva serie de actas y noticias diferentes. Motivado por la urgencia, el comisario de Milán, Bonelli, informaba al Gabinete particular del Interior que Calvino no pertenecía a la asociación de prensa lombarda y que no aparecía ni tan siquiera en el registro civil de aquella ciudad. Añadía que no había precedentes en cuanto a Calvino en aquella oficina y que el periodista era conocido por algunos colegas como «un joven serio, de carácter dulce, incapaz de propósitos criminales». ⁸ El comisario afirmaba además que la Asociación de prensa lombarda probablemente habría solicitado que el gobierno italiano intercediera ante el gobierno ruso a favor de Calvino. En un cuadro tan poco claro y con una coyuntura internacional tan compleja, era mejor que se movieran las instituciones profesionales en vez de los órganos de Estado y de gobierno.

De hecho, la prensa italiana comienza a moverse febrilmente para liberar al compatriota de la prisión rusa. El 25 de febrero el *Avanti!* publica un duro comentario sin firma donde se sostiene que:

La Italia monárquica ha sido muy servilmente devota de la Rusia autocrática, ha renunciado demasiado a toda dignidad en acciones policiales en perjuicio de los prófugos rusos, ha traicionado demasiadas veces la gentileza y hospitalidad de su pueblo para devolver a la horca del déspota a los rebeldes supervivientes [...]. Aun hoy que otro italiano –el periodista Calvino– ha sido arrestado en San Petersburgo, nos permitimos un algo de esperanza –pero la esperanza no nace de la confianza en nuestros gobernantes–. Nosotros esperamos, en cambio, que como el pueblo italiano ha renunciado a su derecho natural, derivado de la solidaridad con los revolucionarios rusos y de



Mario Calvino en un campo de caña.

Estrechos, y por otro, los intereses italianos en Tripolitania y Cirenaica. ⁶ Ese era uno de los temas puestos en juego: salvaguardar los intereses coloniales italianos, presentes y futuros.

¿Y precisamente durante la preparación de un encuentro de este nivel un italiano es arrestado mientras intenta matar al zar? Ello podría haber hecho fracasar el encuentro y minar definitivamente las relaciones entre los dos países. En Italia, por tanto, se busca hacer lo posible para resolver con prisa y en el mejor de los modos la delicadísima 'crisis Calvino'.

Nace así una complicada sucesión de contactos, de nombres, de encuentros, de investigaciones: periodistas, informantes, altos personajes de la política. Dos días después del arresto y la publicación de la noticia en la prensa italiana, el 23 de febrero de 1908, a las 13:30, llega un telegrama al Ministerio del In-

su propio sistema democrático; del mismo modo el autócrata renuncie a un derecho nacido de la violencia y de la alteración de cada principio de libertad.

Luego, pues, debilidad de la Italia monárquica ante la autocracia rusa. La prosa belicosa y decimonónica del *Avanti!* busca transformar, como se ve, el caso Calvino en un caso por la libertad.

Mientras tanto en el *Corriere della Sera* del 26 de febrero, el corresponsal de Rusia informaba que Calvino había confesado en la cárcel su pertenencia al Partido Socialista Revolucionario y había reconocido sus propias responsabilidades en el atentado, negándose, sin embargo, a denunciar a sus colaboradores. El 27 de febrero la Corte Marcial rusa se reunía para examinar el caso del terrorista italiano Mario Calvino: tras un análisis de las pruebas lo condenaron a la pena de muerte, que se ejecutaría en un máximo de tres días. A la llegada a Italia

de la noticia se multiplica la movilización periodística para salvar al periodista italiano Mario Calvino. Aparece en los diarios un llamamiento imperioso al Presidente del Consejo de Ministros, Giovanni Giolitti. El apasionado documento había sido escrito por el presidente de la Asociación de Prensa y recogía las firmas de muchos periodistas italianos. La apelación decía:⁹



A Su Excelencia, Presidente del Consejo de Ministros:

Ha llegado a Roma la noticia de que el colega periodista Calvino ha sido condenado a muerte en San Petersburgo por un delito político. Los periodistas suscritos hacen una vivísima petición a Su Excelencia para que promueva con el gobierno italiano una enérgica acción que sirva para salvar la vida de nuestro compatriota.

Devotísimos de Su Excelencia,

Firmado (siguen 50 firmas de notables periodistas italianos de la época).

Se exige una acción enérgica. ¿Qué habrá experimentado Giolitti al leer la apelación? Numerosos llamados del mismo tenor habían sido publicados en la prensa italiana y europea, y eran enviados por telegrama a altos políticos italianos. Incluso el senador Bissolati se interesó en el asunto y se dispuso a hacer una declaración en el parlamento para que fuera seguido con atención el caso Calvino.

‘Mario Calvino’, prisionero en San Petersburgo

Luego de numerosas presiones diplomáticas, el 29 de febrero un enviado de la embajada italiana en San Petersburgo, el caballero Arturo Gherzi, consigue encontrarse en la prisión con el ‘terrorista italiano’ Mario Calvino. El enviado diplomático, durante la conversación, que curiosamente se desa-

rolló en ruso, pudo constatar que el prisionero poseía un pasaporte italiano en regla obtenido en Porto Maurizio en septiembre de 1906. El documento identificaba al portador como Mario Calvino, de profesión agrónomo y periodista, nacido en San Remo en 1875.

Como decíamos, el coloquio entre los dos se desenvuelve en ruso, pero al despedirse el diplomático italiano, el prisionero ‘Mario Calvino’ lo saluda en lengua italiana: y en aquella frase el diplomático cree distinguir una pronunciación naturalmente italiana con una ligera inflexión romana. Como muchos hacen notar, la condición de periodista, declarada en el pasaporte, le permitía a ‘Calvino’ participar además desde dentro en la vida pública rusa, presenciando, por ejemplo, las reuniones del Consejo de Estado, del Parlamento y de diferentes instituciones y agencias del gobierno. Es un detalle para nada secundario. Mientras tanto el prisionero solicitó la suspensión de la condena a muerte, en espera de una revisión del apresurado proceso. Suspensión que fue denegada. El mismo 29 de febrero, por consiguiente, el ‘terrorista italiano’ Mario Calvino, junto a otros peligrosos magnicidas, fueron ahorcados. Fuerte fue en Europa la conmoción por el veloz proceso y la pronta ejecución.

¿Pero qué sucede contemporáneamente en Italia, en San Remo, ciudad natal del peligroso terrorista ya ajusticiado? En San Remo, el 1 de marzo de 1908, el comisario Rinaldi identifica como residente a un tal Mario Calvino, de 33 años de edad y agrónomo de profesión. Cada aspecto de la vida de Calvino es examinado: sus años universitarios en Pisa, sus amistades y relaciones de aquel entonces, sus experiencias profesionales en Liguria. Profesores universitarios del ateneo de Pisa son identificados e interrogados.

El agrónomo Mario Calvino, homónimo del terrorista ajusticiado en San Petersburgo, es convocado finalmente a la comisaría. Tres son los aspectos a verificar de inmediato: si el Mario Calvino italiano conocía al autodenominado terrorista revolucionario Mario Calvino ajusticiado en San Petersburgo; si el Calvino italiano tenía además conocimiento de que el criminal había usado su propia identidad y, finalmente, cómo había sido posible este ‘intercambio’ de identidad.

Cuestión espinosa, por cierto. No sabemos bien cuáles fueron las formas y los modos en que fue conducido el interrogatorio de Mario Calvino. En una relación enviada a Roma, el comisario Rinaldi resume así las declaraciones del agrónomo ligure Mario Calvino (las negritas son mías):

Calvino ha hecho la siguiente narración: «Viajando de Génova a Porto Maurizio me encontré en el mismo vagón con algunos extranjeros; uno de ellos hablaba también italiano. El viaje era largo e intercambiando algunas palabras, empezamos a hablar de agricultura, y uno de ellos me dijo que en la Rusia meridional tenía grandes posesiones en las que deseaba cultivar una viña. Entonces yo sugerí que era necesario introducir las vides americanas y trasplantarlas junto a las variedades locales. Siendo esta parte de la



Foto de pasaporte de Mario Calvino



Mario, Eva
y sus hijos,
Italo y Floriano.

viticultura mi especialidad, entré en el tema con mi habitual entusiasmo, tanto que el mismo ruso, que con placer hablaba más que el resto, me dijo que deseaba que yo fuera con ellos a Rusia a ver aquellos terrenos y escoger los portainjertos adecuados. **A mí me gusta viajar y en principio estuve de acuerdo.** Antes de descender del tren en Porto Maurizio, este señor me sugirió que me hiciera pronto un pasaporte para Rusia. Recuerdo que tal recomendación me fue sugerida con mucho entusiasmo. Durante el viaje le había dado mi tarjeta de visita al señor ruso. Y él me había prometido que pronto me habría hecho una visita. **Así pues, recién llegado decidí hacerme el pasaporte; pero el señor ruso no vino tan pronto,** de modo que me consideré burlado.

»Un buen día vi llegar a este señor a mi trabajo para ponernos de acuerdo. Me pidió que le dejara ver el pasaporte y me indicó que no estaba en regla, que era necesario visarlo por el Cónsul Ruso, y hacerlo pronto, porque la partida no podía postergarse. Yo, por medio del Viceconsulado Ruso de San Remo, visé mi pasaporte y me mantuve preparado. Pocos días después vino el ruso a mi estudio en Porto Maurizio; me dijo que su tío, que estaba en Niza, no se había restablecido todavía, pero que iba a organizar el viaje cuanto antes. Mientras tanto, como se mostró interesado en mis publicaciones, le regalé algunas. Le dejé ver el pasaporte, porque hablaba mucho de eso, de que era indispensable para un extranjero en Rusia, y decidí, ya que debía ir ese día a San Remo, acompañarlo desde Porto Maurizio a San Remo en ferrocarril, y partimos juntos. **Recuerdo que había guardado el pasaporte en el bolsillo de mi chaqueta. En San Remo nos saludamos y me aseguró que me escribiría o vendría a verme.** Me fui a mi oficina de San Remo, donde había personas, no recuerdo muy bien cuáles, que me esperaban.

»Después no supe más nada del ruso al que todavía estoy esperando. Dada mi activísima vida, siempre viajando y trabajando mucho, no pensé más en el pasaporte ni tampoco en el ruso. Recuerdo que él parecía una persona culta y le tenía cierta simpatía. No estoy en condiciones de precisar datos, y un poco desmemoriado a causa del excesivo trabajo. Solo hoy pensé que el Mario Calvino arrestado en San Petersburgo con mi pasaporte podría ser aquel ruso, que en aquella época **me habría llevado el pasaporte,** que yo creía conservar todavía».

En definitiva, en la historia narrada a los investigadores, que parece cobrar el tono de una fábula, el agrónomo Mario Calvino dice haberse encontrado en un tren a un misterioso y rico ruso, al que jamás había visto antes, el cual durante una conversa-

ción para pasar el tiempo, lo había invitado a trabajar en sus lejanas posesiones. Por consiguiente, Calvino se había hecho un pasaporte para Rusia y después, tal vez, este le había sido robado por el mismo ruso misterioso. Se trata de una historia que, por muchas razones, el comisario no encuentra convincente. De hecho, escribe (las negritas son mías):

Las declaraciones del profesor Calvino me parecieron inverosímiles, y lo mismo me pareció su comportamiento. De hecho, no es creíble que habiendo conocido fortuitamente en su viaje a un extranjero, hubiera decidido aceptar sin más la propuesta de dirigirse a Rusia, abandonando sus ocupaciones ordinarias en Liguria, sin tan siquiera **preocuparse por el nombre de quien le hacía tal propuesta** ni haberse ocupado de procurarse alguna garantía de seriedad de la propuesta que le fuera hecha. Él afirma haber



dado al extranjero su tarjeta de visita; ¿cómo es que la visita jamás le fue devuelta? ¿Cómo, dada la poca seriedad de la propuesta hecha en el viaje en tren, Calvino, que además se dice afanado por las múltiples ocupaciones de una vida activísima, se apresuró a procurarse un pasaporte para Rusia, perdiendo en tales prácticas tiempo y dinero? **¿Y cómo se puede creer que él no recordara los datos del primer encuentro y de los sucesivos encuentros con el señor ruso, ni siquiera de modo lejanamente aproximativo?**

Nuevas versiones

La historia del agrónomo Mario Calvino por desgracia no se sostiene. Demasiadas objeciones, demasiadas interrogantes, demasiados puntos oscuros. ¿Por qué, por ejemplo, Mario Calvino no había denunciado de inmediato la desaparición del pasaporte, documento valioso y difícil de obtener? Sin embargo, el agrónomo Mario Calvino no parece ser un tonto. Desde el momento en que es informado de las investigaciones sobre él y sobre la misteriosa entrega del pasaporte, Mario Calvino realiza de hecho frecuentes viajes a Roma y se encuentra tam-

bién con altos personajes políticos para que lo actualicen del caso. Calvino expone su historia incluso al propio Ministro del Exterior, Tittoni, quien después firmará el tratado italo-ruso.

Además, el 5 de marzo de 1908 llega desde Berna a los escritores de los investigadores una interesante carta de un colaborador del Ministerio del Interior, que cito a continuación (las negritas son mías):

Hotel et Grand Café, Restaurant de la Poste, Prés de la Gare BERNE, Nevengasse 43. Certificada y personal, reservada.

Berna, 5 de marzo de 1908

A la Dirección General de la Seguridad Pública
Ilustrísimo Señor Comisario:

Me encuentro en Berna para investigaciones de la Oficina Especial de la cual me ocupo, y esta mañana tuve, sin buscarla, una conversación con un grupo de rusos en un restaurante donde desayunaba. **Habiendo sabido que era italiano se mostraron indignados contra el profesor Mario Calvino (el verdadero) porque dijo que lo había sido robado el pasaporte. «¡Él mismo lo entregó!»** –exclamó uno de ellos–, porque «nosotros los rusos no robamos». Habiéndome fingido un periodista de izquierda, me confesaron que **en 1907 fueron espontáneamente provistos (y lo afirmaban enfatizando la frase) de un centenar de pasaportes italianos, entregados por compañeros suyos, y así lo pueden confirmar el profesor Orano, el senador Morgari y la Balabanoff, entre otros.**

Mientras hablaban, un joven como de 20 años agregó: «Miren, también yo tengo un pasaporte italiano». Y me mostró uno de nuestros pasaportes en forma de librito, pero no pude leer lo que decía!!!

Así que me apresuro a comunicarle a Vuestra Señoría Ilustrísima, por considerar oportunas y necesarias estas noticias, que también yo conocía muy bien al supuesto Calvino, a quien bajo el nombre de Cirilo encontré varias veces en San Remo y en Ventimiglia, junto a un grupo de rusos que viajaban de ida y vuelta desde Cannes a San Remo, creo que con el fin de estar al tanto de esos rusos ricos que residen en la Riviera italiana y francesa.

Con gran respeto,
Su servidor,
Giovanni Vivole

Posdata: Si pudiera necesitar otra información de este tipo, será para mí un honor recibir su petición; me encuentro preparado para ello mejor que otro. Desde el 12 estaré en Bolonia.

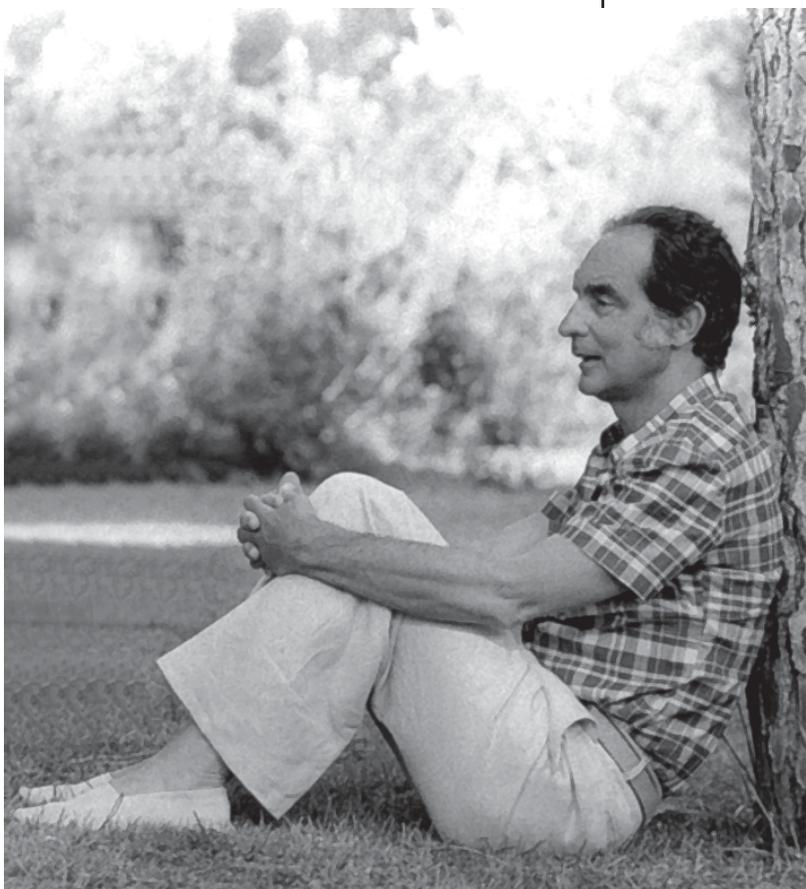
Mi dirección: Calle San Lorenzo, n.º 26, Bolonia.

¿Cuál es este 'grupo de rusos'? ¿Y por qué sostienen, todos juntos, que Mario Calvino les había entregado por propia voluntad su pasaporte? ¿Cómo y por qué fue dispuesto un centenar de pasaportes italianos para los rusos en 1907? ¿Y qué dicen los testigos citados por el extraño grupo de rusos: el profesor Orano, el senador Morgari y la Balabanoff?

Con esta compleja y vaga impresión en mano, los investigadores trabajan ahora sobre una nueva hi-

pótesis: el pasaporte de Mario Calvino no fue robado a su legítimo poseedor, como él había declarado en el curso del interrogatorio, sino que fue entregado voluntariamente por Calvino al misterioso ruso, organizador del atentado al zar. De hecho, el 4 de marzo de 1908 había salido en *Il Giornale d'Italia* una interesante entrevista titulada «¿Cuál es el verdadero Calvino?». En esta entrevista un tal Guido Pardo, empleado del Ministerio de la Agricultura, que se mostraba muy bien informado sobre el suceso, sostenía –como ya había declarado pocos días antes en la Comisaría de Roma– que el italiano Mario Calvino ejecutado en San Petersburgo era en realidad el anarquista ruso Vsevolod Vladimirovich Lebedintzev, conocido como 'Cirilo'. Pardo reconocía al ruso por las fotografías enviadas de San Petersburgo, así como a otros amigos y conocidos italianos.

El anarquista ruso –añade Pardo– conocía muy bien Italia, país donde, de hecho, había estado varias



veces, y hablaba con fluidez el italiano. ¿De qué modo, entonces, y dónde el agrónomo ligure Mario Calvino había conocido al ruso Lebedintzev? ¿Cómo se había producido la solicitud y la entrega del pasaporte? ¿Y por cuál motivo?

El 4 de marzo de 1908 el real Gobernador de Porto Maurizio, Rovasenda, envía a la Dirección General de la Seguridad Pública del Ministerio del Interior la siguiente nota (las negritas son mías):

Estimo oportuno referir a Vuestra Excelencia que por informaciones confidenciales se ha llegado a saber que **el conocido pasaporte a nombre del**

Italo Calvino con su hija Giovanna y su esposa Chichita.



profesor Mario Calvino fue enviado por el Vicecónsul ruso en San Remo, Augusto Rubino, socialista y hermano de otro socialista convencido, Giovanni Battista, exasesor municipal, al Cónsul General de Rusia en Génova para su aprobación. Ahora bien, si se considera que Mario Calvino pertenece a la masonería, es más, que tiene el grado de venerable de la Logia de Porto Maurizio, que es de ideas avanzadas y espíritu aventurero; que, por otra parte, el vicecónsul Augusto Rubino es uno de los dirigentes de la masonería de San Remo, parece cada vez menos merecedora de fe la excusa ilusoria dada por el profesor Calvino sobre la pérdida y el hurto del pasaporte, mientras que, en cambio, parecería evidente que él hubiera solicitado por dos años el documento con el único fin de dárselo a su colega revolucionario para que pudiera regresar a Rusia fingiéndose de nacionalidad italiana. Y de esto sería también una prueba el hecho de haberle mandado, por medio de su amigo y correligionario Augusto Rubino, el pasaporte al Cónsul General Ruso en Génova para la aprobación, sabiendo bien que las autoridades rusas en materia de pasaportes son bastante desconfiadas y cuán necesaria era por eso la intervención del Vicecónsul de San Remo. Por otra parte, hago saber a Vuestra Excelencia que con sentencia del 10 de febrero fue declarada la quiebra del Banco administrado en San Remo por los hermanos Rubino, lo que constituyó el asunto de mi informe

del 14 del pasado mes, n. 154 Gab., pero me parecería conveniente que esto se informara a la embajada rusa para que se ocupe de la revocación de la designación conferida a Augusto Rubino y reconocida con R. Exequatur por el gobierno italiano. Sobre este delicado asunto creí mi deber reenviar hoy mi nota a Su Excelencia el Ministro de los Asuntos Exteriores.

La hipótesis de fondo es, por consiguiente, la de un 'complot internacional'. El agrónomo ligur Mario Calvino, 'socialista, masón, con simpatías anarquistas', habría por tanto entregado voluntariamente su propio pasaporte al 'colega revolucionario', el ruso Lebedintzev –ya registrado en los archivos de la policía–, para permitirle el retorno a la patria. ¿Pero acaso el ruso Lebedintzev, cuando le pidió el pasaporte a Calvino, tenía ya en mente el proyecto del atentado al zar? ¿Y Calvino lo sabía? ¿En este caso, Calvino habría entregado voluntariamente el pasaporte al ruso para efectuar el atentado? Probablemente no lo sabremos jamás. Considerando demasiado peligrosa su permanencia en Italia y en Europa, el agrónomo ligur Mario Calvino decide muy pronto dejar el país. En enero de 1909 –siempre seguido por urgentes notas informativas de los servicios secretos y de las estructuras diplomáticas de Europa– embarca en el puerto de Le Havre con destino a los Estados Unidos. A través de Washington, San Francisco, Nueva Orleans, llega a México, donde se emplea como agrónomo. En México, como recordará el mismo Italo Calvino, Mario «había vivido la revolución mexicana de Pancho Villa». ¹⁰ En 1918 se traslada de México a Cuba, donde dirige la Estación Experimental Agronómica de Santiago de las Vegas, cerca de La Habana. Al año siguiente se casa en Cuba con la botánica Eva Mameli. En 1923 le nace un hijo, Italo Calvino, quien escribirá concientemente muchos años después, lo siguiente, definiendo al anarquista ruso Lebedintzev como «astrónomo», y con ánimo de ponerle definitivamente una piedra encima a toda esta historia: «El pasaporte robado era la versión oficial que mi padre dio de los hechos a las autoridades que sospechaban de su complicidad con el revolucionario ruso. En realidad mi padre había dado su pasaporte al astrónomo Lebedintzev para permitirle regresar a Rusia clandestinamente». ¹¹

[Traducción de Iledys González Gutiérrez; revisada por L.C.]

Notas

¹ Un fragmento de este texto fue publicado en *Casa de las Américas*, 24 (1964), 28-39 (N. del E.).

² Esposa del escritor, con quien se casó en La Habana (N. del E.).

³ Todos los documentos citados y presentados íntegramente han sido transcritos por mí. Los he obtenido en el Archivo Central del Estado de Roma (Archivio Centrale dello Stato di Roma) (ACS) y la Biblioteca de la Cámara de Diputados (Biblioteca della Camera dei Deputati) (BCD).

⁴ Italo Calvino: «Il parodosso», *Rivista di cultura giovanile*, septiembre-diciembre, 1960.

⁵ Cfr. Enrico Serra: *L'Italia e le grandi alleanze nel tempo dell'imperialismo. Saggio di tecnica diplomatica*, Milán: Franco Angeli, 1990.

⁶ Ídem.

⁷ Cfr. nota 3.

⁸ Ídem.

⁹ Ídem.

¹⁰ Italo Calvino: «Intervista a *L'Europeo*», noviembre, 1918.

¹¹ Italo Calvino: «Lettera al prof. Angelo Tamborra», en *Lettere 1940-1950*, al cuidado de L. Baranelli, Milán: Mondadori, 2000.

Ineptos y partisanos

Imágenes de la juventud en la narrativa calviniana de los años cuarenta*

[fragmentos]

Bruno Falchetto



1. Años 40 (también antes del 45)

En 1954 Italo Calvino publica una nueva edición de *El sendero de los nidos de araña* aparecido originalmente en la «Piccola Biblioteca Scientifico-Letteraria» Einaudi. El libro tiene una cubierta de Giuseppe Zigaina que muestra a un muchacho con una chaqueta de hombre; y también una nota anónima, pero de mano del autor, acompañada por una fotografía. Desde 1947, año de su inicio novelístico, la imagen del escritor ha sido retocada y consolidada; el aparato editorial del libro registra fielmente esa transformación.

La contracubierta expone, junto al juicio de Pavese, el de Niccolò Gallo («un libro particularmente afortunado, que, además de revelar a un escritor, sirvió como lección de gusto literario a una multitud de jóvenes expuestos al desorden del mañana de la Liberación»), para indicar que *El sendero...* no es una novela cruda y áspera de un joven principiante, sino más bien la significativa obra prima de un escritor maduro. En efecto, así lo propone la imagen de cubierta: de medio busto, con chaqueta, corbata, chaleco y una expresión seria en la que parece reflejar la historia personal sintetizada en la nota:

Mientras el mundo poético de Italo Calvino permanece abierto al escenario encantado de su Liguria, una ciudad gris y severa como Turín, donde él vive desde los diez años, le ha enseñado el empeño moral y civil presente en sus narraciones, incluso en las que se aproximan a la fábula y la aventura. Nacido en 1923, Calvino tuvo su nacimiento literario después de la Liberación. Ha publicado hasta el momento cuatro libros (*El sendero de los nidos de araña*, *Último viene el cuervo*, *El vizconde demediado*, *La entrada en guerra*) y sabe renovarse de manera constante, pero manteniéndose fiel a sí mismo.

Este rápido perfil de sí mismo muestra en la obra, primeramente en el paratexto, algunos dispositivos típicos de las autopresentaciones calvinianas, de su modo característico de «poner en forma» la propia personalidad literaria. En el eje sincrónico está la inclinación a trabajar sobre coordenadas imaginativas opuestas y complementarias: aquí Liguria (mar: fantasía, aventura) y Turín (ciudad: empeño, tensión moral, apertura civil); en el eje diacrónico está un proceder basado en la regeneración y la coherencia.

Además el autorretrato coloca con decisión en la inmediata posguerra el nacimiento artístico de Italo Calvino, con una afirmación, al mismo tiempo, verdadera e imprecisa. Verdadera, porque, como el Calvino público y privado (en las cartas y en las intervenciones ensayísticas y

Italiano, profesor de la Università degli Studi di Milano, donde enseña literatura italiana de los siglos XIX y XX. A más de sus libros y ensayos sobre distintos escritores de ambas centurias, ha participado en la preparación de la edición de «I Meridiani», de Mondadori, de las novelas y cuentos completos de Italo Calvino (1991-1994).

*Versión reducida y autorizada por su autor, para esta entrega de RyC, del ensayo «Buoni a nulla e partigiani. Immagini di gioventù nella narrativa calviniana degli anni quaranta», aparecido en *Leggere l'adolescenza*, comp. B. Peroni, Milán: Unicompil, 2008, pp. 157-177.



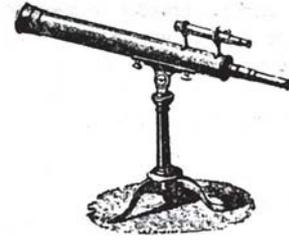
periodísticas) ha recordado varias veces (y siempre repetirá en lo sucesivo), es en la lucha contra el fascismo, en la experiencia de la Resistencia, que se produce en él una decisiva maduración humana, y se cumple un cambio existencial profundo, preludio de la llegada plena a un estilo personal, a una visión individual y práctica de la literatura. Pero imprecisa, porque en el tránsito creativo calviniano, como sabemos hoy, los años 40 no cuentan solo a partir de su segunda mitad. De hecho, si tras la Liberación tenemos la historia adulta de la escritura de Calvino, la etapa que antecede a esta década, periodo de sus primeras pruebas, delinea una prehistoria que en lo absoluto está privada de interés y eficacia estética. *Antes de que tú digas «hola»* y el tercer volumen de las *Novelas y cuentos* están ahí para testimoniarlo.¹ Pocas son, en cambio, las marcas explícitas en sus escritos. Casi ninguna, en verdad, más allá del memorable ataque de «Las noches de la UNPA» que también documenta, con sutileza, una pasión teatral: «Era un muchacho lento; a los dieciséis años, para la edad que tenía, estaba más bien atrasado en muchos aspectos. Luego, inesperadamente, en el verano del 40, escribió una comedia en tres actos, tuvo un amor y aprendió a montar bicicleta».²

El capítulo más significativo de este Ur-Calvino es la serie de los «breves apólogos, antifascistas, pesimistas y anarquizantes», escritos entre la primavera de 1943 y el otoño de 1944, a los que va a añadirse el boceto de una larga narración titulada «El bueno para nada», compuesto en aquel mismo periodo. No son, por otra parte, ni los primeros trabajos, ni los primeros cuentos: ya en la primavera-verano de 1941 había propuesto a Einaudi una colección de cuentos (*Loco yo o locos los demás*);³ al tiempo que es intensa su actividad teatral en el otoño-invierno de 1942 (*Cabeza negra*; *Viento en el camino*). Esta es más bien una fase rápida e intensa –la última y la más convincente– del aprendizaje literario que el, hasta hace pocos años, Calvino conocido, parecía no haber tenido.

Un examen entre las dos crestas de la primera producción narrativa calviniana –prehistoria y primera historia, podríamos decir– permite rastrear la definición y la reformulación de una imagen de hombre, de una idea de identidad individual (dinámica, precaria, contradictoria), en cuyas características la «juventud» de los personajes y del autor cuentan no poco. En los años 40 se delinea así la historia de un Calvino escritor joven, se asiste a la fijación de su personalidad literaria, de su modelo representativo, que se establece en su inicio, antes del compromiso con la Resistencia, y que después se va a definir fuertemente.

2. Identidades débiles y profetas mudos

Para los breves escritos compuestos entre la primavera de 1943 y el otoño de 1944 –en una fase particularmente dura de ese tiempo de guerra y dictadura por el que estaba atravesando– Calvino había pensado dos títulos posibles: *Cuentecitos de pasado mañana* o *Apólogos existencialistas*. Son relatos que testimonian una precoz predilección por una escritura antiemotiva, antipsicologista, seca y nerviosa.



Italo Calvino

EL HECHO HISTORICO Y LA IMAGINACION EN LA NOVELA

La situación en que me encontraba al comenzar a escribir se asemeja mucho a la situación en que se encuentran hoy los jóvenes escritores cubanos. Por eso pienso que quizá mi experiencia pueda interesarles.

En 1945, en el momento de la Liberación, la literatura italiana se encontró con un público nuevo. Antes había sido una literatura para pocos, y el gran público buscaba sobre todo los autores extranjeros.

Después de la guerra, junto con el despertar político se manifestó una sed general de cultura. Y había mucho que contar, después de la tremenda experiencia que Italia había vivido; y era preciso descubrir la verdadera Italia, que el fascismo había ocultado a los italianos.

En la literatura italiana, la novela no había tenido nunca, en el pasado, una vida exuberante; durante el fascismo, eran tantos los temas prohibidos que casi no era posible escribir novelas, y este género literario había estado a punto de desaparecer.

En los últimos años del fascismo, había empezado una nueva narrativa que, a pesar de la censura, expresaba su carácter antifascista: recordaré ante todo

En 1964, Calvino fue jurado del Premio Casa de las Américas. En esa ocasión ofreció una conferencia en la cual establecía nexos entre la literatura italiana de posguerra y la que se escribiría en la Cuba en esos años. Ver *Casa de las Américas*, 26 (1964): 154-161

En ellos a menudo ocupa la escena un yo de poco relieve: anónimo o débilmente bautizado (solo con nombres propios, Eduardo, Erberto, Egidio, Teresa...), cuya interioridad se retrata a través de acentos funcionales, y en cuyo carácter el narrador poco se detiene. La insuficiente definición de los actores («gente», «uno», «un grupito de amigos», un simple nombre) también deja a la sombra lo concerniente a su condición civil. Por otro lado –junto a algunas figuras de ancianos sabios, sobre los que volveré– los personajes, se muestran empeñados frecuentemente en juegos y pasatiempos (por demás ásperos y peligrosos); siempre insertados en un horizonte pobre; y dan la impresión de ser, en cierta forma, nuevos en el mundo, trasmitiendo una lejana idea de juventud, lejana en mayor o menor grado [...].

En las acciones de los personajes se suceden en un mismo plano gestos mínimos, cotidianos, insignificantes, como llamar a alguien («El hombre que llamaba a Teresa») y gestos graves e irreversibles, como suicidarse [...]. Desfilan por la página identidades débiles por mimetismo, por una disponibilidad que suena vacía, o por anonimato e ineptitud. Son débiles porque son evasivas y reversibles, porque la relación entre individuo y rol o nombre no es estable y fuerte, sino intermitente e intercambiable [...]. O bien, las identidades son débiles por el agotamiento, porque el individuo está signado por la incapacidad, la impotencia, la privación, la debilidad y la fatiga para insertarse con eficacia y armonía en el mundo que lo circunda. En ciertos casos, aparece en primer plano el aburrimiento: una vida sin sentido, sin valor, que solo por un instante, y por juego, logra sentirse viva (y la atrofia del sentimiento es tal que la recuperación del valor de la existencia puede expresarse en la mera conquista de un helado de frambuesa, como en «Pasatiempos»). Por otro lado, la historia da testimonio de todos los obstáculos, de las dificultades para moverse con soltura entre las cosas y la gente (en este sentido es emblemático el incipit de «El bueno para nada»). En estos pequeños relatos, por consiguiente, domina una modalidad de representación del sujeto mediante el adelgazamiento, la reducción, el rebajamiento, fundada es una marcada sintonía entre técnicas de construcción literaria del personaje (la economía de los trazos) y la imagen del hombre que los personajes proponen (el carácter débil, evasivo, poco consistente y apegado a su identidad). El estilo de aligerar, la estrategia de la «reducción a lo esencial», están ya en estas obras.

Aquí y allá se perfila de manera fugaz, se vislumbra apenas, una silueta con más relieve, al menos potencialmente. Son figuras individuales o colectivas que parecerían capaces de una acción eficaz sobre las cosas o de una comprensión plena de la realidad. Pero esta acción o comprensión es temporal, falta potencial, o es solo hipotética, para indicar sobre todo, tal vez, una exigencia y una esperanza. Aparecen entonces los sabios reticentes («El profeta mudo»); o que de inmediato, tras una iluminación, pierden la memoria («El relámpago»); o que solo hacen una aparición fugaz («Diez monedas de plastilina») [...].

Junto con la serie de cuentos brevísimos Calvino realiza una prueba de narración larga en la que resalta la figura de un joven. Existen dos redacciones del texto: un manuscrito de doce hojas titulado «El bueno para nada», verosímelmente compuesto a no mucha distancia de los cuentos cortos, que se interrumpe con la indicación «Fin del primer capítulo»; y una impresa, titulada «Como no fui Noé», que se publicó en una revista no identificada en la segunda mitad de los años 40. Las diferencias diversas opciones estructurales: relato de una cierta amplitud o historia breve, tercera o primera persona.

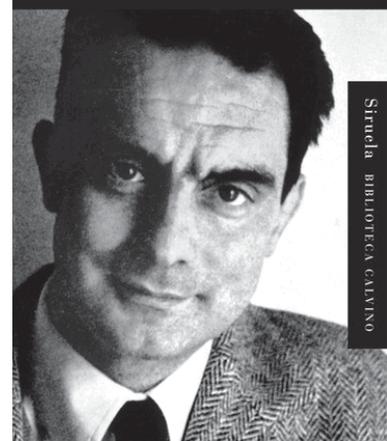
El retrato psicológico-existencial del protagonista está en el centro del texto, sobre todo en la versión manuscrita, que –en oposición a las tenues siluetas hasta aquí vistas– introduce a un personaje más bien «acabado», dejando entrever un gusto por el acercamiento a soluciones literarias diferentes que será siempre típico del proceder calviniano [...]. La redacción publicada en revista es sin dudas posterior al fin de la guerra. Calvino retoma y modifica el texto originario, esencialmente podando, recortando la escritura y reformulando al mismo tiempo el tema en una clave más constructiva. En el manuscrito el motivo del yo en crisis estaba desarrollado con más amplitud, insistencia, pesimismo. El uso de una voz narrativa en tercera persona permitía dar una representación más explícita, frontal y dilatada del protagonista [...].

Creo que hasta aquí resultan evidentes los nexos entre contenidos y formas literarias en esta fase auroral de la escritura calviniana, y el horizonte histórico del totalitarismo en tiempo de guerra. Se ha diseñado ya, me parece, una estrategia de la relación mediado/extrañado, de la «visión indirecta» (según la fórmula célebre de la primera de las *Lecciones americanas*),⁴ que representa uno de los hilos conductores más importantes de su «modo de conformar». Es una estrategia fundada en la doble convicción de la especificidad del lenguaje literario y de la interdependencia de mundo escrito y mundo no escrito; esta última, de verdad posible y artísticamente vital, solo si cada vez es reconcebida, repensada, remodelada. Una especificidad sin complacencias, una interdependencia difícil y precaria.

3. Después de la Resistencia. La discontinuidad del yo y el descubrimiento de lo real.

[...] La Resistencia como experiencia clave, densa, plural: política, histórica, cultural, existencial y, ciertamente, literaria, «representó la fusión entre paisajes y personas».⁵ Leídos los cuentecitos de 1943-1944

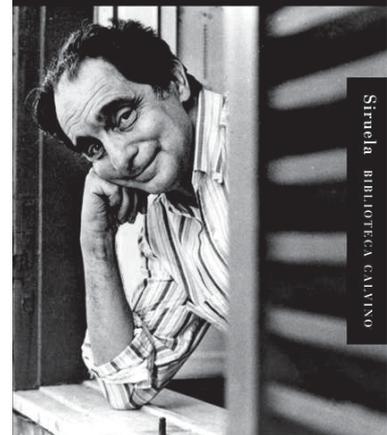
El sendero de los nidos de araña ITALO CALVINO



Siruela BIBLIOTECA CALVINO

Correspondencia (1940-1985) ITALO CALVINO

Selección de Antonio Colinas
Traducción de Carlos Gumpert



Siruela BIBLIOTECA CALVINO



se comprenden mejor algunas afirmaciones de la introducción (1964) a *El sendero de los nidos de araña*. Calvino escritor surgió en la guerra de liberación no descubre tanto la fusión de paisaje y personas: descubre el paisaje y los cuerpos, la dimensión material y corpórea de la vida. En los cuentos de la posguerra la valoración del paisaje se acompaña de la valoración de la experiencia perceptiva, de los sentidos. No son completamente esporádicas y casuales la secuencias de *Último viene el cuervo* en las que el percibir es fundamento. Pienso en el tacto y el oído exaltados por condiciones de ligera visibilidad y peli-

gro [...]. Pienso en la percepción del propio cuerpo, como espacio de tensión y sufrimientos [...], o en la percepción del cuerpo de otros: el contacto, como discurso sin palabras o como certeza que precede a las palabras [...]. Muchas son las ocasiones, en un texto que se puede considerar el primer «libro de los sentidos» de Calvino, en las que la importancia de los sentidos más materiales, más próximos a las cosas (tacto, gusto, olor), no es menor con respecto a la vista, el sentido de la distancia y el orden.

4. Juventud y realismo de la emergencia.

Se sabe que los jóvenes, en la breve narrativa calviniana de la segunda mitad de los años 40, aparecen a menudo en un primer plano. Niños en historias de naturaleza, mar y colinas («Una tarde», «Adán», «El jardín encantado», «Una nave cargada de cangrejos»); y jóvenes o muy jóvenes guerrilleros en ejemplos de «relatos de «la Resistencia» (o, en sentido general, de guerra o violencia) vistos como aventura de *suspense* o de terror, un tipo de narrativa que no pocos considerábamos en la época»: ⁶ desde el muchacho con el fusil de *Último viene el cuervo* hasta el mensajero Binda, con su «cuerpo pequeño y descarnado más de niño que de jovencito», acompañado en su recorrido nocturno por el terror a «una bestia proveniente del fondo de regiones infantiles». ⁷ En estos cuentos la connotación del aspecto civil aparece explícitamente de modo intermitente, en el contexto de una identificación de los personajes reducida a los mínimos términos (a una desnudez simbólica, el hombre armado y el hombre sin armas de «Partido tras la orden», y, a veces, efectiva, concreta: el hombre desnudo de «Uno de los tres está todavía vivo»). En otros textos aparecen jóvenes burgueses trabados en relaciones difíciles con sus padres, una marcada inclinación a observar y un agudo sentido de las distancias entre las clases y que viven en una condición de aislamiento (el hijo del patrón que se siente «desesperadamente extranjero»), suavizada y limada de asperezas por

su extracción social. O jóvenes proletarios y marginales, como aquellos que se encuentran en las historias de trenes y estaciones [...].

Son varios los atributos de las diferentes edades juveniles que se adaptan particularmente a una narrativa de la meditación sobre las relaciones entre sujeto y mundo, con intenciones cognoscitivas y un planteo problemático, que es caro a Calvino: la disponibilidad ante las cosas, el devenir, las contradicciones, el anticonvencionalismo, la intensidad emotiva. Las marcas de la juventud no se encuentran solo en el plano de los personajes; dan forma también al orden y la óptica del relato. Los dos principios representativos que condensan, en mi parecer, esta constelación de atributos son la movilidad y el contraste. Estos trazan en buena medida los trayectos existenciales de las figuras, las siluetas de las tramas, el diseño en perspectiva. Testimonian una *Weltanschauung* en la que el momento decisivo, constitutivo, es el del impacto con el mundo, del encuentro/desencuentro donde el sujeto se realiza, o más bien, prueba a definirse mejor, viene a conocerse mejor. A partir de aquí aparece una tendencia a atribuir preponderancia a la fase de la percepción-visión respecto a aquella de la clasificación conceptual e ideal/ideológica. Es evidente que no se renuncia a una operación racional, de aplicación/construcción de modelos de lecturas de cosas y eventos, pero existe además una muy clara conciencia de todos los límites de esas operaciones. Por consiguiente, está el esfuerzo de no estabilizar, solidificar y congelar categorías mentales e interpretaciones, sino de presentarlas flexibles, abiertas. Son las coordenadas, podría decirse, de un realismo de la emergencia y la exploración, un realismo del inventario irregular y precario, no de la síntesis armoniosa y segura. ⁸

5. Fricción, tensión. Una defensa antienfática del sujeto.

Calvino llega a precisar una idea del sujeto en un concepto de identidad, cuyos trazos esenciales son: discontinuidad, no autosuficiencia, parcialidad y desarmonía, centralidad problemática de un principio racional, de un nexo de inteligencia y voluntad. Procedo por puntos.

Discontinuidad: me limito a indicar todo el tema de las intermitencias, de las traiciones, de las transformaciones, recordando solo de *El sendero de los nidos de araña* los personajes de Piel y Derecho.

No autosuficiencia: o sea, identidad del individuo como resultado de una red de determinaciones externas e internas [...].

Parcialidad y desarmonía: trazos típicos de tantos personajes calvinianos, serán la base de la invención de las singulares y penetrantes fisionomías novelísticas de la trilogía de *Nuestros antepasados* (pero ya en *El sendero...* se recordaba que «todos tenemos una herida secreta que redimir con la lucha»). ⁹ Son los dos principales modos –en el «adentro» y en el «afuera», en el sujeto y en las relaciones sujeto-mundo– de aquel existir «difícil» que da título a todas las secciones de la gran colección de los *Cuentos* de 1958.

Centralidad problemática de un principio racional, de un nexo de inteligencia y voluntad. En uno de los pasajes centrales de «El meollo del león», Calvino declara un aspecto importante de la propia idea de individuo (que va más allá de su condición de escritor):

[...] Inteligencia, voluntad: ya presentar estos términos quiere decir creer en el individuo, refutar su disolución. Y nadie más que quien ha aprendido a poner los problemas históricos como problemas colectivos, de masas, y milita entre los que siguen estos principios, puede hoy aprender cuánto vale la personalidad individual, cuánto hay en ella de decisivo, cuánto en cada momento el individuo es árbitro de sí y de los otros, y puede así conocer la libertad, la responsabilidad, el miedo [...].¹⁰

Principio guía y núcleo catalizador del yo están indicados en el binomio inteligencia y voluntad: aquí puede/debe configurarse, en la definición de las elecciones, el espacio del ejercicio de libertad y de la asunción de responsabilidad. Pero la centralidad de voluntad e inteligencia es problemática. En el mundo narrativo calviniano el esfuerzo de comprender, de actuar racionalmente, tiene una posición de gran relieve [...], a veces puede conducir a una verdadera e inconfundible hipertrofia de la razón [...].

En una lucha en dos frentes –contra el individualismo y las confusiones del pánico, y por otra parte, contra la marejada de la objetividad– Calvino propone una defensa del individuo radicalmente crítica, conducida a través de su inserción en el mundo de muchos, de los hombres y de los seres de la naturaleza. El yo, en definitiva, es pensado siempre de frente a la historia y la naturaleza y en medio de ellas [...].

6. Imágenes (autocríticas) de jóvenes guerrilleros.

Jóvenes son también los protagonistas de los tres cuentos «más autobiográficos» de *Último viene el cuervo* («La misma cosa de la sangre», «Espera de la muerte en el refugio», «Angustia en el cuartel»), en los que se escenifican, evasiva más que puntualmente, algunos hechos fuertes de la biografía del escritor (la madre como rehén, la prisión de Italo),¹¹ entre la víspera y el comienzo de la militancia partisana. La representación no tiene nada de triunfalista, se dirige a dudas, incertidumbres, miedos, inercias, confusiones, derivas fantástico-reflexivas de los personajes [...].

El tríptico muestra esencialmente historias de espera que narran estados de transición, de una toma de posición que va radicalizándose o está a punto de titubear. El héroe se mueve en un espacio gris, hecho de indecisiones, temores, conturbado por fantasmas [...], asediado a menudo por la pasividad: por un «gusto a dejarse llevar a la deriva», por la sombra de una «renuncia» o de un «sopor».¹²

El protagonista es un héroe que no actúa, o actúa poco, o actúa con ayuda, ya porque vive una «vida de rebelde de lujo» con un pie entre los partisanos y otro en la vida burguesa, ya porque se encuentra

preso, pendiente del hilo de un destino incierto y privado totalmente de su voluntad, expuesto al riesgo de ser engullido por la opacidad moral de los compañeros y los guardias. En estos personajes, cara a cara con la emergencia de la guerra, yo diría que se destila algo del protagonista de «El bueno para nada» –que no sabía ni siquiera atarse los cordones de los zapatos y que incluso no podía disimular que ante la inminencia de una catástrofe, una «responsabilidad enorme» no pesara también sobre él–, tienen algo de su sentido de inadecuación y de su pereza.¹³ Y ese relato, en su versión manuscrita, tal vez sea el antecedente directo, el precedente de estos primeros cuentos autobiográficos de *Último viene el cuervo*: la transfiguración literaria de alguien que piensa que no se puede sencillamente asistir, a una guerra pero que aún no sabe qué quiere hacer, qué podría llegar a hacer [...].

Notas:

¹ *Prima che tu dica «pronto»*, Milán: Mondadori, 1993; *Romanzi e racconti*, edición dirigida por Claudio Milanini, al cuidado de Mario Barenghi y Bruno Falchetto, vol. III, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, Milán: Mondadori, 1994. Los dos primeros volúmenes aparecieron en 1991 y 1992. En el texto se usarán desde ahora las abreviaturas RR1, RR2, RR3 para esos títulos, mientras la sigla S indicará los *Saggi* (1945-1985), al cuidado de Mario Barenghi, Milán: Mondadori, 1995.

² «Le notti dell'UNPA», en *L'entrata in guerra*, RR1, p. 525.

³ Así se lee en una incompleta «autobiografía para la Federación» del PCI de Turín, inédita, con fecha del 11 de junio de 1953, conservada en la casa romana del escritor –véase la indicación en la noticia sobre los *Raccontini giovanili*, RR3, p. 1302.

⁴ *Lezione americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, S, p. 32.

⁵ «Prefazione» (1964) a *Il sentiero di nidi di ragno*, RR1, pp. 1188.

⁶ Es la misma definición de la «Nota alla nuova edizione» de *Ultimo viene il corvo*, Turín: Einaudi, «I coralli», 1969 (ahora recogida en la noticia de la compilación, RR1, pp. 1262-1263).

⁷ «Paura sul pensiero», en *Ultimo viene il corvo*, RR1, p. 249.

⁸ La remisión es al notable y un tanto olvidado texto «Una discussione epistolare tra Anna Seghers e Georg Lukács», en G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Turín: Einaudi, 1973, pp. 379-415.

⁹ *Il sentiero dei nidi di ragno*, RR1, p. 109.

¹⁰ «Il midollo del leone», en *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, S, p. 23.

¹¹ Nuevamente remito a los dos escritos de Milanini ya citados.

¹² Las citas son, sucesivamente, de «Attesa della morte in un albergo», RR1, p. 228; «La stessa cosa del sangue», RR1, p. 227 y «Angoscia in caserma», RR1, pp. 241 y 243.

¹³ «Era un perezoso y su pereza lo habría dejado hasta entonces en la angustia de encontrarse un día frente a un trabajo difícilísimo e inevitable, y condenado a salir del caparazón de sus incapacidades, que usaba para esconderse a cada reclamo de oposición o solo de contacto con el mundo exterior» (es un pasaje del manuscrito; cfr. la noticia a los «*Raccontini giovanili*», RR3, p. 1314).



La conciencia tranquila*

Apólogo sobre la honradez en el país de los corruptos

Italo Calvino

Había un país sostenido por lo ilícito. No era que faltaran leyes, ni que el sistema político no estuviera basado en principios que más o menos todos decían condicionar. Pero este sistema, articulado alrededor de un gran número de centros de poder, necesitaba desmesurados recursos financieros (los necesitaba porque cuando uno se acostumbra a disponer de mucha plata ya no es capaz de concebir la vida de otra manera) y tantos medios se podían obtener tan solo ilícitamente, es decir, pidiéndoselos a quienes los tenían, a cambio de favores ilícitos. Más aún, el que podía dar plata a cambio de favores, en general ya había conseguido esa plata mediante otros favores previos, por lo que resultaba un sistema económico en cierto modo circular y no carente de cierta armonía.

Aunque se financiaran por estas vías ilícitas, ninguno de los centros de poder era siquiera rozado por sentimientos de culpa, ya que para la moral interna todo lo que se hacía por el interés del grupo era lícito. Más aún, benéfico, porque cada grupo identificaba el propio poder con el bien común; la ilegalidad formal, por lo tanto, no excluía una superior legalidad sustancial. Es verdad que en toda transacción ilícita a favor de entidades colectivas es usual que una cierta porción se quede en manos de personas particulares, como merecida recompensa a las indispensables diligencias realizadas en la mediación y consecución del dinero: así que el acto ilícito que para la moral interna del grupo era lícito, implicaba dejar un pequeño margen de acto ilícito incluso para esa moral. Pero, bien mirado, el particular que llegaba a embolsillarse una comisión individual tomándola de la comisión colectiva, estaba seguro de que si había conseguido una ganancia personal era para poder obtener una ganancia colectiva, es decir, que podía convencerse sin ninguna hipocresía de que su conducta no solo era lícita sino también benéfica.

Este país tenía también, al mismo tiempo, un dispendioso presupuesto oficial alimentado por los impuestos sobre cualquier actividad lícita, y financiaba lícitamente a todos aquellos que lícita o ilícitamente lograban hacerse financiar. Como en aquel país nadie estaba dispuesto no digamos a quebrar sino siquiera a tener que poner algo de su parte (y no se ve en nombre de qué se podría pretender que alguien tuviera que poner lo suyo) las finanzas públicas se dedicaban a reintegrar lícitamente, en nombre del bien común, los huecos dejados por las actividades ilícitas que también se hacían en nombre del bien común. El cobro de los impuestos, que en otras épocas y civilizaciones era capaz de estimularse haciendo un llamado a los deberes cívicos, aquí volvía a ser con claridad un acto de fuerza (igual a lo que pasaba en ciertas localidades, donde además del cobro por parte del Estado existía también el que hacían algunas organizaciones armadas o mafiosas), acto de fuerza al que el contribuyente se resignaba para evitar mayo-

* Publicado en RyC, 6
(1996): 56-57,
en el décimo
aniversario de la
muerte de Calvino
(1923-1985).
Conserva universal
actualidad.



res daños, a pesar de sentir –en lugar del alivio de la conciencia tranquila– la desagradable sensación de una complicidad pasiva con la mala administración de la cosa pública y con los privilegios de las actividades ilícitas, por lo general exentas de toda carga impositiva.

Una que otra vez, cuando uno menos se lo esperaba, un tribunal resolvía aplicar la ley, provocando pequeños terremotos en algunos centros de poder e incluso arrestos de personas que habían tenido hasta ese momento sus buenas razones para considerarse intocables. En estos casos la sensación prevalente, en lugar de la satisfacción por el triunfo de la justicia, era la sospecha de que se trataba de un ajuste de cuentas entre un centro de poder contra otro centro de poder. Por esto, se hacía difícil establecer si las leyes, a estas alturas, se podían usar solamente como armas tácticas y estratégicas en las batallas internas entre los distintos intereses ilícitos, o bien si los tribunales –para legitimar sus tareas institucionales– estaban obligados a demostrar que también ellos eran centros de poder con intereses ilegítimos como todos los otros.

Naturalmente, una situación así era propicia también para las bandas de delincuentes de tipo tradicional, que con los secuestros, los asaltos a bancos (y también tantas otras actividades modestas que llegaban hasta el simple raponazo) se insertaban como un elemento imposible de prever en el carrusel de los billones, haciéndole desviar a veces su camino hacia recorridos subterráneos, desde donde tarde o temprano volvían a salir bajo mil formas inesperadas de capitales lícitos o ilícitos.

Como opositoras al sistema, ganaban terreno las organizaciones del terror que, usando los mismos medios para financiarse de los ilegales de siempre, y con un bien dosificado cuentagotas de asesinatos distribuidos entre todas las categorías de ciudadanos, ilustres y oscuros, se proclamaban como única alternativa global al sistema. Pero el verdadero efecto que tenían sobre el sistema era el de reforzarlo hasta volverse ellas mismas su puntal indispensable, el que confirmaba la convicción de que este era el mejor sistema posible y de que no se lo debía cambiar en nada.

Así, todas las formas de lo ilícito, desde las más divertidas hasta las más feroces se aglomeraban en un sistema que tenía su estabilidad, solidez y coherencia, y en el que muchísimas personas podían hallar su propio provecho práctico sin perder la ventaja moral de sentirse con la conciencia tranquila. Los habitantes de aquel país habrían podido declararse, pues, unánimemente felices, de no haber sido por una categoría de ciudadanos –de todos modos bastante numerosa– a los que no se sabía bien qué papel atribuir: los honrados.

Los honrados eran como eran no por algún motivo en especial (no podían ampararse en grandes principios ni patrióticos ni sociales ni religiosos, que ya no tenían curso); eran honestos por costumbre mental, por condicionamiento caracterial, por tic nervioso... En últimas eran así y no podían hacer nada si las cosas que de veras les importaban no se podían valorar directamente en dinero, si su cabeza funcionaba siempre según esos anticuados mecanismos que relacionan la ganancia con el trabajo, la estima con el mérito, la propia satisfacción con la satisfacción de otras personas. En aquel país de gentes que se sentían siempre con la conciencia tranquila, ellos eran los únicos que vivían siempre preocupados, preguntándose a cada instante lo que deberían haber hecho. Sabían que sermonear con la moral a los demás, indignarse, predicar la virtud, son cosas que todos aprueban con gran facilidad, de buena o de mala fe. Para ellos el poder no era suficientemente interesante como para soñar con él (por lo menos ese tipo de poder que les interesaba a los otros); no se hacían ilusiones de que en otros países no existieran las mismas lacras, aunque estuvieran mejor escondidas; y no tenían esperanzas de una sociedad mejor porque sabían que lo más probable, siempre, es que las situaciones tiendan a empeorar.

¿Tenían que resignarse a la extinción? No, el consuelo de ellos consistía en pensar que del mismo modo como al margen de todas las sociedades, durante milenios, se había perpetuado una antisociedad de delincuentes, carteristas, ladronzuelos, estafadores, una antisociedad que nunca había tenido ninguna pretensión de convertirse en la sociedad, sino únicamente la de sobrevivir en los pliegues de la sociedad dominante y la de afirmar su propia manera de existir en contravía de los principios consagrados, así también la antisociedad de los honrados tal vez sería capaz de persistir todavía por siglos, al margen de los hábitos corrientes, sin otra pretensión que la de vivir su propia diversidad, la de sentirse distintos de todo el resto, y de este modo a lo mejor habría acabado por significar alguna cosa, algo esencial para todos, por ser una imagen de algo que las palabras ya no saben nombrar, de algo que todavía no ha sido dicho y todavía no sabemos qué es.

Traducción: Héctor Abad Faciolince

Caricatura de Italo Calvino por Juan David, 1964. Esta imagen se recrea en el logo de su aniversario 90.

La narrativa cubana en las traducciones italianas

Stefano Tedeschi



Italiano, profesor de La Sapienza Università di Roma 1, ha dedicado especial atención, desde su tesis de doctorado, al estudio crítico de la difusión en Italia de la literatura latinoamericana, sobre la cual ha publicado libros y ensayos que abarcan del siglo XVIII a la contemporaneidad.

La presencia de la literatura cubana en Italia es hoy amplia y variada. En el archivo de las traducciones de literatura hispanoamericana al italiano la presencia cubana es la segunda, después de la argentina, con casi novecientas entradas sobre cinco mil doscientas (el 16,6 %). Y en la librería en línea IBS, la más importante de la península, el nombre de Cuba aparece ciento noventa y cinco veces: sin duda la presencia más significativa de América Latina. Como veremos más adelante, hay un grupo de autores cubanos bien conocidos por el público italiano: Leonardo Padura Fuentes, Pedro Juan Gutiérrez, Zoé Valdés, Karla Suárez, amén de que un significativo número de antologías han sido publicadas en los últimos años.

Esa preponderancia se asocia de manera evidente con un imaginario muy generalizado, que sitúa a la isla entre los destinos turísticos preferidos por los italianos, y que ha estado nutrido por muchos filmes, documentales, libros de viajes, que siempre han fluctuado entre la exaltación de la maravilla tropical y el entusiasmo, muchas veces teñido de nostalgia, con un proyecto revolucionario que, a pesar de muchos «distingos», sigue teniendo muchos seguidores en Italia.

Las relaciones literarias, de alguna manera privilegiadas, entre Italia y Cuba, sin embargo, no se han construido a partir de una historia tan antigua, pues su punto de partida coincide, y no será una casualidad, con el triunfo de la Revolución: antes de 1959 solo un autor fue traducido al italiano, el hispanocubano Alfonso Hernández Catá,¹ y en una importante antología de narradores hispanoamericanos publicada en 1960 no hay un solo autor cubano.²

No cabe duda de que en los años sesenta la cultura cubana empieza a conocerse en Italia sobre todo gracias a la poesía: se publica un buen número de antologías,³ se traduce la obra casi completa de Nicolás Guillén, se difunde la música de la *Nueva Trova* y todo esto permite que a través del verso se empiece a conocer un mundo cultural hasta entonces algo lejano.

En la vertiente de la narrativa hallamos un menor interés, y, sin embargo, será justamente aquí donde se darán luego los cambios más interesantes y de mayor alcance. El análisis de los libros traducidos permite apreciar las estrategias seguidas por editoriales y traductores, que en este primer período funcionan como mediadores privilegiados entre Italia y Cuba.

En los extremos de un primer ciclo temporal se pueden situar dos antologías que atestiguan el cambio radical que se verifica en el largo decenio que va de 1959 a 1971: si, en efecto, en 1959 la antología *Carosello di Narratori Ispanoamericani*, publicada por la editorial Martello de Florencia contiene un solo autor cubano, Alejo Carpentier,⁴ en 1973 la importante antología de Franco Moggi, *Latinoamericana. 75 narratori*, publicada por la editorial Vallecchi, siempre de Florencia, presentará



diez autores de la isla, el 10% del total, un porcentaje notable, considerando que en esta compilación se incluía también Brasil.⁵

¿Qué había pasado en ese lapso?

El papel jugado por la política cultural del gobierno revolucionario a lo largo de la década del sesenta, sobre todo en Europa, fue sin duda relevante, y resulta significativo que la primera novela traducida al italiano fuera *Il burrone* de Nívaria Tejera,⁶ la primera agregada cultural de Cuba en Italia después de la Revolución. Durante los años siguientes un grupo de autores cubanos, pequeño pero significativo, encuentra una buena acogida en las editoriales italianas: entre 1959 y 1964 se publican cuatro novelas de Carpentier, una de Humberto Arenal, una de Severo Sarduy, una colección de cuentos de Guillermo Cabrera Infante, y seguidamente llegarán los libros de Miguel Barnet, Reinaldo Arenas, Edmundo Desnoes, Norberto Fuentes, Calvert Casey, para terminar con la publicación de *Paradiso* de José Lezama Lima en 1971: se trata de quince volúmenes en doce años, resultado importante para una literatura ausente del todo de los estantes de las librerías italianas hasta 1959. Este ritmo de publicaciones posee una dinámica propia, independiente del paralelo fenómeno del *boom* de la literatura hispanoamericana: observando con atención las fechas, en efecto solo tres de los quince libros considerados se publican después de 1968, fecha de la versión italiana de *Cien años de soledad*, el evento editorial considerado como el detonante del *boom* en Italia.

El incremento de la difusión de la narrativa cubana en Italia está, así, relacionado estrechamente con el binomio creatividad-revolución, que, por otro lado, no constituye una novedad absoluta, como se puede apreciar en una reseña de Giuseppe Cintioli de la traducción de la novela de Severo Sarduy:

Diferente es el caso de Severo Sarduy, cubano de 1937, crítico de arte con experiencias incluso europeas, surrealistas y de vaga revuelta, y revolucionario en política. Él representa ahora en Europa [...] la generación que vio la luz entre Batista y Castro, es decir, que se puso en marcha en momentos excepcionales y que lleva las cicatrices de ellos. Escritores con un grave problema encima: encajar su espíritu revolucionario para-

marxista, necesariamente agresivo, con una escritura que les sirva, o que lo sirva. Post-hemingwayanos y en parte post-joyceanos, tienen un montón de cosas que decir sobre Cuba, sobre Cuba libre, porque el apego de los cubanos a Cuba es vehemente: tropical. En su manera de escribir se puede sentir una especie de 'mezcla' de la América-continente, cuyo punto de llegada es una identidad entre razones de alguna manera etnológicas y razones primitivamente ideológicas.⁷

Si las coordenadas entre las cuales se mueven editores, traductores y lectores italianos son estas, no podrá faltar, en los mismos años, una amplia propuesta de textos políticos, ensayísticos e históricos, todos de evidente procedencia revolucionaria, que aparecen en una colección de Feltrinelli, editorial que muy pronto se volverá el canal preferido para las traducciones de autores cubanos, condicionando así la selección y la mirada del público y de la crítica italianos.⁸

A pesar de los aires de novedad que indudablemente soplan durante ese periodo, sin embargo, en los años que van de 1963 a 1971 entre los autores publicados en Italia hay cinco casos de escritores que desaparecerán tan pronto como se habían asomado a la escena literaria italiana: se trata de Guillermo Cabrera Infante (*Così in pace come in guerra*, Mondadori, 1963), Severo Sarduy (*La bomba dell'Avana*, Feltrinelli, 1964), Calvert Casey (*Il ritorno*, Einaudi, 1966), Norberto Fuentes (*I dannati dell'Escambray*, Einaudi, 1970) y Reinaldo Arenas (*Il mondo allucinante*, Rizzoli, 1971).⁹ La rápida desaparición de estos nombres de los catálogos editoriales italianos se puede relacionar solo en parte con la decisión de tres de ellos de dejar la isla durante aquella misma década (los otros dos lo harán más tarde); por otro lado, tiene que ver con presentaciones editoriales que muestran, ya desde los sesenta, una tendencia a crear y repetir imágenes estereotipadas de Cuba y de su cultura.

El ejemplo más evidente de esta tendencia y de sus contradicciones se puede apreciar en el libro de Severo Sarduy que hemos recordado antes y que aparece en 1964: vale la pena analizar más de cerca este producto editorial, propuesto también por la editorial Feltrinelli, para individuar ambigüedades y problemas que se irán repitiendo a lo largo de los años siguientes.

El título original, *Gestos*, se transforma en un más cautivador *La bomba dell'Avana* y el libro se presenta en la colección *Le comete*, donde es posible encontrar las propuestas más innovadoras de la editorial: las novelas de los narradores italianos de vanguardia, los del *Gruppo '63*, jóvenes autores soviéticos y alemanes, dos antologías de poesía, una española y una estadounidense, ambas de poetas «jóvenes». Resultan significativas las breves líneas impresas en la portada: «[u]n inolvidable personaje femenino: la cubanita que de día es lavandera y de noche cantante de *feeling* en los cabarets, pero que también coloca bombas por amor», frase que acompaña una foto de color sepia donde una hermosa mulata mira el espectador-lector con aire provocador:

La breve biografía del autor que aparece en el interior del libro relaciona a Sarduy con el Surrealismo y con la Revolución (como recordará Cintioli en su

reseña antes citada), aunque la experiencia en el suplemento *Lunes de Revolución* se reduce a una sola línea: «[u]n suplemento literario que tuvo una fuerte influencia modernizadora en la cultura cubana y que estuvo en el centro de polémicas interminables». El texto se hace más detallado, y más interesante, cuando habla de la novela, vinculándola directamente a la biografía:

[...] lo descubre F.Wahl y lo incita a terminar *La bomba dell'Avana*, que salió en Francia, en primera edición, traducido por Henri Sylvestre, con un título programático: *Gestes*. Y 'gestual' se podría definir, en efecto, la técnica narrativa de esta novela, en que la escritura muestra elípticamente los hechos y es al mismo tiempo dibujo y danza; técnica, por otro lado, «objetual», porque el narrador nos hace partícipes de la acción excitando nuestra imaginación a partir de algunas fundamentales notas indicativas, o «agógica», ya que utiliza como estructura de la narración el mismo ritmo de la vida en que está volcado el personaje. Solo recientemente el libro de Sarduy ha llegado a La Habana, en una edición española, suscitando, como se podía imaginar, un avispero de polémicas y de discusiones.

Las consideraciones críticas parecen muy pertinentes y dan cuenta de la colocación del libro en una colección de literatura experimental;

en cambio, no se explican las razones de un itinerario tan inusual de traducciones y de ediciones entre Europa y Cuba.

La contracubierta arranca de manera tajante: «Con Severo Sarduy, Marienbad llega a La Habana. Pero es una Marienbad «a la cubana»: en lugar de los *couloirs interminables* están los callejones del viejo barrio de los cabarets y de la prostitución [...], en lugar de los quedos duelos verbales de los jugadores están las sonoras explosiones de las bombas que los guerrilleros de Castro hacen explotar bajo el trasero de los últimos partidarios de Batista», poniendo en relación directa un evento significativo de la cultura europea de los sesenta (la película de Alain Resnais) con una novela caribeña de un joven autor desconocido, y equiparando los guerrilleros cubanos con los *partigiani* italianos de la segunda guerra mundial, comparación sumamente evocativa para el público italiano. Se van uniendo, así, elementos como el trópico, las mujeres, la revolución, que van a construir una imagen de gran seducción para el lector de izquierda de los años sesenta.

Sigue después otra nota biográfica, con una referencia a la elección del autor de quedarse en Europa, y los vínculos aún existentes en aquel momento con la isla: «Sarduy, que tiene solo veintisiete años y ahora vive en París, donde estudia en la Ecole du Louvre con una beca de su gobierno, ha conseguido lo que se puede definir un milagro: escribir un *nouveau roman* no aburrido, más bien divertido».

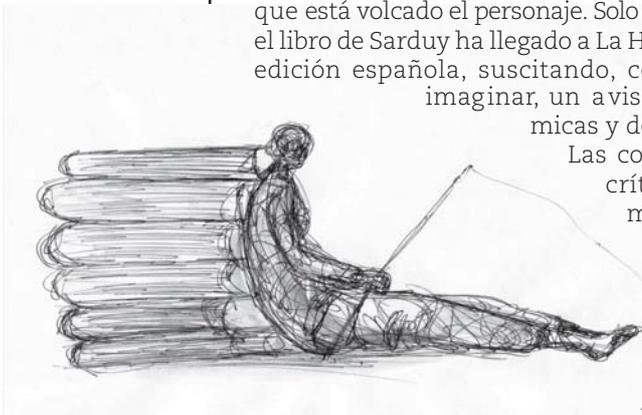
La contracubierta termina con una reflexión, totalmente original, sobre la literatura que se escribía en aquellos años en La Habana:

Los escritores cubanos jóvenes están todavía liberándose con dificultad de un neorrealismo típico de una literatura fuertemente comprometida; viviendo en París, Sarduy ha podido evitar enredarse en aquel marasmo ficticio [...]. Si se lee la novela de Sarduy de vuelta de un viaje a La Habana hoy, dos consideraciones nacen espontáneas: la primera, que aquel mundo que Sarduy describe es ya, en La Habana, un mundo perdido, al menos en parte; y la segunda, que todo lo que queda de él no hay manera de expresarlo de verdad sino con el modo que emplea Sarduy. Y nos maravillamos que también otros no hayan pensado en ello.¹⁰

¿Quién podía ser el autor anónimo de estos textos? En Italia todavía no había estudiosos especializados en la joven narrativa cubana, y la redacción editorial de la Feltrinelli recién empezaba su viaje literario por América Latina. Habría que pensar, entonces, en el traductor, Alvar González Palacios, un nombre que ya no volverá a aparecer en la lista de los traductores de la literatura hispanoamericana, y que, sin embargo, no era un nombre cualquiera. Alvar González Palacios, el primer traductor de Sarduy, era en 1964 un joven estudioso de arte (nacido en 1936 en Santiago de Cuba, solo un año más joven que Sarduy), hijo de una importante familia cubana, que en 1959 se encontraba en Europa (entre Florencia y París) por razones de estudio y que desde el primer momento opta por quedarse en Francia (y después en Italia) donde logrará transformarse en uno de los mayores estudiosos del arte decorativo europeo. Si la hipótesis fuera correcta (y no encontramos otra), González Palacios se transformaría en el posible puente entre algunos jóvenes escritores y artistas que se estaban alejando de la Revolución cubana, después de una adhesión inicial, y la cultura europea, principalmente francesa e italiana: se explicarían, así, su conocimiento del ambiente cultural cubano y la referencia al «viaggio di ritorno dall'Avana», un viaje que ni Sarduy, y aún menos González Palacios, llegarán a hacer.

Esas pocas líneas abren en Italia, cuando la Revolución constituía aún un modelo indiscutible, la cuestión de los escritores de la diáspora cubana: en las presentaciones editoriales, en las reseñas, en los artículos de la prensa italiana que se escriben sobre los autores antes mencionados nunca asoman los problemas políticos, y de su existencia solo se habla en una reseña de Mario Luzi sobre la novela de Arenas, que había sido traducida del francés, ya que la versión original no se había publicado en Cuba:

¿Qué está pasando? El hecho no es aislado. El lector podrá relacionarlo con las dificultades encontradas por Norberto Fuentes, otro joven escritor cubano del que nos hemos ocupado en estas páginas. ¿Nace en Cuba una literatura de oposición dentro del castrismo? ¿El régimen sospecha de algún impulso creativo que se sale del coro, puesto de manifiesto entre los más jóvenes? El discurso sería obvio y trillado si se limitara al melancólico enfrentamiento entre poder y poesía [...]. La



impresión inmediata es que la carga nacional y revolucionaria está cediendo paso a una revuelta más integral contra la violencia implícita en el hombre [...]. La tecla largamente tocada de la condición americana ha traído al teclado la más sorda de la condición humana.¹¹

La intuición de Luzi sobre el distanciamiento entre el compromiso político y la calidad literaria no tendrá consecuencias y se esfuma la atención hacia una diáspora que se volvía problemática para los intelectuales italianos. Y aunque los estudiosos seguirán interesándose en estos autores, el mercado editorial irá olvidándolos muy pronto, y las biografías personales tendrán más importancia que la calidad de la escritura. Cuando en 1972 Feltrinelli proponga un cartel publicitario para las librerías sobre sus «autores latinoamericanos», el nombre de Sarduy habrá desaparecido del mapa.

Entre 1971 y 1994 se asiste a un largo eclipse de la literatura cubana en Italia: solo diecisiete nuevos libros, solo tres autores nuevos, tres antologías de poesía publicadas por editoriales pequeñas, y la desaparición de muchos de los libros que habían visto la luz anteriormente. Como ocurre con el boom, aquí también las razones se diferencian de lo que pasa con el resto de la literatura hispanoamericana, que aun conociendo una situación parecida, el llamado post-boom, esto se considera terminado, sin embargo, ya en 1982, con el Premio Nobel para Gabriel García Márquez.

Si razones políticas habían favorecido el crecimiento y el nuevo interés hacia la cultura cubana en la década del sesenta, la política influirá también en este ocaso: la muerte de Giangiacomo Feltrinelli mientras preparaba un atentado, la experiencia italiana del terrorismo político en los llamados «años de plomo» [«años de plomo»], el auge del eurocomunismo, cerrarán cualquier tipo de hipótesis revolucionaria y la perspectiva cubana irá perdiendo influencia en el público italiano.

Sin embargo, este periodo oscuro presenta una señal interesante: la publicación de una serie de ensayos de gran calidad, como los de Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Roberto Fernández Retamar y Reynaldo González:¹² libros que no tendrán un éxito enorme de público pero que los especialistas irán leyendo con atención, preparando el gran cambio que se dará a partir de 1994, cuando se publica un libro, *Fragola e cioccolato* de Senel Paz, que en principio no parece tener gran relevancia, y que en cambio anuncia una verdadera «revolución» en el horizonte de la literatura cubana en Italia.

A partir de la publicación de este «librito», que encuentra enseguida un público de lectores más amplio de lo esperado,¹³ se puede registrar una auténtica explosión de la literatura cubana en Italia: desde 1994 hasta 2010 se publican más de setenta novelas, diez antologías de narrativa y tres de poesía, números que sitúan la literatura cubana en el segundo lugar entre las literaturas latinoamericanas (después de la argentina, pero muy delante respecto de otras, como la mexicana o la peruana), y le otorgan un sitio destacado incluso respecto de otros procesos literarios no hispánicos.

Una presencia tan relevante conoce, como es obvio, sus autores destacados, que responden a los nombres de Leonardo Padura Fuentes, con ocho novelas y un ensayo traducidos, Pedro Juan Gutiérrez, con siete novelas, y Zoé Valdés, con seis: sumando estas cifras queda, sin embargo, un gran espacio para toda una serie de autores pertenecientes a distintas generaciones poéticas y tendencias narrativas. Se podría, entonces, pensar que la propuesta editorial italiana conseguiría dar cuenta de la pluralidad existente en la narrativa cubana, dentro y fuera de la isla, pero esta riqueza parece esfumarse si analizamos más de cerca, no solo el conjunto de los nombres propuestos sino la estrategia editorial en su globalidad, sobre todo en lo que se refiere a las antologías.

En efecto, el número de antologías, diez, es sorprendente y sin comparación con otros países latinoamericanos: en el mismo arco temporal no se publican en Italia antologías de narrativa de otras lenguas, continentes y países, en cantidad parecida o incluso cercana a la atención reservada a Cuba. Para analizarlas más de cerca, he aquí el listado:¹⁴

A labbra nude. Racconti dall'ultima

Cuba, a cura di Danilo Manera,

Milán: Feltrinelli, 1995 (seis

ediciones hasta 2006), *La*

baia delle gocce notturne.

Racconti erotici cubani, a cura

di Danilo Manera, Besa,

Nardò, 1995 (cinco edicio-

nes hasta 2009), *Vedi Cuba e*

poi muori, a cura di Danilo

Manera, Milán: Feltrinelli, 1997

(seis ediciones hasta 2009),

Rumba senza palme né carezze.

Racconti di donne cubane, a cura di

Danilo Manera, Nardò: Besa,

1999, y después Milán: Feltrinelli,

2005 (seis ediciones, hasta 2009),

Bersi la morte. 10 racconti cubani di

fine millennio, a cura di Alberto

Garrandés, Milán: Baldini & Castoldi,

1999, *La terra dalle mille danze. Il racconto*

cubano di oggi, a cura di Francisco López

Sacha, Empoli: Ibiskos, 1999, *Con L'Avana*

nel cuore, a cura di Lucía López Coll, Milán:

Marco Tropea, 2005, *Nero e Avana. Antologia di*

racconti cubani contemporanei, a cura di Giuliana

della Valle e prologo di Danilo Manera, Roma:

Editori Riuniti, 2007, *Scommetto che Madonna usa i*

tampax. Racconti di donne cubane e dominicane, a cura

di Danilo Manera, Roma: Edizioni Estemporanee,

2007, *La fiamma in bocca. Giovani narratori cubani*, a

cura di Danilo Manera, Roma: Volland, 2009.

Como se puede observar, la mayoría de las antologías (ocho de diez) son resultado de la selección, o tienen la introducción de Danilo Manera, quien además se autoincluye en algunos de los libros con cuentos suyos o narraciones de sus encuentros con los escritores cubanos. En las primeras antologías esta parte introductoria alude a relaciones de amistad, a experiencias personales, a narraciones que, cierta mente, pueden atraer al lector italiano, aunque esta manera de realizar la selección revela un





criterio poco claro o la falta de una interpretación crítica adecuada: solo en el último de los libros considerados se encuentra una presentación de la narrativa cubana reciente dentro de un cuadro histórico más completo.¹⁵ Los otros nacen, aparentemente, de viajes, encuentros, vivencias personales, como si fueran el único acceso posible al mundo literario de la isla, con todas sus limitaciones: el resultado final produce el efecto de que para acercarse a la literatura cubana basta un buen espíritu de 'amateur', de que aquí no hace falta la seriedad requerida para abordar otras áreas del continente o del mundo.¹⁶ Una clara señal de esta estrategia se puede observar, por ejemplo, en la frase que cierra el prólogo al libro *La baia delle gocce notturne*: «Cierra el volumen un cuento de inspiración análoga, con el cual el curador ha participado en esta amorosa incursión literaria colectiva».¹⁷

La antología de Lucía López Coll, en cambio, presenta al final un capítulo titulado «A mo' di epilogo: L'Avana nostra di tutti i giorni», firmado por Leonardo Padura Fuentes, que propone una presentación sintética de la literatura cubana hasta finales del siglo XX, construida sobre la representación textual de la capital cubana a través del tiempo. La selección de los autores y de los cuentos se muestra, en efecto, más amplia, y consigue ofrecer un buen panorama de la producción literaria de las últimas décadas.

Salvo dos de los libros (los de Ibiskos y Edizioni Estemporanee), los otros se publican en editoriales con una eficaz distribución nacional, y algunas de ellas son de gran relevancia (Feltrinelli, Baldini e Castoldi, Tropea), tanto que algunos de los títulos propuestos conocen, como se puede apreciar por el número de ediciones, un éxito significativo, y se vuelven a reimprimir con una cierta continuidad

en colecciones populares, de precio muy asequible y con una difusión masiva.

Sin embargo, si se analizan más de cerca los aparatos paratextuales¹⁸ de las antologías, que representan los canales más inmediatos de comunicación entre el objeto-libro y el público, y que en el caso de las antologías tienen una función esencial,¹⁹ la imagen que estos libros transmiten de la isla y de su sociedad aparece con toda claridad.

Los títulos construyen, por ejemplo, un campo semántico claramente individualizable, ya que proponen agrupaciones de palabras alrededor de cuatro ejes fundamentales: la pasión (*carezze, gocce notturne, fiamma, cuore*), la muerte (*muori, la morte, nero*), el sexo (*abbrà nude, tampax, bocca*), la música (*rumba, mille danze*), realidades que, sin duda, pertenecen al universo isleño, y que, sin embargo, resultan condicionantes si vienen subrayadas con tanta evidencia.

Una evidencia aún más marcada si observamos las portadas de los libros, siempre caracterizadas por colores chillones, muy estridentes, y la presencia del cuerpo femenino, que llega a ser invasiva en la portada del volumen dedicado a los cuentos eróticos cubanos, una elección temática que ya de por sí resulta singular, puesto que es única en el panorama de las antologías de narrativa extranjera publicadas en italiano.

Las contracubiertas constituyen otro ámbito del aparato paratextual de gran relevancia ya que para muchos lectores representan el acceso preferencial al libro, y condicionan la decisión de adquirirlo o no, considerando la enorme propuesta editorial italiana, y la presencia, muchas veces efímera, de las novedades en los estantes de las librerías. En relación con los libros que estamos analizando se puede fácilmente observar cómo los textos que los lectores leen antes de abrir el volumen los conducen hacia un mismo destino:

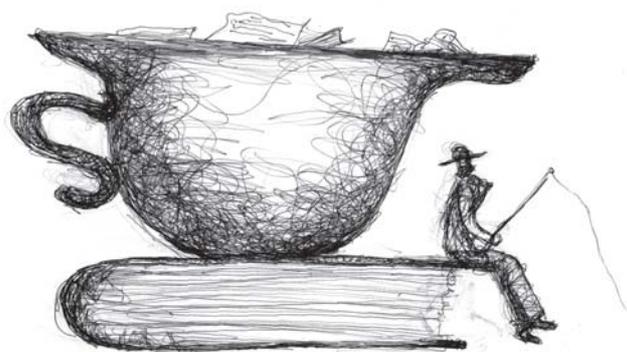
Cuba, años noventa: retorciiones de hambre y chorros de ron; el sexo omnipresente, como juguete, manía o esperanza; emigrantes que se llevan consigo para siempre la marca del adiós; un saxofón desafinado que atrae palomas; la pelota en la calle de los muchachos; mujeres que retienen las lágrimas, se venden, seducen, bailan, hacen pactos con el diablo; hombres dispuestos a perder un amor por amistad y a perder una amistad por un momento de ebriedad; homosexuales y contrabandistas en sus inciertos territorios de caza; el ritmo del son y la languidez del bolero [...].²⁰ La isla dulce de aguas, cielos y flores, encontrada por los europeos a mitad del milenio pasado, ha conocido el grito de la esclavitud y las explosiones de las revueltas, el éxtasis de la danza y el olvido del ron, el estremecimiento del sexo y el hundimiento de la desesperanza, los truenos de la historia y el goteo de la pobreza. Hoy, al comienzo de un nuevo milenio, en un día a día teñido de absurdo, entre crímenes y fantasmas, fascinación y ruinas, postales y huidas, delirios de los sentidos y de la razón, las voces más valientes y despiadadas de la narrativa escrita en Cuba cuentan

un país que, irreductible en su sueño de felicidad, continúa triturando dolor, diferencias y caña de azúcar. Son historias descarnadas y conmovedoras: grotesco y ternura, adulterio y lealtad, condenación y pureza, «codo a codo» en una mañana de contradicciones que atrae y sofoca, exalta y consume.²¹

¿Cómo se presenta hoy esta tierra de la ilusión y del desengaño, asomada al sueño norteamericano y a sus seducciones, y, sin embargo, confinada en la pobreza del sur del mundo y del aislamiento político?²²

Imaginen La Habana y sus historias, añadan la sangre, la desesperación, el sexo y la crónica amarilla. Obtendrán una mezcla explosiva de gran literatura. Desacralizadores, excesivos: estos cuentos son un puño en el estómago del lector.²³

Voces alternativas de locos, inadaptados, y chiquillos muy poco inocentes, que nunca llegarán a ser mayores. Voces de una ciudad en coma alco-



hólico, una ruina con máscara. Voces de sombras que gesticulan para pedir ayuda y de cuerpos que buscan placer y olvido. Historias que chorrean sensualidad y violencia, desamparo provincial y trastornada ternura.²⁴

Es posible apreciar, casi sin añadir comentarios, la extraordinaria resistencia de las imágenes propuestas, que no varían mucho entre 1995 y 2008, y que se mueven todas hacia los mismos campos de significados ya recordados: el sexo, la aventura, la transgresión, las pasiones extremas. A este punto no se puede ignorar que las fechas de publicación de estas antologías coinciden con el auge del llamado «turismo sexual» hacia la isla, fenómeno que ha visto, desafortunadamente, a los italianos entre sus mayores protagonistas, y habrá que preguntarse si las propuestas editoriales reflejan un degradado «horizonte de expectativas» del público italiano, o –y sería aún más grave– si no lo van alimentando, al presentar una visión de Cuba (y más en general del Caribe) como «paraíso sexual», con sus consecuencias fatales.

En este panorama, más bien sombrío, un análisis más puntual de los autores y de los cuentos seleccionados parece, sin embargo, contradecir lo que hasta ahora se ha ido evidenciando. La mayoría de los relatos propuestos no se corresponde con la ima-

gen que se quiere dar de la isla, una constatación que refuerza todavía más la función de los estereotipos en la comunicación cultural (y, por consiguiente, la responsabilidad de los mediadores culturales). Los textos seleccionados muestran una gran variedad y una buena calidad, a pesar de la confusión crítica general. Sin entrar en consideraciones y evaluaciones, un simple recuento estadístico nos permite apreciar esta variedad, y también la eficacia del instrumento antológico para introducir nuevos autores en el panorama italiano: las antologías consideradas presentan en total cincuenta y un autores –entre los cuales hay diecisiete mujeres–, nacidos entre 1936 y 1982, con noventa y cinco cuentos. Algunos de ellos se encuentran en más de una antología, como se puede observar en esta lista:

Alexis Díaz Pimienta, seis cuentos;

Alberto Guerra Naranjo, David Mitrani Arenal, cinco cuentos;

Leonardo Padura Fuentes, cuatro cuentos;

Marylin Bobes, Michel Encinosa Fu, Adelaida Fernández de Juan, Mylene Fernández Pintado, Miguel Mejides, Jorge Ángel Pérez, Karla Suárez, Yoss, tres cuentos;

Raúl Aguiar, Arturo Arango, Carlos Esquivel, Abilio Estévez, Luis Manuel García, Alberto Garrido, Eduardo Heras León, Francisco López Sacha, Ena Lucía Portela, Abel Prieto, Ángel Santiesteban Prats, dos cuentos, y veintiocho autores con un solo cuento.

De diez de estos autores se han publicado libros individuales, luego de que su nombre apareciera por vez primera en las antologías.²⁵

Se puede, entonces, afirmar que esta serie de antologías cumple al mismo tiempo con dos de los objetivos principales del género: por un lado, refuerzan la imagen estereotipada de la isla en cuanto «productos editoriales», a través de los paratextos; por otro lado, consiguen, al menos parcialmente, innovar el canon literario cubano en Italia, aunque de forma fragmentaria y sin una política de difusión coherente.²⁶

Al concluir este breve recorrido a través de la difusión de la literatura (y en especial de la narrativa) cubana en Italia, habrá que reconocer que la desaparición de la perspectiva política y revolucionaria, hoy evidentemente irrecuperable, ha dejado campo libre a una visión muy estereotipada y «comercial» de la isla, vinculada a un mercado no solo cultural, sin que probablemente los mismos escritores se hayan dado cuenta de este proceso. El cambio de esta imagen –y sus consecuencias– tendría que producirse mediante transformaciones profundas en las relaciones entre las dos culturas, transformaciones en las que tendrían que involucrarse todos los que trabajan en las dos orillas, para intercambiar resultados, compartir proyectos y, ¿por qué no? ilusiones.

Notas

¹ De él se publican dos novelas entre los años veinte y cuarenta: *Il piacere di soffrire* (Milán: Modernissima, 1924, una segunda edición se publica en 1930) y *I sette peccati* (Roma: Ed. Stella, 1944).

² Se trata de la antología *Narratori Ispanoamericani del Novecento*, editada por Francesco Tentori Montalto y publicada por la editorial Guanda de Parma. La misma editorial había publicado en 1957 una antología de poesía hispanoamericana, a cargo del mismo antologador, donde sí había una discreta presencia cubana (Julián del Casal, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Nicolás Guillén, José Martí, et al.).

³ Entre 1957 y 1998 se publicarán, en efecto, en Italia hasta ocho antologías dedicadas totalmente a la poesía de las Antillas, y cinco a la poesía cubana, número exorbitante si pensamos que en el mismo periodo no se publican, por ejemplo, antologías dedicadas de manera exclusiva a México o a la Argentina.

⁴ Y la de Francesco Tentori Montalto antes citada, publicada al año siguiente, no incluye ni uno.

⁵ Los autores propuestos eran Humberto Arenal, Reinaldo Arenas, Antonio Benítez Rojo, Guillermo Cabrera Infante, Onelio Jorge Cardoso, Alejo Carpentier, Calvert Casey, Jesús Díaz, Norberto Fuentes, José Lezama Lima, Virgilio Piñera.

⁶ N. Tejera, *Il burrone*, Milán: Lerici, 1960, traducción de Francesco Tentori Montalto.

⁷ G. Cintioli, «Dal Messico e da Cuba due voci giovani», en *Il Giorno*, 30 de junio de 1965. Giuseppe Cintioli era uno de los traductores de español para Mondadori, y uno de los lectores más influyentes de la importante editorial milanesa. (Mientras no se indique lo contrario, las traducciones del italiano al español son del autor del presente trabajo).

⁸ La colección se llamará «Documenti della Rivoluzione dell'America Latina» y publicará, entre 1967 y 1970, cuarenta y tres volúmenes muchos de ellos son, en realidad, pequeños cuadernos). Resulta curioso, y sin duda interesante respecto a lo que pasará después, descubrir que en el último catálogo histórico de la editorial, aquella colección haya desaparecido totalmente.

⁹ Este discurso no funciona totalmente para Cabrera Infante: de él, en efecto,



se publicarán más tarde otros cuatro libros, aunque tampoco conseguirá una posición estable en el mercado editorial italiano. De Sarduy se publicará en 1976 otra novela, *Cobra* (Einaudi, 1976), y dos ensayos; para encontrar otro título de Arenas habrá que esperar a 1993, cuando saldrá la película inspirada en *Antes que anochezca*; Casey se suicida en Roma en 1968, y de Norberto Fuentes se publicará el libro sobre Hemingway en 1996, sin gran repercusión en el público italiano.

¹⁰ Todas las citas provienen de la biografía y de la contracubierta de la edición Feltrinelli (Milán, 1964).

¹¹ M. Luzi, «Tragicommedia da Cuba», en *Corriere della Sera*, 11 de marzo de 1971, p. 13.

¹² Se trata de los títulos siguientes: J. Lezama Lima, *Le ere immaginarie*, Parma: Pratiche, 1978; S. Sarduy, *Barocco*, Milán: Il Saggiatore, 1980; F. Ortiz, *Contrappunto del tabacco e dello zucchero*, Milán: Rizzoli, 1982; L. Cabrera, *Piante e magia*, Milán: Rizzoli, 1984; R. Fernández Retamar, *Calibano e altri saggi*, Firenze: Ponte alle Grazie, 1992; R. González, *Cuba, un'epopea meticcica*, Firenze: Giunti, 1995.

¹³ El éxito estuvo ligado, por cierto, también a la película, un pequeño milagro cinematográfico, considerado el esca-so eco de la cinematografía latinoamericana en Italia.

¹⁴ Para el análisis de las antologías se hace referencia a la tesis de máster no publicada de Gabriela Méndez, *Il mito cubano*, Roma, 2010.

¹⁵ Danilo Manera publica también un libro titulado *A Cuba. Viaggio tra luoghi e leggende dell'isola che c'è* (Turín: Einaudi, 2008), un recorrido turístico-histórico-cultural sobre la isla.

¹⁶ Este método tiene también otro efecto secundario, que es la exclusión de los autores que viven fuera de Cuba.

¹⁷ D. Manera, «Presentazione» a *La baia delle gocce notturne*, Nardó: Besa, p. 9.

¹⁸ Para el análisis de los paratextos se hace referencia al clásico estudio de Gerard Genette, *Seuils*, (Paris: Editions du Seuil, 1987), y también al volumen más especializado de Paola Puglisi, *Sopraccoperta* (Roma: AIB, 2003).

¹⁹ La literatura crítica sobre el género «antología» y su función en el campo de la difusión cultural no es muy amplia. Para este artículo me remito a los trabajos de Silvana Serrani, «Poesía hispanoamericana del Cono Sur en antologías bilingües: dialogismo y pluralidad cultural», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH* (eds. S. Tedeschi-S. Botta), Roma: Bagatto Libri, 2012, pp. 320-331, y a mi artículo, S. Tedeschi, «L'America Latina in Italia: la strategia delle antologie», en *Miti Americani oggi* (eds. C. Ricciardi-S. Vellucci), Reggio Emilia: Diabasis, 2005, pp. 87-102.

²⁰ Contracubierta de *A labbra nude*, Milán: Feltrinelli, 1995.

²¹ Contracubierta de *Vedi Cuba e poi muori*.

²² Contracubierta de *Bersi la morte*.

²³ Contracubierta de *Nero e Avana*.

²⁴ Contracubierta de *La fiamma in bocca*.

²⁵ Se trata de Arturo Arango, Leonardo Padura (ocho libros), Marilyn Bobes (dos), Abilio Estévez (dos), Mylene Fernández Pintado, Ena Lucía Portela, Abel Prieto, Karla Suárez (dos), Ana Lidia Vega Serova, Yoss.

²⁶ Habría que preguntarse en qué medida la imagen editorial de la isla llega a condicionar la escritura de algunos autores, como una «producción para la exportación». Al mismo tiempo se podrían analizar las estrategias de traducción, tarea por el momento inalcanzable, ya que resulta muy complicado conseguir los textos originales.

Museo Nacional y Mario Carreño, singular «pareja en la vida y el arte»

Israel Castellanos León



Sede del Museo Nacional en calle la Aguiar.
Foto: Cortesía Biblioteca del MNBA

Nacieron en la «Belle Époque» habanera de 1913, con pocas semanas de diferencia y bajo el signo de la transición. El Museo Nacional de Cuba (hoy, de Bellas Artes) vio la luz el 28 de abril, en las postrimerías del gobierno de José Miguel Gómez, quien pudo haber asistido al acontecimiento. El 24 de mayo, con Mario García Menocal (primo del emblemático pintor Armando) como nuevo mandatario, le llegó su turno a Mario Carreño (rebautizado Karreño).¹ Ab initio, les impusieron ocuparse de otros campos de la Cultura antes de poder consagrarse al universo de las artes plásticas. Entrecruzaron sus hojas de vida artística al menguar el llamado Cambio de Siglo (1894-1927),² cuando la preeminencia de las corrientes simbolista, academicista y *art nouveau* se vería desplazada por el surgimiento del arte moderno. La de ambos fue una relación más visceral y definitoria que la habitual entre una institución contenedora de obras y un artista contenido o representado en ella. Fue, más bien, la de una singular «pareja en la vida y el arte».

En el Museo, el impúber Carreño recibió sus primeras lecciones de artes plásticas, en vivo, con un profesor. Nada más y nada menos que el propio conservador y responsable de la institución museística: Antonio Rodríguez Morey. Era un artista de origen español devenido en cubano, paisajista del crepúsculo, exponente del Cambio de Siglo en la pintura insular, pintor de paneles alegóricos en el Palacio Presidencial, ex director artístico de la revista *Bohemia*, miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras, presidente de la Asociación de Pintores y Escultores de la Sociedad de Bellas Artes... También fue autor de un diccionario biográfico de artistas cubanos donde escribió:

El maestro Guillermo Tomás, el entonces director de la Banda Municipal de Música de La Habana, entusiasmado con los dibujos del joven Carreño, me habló de él y más tarde me lo presentó en mi oficina del Museo Nacional, era casi un niño pero en sus ojos brillantes se veían los destellos del genio. Interesado por la corrección de los dibujos que me mostró, sobre todo los desnudos de mujer copiados de los que hacía para anunciarse en la prensa el dibujante Jaime Valls, lo acogí en mi taller del Museo donde recibió, se puede decir, las

primeras noticias de arte. En el poco tiempo que permaneció bajo mi dirección adelantó notablemente en el dibujo de la copia del yeso.³

Magister dixit. El ejercicio de referencia era básico en el programa de estudios de cualquier academia de bellas artes, como bien sabía R. Morey, egresado y excatedrático de la Escuela Profesional de Pintura y Escultura San Alejandro de La Habana. No obstante, la estatuaria de aliento clásico (que entonces Carreño debía de reproducir sobre papel) tendría una gran beligerancia en su pintura.

Por lo pronto, era un artista preadolescente que antes de convertirse en discípulo de R. Morey ya tenía su primer reconocimiento público, mediático. Con un retrato hecho a su hermana Arita (Aracelis), había sido premiado en un concurso que libró el diario cubano *El Mundo* en 1922. Este lauro convenció al padre de que la vocación y el talento de su hijo menor pertenecían a las artes visuales; no a la música, en la cual se había iniciado como violinista a los seis años, siguiendo una tradición familiar.⁴ Así, el dibujo dejó de constituir para el autodidacta Carreño el descargo que el violín significaba para un excelso dibujante como el académico Ingres.

Ni el alumno ni su primer profesor de artes plásticas definieron el período de clases en el Taller. Y la ubicación de este, en las memorias de Carreño, resulta más sensorial que espacial: en el «antiguo museo, con su olor característico a naftalina».⁵ La relación aprendiz-preceptor debió de ser breve. Y, si ocurrió ca. 1924,⁶ tuvo lugar en el Museo reinstalado en Aguiar no. 108 ½ (luego 508), La Habana Vieja. Era una casona colonial con peores condiciones que las sedes previas para acoger y exhibir las colecciones de Historia Patria, Ciencias Naturales y Bellas Artes de la entonces polivalente institución museística, que respondía al paradigma enciclopédico instaurado por la Revolución Francesa. En tal situación de hacinamiento, ¿qué espacio quedaría para congregarse a impartir un taller? Vaya Ud. a saber. El Museo sí tuvo cierta holgura ca. 1925, al embalar sus exponentes en espera de una mudanza (fallida) al despejado Convento de Santa Clara.⁷

Ese fue el año en que Carreño empezó a recibir lecciones de arte en otra institución, por sugerencia de su mentor R. Morey: «pensando que tendría más campo para sus estudios en San Alejandro, le recomendé se matriculara en ella, donde permaneció solamente un curso pues [sic] teniendo necesidad de trabajar para vivir ingresó en los talleres de rotograbado del Diario de la Marina, donde comenzó a luchar por la vida y a darse a conocer como dibujante», con ilustraciones tributarias del cubismo, el *art déco* y la gráfica constructivista soviética.

El taller que R. Morey impartía avalado por su instrucción académica y antiguo desempeño docente, pudo contribuir a la formación de otros artistas reconocidos. Y apuntaló la misión educativa del Museo. La que su propio director concibió desde el punto de vista museográfico era casi inoperante. Constituía, prácticamente, letra muerta. No podía verificar una «presentación agradable» del tesoro que generara «una impresión de simplicidad y claridad comprensible para todos los públicos». Y su «selección de las obras» tal vez logró liberar un poco las salas «de los objetos de orden





Izquierda arriba: *Nacimiento de las naciones americanas*, 1940, óleo/tela, 146 x 199 cm.

Foto: Cortesía Biblioteca del MNBA.

Abajo: *The drummer*, 1949, óleo, 102,9 x 87,7 cm, col. privada.

Foto: Cortesía Biblioteca del MNBA.

Estudio o Desnudo, 1937, óleo/tela, 158 x 119 cm.

Col. MNBA. Foto: Cortesía Biblioteca del MNBA.



secundario» en opinión de R. Morey; sin embargo, el poco espacio disponible no permitía un adecuado despliegue para «cultivar la sensibilidad del público haciéndole conocer fácilmente el valor» de las obras exhibidas...⁸

Regreso del «hijo pródigo»

Ese aún congestionado Museo, emplazado todavía en la calle Aguiar, vio reaparecer a Carreño unos cuantos años después. Mas no como el hijo pródigo (derrochador y arruinado) del pasaje bíblico sino como el prestigioso artista portador de valiosas donaciones. En España, había ilustrado la revista *Octubre* y se había relacionado con los poetas Rafael Alberti, Federico García Lorca y Pablo Neruda. En México, había conocido a Diego Rivera y, en La Habana, realizado una muestra personal en la galería del Lyceum Lawn Tennis Club (la favorita de los pintores modernos).

Una nota de prensa ilustró el acto de entrega, ocurrido en la aún atestada oficina de R. Morey. Allí, Carreño se reencontró con su antiguo profesor para donar, entre otros objetos artísticos, unas pinturas de Jaime Colson: su «único maestro de madurez», según el crítico cubano de arte José Gómez Sicre. También cabría decir: profesor y Maestro [sic], ya que dentro o fuera de centros docentes transmitió un saber acumulado y creó escuela, generó un estilo personal seguido por sus alumnos a partir de la maestría técnico-artística del dómine.⁹

El aludido recorte de prensa no consigna el año de la donación, que incluyó objetos prehispánicos (presumiblemente originarios de México). El donativo debió de tener lugar en 1938; cuando Carreño regresó a La Habana,¹⁰ presuntamente para acompañar al mismísimo Colson, de visita en Cuba por invitación del Director de Cultura José María Chacón y Calvo, que también presentó la exposición del artista dominicano en el Lyceum.

Antes, Carreño y Colson habían coincidido en Europa. Y allí, por recomendación de su guía, el artista cubano estudió los referentes clasicistas: la pintura clásica del Louvre, la prerrenacentista de Florencia y Venecia; visitó Pompeya y la Galería de los Oficios... Una vez más, puso a contribución el potencial educativo de los museos. La figuración clásica le resultaba familiar, hasta cierto punto, gracias al modestísimo taller iniciador de R. Morey. En el contacto primario con las reproducciones escultóricas del Museo Nacional de Cuba, estuvo acaso la simiente de lo que Gómez Sicre llamó «clasicismo marmóreo» y asoció al influjo pictórico del artista quisqueyano.

«Cuando fue a México, en 1936, Carreño se relacionó con Jaime Colson. Eso es cierto. Y descubrió tal vez otro universo. Si miras *El nacimiento de las naciones americanas* (1940), ahí está Colson... Pero antes Carreño era un muy buen dibujante que trataba de estar al día, bien contemporáneo. No sé si por el tráfico visual de las publicaciones donde colaboró», conjetura Luz Merino, subdirectora técnica del actual Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y estudiosa de las revistas culturales de la República neocolonial.¹¹

Otra vuelta al Museo: como asesor y exponente

Lo cierto es que el trato con publicaciones periódicas

lo relacionó nuevamente con el Museo. En Cuba, Carreño hizo ilustraciones para el *Diario de la Marina*, cuyo suplemento literario fue portal y puente de las tendencias y pensamiento artísticos modernos entre 1927 y 1930. También trabajó para la *Revista de La Habana*, *Orbe*, *Carteles* y *Noticias de Arte* (que fundó y dirigió junto a los artistas Sandú Darié y Luis Martínez Pedro entre 1952 y 1953).

«Creo que la gestión cultural de Carreño estuvo en las revistas», consideró Luz Merino. «No sé si la idea de *Noticias de Arte* fue suya o de los tres. Carreño, que en 1952 estaba desplazado hacia la abstracción, actuó en *Noticias...* como un difusor del nuevo lenguaje, sobre todo por la imagen, porque en esa revista la visualidad fue muy importante. Gyula Kosice consideró que la publicación era significativa para Latinoamérica.¹² En *Carteles*, Carreño atendió una sección llamada «Artes plásticas en el mundo», de dos páginas, que salía quincenalmente».

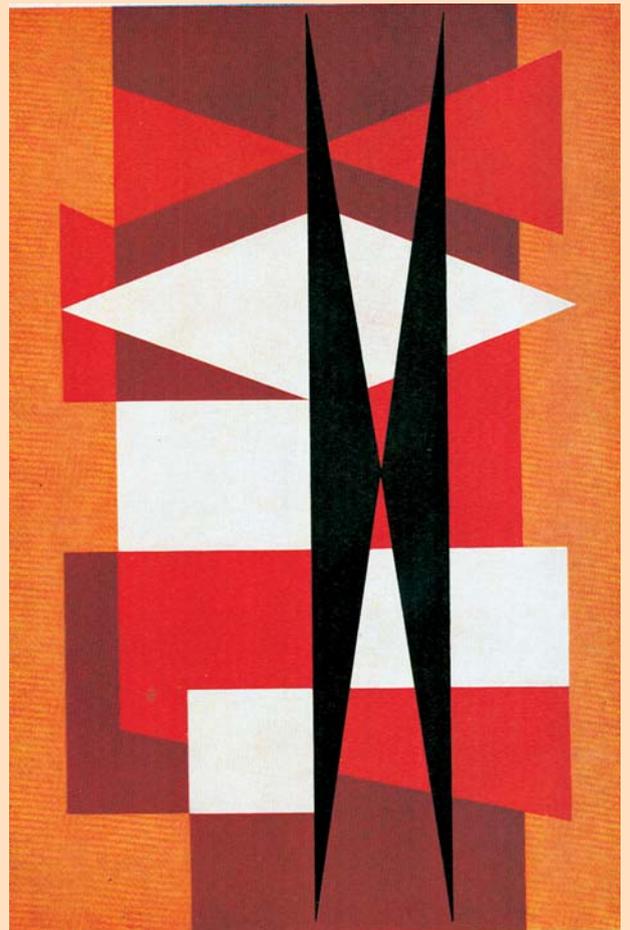
Después, asumió la dirección artística de la *Revista del Instituto Nacional de Cultura* (INC), entidad que sustituyó a la Dirección de Cultura y compartió espacio en el edificio del Museo. A juicio de la Dra. Merino, él puso toda su práctica de trabajo editorial en función de esta nueva publicación «que tenía presupuesto, rotativa, tecnología, buen papel... Posiblemente Carreño diseñó el logo de ese magacín que tenía un público-meta. No estaba dirigido solamente a los interesados en las artes plásticas».

El pintor fungía, además, como asesor en la institución matriz que dirigía Guillermo de Zéndegui y representaba, como se sabe, una suerte de pantalla cultural para la dictadura de Fulgencio Batista. Sus oficinas estaban alojadas en el flamante Palacio de Bellas Artes inaugurado en 1954 con la II Bienal Hispanoamericana de Arte¹³ y ocupado, un año más tarde, por los exponentes museísticos. De tal forma, Carreño volvió al *campus* del Museo, cuyo Director Honorario era el venerable R. Morey.

Su exalumno demostró ser «una personalidad controvertida», según Luz Merino: «Carreño abanderó la Antibienal o Bienal antifranquista en 1954. Pero, al año siguiente, aceptó trabajar en el INC. No sé si le ofrecieron ese trabajo para neutralizarlo. Tenía muy buen salario. Esto me lo dijo el pintor y dibujante humorístico Juan David, que lo conoció bien y cuya esposa, Graciela de Armas, fue retratada por Carreño. Un retrato espectacular, por cierto».

Era una vuelta de página a la historia de quien, en 1930, había mostrado sus inquietudes político-revolucionarias en dibujos exhibidos en su primera exposición individual (Sala Merás y Rico, Paseo del Prado habanero) y enviado colaboraciones a un mensuario comunista, en Moscú. Que, en 1932, se había exiliado en España por el asedio policial de la dictadura de Gerardo Machado; y, en la capital española, ilustró la revista *Octubre* dirigida por el escritor Rafael Alberti, realizó afiches revolucionarios y continuó con el tema político-social en su pintura. Que, al año siguiente, sufrió varias detenciones en Madrid...¹⁴

Desde el INC, su trabajo se irradió al Museo mismo: «Según me informó Zéndegui, que era un receptor histórico, Carreño ayudó en el montaje de la Sala Permanente de Artes Plásticas de Cuba. Fíjate que



Izquierda arriba: *Tensión espacial*, óleo, 1957.
Foto: Cortesía Biblioteca del CAC Wifredo Lam.



Vista parcial de la Sala Permanente de Artes Plásticas de Cuba, en el Palacio de Bellas Artes, publicada en la revista del INC.
Foto: Cortesía Biblioteca del MNBA



Carreño (mirando a cámara) y R. Morey (a su lado) en la donación de obras de Jaime Colson al Museo. Foto: Cortesía Biblioteca del MNBA.

A la izquierda: *Saludo al Mar Caribe*, 1951, óleo/tela, 198 x 144,5 cm.
Foto: Cortesía Biblioteca del MNBA.

llegó a la abstracción, hasta lo más contemporáneo. Fue una puesta al día. Alguien más pudo participar en el diseño de aquella Sala, como el pintor Lorenzo Romero Arciaga, que era el conservador del espacio exhibitivo», agregó Luz Merino.

Lo cierto es que el crítico de arte Rafael Suárez Solís y el escultor Juan José Sicre, entre otros, también conformaban el cuerpo de asesores del INC. Y, de acuerdo con un receptor informado, gracias al «asesoramiento del señor Allan MacNab, director de la Tour Arts Gallery de Palm Beach, en la Florida, se mostraron la plástica nacional e internacional, según avanzados criterios museológicos y museográficos del momento».¹⁵

De cualquier modo, fue por Carreño que dicha Sala tuvo registro gráfico, ya que publicó el montaje de aquella en la revista del INC y en su columna de *Carteles*. Algunas de esas constancias visuales permiten distinguir dos pinturas abstractas suyas: *Saludo al mar Caribe* (1951) y *Bajo la Luna y el Sol* (1952). En aquel espacio también figuró su lienzo *Estudio o Desnudo* (1937), premiado en la Segunda Exposición Nacional de Pintura y Escultura (1938) y que, como todos los premios de adquisición, formaban parte de la colección del Ministerio de Educación, institución matriz del INC. Así, el Carreño que había ingresado al Museo como estudiante y copista de otros autores, se vio representado con obras propias en ese templo consagratorio del arte.

«De alguna manera», concluyó Luz Merino, «aquella Sala es la continuadora de la exposición *300 años de arte en Cuba* en cuanto a despliegue curatorial del arte cubano. Además, habló de la modernidad de la cultura cubana, de lo atinado de los salones nacionales y sus jurados, porque ahí están las obras premiadas. La Sala habló, también, de la evolución de los pintores modernos. Para mí, es el segundo gran momento curatorial en la historia del arte cubano, aun cuando la crítica Loló de la Torriente consideró que le faltaban autores y manifestaciones artísticas».

En 1957, Carreño hizo una muestra personal en el Museo y viajó al extranjero: «Al regresar [ese mismo año] noté que el ambiente estaba, políticamente, más tenso que cuando salí. Encontré una nueva carta de la Universidad de Chile urgiéndome sobre mi decisión acerca de los cursos que me solicitaban [evolución del arte actual]. Posiblemente esto fue lo que me decidió a emprender mi viaje sudamericano».¹⁶ Y se radicó en aquel país austral, a cuya ciudadanía se acogió en 1969.

Veinticuatro años después, el Museo Nacional le organizó una retrospectiva; ocasión que el ya octogenario pintor aprovechó para viajar a La Habana. Se reencontró con un Museo donde ya no quedaba sino la huella del trabajo institucional y pictórico de R. Morey, fallecido en 1967. Un Museo que estaba próximo a cerrar, por remodelación; y ya no sufría el extremo hacinamiento de antaño pero continuaba necesitado de más espacio, sobre todo para el brioso arte contemporáneo.

Muerto en 1999, Carreño no supo que el Museo reabierto en 2001 mantuvo en exhibición pinturas emblemáticas suyas. Tampoco sabía que en 2013, a través de otra muestra personal preparada con los fondos de esa institución, se conmemoraría el cente-

nario de ambos. Ni que si en Cuba sigue viva su obra es, en gran medida, por su visibilidad en las salas del Museo, donde la (re)descubren legos y entendidos, cubanos y extranjeros, niños que reinterpretan las propuestas artísticas en exhibición como parte de los talleres de creación impartidos allí y continuadores del inaugurado por R. Morey. En aquella época, ¿quién le habría dicho al imberbe aprendiz Carreño que su obra serviría de modelo?

Notas

¹ Según el registro civil del entonces Distrito Arroyo Naranjo, y por declaración de su madre, Mario Juan Carreño y Morales nació en mayo; no en junio, como aparece en varias publicaciones. (Cfr. Jesús Fernández Torna: *Mario Carreño. Obras selectas, 1936-1957*. Miami, 2012). En los inicios de su carrera profesional y durante buena parte de ella, el creador firmó como Karreño.

² Convención utilizada por el Museo Nacional de Bellas Artes en el Edificio de Arte Cubano, a partir de su reapertura en 2001.

³ Antonio Rodríguez Morey. *Diccionario de Artistas Plásticos de Cuba*, inédito, 1955-1966, tomo II, p. 55. (Todas las referencias a este autor tienen la misma localización).

⁴ Mario era el más pequeño de diez hermanos que tocaban algún instrumento musical. Y su padre fue primo hermano del progenitor de María Teresa Carreño: la afamada intérprete, compositora y pedagoga venezolana. (Cfr. Jesús Fernández Torna, *op. cit.*).

⁵ Mario Carreño. *Cronología del recuerdo*. Santiago de Chile, Editorial Antártica S.A., 1991, p. 11.

⁶ Cfr. Jesús Fernández Torna, *op. cit.*, donde se afirma que Carreño fue discípulo de R. Morey en San Alejandro. Algo que no refieren ni alumno ni maestro. Además, este último dejó de ejercer en esa Academia cuando empezó a trabajar en el Museo (1918).

⁷ El *via crucis* del Museo incluyó varias locaciones: una sección en el edificio del Frontón de Jai Alai (calle Concordia esq. a Lucena, 1917-1918), Quinta de Toca (Paseo de Carlos III, 1918-1923) y antiguo Colegio Hermanos La Salle (calle Amargura, 1924-1954) hasta llegar en 1955 a la actual construcción ubicada en Tropicadero y Zulueta, que a partir de 2001 se llamó Edificio de Arte Cubano y se unió a otras sedes: Edificio de Arte Universal (antiguo Centro Asturiano) y Edificio Administrativo (otrora DTI, en Empedrado).

⁸ Antonio Rodríguez Morey. «Museografía». *Libertad*, La Habana, 23 de marzo de 1944. Recorte de prensa, sin número de página.

⁹ Cfr. Jeannette Miller. *Historia de la pintura dominicana*. República Dominicana, 1983, p. 22.

¹⁰ Entre febrero y mayo, según Roberto Cobas. Cfr. Jesús Fernández Torna, *op. cit.*

¹¹ Luz Merino Acosta. Entrevista realizada por Israel Castellanos, inédita. La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, mayo de 2013. (Todas las referencias a esta autora han sido extraídas de la misma fuente). La misma especialista publicó recientemente un texto en el cual abordó el desempeño del referido artista como ilustrador de publicaciones seriadas. (Cfr. «El arte múltiple de Carreño», en Jesús Fernández Torna, *op. cit.*, pp. 35-41.)

¹² Kosice fue miembro de Madí, grupo argentino de abstracción; y fundador de la revista *Arturo* (1944).

¹³ Para mayor información, cfr. Israel Castellanos León. «La otra y casi olvidada 'Bienal de La Habana'». *Revolución y Cultura*. La Habana, julio-agosto de 2006.

¹⁴ Cfr. Jesús Fernández Torna, *op. cit.*

¹⁵ María del Carmen Rippe. «Presentación histórica del Museo Nacional de Bellas Artes. Colección de Arte Universal, MNBA». La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001, p. 16.

¹⁶ Jesús Fernández Torna, *op. cit.*, p. 335.

La identidad

Desde los

Es mi interés en esta presentación ofrecer una lectura de la novela *Desde los blancos manico míos* de Margarita Mateo publicada en Cuba en 2008.

El contexto histórico en el que apareció la novela estaba marcado por un sentido general de incertidumbre acerca de los cambios que estaban afectando a la sociedad cubana, causados por la profundización de la crisis económica y la incertidumbre acerca de las reformas posteriores. Propongo caracterizar esta crisis como una «crisis de emergencia», en la cual la sensación de lo imprevisto en ese momento específico se acentúa, desplazando la sensación general de confianza o estabilidad en el orden habitual de las cosas. Cuando se destaca lo inesperado, surgen una serie de temas existenciales, tales como buscar el sentido de la vida después de una pérdida importante o en medio de circunstancias donde la inestabilidad se convierte en norma en vez de excepción. A pesar de que la novela de Margarita Mateo se centra en la crisis nerviosa de un solo personaje de ficción, la disfuncionalidad de la vida social de este personaje ofrece oportunidades interpretativas para considerar preguntas fundamentales acerca de los males sociales y sus posibles curas o soluciones. Sin embargo, en esta corta presentación me mantendré muy cercana al texto, ya que es la base a partir de la cual se podrán discernir nuevos argumentos.

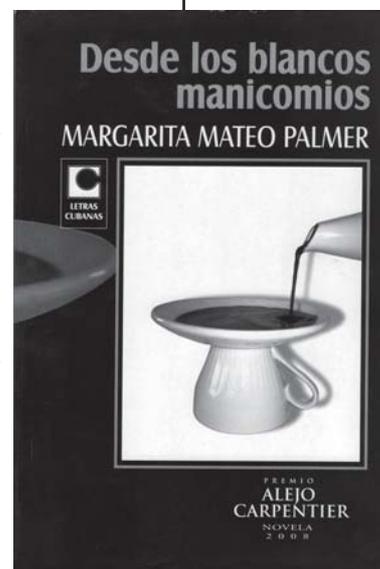
Quiero sugerir que aquí surge una oportunidad para la creatividad literaria feminista, ya que como la estabilidad de la vida social descansa sobre la premisa del entendimiento masculino acerca del poder y las relaciones entre los géneros, el desmoronamiento de la estabilidad ofrece a las escritoras la posibilidad de crear una concepción diferente acerca de la vida de las personas, una concepción más saludable para la vida tanto individual como colectiva. Por supuesto que se podrían hacer otras inferencias partiendo de un tiempo de crisis y fluctuaciones. Resulta claro que la inestabilidad también podría conducir (como en el caso del fascismo, por ejemplo,) a una reacción opuesta, en el sentido de reforzar una adherencia aún más rígida a las creencias y valores tradicionales. Frente a la posi-

blancos manicomios de Margarita Mateo

Ofelia Schutte

Ilustración
tomada de la
cubierta de la
edición cubana de
*Desde los blancos
manicomios*,
realizada por
Alejandro Escobar
Mateo.

bilidad de una regresión de derecha hacia una mentalidad autoritaria, el reto feminista para salir de la crisis existencial es mostrar maneras en las cuales, trabajando en medio del dolor de la crisis, tan difícil como pueda parecer, sea posible caminar hacia adelante de un modo que responda fielmente a las más profundas necesidades del individuo. En su acercamiento a la situación extrema de un personaje de ficción cuya crisis emocional y mental alcanza los límites entre la cordura y la locura, la novela de Margarita Mateo conduce al lector a través de una intensa jornada psíquica donde la liberación de la muerte espiritual solo puede lograrse cuando se le permite a la imaginación poética florecer en una escena social libre de ortodoxias raciales y de géneros, imbuida en un profundo sentimiento de compasión ante la lucha de los indefensos. Para mayor claridad, debo hacer notar que a pesar de que podemos decir que este personaje femenino está totalmente demente, preferiría argumentar (a pesar de que no puedo aquí ofrecer documentación para probarlo) que ella subsiste en el margen entre la cordura y la locura. Este análisis es más coherente



Cubana, profesora de la Universidad de Florida del Sur (USF) en Tampa. Ha publicado *Beyond Nihilism: Nietzsche Without Masks* (1984), *Cultural Identity and Social Liberation in Latin American Thought* (1993) y, en colaboración con Susana Nuccetelli y Otávio Bueno, *A Companion to Latin American Philosophy* (2010).

con el tema de la fluidez y con la crítica a las clasificaciones rígidas que aparecen a través de toda la novela.

Desde los blancos manicomios es la primera novela plena de Margarita Mateo. La prominente crítica y profesora universitaria escribió un libro que es una mezcla de ficción y crítica literarias, *Ella escribía poscrítica*, el cual fue publicado por primera vez en 1995 y reeditado en 2005. En esta última edición se explora la psiquis de un personaje cuya identidad estaba dividida entre un yo idealista y emotivo (Dulce Azucena) y la intelectual, meticulosa profesora (Surligneur-2). *Desde los blancos manicomios* va más allá. Aquí la autora describe la crisis nerviosa total (emocional) del personaje central, una escritora e intelectual, los miembros de cuya familia, con sus actitudes e intereses, la ponen en pugna consigo misma. Como se verá en la novela, este personaje adopta el nombre de «Gelsomina» mientras se va moviendo entre la cordura y la locura. En la novela hay otros tres personajes principales: la madre de la escritora cuyo apodo es La Marquesa Roja (más roja que marquesa); la hermana de la escritora, María Estela; y el hijo de la escritora. A pesar de esto, la confrontación principal ocurre entre la madre y la hija, lo cual simboliza el contraste entre la rigidez y la fluidez, la convención y la experimentación, la autoridad y la resistencia, lo uniforme y lo creativo. Hay un personaje importante que está implícito, la psiquiatra o psicóloga, que nunca habla, pero a la cual la Marquesa Roja le narra su versión de los hechos como a una interlocutora invisible. También hay otro personaje importante, el Suicida, que sigue conectado a la psiquis de Gelsomina aún después de su muerte. En segundo plano existen otras figuras, enfermeras, pacientes o visitantes del manicomio donde está internada. Hay figuras de animales, en particular, un perro moribundo cuya vida pudo salvar en contra de todos los pronósticos. El estilo de Margarita Mateo es multifacético, ofreciendo modalidades narrativas contrastantes, desde el discurso unilineal, ultra normativo (y prejuiciado) de la Marquesa Roja, hasta los abundantes elementos narrativos muy fluidos y profundamente líricos que conectan al lector con la psiquis traumatizada de Gelsomina. El humor y la pasión, la aflicción y el dolor se mezclan en la historia cuidadosamente trazada acerca de la crisis nerviosa de Gelsomina y su recuperación gradual. Los significados o mensajes del texto son indirectos, sujetos a la interpretación del lector. A pesar de que también existen suposiciones normativas dichas de forma explícita (en general por la Marquesa Roja), siempre se muestran como erróneas, o como brutalmente dañinas para la perspectiva de un entorno social saludable y creativo.

La crisis de la relación de la protagonista con su entorno social –debida en gran medida a la imposición de valores y la atribución del poder por parte de su madre desequilibrada, así como a su discurso impositivo– resulta ser el tema principal en *Desde los blancos manicomios*. El apodo de «Marquesa Roja», invención del hijo de Gelsomina, es prueba de la contradicción en la personalidad de ese personaje:

el matrimonio de sus valores «aristocráticos» superficiales con su imagen de comunista igualmente superficial. En el corto tiempo del que dispongo, me dedicaré a incursionar en dos temas secundarios importantes: el significado del cambio de nombre –de María, su nombre de pila, a Gelsomina– así como la significación del orden del lenguaje y su desgarramiento caótico, ya que Gelsomina en sus momentos de locura rompe con los presupuestos subyacentes del lenguaje en sí mismo –la relación del significante con el significado. En otras palabras, enfocaré la mirada hacia la descomposición y reconfiguración de la identidad de Gelsomina de la cual es símbolo su propio nombre, pero también hacia la estabilidad/inestabilidad del proceso significativo que determina el sentido o el orden de las cosas.

¿Qué encierra un nombre?

La multiplicidad de nombres que adopta la protagonista es prueba de su crisis de identidad. Mientras que su madre, mujer autoritaria que impone sus normas acerca del papel de los sexos, la llama María Mercedes Pilar de la Concepción –nótese que los cuatro nombres aluden a la Virgen María–, su hermana María Estela, que reside en Miami, la llama simplemente María. Sin embargo, para el lector, ella siempre será Gelsomina, que fue el nombre que María se adjudicó a sí misma cuando estuvo en el umbral entre la locura y la sanidad mental. Así, se especifica en la novela que este nombre resulta muy apropiado y se descarta la idea de que Gelsomina, en medio de su locura, lo hubiese adoptado arbitrariamente. De igual modo, la elección de este nombre, aunque puede parecer demencial, es lo único que le ofrece a la Gelsomina al borde de la locura un mínimo sostén de apoyo para su existencia psíquica que es extremadamente frágil, y la ayuda en su recuperación final. Este cimiento mínimo se encuentra en la esfera de la imaginación: es imaginario al estilo de los personajes de la poesía y la cinematografía, en vez de al modelo ascético de la iconografía religiosa –como implica su nombre de pila, María. En la novela, la madre, con su falta de sensibilidad, es la que, a petición de la psiquiatra, trata de explicarle la razón por la cual su hija se adjudicó el nombre de Gelsomina. Le dijo que su hija había decidido llamarse así durante un tiempo después que un amigo de ella, un poeta, se suicidó. Había encontrado el libro de *Sonetos a Gelsomina* en la habitación de su hija. Resulta imposible para la madre poder descifrar y mucho menos comprender la identidad psicológica de su hija, dado el inmenso trecho que separa la visión normativa heterosexual –hasta pudiera decirse visión positivista del mundo– de la madre y la personalidad no autoritaria, feminista y poética de Gelsomina. A un nivel más profundo, el lector se percata de que nuestra protagonista y El Suicida, personaje que así aparece en su memoria, se encuentran intrínsecamente unidos aún después de la muerte por su amor a la imaginación poética, lo que se interpreta como modo de existencia marginal en una era que pudiera catalogarse como positivista y cínica. Si buscamos referencias

fuera del texto, veremos que el poeta cubano Raúl Hernández Novás, que se suicidó en 1993, publicó, entre otras obras, *Sonetos a Gelsomina* en 1991 para rendir homenaje a la película *La Strada* de Federico Fellini, protagonizada por la desafortunada, pero inolvidable Gelsomina. La Gelsomina cubana de Margarita Mateo es más afortunada. A pesar de su derrumbamiento, existe la esperanza. Tiene una multitud de «mentores» invisibles: una profunda sabiduría extraída de las obras de escritores famosos –Lezama Lima y María Zambrano entre muchos otros–; la vigilancia, real o imaginaria, de su amigo El Suicida desde el más allá; la protección de las deidades afrocubanas que atraviesan su universo imaginario otorgándole bendiciones; y no debemos olvidarnos de los buenos consejos de su psiquiatra o psicóloga –presencia invisible que asumimos como bondadosa– que traza el camino para su recuperación detrás de los muros del manicomio.

ten entre su propio sentido de identidad y las relaciones sociales específicas que la rodean. La novela comienza cuando, en un último intento de supervivencia de su psiquis, Gelsomina se arrastra hacia las puertas de un manicomio (mencionado en el título de la novela) siguiendo el consejo de figuras caninas y de un viejo, los cuales le insisten en que «entre» en la casa de los dementes como última opción para protegerse de su crisis emocional. Estas figuras son significativas dentro de la abundancia de imágenes y la iconografía afrocubana, ya que la imagen del viejo y los tres perros está relacionada con San Lázaro, curador de los enfermos más desesperados. Dentro de la codificación sincrética del simbolismo afrocubano, San Lázaro se convierte en Babalú Ayé.

Es interesante mencionar aquí un pasaje de *Ella escribía poscrítica*, donde, al referirse a un cuento de Miguel Ángel Fraga que trata acerca de un personaje recluido en villa Los Cocos por tener SIDA, Margarita Mateo describe el sanatorio de la siguiente manera: «Situado en una sinuosa y empinada carretera que conduce al Rincón –antiguo leprosorio donde se venera a la imagen de San Lázaro (Babalú Ayé, oricha de las enfermedades), a cuyo santuario acuden los desesperados pagadores de promesas descalzos, de rodillas, arrastrando piedras, reptando, según la desmesura de sus votos–, el sanatorio de Los Cocos es el lugar donde Gunilla [el personaje del cuento de Fraga] encuentra, en una mórbida ironía que consume su fatal destino de travesti, el sentido de su vida» (p. 231-32).

Debido a que en los *blancos manicomios* se describe a Gelsomina entrando al asilo «reptando», siguiendo el consejo de una figura icónica que evoca a San Lázaro / Babalú Ayé, podemos inferir que la travesía de Gelsomina sigue la larga tradición de los desesperados y afligidos, tal y como se entendería dentro de la cultura popular cubana (con una variante: que para ella curarse, la sociedad deberá desechar la ortodoxia sin sentido, la discriminación sexual, las normas hetero excesivas, etc.). Resulta interesante que en la novela de Margarita Mateo la espiritualidad afrocubana y la ciencia, a pesar de algunas tensiones entre las mismas, no se contradicen de modo directo. El manicomio tiene dos caras, una positiva y una negativa. La cara negativa visible es la de las inyecciones a la fuerza de medicamentos poderosos y los regímenes de coerción que se les impone a los pacientes, tales como las paredes blancas y desnudas. La cara positiva es la de la presencia invisible y silenciosa de la psiquiatra, dado que ella puede utilizar la ciencia y el estatus que le brinda su trabajo (así como su intuición personal) para lograr el bienestar psíquico de Gelsomina. Los efectos positivos de la ciencia solo se muestran de forma indirecta. Dentro de la psiquis de Gelsomina, las fuerzas para la afirmación y la liberación están vinculadas a la fortaleza de su imaginación poética y sus conexiones con la espiritualidad yoruba, que ella interpreta libremente.

Podríamos decir, entonces, que de acuerdo con Bajtin, la crisis de Gelsomina ocurre cuando el monologismo desplaza al dialogismo como discurso

Margarita Mateo en la presentación de uno de sus libros.

El hijo y la hermana de Gelsomina, que tenían buenas intenciones, pero ningún poder para auxiliarla al inicio de su crisis, con el tiempo pudieron brindarle alguna ayuda. La «curación» de Gelsomina se desarrolla muy lentamente y solo a través de la reconstitución de su propio universo imaginario, simbólico, sin normas, creado a partir de la poesía, el cual pasa por encima, va en contra, e ignora las mentalidades de las normas convencionales que la rodean. (Si consideramos su recuperación como símbolo de la recuperación de la sociedad en que vive, esto también significa que el proceso de recuperación será doloroso, y correrá el riesgo de que se desgare el tejido mismo de la identidad social. Sin embargo, si se logra un balance adecuado de elementos para salvaguardar las partes más significativas de la identidad social, se podrán cultivar las semillas de la recuperación).

Escrita en un estilo de voces múltiples que nos recuerda las percepciones teóricas acerca del dialogismo y la intertextualidad de Bajtin, Margarita Mateo logra una narración extraordinaria que nos muestra a Gelsomina batallando contra las fuerzas de desintegración externas (sociales) e internas (psíquicas) que literalmente despedazan su identidad debido a las incongruencias extremas que exis-

social dominante en una sociedad, o dentro de un grupo social –en el caso de ella, su familia inmediata, ya sean estos miembros de la familia vistos como tales, o como representativos de la sociedad. Es esa sensación de ser diferente del igualitarismo de las normas convencionales lo que Gelsomina representa, mientras que los miembros más cercanos de su familia –su madre, su hijo, su hermana– no saben apreciar su diferencia, o cuando se dan cuenta de soslayo, malinterpretan a Gelsomina, la critican para rebajarla (como lo hace su madre), o la ignoran.

El lenguaje tiene importancia: la conjunción de la normatividad de géneros con la desambiguación y el monologismo

Quizás la representación más original de la crisis de Gelsomina se muestra en la tematización y problematización del orden del lenguaje en relación con el proceso de significación.

Gelsomina empieza a alejarse de la realidad cuando comienza a atribuirle una intencionalidad animista a los objetos. Cuando ve un pulóver viejo fuera de lugar –digamos fuera del closet–, tirado sobre una silla cerca de la puerta de la calle, en vez de pensar que lo dejó ahí por descuido, comienza a ocurrírsele que los objetos tienen intenciones y

voliciones, así que, digamos, el pulóver está cerca de la puerta porque le gustaría salir afuera a coger sol. El capítulo titulado «Gelsomina en el jardín de la ciudad» está lleno de este tipo de imágenes, que lo hacen muy cómico –si no fuera porque Gelsomina está perdiendo la cabeza. Al principio hay cierta justificación para que ella se sienta confundida. «La cocina era el baño. La sala, el cuarto. El cuarto, el comedor, y el portal, la cocina» (p. 63). Todo esto tenía una explicación lógica debido a la falta de electricidad, o de agua, o de gas para cocinar o de materiales para arreglar los salideros de su casa. Los loci, como ella los llama, se desplazaban de uno en uno debido a alguna razón particular. Pero con el tiempo, sin embargo, ya había ocurrido una inversión total del orden de los loci dentro de la casa. «Gelsomina observó atentamente a su alrededor, y pensó que quizás lo que había considerado un desorden no fuera más que un nuevo orden...» (p. 66). Pensó que quizás hubiera un significado oculto que ella no había percibido. En búsqueda de ese significado oculto, le vino el pensamiento de que cada objeto tenía volición propia, y se movía de acuerdo con sus propias intenciones. Si se encontraba sus chancletas viejas y desgastadas cerca de la puerta, eso quería decir que ellas querían empezar una nueva vida o un nuevo viaje fuera de la casa, en vez de ser botadas en el basurero (p. 66-67). Dándole rienda suelta a su imaginación, comienza a razonar que

los propios objetos han iniciado una «subversión de la semiótica espacial» para poder superar las limitaciones materiales que existen en la casa (p.67). Perturbada por su pérdida de control sobre los objetos de su hogar, ya que solo ellos guardan el secreto del porqué están donde están, se siente que está perdiendo el control sobre sus actos. Siguiendo los deseos de las chancletas al lado de la puerta, decide abrir todas las puertas y romper todos los límites. Escribe la autora: «Fue entonces cuando, expulsada de ti misma y de tu antiguo centro habitable, siguiendo la ruta que indicaban las chancletas verdes y el pulóver azul, confundiste la ciudad toda con un jardín que se prolongaba marítimamente hasta el infinito desde tu portal» (p. 69). Es aquí cuando Gelsomina comienza a deambular desde su casa en El Vedado, cerca del mar, hasta que llega a la entrada del manicomio donde su psiquis existirá en los intersticios entre la razón y la locura durante una gran parte de la novela.

En conclusión, he argumentado que en la novela de Margarita Mateo la crisis de los imprevistos existenciales es un ejemplo extremadamente intenso debido a que impacta el orden del lenguaje en sí mismo: el lenguaje a través del cual le encontramos sentido al mundo y básicamente, el lenguaje que nombra, por el cual cada sujeto recibe un nombre social y esculpe su propia identidad a través de sus referencias. Para la protagonista femenina, el significante, María, se desmorona junto con todo lo que su nombre representa. Pero no es solamente el contenido del significante del nombre propio el que se desmorona –si eso fuera todo, el personaje al cual llamamos Gelsomina simplemente hubiese ido al registro civil a cambiar su nombre y caso concluido. El problema reside en que la estabilidad del proceso de significación se desmoronó conjuntamente con el del nombre propio. Para que pueda triunfar la revolución semiológica necesaria para restablecer la cordura de Gelsomina, la visión poética/imaginaria del mundo tiene que ser incorporada diáfanaamente al mundo social y se debe lograr la subversión de las concepciones sedimentarias, monológicas y positivistas acerca de la realidad que están destruyendo las fibras de la vida de las personas. La escoba de la bruja que baila sola y los objetos que se mueven alrededor de Gelsomina son imágenes de la necesidad de subvertir las prácticas sedimentarias, que quizás hayan tenido sentido en el pasado, pero que se han tornado cada vez más obsoletas o carentes de significado.

La imaginación poética y la práctica democrática: Consideraciones finales

Con demasiada frecuencia en nuestros tiempos, el análisis de la democracia se basa en normas positivistas o al menos compatibles con el positivismo. Los hechos, lo real verificable se asume como principio y fin de las acciones humanas, mientras que los valores socio-económicos y políticos se reducen a logros específicos que se pueden ver y medir. Las presuposiciones epistémicas de la modernidad occidental restringen el horizonte normativo para evaluar los límites del significado y la inteligibili-



dad. Dentro de ese paradigma epistémico, la razón se cree completamente poderosa y capaz de cimentar y determinar sus propios fines. Se requiere mucha audacia para que algún pensador o intelectual se oponga a estos supuestos límites de la inteligibilidad, ya que en ese desafío se corre el riesgo de que se pongan en duda la reputación y la autoridad epistémica y normativa de los que se oponen. Un lugar donde existe cierto espacio para negociar (y socavar) el peso normativo del positivismo se encuentra en el dominio de la literatura y el arte. Allí se permite escapar de lo real-positivista siempre y cuando las verdades del arte se muestren como ficción. Bajo el lente positivista, esas verdades, y quiero aclararlo, carecen de nombre y referencia propia dentro del mundo real positivista. Esas verdades están, en efecto, *sin nombre*. Tienen una existencia fragmentaria, rota, frecuentemente ignorada y no reconocida dentro de nues-

camino para penetrar en el laberinto de los innombrados, de los sin nombre, que al no poder ser identificados individualmente, se les cataloga bajo los parámetros de no representables y no representados dentro del ámbito significativo de la sociedad. Y ciertamente, en el caso de las sociedades racistas, machistas y homofóbicas no nos sorprende que una gran parte de esa corriente subterránea anónima de la existencia humana se preocupe por los deseos –de bienestar, felicidad y reconocimiento– de todas esas personas –o de los aspectos de su identidad individual– que carecen de representación «legítima» dentro de la sociedad, lo que no se puede lograr si solamente se les otorga un lugar específico y compartimentado de acuerdo con el sentido positivista de lo real. No se puede lograr una experiencia radical y transformadora a menos que la estructura de la significación esté abierta a estos cambios. Por tanto, no se puede mantener una praxis revolu-

cionaria durante mucho tiempo, aún cuando esta praxis haya surgido a corto plazo en momentos de crisis.

Frente a la mayor crisis de emergencia posible, que implica la ruptura del sistema de símbolos mediante el cual les damos un sentido al mundo y a nuestra identidad personal, he querido argumentar que Margarita Mateo logra una comprensión de la sociedad y por ende, de la historia, donde la incorporación de los aspectos poéticos e imaginativos de la vida humana, junto con una matriz dialógica de las relaciones sociales y humanas formarían parte integral para lograr una

evolución saludable de la sociedad. Es más, desde una perspectiva psicológica, la autora nos muestra que la actual comprensión del orden simbólico cultural tendrá que ser modificada tomando en consideración las experiencias de las mujeres, que ya no serán gestoras en la reproducción del orden social que han heredado, sino en la transformación para lograr una visión del mundo más saludable, más balanceada y más completa.

Referencias

- Mateo Palmer, Margarita. 2008. *Desde los blancos manicmios*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
 Mateo Palmer, Margarita. 2005. *Ella escribía poscrítica*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.

tras vidas psicológicas. Darle voz a esta arista del ser humano no resulta fácil. Sin embargo uno podría decir que sin darle esa voz, la vida humana carecería de una dimensión sustancial muy importante. Para los que piensan y sienten de esa manera, el modo de vida democrático no puede existir sin que se eleve a un lugar prominente la imaginación poética, debido a que es a través de esta que se le puede dar voz a un pensamiento que rebasa las normas de un discurso normativo que proclama verdades. Pero mientras que elevar la imaginación poética a un lugar importante es condición necesaria para una sociedad democrática contemporánea, no es suficiente. En un ámbito aristocrático también serían bien recibidas algunas formas de la imaginación poética. Lo que se necesita además es un acercamiento abarcador al entendimiento humano basado en el diálogo. En este sentido, prestar atención a las manifestaciones marginales del discurso abre



Mujer ante el espejo cumple treinta años

Berta Carricarte



La bailarina Rosario Suárez.

Profesora de La Universidad de La Habana. Ha publicado recientemente *A la sombra del elogio, aproximaciones al cine japonés (2012)* y el ensayo «La urgencia y la insurgencia estética de Sara Gómez», en *Cine Cubano*, 2013.

La década de 1980 marca el apogeo del documental cubano hecho por mujeres: Mayra Vilasís, Miriam Talavera, Rebeca Chávez, Belkis Vega y Marisol Trujillo, son nombres indispensables en ese recuento, y de alguna manera suponen la continuación del legado de Sara Gómez. Sin embargo, aunque desde el punto de vista temático y cuantitativo no hay sustanciales diferencias con la producción ICAIC de las décadas anteriores, cualitativamente se advierte en general una declinación con respecto a la excelencia discursiva, al menos en lo que a experimentación se refiere. Es probable que un acercamiento científico al estudio del documental cubano de este período, permita arribar a postulados más sustanciales; incluso pudiera aventurarse la hipótesis de que el audaz manejo del lenguaje cinematográfico, como instrumento narrativo, en función de dinamitar las fronteras entre el universo ficticio y la realidad, permitió la realización de las obras más significativas en esa década. El caso de Enrique Colina, por ejemplo, que debuta entonces como documentalista, demuestra cómo la dramatización de ciertas situaciones o temas ayudó a enriquecer la dimensión artística de la obra, además de servir de palafrén a la crítica social y los cuestionamientos éticos.

Iniciados los ochenta comienza la carrera de Marisol Trujillo como realizadora, coincidiendo con un momento de auge en la producción cinematográfica nacional. Precisamente en 1981 rueda su primera obra, exhibida bajo el título *Encuentro*, y que describe en forma de reportaje breve, el vínculo artístico entre la prima ballerina del Ballet Nacional de Cuba, Alicia Alonso, y el bailarín soviético Vladimir Vasiliev. En ese propio año filma *A escena*, dedicado a mostrar una visión caleidoscópica del VII Festival Internacional de Ballet celebrado en La Habana en 1980, empleando como *leit motiv* escenas de *El lago de los cisnes*, interpretadas por bailarines de diversas nacionalidades. Finalmente en 1983 cierra la trilogía del ballet con *Mujer ante el espejo*, documental que llevaría a un alto significado, lo que la dedicación al arte –o a cualquier otra actividad productiva o creativa– implicaba en aquel momento para una mujer cubana. Cuenta entonces el trauma psíquico y físico de una bailarina que primero renuncia a la maternidad para ofrecer en la danza los frutos de su ejercicio diario, y más tarde asume un nuevo embarazo para ofrecerse a sí misma, a su pareja, el fruto del amor, no sin dejar de pagar la cuota de sacrificio adicional que ello supone para una bailarina de ballet clásico.

Más allá de los bordes contextuales y locales, Marisol Trujillo consigue mostrar, en apenas diecisiete minutos, la devoción de una bailarina por su carrera, –la artista elegida es Rosario Suárez, relevante figura de la danza cubana por aquellos años–, así como su vocación hacia la maternidad. Estos son los dos pilares emotivos sobre los cuales se alza el tema central de *Mujer ante el espejo*, título que sintetiza la compleja disyuntiva de la mujer contemporánea, más

allá de las propias circunstancias que la cinta propone. Sin dudas el primer mérito de este corto es que el tratamiento del tema en esencia trasciende las fronteras vernáculas y se proyecta sin límites, con la auténtica fortaleza de su hondura sensitiva. Vale aclarar que una lectura literal de este cortometraje, sería, más que precaria, ingenua. En primer lugar estamos ante el resultado de la exploración creativa de una documentalista –que no abundan mucho en el cine–, en el intento de retratar una situación específica de otra artista privilegiada en su profesión, pues el ballet clásico se basa en el lucimiento de la figura femenina, en el absoluto glamour de sus expresiones corporales y destreza técnica. Ahí está una señal interesante de esta obra: una profesional intercepta la ruta históricamente masculina del cine, en contraste con el universo de su protagonista. Toma a la bailarina no desde la perspectiva del pavoneo y el alarde triunfal de una diva que, obligada por la naturaleza de su arte, halaga los sentidos del varón degustador, sino desde la hondura de sus desgarramientos, el rigor de su oficio, los riesgos, el dolor físico y ético, la renuncia y la perseverancia.

Pero el punto crucial de todos estos avatares se produce justo en aquel instante en que Rosario descubre en el espejo las turgencias de la maternidad. Acostumbrada a atisbar su imagen, como parte de la rutina de su entrenamiento habitual, la protuberancia de la preñez sorprende a la Terpsícore, avisando futuros desaliños; pero está también en esa contemplación la mujer regocijada de su fecundidad, que se descubre hermosa y llena de vigor. La primera es una mirada masculina, construida culturalmente y basada en el reclamo de la forma perfecta que, en el ballet, alcanza su epítome. La segunda es una mirada que brota del instinto, cuyo regocijo –también construido desde la cultura– le permite dar una dimensión realmente humana a cualquier otra visión de sí misma.

Nacida ya la criatura, el documental nos ofrece la nueva imagen del progenitor; ya no es el hombre amoroso que comparte un instante sublime caminando con su chica por la playa, ahora es un intelectual cómodamente enajenado entre sus papeles, tomando nota de sus asuntos, y bien al margen de toda contingencia doméstica, sordo de disposición ante una bebé que llora a grito pelado. Aquí salta otro detalle peculiar de esta obra: el carácter de puesta en escena que la acompaña todo el tiempo. En el fragmento aludido esa voluntad dramática se ha resuelto mediante el montaje; pero Marisol ha contado desde el principio con otros recursos expresivos como el monólogo en *off* de la protagonista, que da inicio al documental, acompañando su propia imagen parcialmente iluminada sobre un fondo negro. La formación escénica de Rosario, permite colocarla con facilidad en situaciones de representación dramática.

Como clausura, la realizadora ha preferido dejar un sabor de experiencia superada, de triunfo alcanzado. Se desprende de un texto gráfico que, tres meses después del nacimiento de Paula, Rosario no solo ha logrado acomodarse a los avatares de su nuevo rol doméstico, sino que ha conseguido trascender

con rapidez al escenario, lo cual se evidencia en la coreografía *Evasión*, en la que, curiosamente aparece un *partenaire*, como si la necesidad de una implicación masculina solidaria, fuera el reclamo natural ante las nuevas circunstancias. Digamos que en escena encuentra lo que el hogar le escatima. Colofón inteligente, coherente con la historia ofrecida y sobre todo, concordante con los planteamientos sociales de aquellos años, en que cada vez se hace más enfática la demanda de realización profesional para la mujer con el apoyo incondicional del hombre. No es casual que el documental comience con las declaraciones de Rosario acerca de sus propias limitaciones físicas en relación con el biotipo de la bailarina clásica, y la dura lucha que para ella implica el reacomodo de su perfil a las exigencias de una actividad que ofrece al público la imagen vaporosa, inmaculada y etérea del cuerpo femenino, en una negación absoluta de materialidad y de defectos naturales que, como dice la canción, «en la bailarina no se ven».

El manejo de la banda sonora también tiene fuerte implicación narrativa, y todo el efecto que se deriva de su empleo, proviene de la pericia del montaje. Si bien se aprovecha la riqueza comunicativa de la música referente a las primeras secuencias coreográficas, después se agradecen los silencios, los jadeos y estertores muy sutiles que acompañan los momentos de parto. A pesar de que Marisol se desplaza entre diferentes locaciones, se mantiene un equilibrio y un ritmo estables en la progresión de los planos. Esto, que pudiera parecer apenas un detalle, resulta clave en la concepción dramática de este documental, cuyas coordenadas, como ya hemos visto, se anclan fuertemente en la concepción de un relato cinematográfico.

Es de suponer que este fue un cortometraje de seguimiento, o sea, que durante muchos meses el equipo de realización estuvo a expensas de los vicisitudes vivenciales de su «estrella». Cuánto material se habrá filmado y cuánto se habrá desechado en la mesa de edición. Es mérito también de esta pequeña joya haber renunciado a la tentación de gozarse en lo sublime, extendiendo su metraje unos minutos más, para preservar, en cambio, la medida, don que asiste a quienes como Marisol Trujillo, pueden hacer del arte una evocación de perpetua añoranza.

Mujer ante el espejo.

Premios:

1983. El Quijote de la Federación Internacional de Cine Clubes; de la revista *Revolución y Cultura*. V Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba./**1984.** Gran Premio de dirección. Festival Internacional de Cine de Arte. París, Francia./Premios: Colón de Oro y Del Público. Festival Internacional de Cine Iberoamericano de Huelva. España./Primer Premio de Oro. Festival Internacional de Filmes Cortos. Huesca, España./Premio Caracol. Concurso de la UNEAC. La Habana, Cuba./Uno de los filmes más significativos del año. Selección Anual de la Crítica. La Habana, Cuba./**1986.** Primer Premio de Cortometraje. Festival de Cine. Bondy, Francia./**1987.** Premio Especial. Festival Mundial de Televisión de Sapporo. Hokaido, Japón.

Ficha Técnica:

CM. Doc. 1983 17 minutos. Color

Productora: ICAIC

Guión: Marisol Trujillo

Dirección: Marisol Trujillo

Producción General: Gregorio Cabrera y Orlando de la Huerta

Dirección de Fotografía: Julio Valdés

Edición: Rolando Baute

Sonido: Leonardo Sorrell y Carlos Fernández

Retrato de mujer. Los difíciles años del decenio oscuro

Saray Velázquez y Addamelys Pérez

I

Durante más de seis décadas el mundo ha sido testigo del desarrollo, unas veces *in crescendo* y otras no tanto, de la salud del cine cubano, que como industria se ha visto afectado ante las condicionantes económicas, sociales y políticas.

Desde el punto de vista representacional, un cine cubano que es reflejo, al igual que otras manifestaciones artísticas, de las relaciones sociales que se establecen en el seno de nuestra gran comunidad. De tal modo son mostradas realizaciones que, desde la ficción, se apropian de símbolos que están presentes en la vida cotidiana.

Uno de los mayores propósitos que tiene la cultura cubana actual, es mostrar un cine que desde varios enfoques enriquezcan la apreciación de los fenómenos de la contemporaneidad. Como diría Danae Diéguez, hay que «mirar desde la sospecha» la historia que nos cuentan y cómo ha sido contada. De ahí la pertinencia de releer la historia desde varios enfoques para discernir nuevas problemáticas y situaciones que pueden o no haber pasado inadvertidas.

En la cinematografía cubana resulta significativa la presencia de una producción fílmica rica en desempeños de excelentes personajes femeninos, y con un profundo análisis o disección de la problemática propiamente de género. Sin embargo, la realización de estudios de las películas con este enfoque de género (entendido como categoría científica y construcción cultural que define los roles que establecen en la sociedad hombres y mujeres, delimitando sus relaciones de poder), no ha tenido el mismo avance numérico de las realizaciones.

En este sentido es importante destacar que en Cuba hubo una tardía apropiación por las ciencias sociales de los estudios de este tipo, pues fue a mediados de los ochenta que cobraron fuerza a nivel mundial, mientras que en nuestro país se desarrollaron principalmente a partir de los noventa, cuando ya se tenía una conciencia del manejo de este término en otras latitudes.

Nos proponemos, pues, esbozar una periodización histórica de los filmes de ficción del ICAIC más representativos de la problemática de género a partir del tratamiento de la mujer y sus modelos de actuación. La periodización que ofrecemos ha sido concebida en cuatro unidades fundamentales: una primera que abarca desde la fecha de fundación del ICAIC hasta 1969; una segunda desde 1970 hasta 1979; una tercera que se extiende desde 1980 hasta 1989; y por último, el período comprendido desde 1990 hasta 2002, en consonancia con la periodización histórica que realiza Juan Antonio García Borrero en *La edad de la herejía*.

De acuerdo con nuestro interés de mostrar a la mujer representada, la propuesta de los filmes que se analizan parte siempre de la presencia protagónica o no, mas siempre vital, de la figura femenina, de manera

Saray Velázquez,
realiza trabajo docente
e investigativo en la
Universidad de La Habana
y el Centro de Investigaciones
Psicológicas
y **Sociológicas (CIPS).**

Addamelys Pérez,
es coordinadora de Artes Plásticas
en la Dirección de Cultura
del municipio Bartolomé Masó,
de Granma.



que sea posible auscultar en cada caso las complejas y variadas construcciones genéricas que se entretejen a partir de la concepción de los personajes femeninos, así como conformar una muestra en la que esté presente el mayor número posible de los tipos de mujeres que ha abordado nuestro cine en el período de 1970-1979.

II

En la década del setenta el auge que había alcanzado nuestro cine fue frenado en gran medida por más de un acontecimiento que se opuso a su espontaneidad, y que ha quedado registrado para la historia como *quinquenio gris* o *decenio negro*.

La parálisis cultural vivenciada, sin embargo, estableció el móvil que hizo posible el encuentro de nuevos caminos dentro de la creación artística, al menos en el cine. Aunque es cierto que desde el punto de vista cuantitativo la producción de largometrajes de ficción decrece, mientras florece la documentalística. Muchos de los realizadores de esta etapa, encuentran en la historia un fértil terreno a partir del cual adentrarse en las problemáticas del presente.

La historia, la vida cotidiana y los géneros tradicionales fueron las tres vertientes hacia las que se orientó la producción cinematográfica del setenta, al verse descuidada o creerse innecesaria por algunos, «la búsqueda consciente y sistemática de una diversidad de opciones narrativas y estéticas».¹

A pesar de la postura anterior se exploran nuevas formas representativas y líneas temáticas.

Algunos críticos advierten al respecto una profundización del diálogo que estableció el cine con el público durante estos años, al prestar especial atención a los temas de la cotidianeidad «a costa del descuido de su audacia temática o lingüística»,² derivada de la experimentación consecuente.

Por estos años se plantea la necesidad de cumplir con el carácter industrial del cine, ya que los largometrajes de ficción de este período no cubrían las capacidades de las salas de exhibición a lo largo y ancho de la Isla; además, no se satisfacían las expectativas de un público cada vez más exigente. A partir de esta realidad es que se afianza la dramaturgia de lo cotidiano, aspecto que marcará la cinematografía de la década siguiente.

Por el hecho de que el ICAIC presentaba un desfase temporal entre la concepción de las películas, su realización y exhibición posterior, y por el maduro deseo de nuestros cineastas de creación e identificación con su arte, aquella fue una de las instituciones que no sucumbió ante las problemáticas que se generaban en el contexto nacional, al mantener y renovar sus modos de adentrarse en la realidad así como los aspectos estéticos y las temáticas.

En opinión del crítico del cine Frank Padrón «en los setenta tenemos cintas cuestionadoras, removeedoras de la conciencia social y con más de un punto estéticamente válido, trascendente, al margen de sus logros y manquedades».³ Así lo demuestran filmes como *De cierta manera*, *Retrato de Teresa*, *Los días del agua*, de Manuel Octavio Gómez, y *Los sobrevivientes*, de Tomás Gutiérrez Alea.

Estas cintas constituyen un espejo del momento histórico, del viraje total en el modo de vida del cubano luego de enero de 1959, contexto en el que cobra protagonismo la mujer, y además, punto de partida y reafirmación de los logros en su lucha contra la desigualdad y la discriminación de género.

Un ejemplo del papel que comienzan a desempeñar las mujeres en el desarrollo de la sociedad cubana lo vemos desde la cinematografía, con la emblemática figura de Sara Gómez.

De cierta manera, único largometraje de ficción dirigido por una mujer hasta ese momento, comenzó a filmarse en 1974, y fue terminado y estrenado en octubre de 1977 por Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, tras la muerte de su directora. Muestra un atinado empeño de probar la superioridad del presente, los conflictos de los miembros de zonas marginales, a través de un acercamiento a la sociedad secreta abakuá, y criticar su esencia machista como práctica excluyente de la presencia femenina en sus filas.

En el personaje que encarna la madre de Lazarito, se concentran los efectos de la marginalidad y del machismo incorporados a su forma de conducta, en la que además es formado su hijo. De cierto modo víctima de estos condicionamientos sociales, esta mujer encuentra la posibilidad del cambio en la figura del niño, el cual está siendo educado por la escuela desde los nuevos conceptos que promueve la Revolución.

Otro personaje es Yolanda, muestra significativa de la incorporación de las mujeres al proceso revolucionario desde la Campaña de Alfabetización, en la que tuvieron un fuerte protagonismo en el seno de una sociedad patriarcal y explotadora. Por su parte da cuerpo a una maestra que se enfrenta con muchas dificultades, a los comportamientos retrógrados de un grupo marginal, que progresivamente irán desapareciendo, a la vez que «encarna los nuevos valores alentados por la sociedad, en controversia con expresiones de una conciencia deformada».⁴

La profundidad conceptual al analizar críticamente las relaciones de género entre los individuos, en la misma línea de validación de la otredad discursante, hace de la cinta un referente importante, por la forma acertada en que muestra las potencialidades del cine para acercarse a los problemas de este tipo

Deysi Granados en *Retrato de Teresa*.



Sara Gómez y un cartel de su película *De cierta manera*.



que afectan tanto a las mujeres como a los hombres.

El devenir de nuevos cambios y la incorporación activa de la mujer a estos, están presentes en la película *Una mujer, un hombre, una ciudad* (1978), de Manuel Octavio Gómez. Marisa, su protagonista, nos muestra una mujer que alcanza su realización en el plano laboral, mientras que en lo individual no, ante lo cual no se detiene, y trata de hallar un punto de conciliación entre ambas facetas de su vida.

Su personaje es concebido con fuerza. Es una mujer decidida, inteligente, emprendedora ante las dificultades, y de una notable madurez en el carácter. Su participación activa en el desarrollo urbano en la ciudad de Nuevitás, nos da fe de su crecimiento en el plano personal, de cómo es capaz de asumir retos, haciéndola tomar partido como ser humano y como mujer por una igualdad entre los géneros.

Enfrenta valientemente los prejuicios machistas que no concebían el trabajo femenino en tareas hasta entonces privativas de los hombres, resulta transgresora de normas sociales preestablecidas, enseñando a todos que la mujer sí puede, a partir de la fuerte voluntad que la caracteriza. La incompreensión del marido y el miedo al qué dirán ante la responsabilidad tan grande en su empresa, que la hacía necesariamente compartir con hombres y llegar tarde a la casa, va mermando la estabilidad de su relación hasta que se disuelve. Ante esta situación vemos a una Marisa que no se deja vencer, y en vez de arrojarle a los pies del marido, continúa trabajando en cumplimiento de sus necesidades espirituales y humanas.

En otro nivel se encuentra la relación que establecen Miguel y su esposa Miriam, profesionales que se desenvuelven en igualdad de posibilidades y que no se ven afectados por la postura machista; al contrario, Miguel es un hombre muy liberal que lo mismo realiza tareas en el hogar que acepta marcharse

temporalmente lejos del mismo en aras de su realización profesional.

Dentro de los filmes de corte histórico se nos presenta un bello testimonio ficcionado, que narra la valentía de dos mujeres reales de la historia cubana. En *Aquella larga noche* (1979), de Enrique Pineda Barnet, se cuenta la historia de Lidia Doce y Clodomira Acosta durante la lucha clandestina en las ciudades contra la tiranía batistiana.

Es un filme que logra calar en el sentimiento y la conciencia de un espectador que asiste admirado ante la firmeza de quienes desarrollaban el enfrentamiento desde la clandestinidad, y demostraban sus dotes para el combate en la sierra o el llano.

La mujer combatiente, mensajera, dirigente, nos recuerda al filme *Manuela*, y es fielmente captada en esta película con el mismo protagonismo que los hombres, unidos en aras del ideal común de liberarse de la opresión.

En una escena donde conversan Lidia y su hijo, vemos más a la mujer guerrillera que a la madre, aunque esta última condición subyace en su espíritu al rectificar el carácter de la orden que le da al muchacho. Esto nos da cuentas de la magnitud de un proceso al cual necesariamente quedaban subordinados intereses personales o de cualquier otra índole.

En la comedia *No hay sábado sin sol* (1979), de Manuel Herrera, María, una joven integrada a la Revolución, se enfrenta a las costumbres arraigadas en las familias campesinas, renuentes a construir una nueva comunidad.

En su empeño personal están presentes la entereza, la sagacidad y todo un potencial humano, valores estos que integran una personalidad que, en ocasiones, nos llega un poco inconsistente por la risa que causa la concepción del filme en tono de comedia.

La elección de continuar su tarea en la comunidad, ante la incapacidad de un esposo que no acepta su nuevo trabajo y que opta por irse de su lado, nos presenta a una María capaz de valerse por sí sola. El marido es concebido al contrario de lo que dicta el estereotipo, como un personaje incapaz, inadaptable, dependiente, a tal punto que no consigue ni prepararse el café del desayuno. Una vez más, como en *Una mujer, un hombre, una ciudad*, entre el amor y el deber, se sacrifica el primero.

Llama la atención cómo en el medio rural la mujer es la que está siempre en la casa en el cumplimiento del deber de su rol reproductivo, mientras que los hombres-esposos salen a cumplir su rol de proveedores del hogar. Son ellos quienes cultivan la tierra y consiguen el pan de cada día.

La película refleja las posibilidades que brindaron los cambios sociales a la mujer, al pasar de la dura vida en las zonas intrincadas de la sierra, al estilo vecinal de las comunidades campesinas recién creadas.

En la continua búsqueda de representación de lo cotidiano como forma de crítica social, nos llega la propuesta de *Retrato de Teresa* (1979), de Pastor Vega, que constituye uno de los principales exponentes de nuestro cine en relación con el reconocimiento de la igualdad de género y con el cuestionamiento al machismo y su impacto en las relación de pareja



Aquella Larga Noche



No Hay Sábado Sin Sol



de que se hace eco el filme.

Hay que destacar que para la fecha de creación de esta cinta, en el ámbito político se estaban creando las bases para la «liberación» de la mujer, pues ya existía la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), habían surgido los círculos infantiles; se tomaron medidas para preservar las plazas a las mujeres gestantes, y además se promulgó la ley de maternidad que se corrobora con el importantísimo Código de Familia.

En medio de este ámbito sociopolítico surge Teresa, una mujer de las primeras décadas de la Revolución, trabajadora de una textilera, donde cumple importantes funciones relacionadas con la producción y el movimiento cultural de su centro. Sus responsabilidades en el trabajo desencadenan la postura machista de su esposo Ramón.

En la medida en que se incrementan la incompreensión y las presiones por parte de este, la relación entre ambos se debilita, llegando a los puntos climáticos o de inflexión dramática en que se desencadenan la violencia física y emocional, lo que impide el curso de cualquier intento reconciliador entre los miembros de la pareja. El filme traza como ningún otro los roles de género contruidos en la sociedad patriarcal para el sometimiento de la mujer. Es Teresa quien se ocupa de las labores domésticas, de la atención de sus tres hijos y del esposo. Sobre ella recae la doble jornada, mientras su esposo solo se ocupa del desempeño de sus funciones en la esfera pública. Ella expresa su rotundo deseo de liberarse, de no ser una esclava como su madre y su hermana.

En la madre de Teresa se resume la pasividad y el acatamiento de los designios de la sociedad patriarcal, con frases como el «hombre es hombre y quien tiene que ceder eres tú, la mujer se debe a sus hijos y a su marido, el marido es diferente», reveladoras de una ideología que concibe y acata ciegamente la supuesta superioridad del hombre.

En el filme se aprecia también que «la nueva madre se debate entre el espacio público y privado, el cual se le había otorgado como una *tabla de salva-*

ción para su redención dentro del proyecto histórico social».⁵

Retrato de Teresa, junto a otras películas como *Se permuta* (1981) y *Plaff* (1988), ambas de Juan Carlos Tabío; *Hasta cierto punto* (1988), de Alea; *Lejanía* (1982), de Jesús Díaz; *De tal Pedro, tal astilla* (1987), de Luis F. Bernaza, conforman lo que se conoce como «el cine de tema machista».⁶

Un momento cuestionable en la concepción del personaje Teresa, es el que se presenta cuando su marido regresa y ella lo admite. Esta escena le resta validez a su proyección como sujeto, como persona independiente, autónoma, capaz de luchar por su realización y su reconocimiento. En opinión de Gabriel García Márquez, *Retrato de Teresa*: «es más que un filme de ficción, es un documental sobre la mujer en Cuba, [...] de ahí que la película nos mostraba todo lo que había y hay que andar todavía».⁷ Como bien señala este valiosísimo escritor, el filme revela los conflictos sustentados en la ideología patriarcal, que subsisten en la sociedad socialista. El destacado cineasta Miguel Littin advierte en *Retrato de Teresa* «el papel que está jugando la mujer no como objeto, sino como sujeto de la historia».⁸

III

Evidentemente el cine cubano de la década del setenta reproduce las relaciones entre los géneros preestablecidos socialmente, y al mismo tiempo muestra personajes como Teresa, Yolanda, Marisa y María en los que se subvierten los roles, hecho propiciado por las medidas revolucionarias que protegen y reconocen a la mujer.

De modo general, en la década analizada se continúa haciendo una cinematografía que aunque muestra la reivindicación social de las mujeres, no escapa a la mirada patriarcal. Son, salvo parte de una, cintas realizadas por hombres, que condicionados socialmente por las prescripciones machistas, crean sus cinematografías sin lograr salirse del alcance e implicaciones de estas.

Notas

¹ Fornet, Ambrosio: «Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC. (1959-1989)», en *Temas*, La Habana, Nueva Época, octubre-diciembre, 2001, p. 8.

² *Ibidem*

³ Padrón, Frank: «Soy cubano, soy popular. El cine nuestro en la década de los ochenta», en *SIC*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, No 22, abril-mayo-junio, 2004, p. 34.

⁴ Castillo, Luciano: «En primer plano: la mujer. La mujer en el cine cubano de ficción (1959-1989)», (texto inédito), p. 7.

⁵ Noa Romero, Pedro R: «Teresa, Hilda, Laura: la representación de la madre en el cine cubano», en *La Gaceta de Cuba*, no. 5, La Habana, septiembre-octubre, 2001, p. 51.

⁶ Caballero, Rufo y Joel del Río: «No hay cine adulto sin herejía sistemática», en *Cine Cubano*, no 40, La Habana: Ediciones ICAIC, 1998, p. 94.

⁷ Pérez Betancourt, Rolando: «Una mujer de éxito», en *Granma*, lunes, 26 de marzo de 2007, p. 6.

⁸ *Ibidem*.

La producción del «otro» en el audiovisual cubano

Estela Ferrer Raveiro

A lo largo de los años América Latina ha sido no solo el laboratorio donde muchas prácticas culturales metropolitanas se han puesto en vigor, sino que, a la vez, la propia imposición de nuevas categorías como el humanismo y el estado de naturaleza han signado su proyección externa como espacio geográfico y sus estilos cotidianos de existencia.

El tono de nuestra región viene dado por la heterogeneidad, nuestro modo descentrado, no-lineal de inclusión en la Modernidad y de apropiación de ella. Posmoderna, a su modo, esa Modernidad se realiza ejerciendo influencia sobre los diferentes sectores sociales y generando hibridaciones entre lo autóctono y lo extranjero, lo popular y lo culto, lo tradicional y lo moderno. Una Posmodernidad que según Jesús Martín Barbero, en *Modernidad, postmodernidad, modernidades*, en vez de reemplazar, viene a reordenar las relaciones de la Modernidad con la tradiciones. Precisamente, esas prácticas que de hábitos devienen en tradiciones son las que van conformando la identidad.

Ante las hibridaciones que se suceden entre lo local y lo foráneo, ante el alcance y la vorágine de información que circula a través de las nuevas redes de socialización, qué consecuencias trae la penetración cultural definida por la periferia como imperialista. Centrémonos en Cuba, en lo que ha transcurrido de este siglo XXI. Por una parte, amparados bajo nuestra condición de país bloqueado, hemos pirateado cuanta información, serie o película se nos antoja; y por otra, existe el discurso de que lo de «allá» es lo mejor. De esta forma no solo se inserta en el país una producción extranjera, sino que la misma tiene un alto valor connotativo a nivel nacional en cuanto es asumida como el *summum* de la calidad. Como suele afirmarse popularmente: los «malos» producen bueno.

La explicación de esta predilección pudiera ser resultado del propio perfeccionamiento de la industria cultural. En la medida en que esta complejizó su funcionamiento, se produjo una evolución, de la rigidez de la verticalidad adoctrinadora o concientizadora, a un producto más sutil que vende brillantes imaginarios, como las disímiles imágenes que estimulan el hedonismo y el placer del deseo, tal cual se aprecia en tantos productos audiovisuales que venden el estilo de vida norteamericano. Dichas imágenes atraen, seducen y manipulan.

Sin embargo, si bien es la audiencia joven y adulta la que consume varios de estos materiales, sobre todo, películas de Serie B –precisamente por ser un cine muy comercial y efectista– existe un público aún más fiel sobre el que los modelos norteamericanos están teniendo una influencia abrumadora. Es el caso de los niños. Como público este sector es completamente indefenso a la manipulación que siempre va implícita en esos productos audiovisuales. Ningún relato, como afirma el esteta Roland Barthes, se hace con la anécdota y se concluye en ella. En su interior se contiene una ideología, un punto de vista del

Trabaja en el Departamento de Programación del Consejo Nacional de las Artes Plásticas. Ha colaborado con diferentes publicaciones nacionales.

sujeto que emite el mensaje y construye los personajes y las situaciones. El consumo privativo de este tipo de producción distorsiona los patrones identitarios de los infantes. En cierta medida, los impulsa a asumir cánones ajenos generados desde el consumo, en vez de los que tradicionalmente han signado la historia de su país.

La parrilla de programación que estructura la División de programas infantiles de la Televisión cubana, sobre todo desde el inicio del siglo, se ha saturado de animados, cortos y filmes extranjeros que venden el *American way of life*. La cuestión no es que no se conozca la producción extranjera, sino que exista una compensación con productos nacionales, lo cual no es la norma.

Esta situación provoca que se asista a un descentramiento de las fuentes de cultura donde se sustituyen las formas de vida transmitidas tradicionalmente por estilos de vida conformados desde el consumo. Se manifiesta así cómo la industria cultural norteamericana ha logrado una internacionalización de mundos simbólicos potenciados, en este caso, por el poder de atracción de una imagen creada bajo las estrategias de un mercado que conoce muy bien qué elementos fungen como gancho sobre los pequeños. De ahí que la parte principal de la información y entretenimiento de las mayorías proceda de un sistema transnacional, de producción cultural, y cada vez menos de la relación distintiva con nuestro territorio y con los bienes producidos en él.

Es un fenómeno que se observa en nuestra programación infantil, pero que analizaremos estableciendo cierta comparación, entre el audiovisual cubano que se produce dentro de los Estudios de animación del ICAIC y la amplia gama de series y animados que transmite la División de programas infantiles del ICRT.

Las ofertas de los Estudios de animación del ICAIC que comenzaron con la guía de Jesús de Armas, y con el filme *El maná*, han cumplido ya más de cincuenta años de historia de cine y video animación. Como parte de este trabajo se realizó, hace algunos años, el festival Cubanima, que por vez primera se dedicó a la animación realizada para los más pequeños. Esther Hirzel, directora del festival en una entrevista realizada para *La Jiribilla* en el 2007 aseguró que: «si bien los primeros mensajes de la animación estuvieron encaminados a ilustrar los cambios de la Revolución, no es hasta los 70 que comienza a trabajarse la animación infantil. Luego de los 90 el Estado colabora con los Estudios y hace una significativa inversión en tecnología, pero a pesar de ello –por cuestiones económicas– se utiliza más el formato digital que la película de 35 mm».¹ Estos últimos años han estado marcados por el intercambio generacional y la potenciación del sello de identidad, ya que realizan trabajos figuras consagradas en el mundo de la animación como Tulio Raggi, Juan y Ernesto Padrón y Mario Rivas, pero también otras más jóvenes como es el caso de Ernesto Piña y el binomio Adanoé Lima y Yemelí Cruz (*La luna en el jardín*), por solo citar algunos ejemplos. Sin embargo, continúa siendo muy fuerte la competencia con las series de las grandes productoras capitalistas.

Los Estudios en el 2007 desarrollaron una amplia producción de videos-clips animados con las canciones tradicionales de la música cubana. Fue una experiencia muy interesante en la que se privilegió el hacer del patio en función de temas emblemáticos de nuestra historia musical. Se hicieron veintisiete trabajos, entre ellos, *Un día de paseo* y *La pavita pechugona*, de Luis Ernesto González animados en 2d, la técnica clásica. Después se han producido otros como *El gato andaluz*, de Omar Proenza y Jesús Rubio, y *Vicaria*, de Tony Nodarse, ambos en el 2008.

Posteriormente hubo una producción de cortos. Tal es el caso de *Fernanda* (2010), de Daniel Rivas. *Fernanda* fue una serie que se incluyó dentro de la línea de los cortos. Su historia tuvo gran acogida entre el público infantil por el elemento de suspense que animaba cada investigación. *Fernanda* fue una serie muy bien trazada que, respondiendo precisamente al género policiaco, se convirtió en un producto atractivo que



recurría a situaciones comunes de nuestro contexto, ofreciendo una solución educativa.

A la par, se han logrado importantes reconocimientos internacionales, como ha ocurrido con las películas *El propietario* y la serie *Pubertad*, de Ernesto Piña, y *20 años*, de Bárbaro Joel Ortiz. *El propietario* y *Pubertad* animados mediante la técnica del flash y *20 años* en stop motion. En *El propietario*, a diferencia de *20 años*, hay trabajo con las voces –bien hecho por cierto– para dar el acento correspondiente a los marcadores y deícticos contemplados en el guión de Wilbert Noguel y Piña. Sin embargo, esa capacidad casi inmediata con la que muta la personalidad del personaje es lo que realmente llamó mi atención. La cualidad de connotación que alcanza el color en este corto fue una solución acertada al conflicto de la historia. El azul, es el egoísmo, el poder; y el amarillo, la tranquilidad, la gentileza. Ambos, en diferentes tonalidades, constituyen el vestuario y la silueta, pero a la vez enfatizan los rasgos psicológicos de cada personaje y la mutabilidad de la conducta humana. En *El propietario* no puede evitarse mirar hacia nuestro traspatio ¿Será un «simple» animado? No lo creo; es más bien una reflexión acerca de las ambiciones humanas. La animación como producto creativo responde también a los intereses y preocupaciones de su realizador.

20 Años de Bárbaro
Joel Ortiz

En 20 años la fotografía es del propio Ortiz. Como demanda la técnica, que consiste en varias tomas fotográficas consecutivas para crear una historia y luego editarlas en video para tener el efecto animado, el trabajo fue arduo, pero el resultado tuvo una alta calidad estética. En 20 años el realizador logró transmitir el paso inexorable del tiempo, el deterioro de los seres y de sus sentimientos. Ortiz captó e hizo visible, mediante las texturas de los objetos, del vestuario y en las expresiones de los rostros, el estado emocional del personaje; su necesidad de ser contemplado y querido. Ortiz logró una conjunción exacta, magistral, entre el poder comunicativo de la imagen, la narración y la música ejecutada por Harold López-Nussa. Ambos audiovisuales constituyen una muestra de diversidad y riqueza de diseño, de estética, de una destreza en el trabajo con las técnicas de animación. Se han realizado múltiples animados en los Estudios; estos cortos son solo un botón de mues-

tra. Es cierto que hay que seguir perfeccionando algunos detalles, pero existen grandes logros en términos formales y en el trazado de las historias.

Si hay un problema que realmente nos afecta es que casi no están presentes en nuestra televisión estos materiales. Poseen mayor tiempo de transmisión los au-

diovisuales foráneos. La programación se apoya fundamentalmente en materiales extranjeros y de retransmisión. Sin embargo, el problema no es solo de recursos, es también de sensibilidad a la hora de hacerlos. En una entrevista realizada por la revista digital *EnVivo* a Rubén Martínez Vásquez, director de la División acerca de *por qué a veces dentro de la preferencia de los niños están los espacios extranjeros por encima de los criollos*, este expresó: «A los niños les gustan los espacios extranjeros, pero a los adultos también, esto no es un fenómeno privativo. Estos productos tienen un nivel de recursos increíble desde el punto de vista visual, con un financiamiento que aquí no siempre se va a tener, y también con valores que mueven lo más banal del ser humano. Estos espacios presentan otros enfoques, otra visión».²

Entre estos espacios resaltan series como *Las Bratz* o las películas de Barbie. Desde su aparición hace cincuenta años la muñeca Barbie conquistó la conciencia de niñas de diferentes partes del mundo. Su salida a la luz pública en 1959, cuando los esposos Ruth y Elliot Handler, fundadores de la empresa de juguetes Mattel, la presentaron en la Feria de juguetes de Nueva York, marcó el inicio de lo que sería luego un frenético consumismo. Con el tiempo vendrían el novio de Barbie, Ken, y sus amigas, que son la mera reproducción de los estereotipos femeninos: la mulata, la hispana y la asiática.

Si bien en Cuba la adquisición de las mismas no alcanza gran dimensión por razones obvias, sí se consume la muñeca. A la vez, la relación entre la niña y la muñeca o las películas que han sido su última herramienta

para incrementar la difusión, propicia una dependencia de la moda y de los modelos de consumismo.

Con este incentivo la Industria cultural no solo moldea el consumo desde una etapa tan prematura, sino que también enarbola un arquetipo de mujer ideal: alta, delgada, joven y de preferencia caucásica. Ello es pura mercadotecnia: a la industria cultural le interesa que el público responda de manera análoga ante el mensaje, que el receptor a nivel masivo tenga los mismos deseos y necesidades. Además, constituye un efecto a largo plazo si se tiene en cuenta que a esta edad es cuando en el niño comienzan a definirse, en el subconsciente, las bases para su personalidad, y el estímulo con estas técnicas clásicas de consumo es nefasto.

La contrapartida de la Barbie fueron *Las Bratz* en el 2001, promovidas por la línea de juguetes MGA. Cada Bratz posee una personalidad distinta, color de cabello y forma de vestir. Ello fue gran competencia para Mattel ya que la Barbie es un estereotipo más cerrado. *Las Bratz*, tan recurrentes, durante tanto tiempo, en la Televisión cubana vienen a consolidar el concepto de *establishment* y los modelos del consumismo. Sobre ello el investigador Julio Martínez Molina en la edición digital del periódico *Juventud Rebelde* del 29 de junio del 2008 expresó:

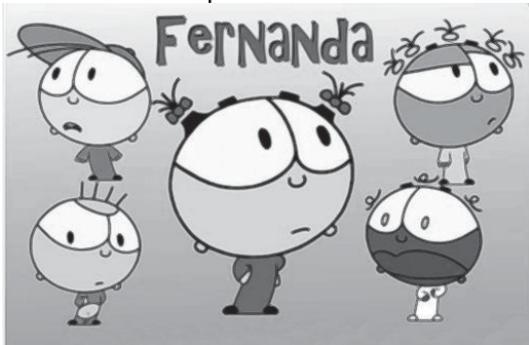
Obsesionadas con la moda (ropa, peluquería, maquillaje, complementos), las Bratz se sustentan y alimentan en un prototipo de niña-adolescente de clase media, totalmente enajenada del mundo: exactamente el modelo preconizado, anhelado, soñado por los santos patrones del consumo (y la política).³

En general Barbies y Bratz se han convertido en patrones para una multitud de niñas, en símbolos de consumo y en instrumentos de penetración cultural. Se entiende de esta manera el alcance de la tecnocultura. Posmodernismo y tecnocultura se interdesignan bajo un mismo sistema de condicionantes que construyen una sensibilidad cultural enteramente diseñada por y para el espectáculo massmediático de representaciones. Por ello es que en la era actual la discusión se ha orientado hacia la fuerza del fenómeno de la industria cultural.

Según la teórica Nelly Richard en su texto *Latinoamérica y la posmodernidad: La crisis del original y la revancha de la copia*: «Hoy la lógica que se inscribe en el producto-mercancía se ha convertido en imagen-signo, desplazándose el énfasis en la producción hacia la circulación, el consumo hacia la recepción».⁴

Precisamente es así porque progresivamente se ha producido un cambio, en la medida en que el público ahora se complace con el juego y la ludicidad mediaticizada de las imágenes para lograr efectos, no de búsqueda de una verdad o un conocimiento puro, sino de fascinación. En la lógica del producto ya no es importante cómo se produce, sino la manera en que se generan estructuras para su circulación, en la medida en que a partir de ellas las personas se lo apropian de distinta manera.

La aceptación que tiene la muñeca es más importante que cómo se confecciona y al pasar a ser más que un juguete, una imagen-signo, pone en valor otros significados, activa una serie de códigos, deviene hasta en arquetipo de sensualidad. Dentro del ambiente



Fernanda de Daniel Rivas.

de ficción de las películas, la construcción de imaginarios que incitan a reproducir estilos de vida más que estudiados por la publicidad no se hace esperar. Es preocupante cómo estos estereotipos son practicados por las niñas de nuestro país. Las visten como *Las Bratz*, con botines y *converses*.

Si nos remitimos a un pensador como Néstor García Canclini, la teoría del desvanecimiento de las colecciones resulta muy atendible. Si se tiene en cuenta que es en los dispositivos tecnológicos de producción y reproducción de imágenes, que desestructuran los órdenes semánticos establecidos por el folclor y la historia del arte, donde mejor se aprecia el fenómeno, tendremos una lectura más clara de lo que acontece. El DVD, la computadora o el propio CD permiten almacenar estas películas (la de las Bratz salió en el 2007). Por tanto, las oposiciones entre lo tradicional y lo moderno, lo nacional y lo extranjero se reorganizan en un nuevo espacio: el doméstico, y se

amplían al conformar nuevas áreas para el consumo.

Filmes y series constituyen productos híbridos, hechos con melodías de diferentes épocas, citadas sin reparos fuera de su contexto de origen. Según Canclini, es una manera derechizar los proyectos de Magritte y de Duchamp, pero para públicos masivos. Es un hecho que puede resultarnos fascinante en películas de Lars Von Trier o Almodóvar, pero ese es otro cine; y los

adultos, otro público. En los niños no hay desarrollada una capacidad para anficar toda la diversidad que suponen estas narraciones en las que se distorsiona tiempo y espacio. El niño no puede realizar un anclaje de sus tradiciones dentro de tanta pluralidad. Su mirada debe ser organizada, y en edad tan temprana es incapaz de hacerlo por sí mismo.

En la programación audiovisual infantil cubana se puede hablar, entonces, de una apropiación, en un proceso en el que los elementos ajenos se convierten en propios. Este tipo de animado y de largometrajes poseen en Cuba una recepción pasiva, ya que hay una adaptación de los infantes al producto. Además es un proceso legitimado por nuestras condicionantes socio-culturales (la incapacidad de la División de programas infantiles de crear y mantener una oferta diversa y atractiva para todos los grupos etarios), y yo añadiría, también políticas (el bloqueo económico que permite la piratería desatendiendo el derecho de autor). Ante este modelo de apropiación desecharíamos el mito del purismo cultural, puesto que tanto lo latinoamericano como lo cubano sería entendido como un espacio en constante renovación.



La penetración cultural norteamericana es un hecho y el audiovisual infantil cubano solo viene a probar que la misma se consolida cada día más. El avance creciente de la cultura audiovisual transmitida por medios electrónicos establece así los nexos indisolubles con la cultura metropolitana y un predominio sobre la cultura propia, no solo de nuestro país, sino de los países periféricos en general.

A la vez, se presencia una reestructuración de las relaciones entre prácticas artísticas y culturas nacionales en este período en que las artes y culturas populares tradicionales pierden su lugar hegemónico en la vida social. Sobre todo al verse suplantadas por las tecnologías electrónicas de la imagen que es masivamente consumida, en este caso el animado o el largo de ficción.

Ante la pregunta de si el arte puede ser escenario de la identidad nacional, sabemos que los Estudios de animación del ICAIC promueven animados en los que existen elementos que demuestran que un producto de este tipo es cubano. El tempo narrativo, las tonalidades de color y la música propia, son elementos que los distinguen, en ello estoy totalmente de acuerdo con Esther Hirzel. Sin embargo, es una producción que casi no se visibiliza en la televisión nacional, a no ser en ocasiones puntuales. Me refiero no a las emisiones de los animados como los de Elpidio Valdés, sino a todo el trabajo que viene realizándose en los Estudios desde el 2008 como, *Lo feo* (Yamelí Cruz y Adanoé Lima), *Cecilia Valdés* (Tony Nodarse), o reponer otros como *El espantapájaros*, de Nelson Serrano, por solo citar algunos materiales.

Para nuestros creadores se impone el reto de recrear las formas de convivencia, las historias de nuestra vida sin cargarlas de moralizaciones o absolutizaciones ideológicas. La cuestión es plasmar nuestros conflictos usando nuevos códigos formales que realmente atrapen al niño, que le resulten atractivos. Ante la calidad que poseen los productos de la industria cultural, se requiere animados que hagan gala de una buena factura y se ha comprobado que el diseño humano puede realizarse con calidad (*El herido*, de Alexander Rodríguez). Se hace necesario preservar nuestra identidad para que otras producciones y sus modelos de representación no signen con tanta fuerza el universo audiovisual de nuestros infantes. Es importante que la producción de los Estudios de animación gane visibilidad, con el objetivo de que exista un equilibrio al interior de la programación de la Televisión cubana que se destina a este público. *Wajiros*, de Ernesto Piña y *La luna en el jardín*, de Adanoé Lima y Yamelí Cruz son ejemplos que prueban que se están haciendo productos atractivos e interesantes.

Notas

¹ http://www.lajiribilla.cu/2007/n303_02/303_03.html. Consultado el 10 de abril a las 12:00 pm.

² Fernández, Ivette: «División de Programas Infantiles, algo más que fantasía y encanto». Revista digital *En Vivo*. Consultado el 9 de Febrero de 2012.

³ Martínez, Julio: «Como una Bratz». *Periódico Juventud Rebelde*. Edición digital. Consultado el 9 de febrero de 2012.

⁴ Richard, Nelly: *Latinoamérica y la Posmodernidad: La crisis del original y la revancha de la copia*. p.5. Consultado en formato digital.

Pubertad de Ernesto Piña.

Titón frente al espejo.

La autorreferencialidad en la obra de Tomás Gutiérrez Alea

Claudia Taboada



**Especialista de la galería
Factoría Habana, de la Oficina
del Historiador de la Ciudad.**

Más que esforzarme por encontrar un tema para una película, debo trabajar decididamente por restituir un sentido a mi profesión, a mi proyección ante la vida. De lo que yo quiero decir en general, tratarán los temas y las ideas y se amontonarán sin darme tiempo a realizarlas. Lo otro es trabajar para hacer películas y yo quiero hacer películas para proyectar mi vida.

T.G.A. 27-3-73

Rompiendo la imagen frente al espejo

Los espejos no mienten, nos reflejan tal y como somos: no hay variaciones en la devolución de la imagen; la digresión está en cómo nos situemos ante él. Las obras de arte, sobre todo las *imperfectas*¹ o *no perfectas*, son como los espejos, su reflejo tiene siempre el hálito de quien las crea. Un verdadero artista no pone fin a su pieza si antes no le ha impregnado su pensamiento, o ha puesto en manos de algún *alter ego* su voz crítica. Esta condición de autorreferirse excede el mero hedonismo narcisista para infundir, mediante la propuesta estética, su ética y percepción de la realidad.

Esta forma de construcción del discurso artístico tiene lugar en las artes plásticas, la instalación, el performance, la videoocreación, el teatro y el cine. La autorreferencia viene siendo un tipo de inter-textualidad.² Elimina toda la posibilidad de que las citas no sean otras sino las relacionadas con la experiencia únicamente del sujeto, el cual necesita de una «re-presentación [...] de sí mismo por sí mismo, exigiendo una alteridad que entraña un efecto de retorno sobre una forma de recurrencia aporética».³

Los referentes dependen, entonces, de los factores intrínsecos de ese individuo, quien es a su vez el único ejecutor de su cita. Según el grado de recepción del público para con la obra, puede identificarse si se está en presencia de una autorreferencialidad *introspectiva* o de una *asimilativa* o *de expresión colectiva*. Los referentes pueden estar presentados como *objeto-significante*—o como *fin-significado*—(Saussure). Es a partir de ellos y de su relación con el todo que se realiza este acto de autorreferencia. Ya Rufo Caballero anunciaba, como característica fundamental del cine latinoamericano en los inicios de los noventa del pasado siglo, «un tipo de cine autoconsciente y autorreferencial que da fe de su propio proceso de construcción, o especula sobre el destino y los cometidos de la propia manifestación artística», aunque aclara seguidamente que «esta tendencia participa de la línea de introspección que a partir de las teorías brechtianas hiciera que el texto artístico se pensara a sí mismo y estudiara sus propios mecanismos de regulación y determinación».⁴

Desde Bertolt Brecht pudiera decirse que hay una mayor preocupación por transmitir lo personal, en tanto propuesta colectiva, y «comuni-

carse con el público sin tener por ello que renunciar a la experimentación formal».⁵ Brecht dio mimo y voz a sus juicios y consideraciones políticas, históricas y sociales con el objetivo de transformar el mundo desde el efecto de distanciamiento,⁶ que proponía como base de su teatro. Su tesis requería de un nuevo público, uno que no se conmocionara en lágrimas ante la puesta en escena, sino que se identificara con esa realidad que a veces se oculta tras el fetichismo de la sociedad burguesa. Tomás Gutiérrez Alea, quien desde el medio más influyente, emotivo y regulador de conductas, el cine, «el más popular» –como dijera en su ensayo *Dialéctica de un Espectador*–,⁷ ha sido uno de los artistas cubanos que mejor ha aplicado estos preceptos, aunque siempre adaptándolos a nuestras instancias.

Para acercarse a la imagen de Tomás Gutiérrez Alea frente a su obra que es el espejo, debe romperse primero la quietud de nuestra mirada, destruir los esquemas de la imagen proyectada, trabajar sin tiempo y tomar como unidad de medida la envidia de la propuesta de este gran maestro.

El yo artista en tres dimensiones

El yo artista de Titón puede analizarse desde tres dimensiones, que no quiere decir sean las únicas: una, correspondiente a su presencia física en sus filmes; otra, a la asimilación e identificación de otras estéticas e, incluso, la recombinación de la suya como una manera de expresar un lenguaje propio y, por último, la relacionada con sus posturas críticas y sus reflexiones.

Autoprotagonismo físico

Alea se ha citado dos veces físicamente en todo lo que consta de su filmografía: una vez fue en *Las doce sillas*, cuando la cámara lo persiguió en un *dolly side* en el cabaret hasta llegar cerca del personaje Gertrudis y, la otra, en *Memorias del subdesarrollo*, en la que se muestra preparando la película que estamos viendo. Sería un tanto ingenuo creer que su presencia haya sido casual o por excesivo amor propio. Esos detalles se hallan argumentados con sutileza dentro de la lógica de la dramaturgia general.

Una primera mirada a esta escena, antes mencionada, de *Las doce sillas* pudiera no tener sustrato reflexivo alguno, pues de Tomás Gutiérrez Alea, como personaje extra, no provienen criterios verbales, aunque el mensaje parece estar elaborado desde el llamado *montaje intelectual* de Eisenstein –uno de sus grandes ídolos–, en el que los fragmentos montados en la edición no revelan el sentido final de la acción, sino que este es construido por el público. Esto puede aseverarse si se observa detenidamente el *flash back* en el que Gertrudis narra en *off* todo lo que hizo cuando su vida de burguesa terminó. Ella lamentaba haber tenido que despedir a todas sus amistades porque decidieron irse ante el giro que produjo el triunfo de la Revolución. Comentó los trabajos no muy gratos a los que tuvo que acceder para sobrevivir y mantener su status; sin embargo, en ese momento irrumpió la secuencia fugaz de Alea, como clara alusión a que él, en cambio, se quedó para vivir la transfor-

mación en la que, incluso, supo salir adelante trabajando como cineasta, «buscando su verdad y la verdad colectiva».⁸

En ningún caso, Alea es solo *referente objeto* aunque sea su presencia física la única que se sugiera directamente. En *Memorias*, Titón crea un juego de roles entre su *yo-director* y su *yo-actor*, a través del cual expone sin prejuicios las preocupaciones del cine de aquellos tiempos y las contrasta con las del momento anterior. Mientras miraban una cinta erótica norteamericana –que era recorte de la comisión censuradora de antes del 59, o sea, no era exhibida por atentar contra los valores morales y las buenas costumbres–, Sergio y T.G.A. establecieron un diálogo, en el que, primeramente, Sergio plantea que al parecer aquéllos tenían también preocupaciones de tipo moral, y T.G.A. prosigue diciendo que «al menos guardaban bien las apariencias».

Es evidente que este simple diálogo suscita una crítica directa, sincera e intensa:

esos materiales, antes prohibidos, eran ahora recuperados por el «nuevo cine»; aunque lo subliminal estaría disfrazado por la pregunta retórica de ¿qué «latas» integraría ahora la nueva comisión? Es por ello que cuando Sergio le pregunta que si le dejarán exhibir esos cortes rescataados del cine anterior, Alea le responde bajo toda certeza un sí y un gesto le cierra las puertas a otras opciones. Titón mismo comentó una vez:

«Todo lo que dice la película [*Memorias del subdesarrollo*] es una expresión real de mi sentimiento sobre cómo reacciona una clase cuando tiene que enfrentar una nueva realidad. En Sergio se pueden encontrar todos los valores burgueses con los que la mayoría de nosotros nos podemos identificar».⁹ El autor, en estos casos, es *autoprotagonista físico* de una idea moldeada a través de la audacia del montaje, de la perspicacia del guión y, obviamente, de la intención final del propio creador.

Los otros en Alea o el sentido oblicuo de las auto-citas

Toda la pasión de Alea por el cine comenzó a gestarse desde poco antes de sus estudios en Italia. Una cámara de 8 mm le brindó la oportunidad primera de hacer un corto con guión en un cuento de Kafka, influencia literaria que pronto sembró en él una



extraña e incurable atracción por el humor negro y la sátira. Luego, los grandes maestros de la historia del cine pusieron en su arsenal infinitas referencias y fueron conformando en el artista completo el *estilo de las cosas que no tienen estilo* –como diría Carpentier para referirse a la arquitectura habanera–. Tomó cuanto le fue factible y conquistó lo que todo cineasta añoraría alcanzar: lo que Godard preconizó como *autor Dios*¹⁰ y lo que otros, como él, continuaron como el llamado *cine de autor*. El lenguaje de las influencias fue asimilado e interpretado, asumiendo así una postura estética propia.

Las citas de los otros, son a su vez sus propias citas, reconvertidas y recontextualizadas en su obra, y vueltas a reciclar en versiones de homenajes y/o parodias. Por lo que el referente no parte de Titón, sino que llega a él primero, y a su obra después, de forma oblicua, aunque filtrada por la más depurada creatividad del autor que no tardó en asir estos elementos a su ética y estética definitivas. Titón no puso frenos a su hibridación: nunca fue problema para él compartir un mismo espacio con el neorrealismo italiano y con la comedia clásica norteamericana.

En *La muerte de un burócrata*, por ejemplo, podemos repasar todo el cine anterior; encontramos evidentes referencias a Méliès, Laurel y Hardy, Harold Lloyd, Chaplin, Buster Keaton, Buñuel, Kurosawa, Bergman, el cine de vampiros y de horror; así como a toda la tradición del absurdo, patente en Camus, Orwell, y el propio Kafka, antes mencionado,¹¹ por hacer solo mención de algunas de sus fuentes. Tanto en *La muerte de un burócrata* como en *Las doce sillas* puede constatarse que los *gags* o situaciones cómicas, la música de pianola y los letreros intermedios son un sincero tributo a los grandes maestros de la comedia silente.

En *Los sobrevivientes*, Alea muestra nuevamente al prototipo del personaje burgués –una vez presentado en *Memorias*– y su percepción en torno a la realidad de estas familias que como la de los Orozco, permanecieron encerradas –con doble sentido textual y semántico– ante la llegada del socialismo a nuestro contexto. Constituye una parodia y un claro homenaje a Buñuel pues en las primeras secuencias el mayordomo comenta con los cocineros: «por ahí andan diciendo que esto es el ángel exterminador»¹² y la película, como comenta Fonet, estaba dedicada a este gran cineasta español. En esta película Titón también hace referencia a sus propios filmes. En los retratos de los antepasados de la familia pueden identificarse imágenes del conde de *La última cena* y el Evaristo desconcertado de *Una pelea cubana contra los demonios*, citas que juegan lúdicamente con el título de esta obra que los acoge. Pudiera interpretarse también que los sirvientes que aún conserva esta familia son, en gran medida, la evolución de la esclavitud presentada en *La última cena*, y la persistencia del racismo a la altura del siglo xx.

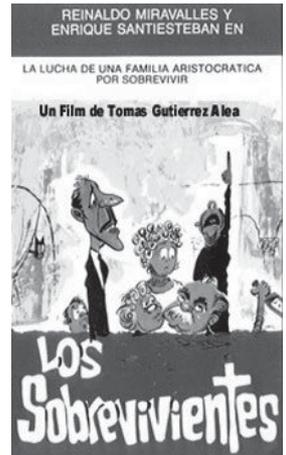
Detrás de las películas de Titón –como identificara Ambrosio Fonet– existe un vínculo que exceden las relaciones fácilmente identificables visualmente. Un nexa más complejo subyace en sus obras.

Cuando el cura de *Las doce sillas* descubre la tarjeta que lo conduce hacia los brillantes, levanta las manos al cielo, y de *background* se reproduce un coro celestial. Lo cierto es que esta música había sido tomada de *The Robe* (*El manto sagrado*, 1953), un filme norteamericano que trataba de manera esquemática el tema de la fe. Luego en *La muerte de un burócrata* reaparece el mismo coro, empleado con fines similares. Entonces lo que en un principio había sido referencia se convirtió en una autorreferencia, «ahora el director se cita por trasmano a sí mismo, como queriendo burlarse de sus propios clichés».¹³ Esta misma situación ocurre en *Los sobrevivientes* cuando el santurrón recibe los votos eclesiásticos, solo que ahora la música es tomada de su propio catálogo y, en este caso, provino de *La última cena*.

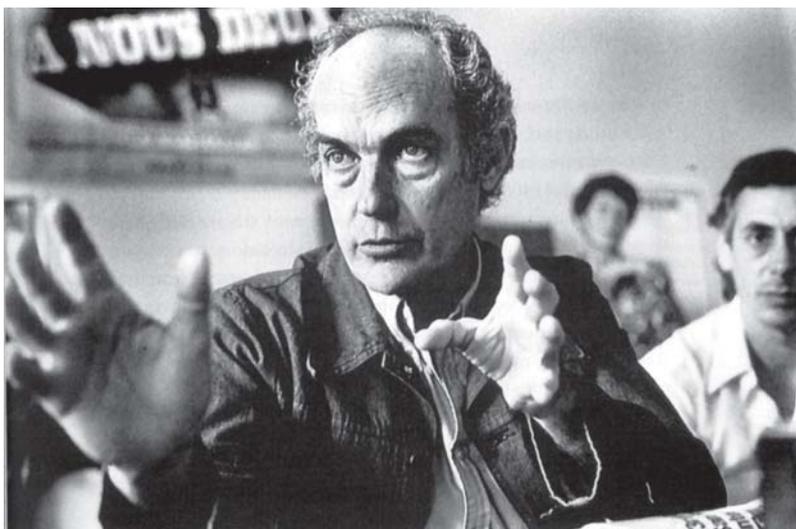
Las experiencias y el pensamiento refractado sobre los cristales rotos

Este cuidado por la música y su significado son propias de su formación. Cuando era joven estudió desde los quince hasta los veinte años armonía y composición con la idea de hacerse pianista. De ahí su exquisitez en la selección de la música y en su extrema medida en los tempos tanto visuales como sonoros. Su pensamiento estaba muy bien articulado y estrechamente relacionado con cada elemento fílmico. Una vez le preguntaron cuál era su concepción *fotográfica*, y a ello respondió: «Cada parte de la película, lo mismo que cada *movimiento* de una sonata orgánicamente construida, tiene no solo un *tempo* característico sino también un *color* particular que funciona como tónica dentro de una gama determinada».¹⁴ Es decir, su lenguaje se declaraba híbrido ante la composición: la música y la imagen eran escritas en el mismo pentagrama.

Las experiencias vivenciales de Alea, antes de realizarse como cineasta, influyeron notablemente en su filmografía. Sus estudios en Derecho, posteriores a los de la música, aportaron también a su amplia percepción de la realidad, pues le permitieron aprehender verdaderamente la relatividad de la justicia y las complejidades de los procesos legales muy evidentes en películas como *La muerte de un burócrata*.



Titón no buscó la idea en esta película. Los encontronazos con la burocracia lo persiguieron y le dejaron sin salida alguna. Intentando resolver unos problemas de tipo doméstico, comenzó a ser frenado por la desidia de la burocracia, lo cual provocó en él deseos de violencia que fueron reprimidos. En ese momento se encontraba en medio de dos proyectos: uno policiaco y otro, sería que después *Una pelea cubana contra los demonios*. Pero de pronto –afirma Fornet– en el camino de Damasco que conducía a las oficinas, tuvo «una iluminación»: filmaría una sátira sobre la burocracia. Él mismo comentaba: «continuaba mis trámites domésticos, iba a determinadas oficinas,



me enfrentaba a empleados burócratas y perdía mucho tiempo, pero de alguna manera me enriquecía: llevaba una libretica de apuntes donde anotaba situaciones, comportamientos, datos». Esta experiencia personal, que es también colectiva incluso hoy, pronto fue autorreferenciada en su película *La muerte de un burócrata*. Vio en Juanchín (Salvador Wood) la materialización de su crítica, el personaje fue la voz proyectada de sus deseos una vez reprimidos. La comedia, presente en varios de sus filmes incluyendo este, no solo fluyó en sus producciones tras el legado internacional, sino que también fue resultado de la propia experiencia que tuvo con su trabajo en Cine-Revista.¹⁵ Y su otra influencia derivada de la comedia satírica soviética.

Un acercamiento detenido y una múltiple revisión de sus trabajos cinematográficos han despertado una coincidencia sutil e interesante entre su postura intelectual revolucionaria –entendida no como el típico modo panfletario, sino como pensamiento avanzado– y sus personajes recurrentes asociados a este sector. El narrador de *Memorias*, el cronista de *Los sobrevivientes*, el guionista y dramaturgo de *Has-ta cierto punto*, el amanuense de *Cartas del parque*, son ejemplos contundentes de la utilización de estos personajes. Además, Fornet asegura que seis de sus doce largometrajes se basan en textos narrativos y dos en ideas procedentes de fuentes bibliográficas, lo que apoya la idea de su afición por relacionar la literatura con el cine, en evidente alusión autorreflexiva de la función e importancia de la intelectualidad en nuestro espacio.

Fresa y Chocolate ha sido el summum de esta expresión. En Diego se concentra la exacerbación de los conflictos de la intelectualidad cubana y las aberraciones políticas y sociales que frenan la razón. Y también está en él parte del pensamiento que Titón –y Tabío– defendieron. Más allá de representar el problema de la homosexualidad, reevalúa el papel de la intelectualidad cubana como gestora del progreso, el conocimiento y la cultura. Es una crítica inteligente a los procedimientos ortodoxos, a la intolerancia y a los esquemas arbitrarios que han cegado la verdadera moral. Con respecto a este tipo de filmes, que comenzaron con la insuperable *Memo-*

rias del subdesarrollo y tuvieron un final con *Fresa y Chocolate*, Mirtha Ibarra comentaba que Titón estuvo siempre interesado en representar la realidad que percibía y lo que aborrecía.

La autorreferencialidad en el cine de Tomás Gutiérrez Alea comporta referentes que van desde su presentación explícita, pasan por las estéticas sincréticas y su poética de *l'auteur*, y llegan a exteriorizar su pensamiento y sus consideraciones ante la vida. Titón ejecutaba la autorreferencia de manera consciente, estaba convencido de que era un primer paso de orden ético. Una vez se preguntó: «¿Y esa necesidad de mostrarme tal cual soy, de ser sincero plenamente, de desnudarme no es una necesidad de encontrar una ayuda y una comprensión a mi soledad?». ... Es que con esas dotes y esa proyección ante la vida nunca pudo estar solo y nunca lo estará, Titón frente al espejo jamás será carne y hueso. La expresión de sus representaciones no son en ningún caso citas superficiales; son, como añadiera el mismo, «las pequeñas cosas que todavía uno necesita decir».

Notas

¹ Véase el artículo «Por un cine imperfecto» (1969), de Julio García Espinosa, en el que el autor expresa que la técnica y lo artísticamente logrado es considerado perfecto, pero no renovador ni revolucionario en el campo de la creación. De modo que propone un cine «imperfecto» en tanto clave reformuladora de nuevas formas e ideas discursivas. De alguna manera casi todos los artistas logran la perfección, pero son menos los que encuentran esos «desperfectos» *per se*, esos que solo tienen cabida en el talento, percepción y experiencia de su autor.

² De ahí que Rufo Caballero haya tratado este fenómeno bajo la denominación *intertextualidad autorreferencial*. Rufo Caballero. «Un coloso cubano contra los demonios». *Rumores del cómplice; Cinco maneras de ser crítico de cine*. La Habana: Letras Cubanas, 2000, p. 229.

³ Álvarez Falcón, Luis. «La autorreferencialidad de la experiencia estética». *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes* Universidad de Zaragoza). Número 9, abril 2010, p. 30.

⁴ Caballero, Rufo. «La crisis de las fronteras entre la realidad y ficción, el incremento de la autoconciencia expresiva y la concentración referencial en el cine mismo». *Un pez que huye; Cine latinoamericano 1991-2003*. (Segunda Edición) La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2007, p. 203.

⁵ Juan-Navarro, Santiago. «Brecht en La Habana: Autorreferencialidad, desfamiliarización y cine dentro del cine en la obra de Juan Carlos Tabío». *Le Cinéma cubain: identité et regards de l'intérieur*. CRINI, Université de Nantes, Voix Off No. 8, 2006, p. 125.

⁶ Véase también como *Verfremdungseffekt* (vocablo alemán con que Brecht designó este efecto de distanciamiento o extrañamiento). Consiste en convertir lo familiar en extraño. Este efecto de alienación busca provocar un aumento en la conciencia social del receptor. En *op. cit.* 125-127.

⁷ En el ensayo «Dialéctica del espectador» (1982), Titón adapta estos conceptos al mundo del cine. Le brinda gran importancia al componente lúdico, al concepto de espectáculo como instrumento de penetración de la realidad, al valor de la ruptura y la desfamiliarización o distanciamiento, y al espectador como receptor activo dentro del mensaje o texto fílmico.

⁸ Fonet, Ambrosio. «Dialéctica de un cineasta revolucionario». *Las trampas del oficio; Apuntes sobre cine y sociedad*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2007, p. 89.

⁹ Fonet, Ambrosio. *Alea: una retrospectiva crítica*. (Selección, prólogo y notas de Ambrosio Fonet) La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987, p. 330.

¹⁰ Caballero, Rufo. *Sedición en la pasarela; Cómo narra el cine postmoderno*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001, p. 62.

¹¹ Caballero, Rufo. «La crítica y la espera; Chalbaud y Gutiérrez Alea, dos visiones de la revolución en el cine latinoamericano». *Nadie es perfecto*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, Ediciones ICAIC, p. 330.

¹² Este comentario alude a la película *El ángel exterminador* (1962), dirigida por Luis Buñuel.

¹³ Fonet, Ambrosio. «Dialéctica de un cineasta revolucionario». *Las trampas del oficio; Apuntes sobre cine y sociedad*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2007, p.92.

¹⁴ Fonet, Ambrosio. *Alea: una retrospectiva crítica*. (Selección, prólogo y notas de Ambrosio Fonet) La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987, p. 225.

¹⁵ Fonet explica que fue una empresa mexicana establecida en Cuba bajo el patrocinio de una agencia publicitaria. Producía un corto semanal de diez minutos en los que se alternaba la publicidad con pequeños reportajes y sketches humorísticos.

Fichas técnicas de los filmes trabajados

LAS DOCE SILLAS

B/N - 35 mm - 97'

Argumento: la aventura de las doce sillas, novela de Ilya Ilf y E. Petrov. - *Guión:* Ugo Ulive y T. G. Alea. - *Dirección de*

Fotografía: Ramón F. Suárez. - *Dirección de Producción:* Miguel Jiménez. - *Música:* Juan Blanco. - *Edición:* Mario González. *Intérpretes:* Enrique Santiesteben, Reinaldo Miravalles, René Sánchez, Silvia Planas.

Fecha de estreno: Diciembre 17, 1962.

LA MUERTE DE UN BURÓCRATA

B/N - 35 mm - 89'

Argumento: T. G. Alea. - *Guión:* Alfredo del Cueto, Ramón F. Suárez. - *Dirección de Producción:* Margarita Alexandre. - *Música:* Leo Brouwer. - *Edición:* Mario González. *Intérpretes:* Salvador Wood, Silvia Planas, Manuel Estanillo, Gaspar de Santelices.

Fecha de estreno: Julio 24, 1966.

MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO

B/N - 35 mm - 97'

Argumento: Novela homónima de Edmundo Desnoes. - *Guión:* Edmundo Desnoes y T. G. Alea. - *Dirección de Fotografía:* Ramón F. Suárez. - *Dirección de Producción:* Miguel Jiménez. - *Música:* Leo Brouwer. - *Edición:* Nelson Rodríguez. *Intérpretes:* Sergio Corrieri, Daisy Granados, Esllinda Núñez, Ornar Valdés, René de la Cruz.

Fecha de estreno: Agosto 19, 1968.

LA ÚLTIMA CENA

Color - 35 mm - 120'

Argumento: T. G. Alea. - *Guión:* Tomás González, María Eugenia Haya y T. G. Alea. - *Dirección de Fotografía:* Mario

García Joya. - *Dirección de Producción:* Santiago Llapur, Camilo Vives. - *Música:* Leo Brouwer. - *Edición:* Nelson Rodríguez. *Intérpretes:* Nelson Villagra, Silvano Rey, Luis A. García, José Antonio Rodríguez, Samuel Claxton, Mario Balmaseda, Idelfonso Tamayo.

Fecha de estreno: Noviembre 3, 1977.

LOS SOBREVIVIENTES

Color-35 mm- 130'

Argumento: T. G. Alea. - *Guión:* T. G. Alea, Antonio Benítez Constante Diego, María Eugenia Haya. - *Dirección de Fotografía:* Mario García Joya. - *Dirección de Producción:* Evelio Rodríguez y Santiago Llapur. - *Música:* Leo Brouwer. - *Edición:* Nelson Rodríguez.

Intérpretes: Enrique Santiesteban, Reinaldo Miravalles, Vicente Revuelta, Carlos Ruiz de la Tejera, Ana Viña.

Fecha de estreno: Enero 6, 1979.

FRESA Y CHOCOLATE

Color - 35 mm-108'

Codirector: Juan Carlos Tabío. *Argumento y Guión:* Senel Paz. - *Dirección de Fotografía:* Mario García Joya. - *Dirección de Producción:* Miguel Mendoza. - *Música:* José María Vitier. - *Edición:* Miriam Talavera y Osvaldo Donatién. *Intérpretes:* Jorge Perugorría, Vladimir Cruz, Mirtha Ibarra, Joel Angelino, Francisco Gattorno, Marilyn Solaya.

Fecha de estreno: Diciembre 13, 1993.

Nota: Mi objeto de estudio comprendía solo cinco de estas películas; pero con el fin de lograr un mejor argumento de la autorreferencialidad explícita (Autoprotagonismo físico), fue necesario incluir *Las doce sillas*

Aritha van Herk



Aritha van Herk es una aclamada escritora canadiense, nacida en Alberta de familia holandesa. Estudió literatura canadiense y creación literaria en la Universidad de Alberta, en Edmonton, y actualmente enseña narrativa contemporánea, literatura canadiense y creación literaria en la Universidad de Calgary. Tras su debut como novelista con *Judith* en 1978, continuó publicando novelas con títulos como *A Tent Peg* o *No Fixed Address*. Esta última recibió el premio Howard O'Hagan y una nominación al Governor General's Award. En 2001 publicó una obra titulada *Mavericks: an Incorregible History of Alberta*, acerca de la historia de la provincia, que inspiró la creación de una exposición permanente de la misma temática en el Museo Glenbow de Calgary. Van Herk continúa escribiendo en la actualidad. Sus relatos y ensayos se publican en diversas revistas literarias como *The Globe & Mail*, el *Calgary Herald* o el *Alberta Views*.

Miasol Eguíbar (traductora) es estudiante de doctorado en la Universidad de Oviedo desde 2011. Su investigación se centra en el estudio comparativo de la literatura de diásporas escocesas y africanas en Canadá. Realiza esta labor dentro del Proyecto de Investigación «Cosmópolis: La Ciudad Flúida. Representaciones Literarias de la Ciudad Transnacional».

Los archivos de la nieve

Era el museo de la nieve al aire libre lo que buscaban, el frío soplar del viento en la cima del mundo. En el viaje al norte, volando hacia lo que solo podía considerarse una oscuridad eterna, conjugaban la nieve y lo que esperaban encontrar allí, en los confines del Polo, en el borde del océano más recalcitrante del mundo. Llegar a la cima del mundo no es difícil. Compraron los billetes, como si estuvieran yendo a Hawái, reservaron su entrada en una tierra exclusiva. No sabían que se comprometían a una irreparable alteración, un tatuaje indeleble. Apuntaron alegremente sus nombres en la lista. Salamon y Butt, Newham y Miguel. Cuatro almas que creían que viajar era una escapatoria, una llave al paraíso. Sin reconocer que su versión



Ilustraciones: Hanna G. Chomenko



de viajar siempre había sido una aventura artificial. Se cogen hongos y diarreas en los países cálidos, pero nunca la muerte. No hay guías turísticas para el norte.

Y llevaban el vocabulario apropiado, cuidadosamente apuntado en trozos de papel en sus bolsillos. *Permafrost*: tierra congelada, un suelo que permanece congelado durante al menos dos años. ¿Por qué dos años, una cifra tan arbitraria? ¿Por qué no tres? Las temperaturas más bajas del mundo están registradas en la isla de Ellesmere. Sensación térmica: el índice de calor que pierde el cuerpo por convección, que depende de la velocidad del viento. Solo el cuerpo humano puede medir cuán frío es el clima. Hay un éxtasis en esta información, en este lenguaje, una comprensión secreta otorgada solo a los elegidos. Tundra, las regiones yermas. *Permafrost*, sin árboles. Factor septentrional: el nivel de «nordicidad» que tiene un país. Y los canadienses tan nórdicos como los groenlandeses o los rusos pero nadie más. Entrar en el norte es perderse a uno mismo. El norte resiste toda definición personal, la rechaza. Uno se convierte en una mera cifra, un mamífero de sangre caliente en el Alto Ártico. Jugaban con la palabra 'Ártico' en sus lenguas. Este mar de hielo rodeado de tierra, un objetivo perfecto.

Los recolectores habían sido enviados a esta misión porque la nieve estaba desapareciendo. Durante mucho tiempo

no se le dio importancia; la nieve, vapor de agua precipitado y convertido en cristales de hielo. Agua sólida. Durante eones, eras, la nieve se consideraba solo como algo que podía ser transportado, derretido, eliminado. Su abundancia, esa extraordinaria recurrencia, la hacían casi profetizable; volvía una y otra vez, sin cesar, especialmente en Canadá, ese refugio nórdico donde la nieve se encontraba en casa, libre de derramarse sobre las interminables llanuras, los bosques boreales, la tundra, libre de flotar e ir a la deriva, libre de amontonarse suelta y esponjosa o comprimirse en una dura capa. Los científicos les habían advertido. No penséis que va a seguir volviendo, no esperéis que esto dure para siempre. Algún día se acabará, desaparecerá, y habremos perdido nuestro distintivo más único, en Canadá, nuestra nieve, nuestra infinita variedad de hermosos cristales. Pero es difícil imaginarse la escasez cuando más de la mitad del terreno de un país está cubierto por esa sustancia. Es imposible imaginar su extinción.

Y ahora la nieve se había convertido en *rara avis*, recordada solo por unos pocos ancianos, avistada solo por los intrépidos aventureros que se adentraban en el gran desierto del norte, barrido por el viento. Es irónico que solo el desierto del norte más extremo albergue nieve todavía.

En el sur, en el Canadá meridional, los habitantes obtuvieron los resultados

de su propia arrogancia. Nada cubría el polvo marrón del invierno, los desnudos dedos de los árboles quedaban sin decoración, no había necesidad de protegerse contra una tierra dura como el hierro, presa del frío. La pérdida paulatina de la nieve volvió a los canadienses una gente seria y sombría: no habían sabido apreciar sus maravillosas evocaciones. Y ahora que escaseaba querían preservar la poca nieve que quedaba, querían abrir un museo, el mejor del mundo de este tipo.

Y así, los recolectores iban en una misión para recoger nieve, para de alguna manera trasladarla intacta desde su estado y configuración naturales hasta un cubo de plexiglás especialmente enfriado para que pudiera ser preservada y estudiada, de forma que los canadienses no olvidaran la nieve. Ya habían empezado a erradicar la palabra de su idioma, ya no estaban seguros de su significado. Los niños aún cantaban una cancioncilla que era antigua y arcaica, pero cuya ironía no alcanzaban a vislumbrar.

Nieve, nieve, nieve

Vete, vete, vete

Cuando el sol esté bajo

la nieve brillará

Y la nieve se había ido, poco a poco cayendo cada vez con menos frecuencia, hasta que comenzó a ser inusual, luego una rareza, luego extinta. Y por supuesto solo se la echó de menos cuando sus visitas cesaron, cuando el mundo se dio cuenta repentinamente de que no volvería.

La nieve que los recolectores iban buscando para los archivos de la nieve era nieve antigua, una nieve de hacía años y años, que nadie sabía cuándo había caído, pero que nunca había tenido la oportunidad de derretirse. Se encontraba en un sitio extraño, en una diminuta isla del Archipiélago Ártico, que aún conformaba la agrupación de islas más grande del mundo. La isla Pequeña Cornwallis, escondida tras la más grande isla Cornwallis, Lat. 75 23° N, con vistas al estrecho de Crozier y al paso de McDougall. Una vez había sido, curiosamente, el emplazamiento de una mina de plomo-zinc, una enorme y rentable operación, pero se lo habían llevado y desmontado todo, y ya solo quedaban unas pocas señales que reflejaran el paso del hombre, algunas carreteras, depresiones en la tie-

rra donde antes se erguían los altos edificios. Casi todo estaba vacío ahora, excepto por las piedras y el musgo de la tundra; y la nieve, aquella mágica y ahora casi desconocida sustancia. Los seres vivos, zorros, el oso polar, la perdiz nival, consideraban la isla como suya propia; con toda seguridad eran los únicos seres con vida que aún estaban familiarizados con la nieve.

Los recolectores tenían instrucciones de reunir todos los datos posibles. El sonido de la nieve, su sabor, el tacto, el olor, y fotografías, al igual que muestras de la propia nieve. Estaban equipados con instrumentos extremadamente sensibles para medir el impacto sensorial, pruebas minuciosamente sofisticadas que podían recopilar información sobre cualquier aspecto de esta misteriosa sustancia, para que pudiera ser replicada en los laboratorios del sur que ahora dominaban la industria canadiense.

Pero lo más importante era el vocabulario secreto de la nieve, un conjunto de palabras al que se les había dado acceso. Incluso cuando la nieve era algo común, solo se la conocía como nieve, la compleja terminología de aquellos cercanos a la nieve se restringía a unas pocas personas entendidas y claramente privilegiadas. Ahora los recolectores tenían que familiarizarse con esas palabras y su significado, intentando emparejar los especímenes que encontraran con la maravillosa complejidad de sus definiciones. La lista de palabras de nieve aguardaba con impaciencia en sus respectivos maletines; tenían órdenes de guardarlas allí hasta que el avión hubiera aterrizado en Resolute y se hubieran reunido en la estación meteorológica que sería su base. Y si estos recolectores eran algo, eran obedientes.

No podían saber que *api*, la nieve normal, ya no existía, o que *qali*, la nieve en los árboles, era cosa del pasado. Tampoco llegarían a ver los intrincados bordados que formaba *kanik*, los maravillosos cristales de hielo que se forman en los objetos fríos cuando la brisa húmeda y cálida pasa sobre ellos. Encontrarían *nast*, la densa costra en la superficie de una capa de nieve muy, muy antigua, y se perderían ellos mismos y su equipo en *siqoq*, las incesantes corrientes de nieve soplando, moviéndose, por siempre arrastradas por el viento

sobre la superficie de la tundra, un velo rasgado sobre *upsik*, la nieve que cubre la tundra, endurecida por el viento. Tomarían muestras de *pukak* sin darse cuenta de su importancia, su increíble sublimación y recristalización, misteriosa y extraña. Buscaban ejemplares de un lenguaje perdido, algo concreto para darle sentido. Estaban atrapados en un vacío morfológico, ignorantes de la forma en la que la nieve funciona, solamente capaces de llevársela a través de los niveles septentrionales: el Ártico extremo, donde se encontraban ahora, perdidos, inmovilizados por la nieve, a través del lejano Norte, del medio Norte, y de vuelta al Canadá meridional, la aséptica periferia que finge ajetreadamente parecerse a los Estados Unidos.

Lo que les pasó a los recolectores va más allá de lo que se puede recoger en un archivo. No hablaban mucho (aquellos que regresaron) sobre sus experiencias con la nieve, la sustancia que se había convertido en sagrada y divina. Reservaban para sí los largos días que habían pasado en la expedición, forzados repentinamente a hacer compañía a un elemento cuya fuerza había sido olvidada.

Y es que cuando la vieja avioneta los dejó en los pequeños acantilados al borde de la isla Pequeña Cornwallis,

y se dieron cuenta de que estaban a merced de algo que escapaba a su control, no creían que iban a descubrir que la fisiología y la historia humanas eran una mera reacción a la nieve. Porque habían advertido una profunda erosión, forjada en la roca de la tundra, escarificada como el oso polar que caminaba tras ellos, persiguiéndolos sin cesar, día tras día, esperando a que uno de ellos se separara del grupo, para poder cazarlo. Ninguno plasmó en papel la expedición, y todos ellos dejaron de recolectar. En aquel viaje habían encontrado lo inencontrable. Cuando el murmullo de la avioneta se perdió, permanecieron allí, después del silencio, durante un buen rato. Por todas partes, por todos lados, se extendía el blanco grisáceo y azulado de la nieve de la tundra, *upsik*, y sobre él, el viento bailaba con *siqoq* y su leve transparencia. El equipo quedó apilado en arcaicos montones a su alrededor: de pronto las maletas con los recipientes de laboratorio que servirían para conservar la sustancia parecían ridículos. Como si esta lona, esta manta, este entorno mórbido e implacable pudiera coleccionarse, diseccionarse, analizarse. Era el silencio de la muerte y la extinción lo que les rodeaba, soplando con el viento. Pero de repente estallaron, echaron a correr gritando y chillando ha-





cia la interminable amplitud de su búsqueda, se revolcaban en ella, la lamían, la cogían con las manos y la lanzaban al aire, su piel quemándose, sus dedos entumecidos. El cielo parecía tragarse sus gritos, su penumbra era una curva oblicua hacia el sur. Habían llegado en un atardecer de febrero, y la oscuridad los esperaba en el norte.

Sus refugios portátiles estaban diseñados por un mundo acostumbrado a otro tipo de frío, y después de la primera noche se dieron cuenta de que tendrían que inventarse alguna alternativa. Afortunadamente se les había permitido copiar unos textos antropológicos extremadamente singulares que describían casas en la nieve o *iglús*, y el segundo día, tras repetidos intentos y fracasos, leyendo en voz alta los papeles agitados por el viento, consiguieron erigir una especie de casa hecha con bloques de nieve *upsik*. Aun así, la presión térmica era extrema, y a pesar de sus ropas futuristas pasaban frío constantemente. Su calor envasado no era suficiente, y al final la única manera que tenían de mantener el calor era cuando se acurrucaban bajo unas pieles que les habían dado como objetos de decoración, más que para fines prácticos. Pero eran científicos

concienciados y resueltos, y tenían la misión de cortar y almacenar nieve y de regresar con diversos especímenes para que este mágico elemento pudiera ser deducido y descubierto. Al alistarse pensaron en la fama, pero nunca hubieran podido imaginar el daño que les haría el viento, que el frío reconstruiría sus recuerdos y sus impulsos. El viento y la nieve, la nieve y su duración, su espesura, su dureza, su densidad.

Se volvieron adictos a la nieve. El agudo rechinar de su resistente peso bajo sus botas, el resplandor al contacto con un difuso rayo de sol, la aspereza granular de las paredes de su cabaña de nieve. La derretían y se lavaban con el agua en glorioso rejuvenecimiento, la tocaban constantemente y sin miedo. Incluso cuando uno de ellos, deambulando tranquilamente por fuera del campamento móvil, fue asesinado y devorado por el viejo y decidido oso polar, no sintieron demasiada tristeza. La nieve había substituido todo sentimiento, y ya solo eran sus sirvientes, sus devotos creyentes.

Vivir entre la nieve es el arte de los muertos. Recolectar es el arte de los vivos, que se hace para que los archiveros lleven las cuentas. Si se hubieran podido convertir en pequeñas criaturas respirando a través de un *kieppi* lo hubieran hecho. Pero por mucho que lo intentaban no podían. Todo empezó cuando comenzaron a tener envidia unos de otros, cada cual empeñado en un nuevo tipo de nieve ese día. Estaba Kapra, quien empezó a dormir con un gran montón de nieve entre sus brazos toda la noche, y cuyos gritos orgiásticos resonaban contra el viento a pesar de que sus pechos y su vientre se congelaban. Y Ben, quien empezó a grabar una novela en la nieve, convencido de que sus palabras eran más puras al estar plasmadas allí, convencido de que la substancia de su escritura les daba esplendor. Aquello, por supuesto, señaló el final, porque el lenguaje de la nieve era secreto y nunca podía ser revelado; y esto, esta escritura, constituía un acto de traición a la substancia que supuestamente habían venido a recolectar con reverencia. Cuando el avión llegó, él no quería volver, ya que sabía que lo iban a encarcelar a su regreso, y echó a correr sobre una cresta

de presión de hielo. Le persiguieron pero lo perdieron, y finalmente lo dejaron ir.

Así que solo dos subieron al rústico avión, para volar hacia la imaginación en el sur que nunca serían capaces de disfrutar otra vez. Sus contenedores de plexiglás brillaban con sus ineluctables adquisiciones, la vida azul de la nieve, con su arte perdido y su lenguaje perdido y su gente perdida. Habían recolectado, con mucho cuidado, tantos tipos como les fue posible, todas las variedades que la isla ofrecía. Excepto una. Habían sido incapaces de recoger los montones con forma de punta de flecha que se formaban encima de *upsik*, la maravillosa e inimitable *kalutoganiq*, y las esculturas que surgían con su erosión. Estas eran obras de arte de nieve, pero a pesar de que habían extraído muchas, usando sus delicadas herramientas con precisión quirúrgica, no habían sido capaces de recolectar ni una sola de las duras esculturas que resultaban de la erosión de *kalutoganiq*. La nieve dando a luz su propia forma los había derrotado, y los montoncitos esculpidos que veían en sus sueños durante el resto de sus aburridas y bien remuneradas vidas eran las esculturas que habían roto, las formas de nieve que habían mutilado. Y estaban condenados a vivir en sus sueños de nieve para siempre, mientras en sus venas la sangre producía cristales de hielo, y el mundo perdía más y más nieve. Solo en el museo de la nieve los cubos con nieve resucitada vibraban ciegamente en su entorno controlado. Las muestras aisladas se reducían y tras un largo siglo se secaron y desaparecieron, y la gente se olvidó de la nieve y de su hermoso lenguaje.

Y el mundo también se redujo, un *vydov marrón*, un lugar desnudo de nieve.

desde lejos

¿Y el bandoneón de Zelaya?

Félix Contreras

Aunque ajeno a la organología de la música cubana, el bandoneón, ese raro instrumento aerófono de soplo indirecto y/o de viento mecánico, les es muy familiar a muchas personas en la isla por su simpática relación con el tango desde los primeros años del siglo XX.

La imagen del bandoneón en Cuba fue siempre una presencia vinculada con el cine argentino, la visita de músicos, de agrupaciones orquestales y los festivales –como el de Casa de las Américas de 1984–, pero sobre todo, con esa época de oro que gozaron los ritmos argentinos durante el siglo pasado y cuyo lamentable final lo marca la nefasta década de 1990.

Época de oro en la que, aunque nunca de manera masiva, siempre hubo entre nosotros uno, dos, o tres bandoneones al mismo tiempo.

El año 1944 abre las puertas al primer bandoneón argentino, cuando Américo Caggiano, en compañía de Enrique Santos Discépolo, visita la capital cubana invitado por la Mil Diez (antigua Casa Lavín) y se queda seis meses orientando a los músicos de esa memorable radioemisora.¹

Pocos meses después recibiríamos a otro brillante ejecutante del instrumento: Joaquín *El Negro* Mora (Buenos Aires, 1907-Panamá, 1979) al que enseguida le cupo la gloria, como también compositor y director, de dirigir la gran orquesta de CMQ para darle acompañamiento al entonces cantor de tangos Alfredo Cataneo (después fundador del trío Taicuba). Mora, quien se mantiene en Cuba varios años con esporádicas visitas a países vecinos, sería también protagonista de un hecho importantísimo en la historia de la música cubana: participar de la grabación del bolero *Dos gardenias*, de Isolina Carrillo,² en la voz de Daniel Santos,³ con arreglo de Dámaso

Pérez Prado, la Sonora Matancera y su propio bandoneón.

Con Daniel Mora grabó seis temas en total y con Bienvenido Granda, dos. Mas el bandoneón que más trabajó en tierras cubanas fue el de Eugenio Zelaya, también argentino llegado a La Habana en 1953 que, hasta su muerte en 1977, organizó aquí agrupaciones como la Típica Argentina, orientó e hizo grabaciones con vocalistas como Emilio Ramil «El Gardel cubano» (La Habana, 1922), Ricardo Dantés, Jesús del Valle (1920-1964), Germán Garcil, Magaly Alou «La Sentimental del Tango» (1927-2005), y otros.⁴

Un enigma de la época fue la desaparición de ese bandoneón de Eugenio Zelaya, que provocara en la entonces gran comunidad tanguera de La Habana la repetida pregunta: «¿Y el bandoneón de Zelaya?». Porque el instrumento quedó huérfano cuando murió su dueño.

Fue entonces que comienza a dar vueltas y vueltas, hasta que sus amigos logran rescatarlo pero, incautado posteriormente por las autoridades, nada se sabe hasta el presente de ese bandoneón sumido en el silencio y rastreado con obsesivo afán por sus devotos admiradores Norberto Collado, Pepe Mesa, Pablo Moreno, Rolando Ozón, Bertha Pernas, Pompeyo Escala Parejo, Cuco Vila, Santiago Marrero, Isabelita Arocha, Orlando Blanco, Manolo Escalona, Magali Alou, Alfredo Baranda, Pablo Moreno, Germán Garcil. Inspirado en ese «misterio» y, grabado por Germán Garcil con el grupo del *Che* Quiroga, Radio Rebelde, en su excelente espacio dominical «Memorias», suele transmitir el tango *El bandoneón de Zelaya*, de Rolando Ozón.



Notas

¹ Con Enrique Santos Discépolo vinieron su mujer, Tania, y el poeta Homero Manzi.

² *Dos gardenias* poco antes había tenido una primera versión de Guillermo Arronte (marido de Isolina Carrillo), realizada también en la misma radioemisora Mil Diez, pero que había pasado sin penas ni glorias.

³ Con el puertorriqueño Daniel Santos grabaría también cinco temas más, entre ellos el célebre *Patricia* e, igualmente, con Orlando Contreras, dos, con la Sonora Matancera.

⁴ Aunque en su mayoría fueron argentinos, también hubo un boliviano, el *Che* Juano. Como Zelaya, otro sobresaliente bandoneonista fue Cayetano Pizzi.

SEGRERA *

Mario Coyula Cowley

Pocas veces la imagen dominante de una ciudad importante se ha debido mayoritariamente a la obra de una persona. Ese fue el caso de Christopher Wren en la reconstrucción de Londres después del gran incendio de 1666, o el ostentoso París burgués que el barón Haussmann cortó implacablemente para Napoleón III sobre el viejo tejido medieval. También fue decisiva la impronta que Daniel Burnham dejó en el Chicago de aquella otra vuelta de siglos con la White City de la Exposición Colombina de 1893, donde su retorno a los códigos clásicos fue considerado por muchos como una traición a las innovaciones radicales de la Escuela de Chicago; y su Plan para Chicago en 1909, que superponía un sistema de diagonales y un gran semicírculo sobre la retícula indefinida de la ciudad que se recuperaba del Incendio de 1871 y se adhería con entusiasmo al movimiento City Beautiful. Ya mediado el siglo pasado está el ejemplo irreplicable de la Brasilia de Oscar Niemeyer, más afortunado que Le Corbusier con su proyecto inconcluso para Chandigarh en Punjab. Brasilia fue un ejemplo de voluntarismo, emprendido cuando todavía se pensaba que una ciudad podía nacer sobre un tablero de dibujo y la *revolución por el diseño* resolvería los problemas de la sociedad.

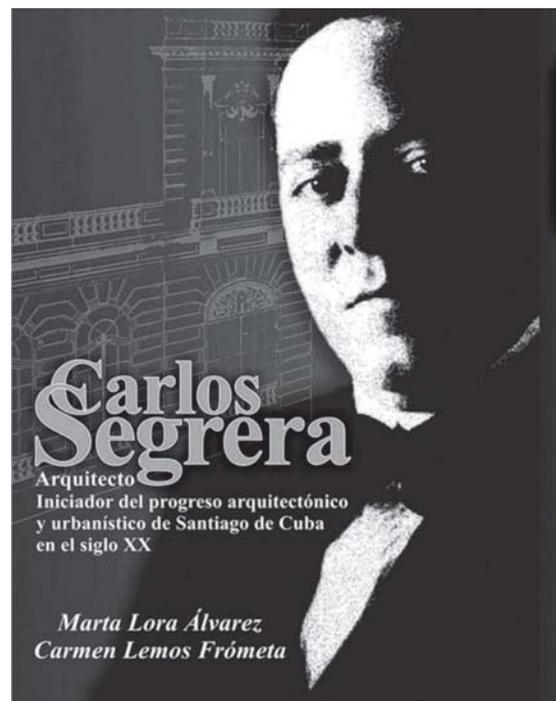
El arquitecto santiaguero Carlos Segrera perteneció a la primera generación de graduados en la flamante Escuela de Ingenieros, Electricistas y Arquitectos, que empezó en La Habana coincidiendo con el siglo. Muerto a los cuarenta y dos años, su corta pero impresionante vida profesional fue intensa y significativa. Ella coincidió con el inicio del siglo XX y el desencadenamiento en su primer cuarto de un desarrollo urbanístico y

arquitectónico que había permanecido acallado por las guerras emancipadoras. En ese período se produjo una fuerte inmigración extranjera que demandó alojamiento, y consiguientemente impulsó el crecimiento de las principales ciudades cubanas.

También la naciente República de Generales y Doctores intentó dotarse de edificios y espacios públicos monumentales, en una búsqueda vergonzante de la modernidad que en definitiva no se decidió a abandonar el uso generalmente acrítico de los códigos historicistas del eclecticismo. Ese *estilo sin estilo*, al decir de Carpentier, había demorado casi un siglo en llegar a Cuba para desplazar al sobrio Neoclasicismo colonial y el Modernisme catalán, despreciado

tanto por la burguesía como por los arquitectos recién titulados en Cuba, formados en los principios de l'École des Beaux Arts. Ese cambio que vino con el siglo fue especialmente notable en Santiago, en cuyo tradicional perfil bajo, condicionado por el temor a los sismos, comenzaron a aparecer los primeros edificios de varias plantas diseñados por Segrera, junto a la llegada de la electricidad, el tranvía, el teléfono, y varias nuevas urbanizaciones.

Carlos Segrera dio forma a esas expectativas con obras paradigmáticas que enriquecieron el patrimonio arquitectónico santiaguero y de Cuba en general, como el Museo Bacardí, los hoteles Casa Granda, Imperial y Venus (este después demolido), el Club San Carlos, actual Casa de Cultura; el Palacio Provincial de Gobierno, la tienda California, el Edificio Serrano,



o las remodelaciones de la Catedral, el Parque Céspedes, y las calles Enramadas y Aguilera. Más adelantado que su arquitectura fue el reparto Vista Alegre, comparable a El Vedado habanero, con un trazado y una imagen urbana de avanzada para su tiempo, 1907.

Allí hizo también una serie de obras relevantes como el palacete de Pepín Bosch, las residencias de María Bosch y Carmen Brauet, las de los coroneles Vaillant y Fernández Mascaró, o las de Mestre y Estevanell; pero también el Parque Vista Alegre con el teatro y pista de patinaje, cuyas elegantes edificaciones de madera en funciones de ocio fueron demolidas o trasladadas. Fue también el autor de una rara joya de la arquitectura cubana, la icónica glorieta del parque Carlos Manuel de Céspedes en Manzanillo, con su delicado y misterioso

aire morisco. También hizo otras residencias importantes como la de Enrique Schueg, actual restaurante *Santiago 1900*; o la del médico José Antonio Ortiz.

Como arquitecto simultaneó durante un tiempo su obra personal con las funciones de Arquitecto Municipal. Allí promovió la aplicación de las regulaciones urbanísticas y realizó nuevas alineaciones de calles para modernizar la ciudad. Esa doble función también le causó problemas al cuestionarse su papel como juez y parte. Fue notable la polémica que en ese sentido tuvo con Emilio Bacardí.

Segrera fue un arquitecto fuera de serie cuya capacidad para abordar composiciones y tratamientos complejos denotaba mucha creatividad. Sin embargo, esta se mantuvo dentro de los códigos clasicistas. ¿Habría estado Segrera informado sobre los planteamientos renovadores internacionales que fueron sus contemporáneas cuando era estudiante, como el Art Nouveau en alguna de sus manifestaciones, belga, francés, escocés, italiano, austriaco, alemán... y especialmente, catalán? ¿Alguna vez opinó sobre ellas? Su actividad profesional coincidió con la aparición de las vanguardias arquitectónicas racionalistas en Francia, Alemania, Holanda, Rusia; y las tradiciones orgánicas en Escandinavia o los Estados Unidos. Sería todavía más interesante especular sobre cuál hubiera sido su posible evolución artística de haber vivido hasta la década de los cincuenta, pero en su obra no hay huellas de esas influencias. ¿Habría aplicado su demostrada maestría para la composición y el manejo de los volúmenes, la luz y la sombra, incorporándose a la renovación formal que significó primero el Art Decó y luego el Movimiento Moderno?



Este hermoso libro recoge una copiosa documentación de archivo y terreno actuales, así como un análisis exhaustivo sobre las obras de Segrera y su contexto. Es una prueba de amor constante de las autoras para con Santiago de Cuba. Detrás está el apoyo de muchos más, con un espíritu de grupo que parece ser un sello distintivo santiaguero. Una mención especial se necesita para la tenaz Marta Elena Lora, una guantanamera-santiaguera que aunaba el rigor académico con la belleza física y espiritual. Ella dedicó décadas a la investigación sobre la vida y obra de Segrera. Su coautora Carmen María Lemos terminó el trabajo tras la temprana muerte de Lora, en 2009, en plena madurez a sus cincuenta y seis años.

La Habana, junio 2013

Museo Bacardí en Santiago de Cuba.

*Lora, Marta Elena y Carmen M^a Lemos, *Carlos Segrera, Arquitecto*, Santiago de Cuba: Ediciones Alqueza, 2012.

UNEAC a su octavo congreso

El Consejo Nacional de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) convocó al octavo congreso de la organización, proceso que se pondrá en marcha en las filiales de base, durante el segundo semestre del año en curso y debe culminar en el 2014. El encuentro lleva como premisa que la vanguardia artística e intelectual tiene mucho que aportar a la actualización del modelo socialista cubano, uno de cuyos componentes es la política cultural. La Comisión Organizadora está dirigida por el poeta, narrador y etnólogo Miguel Barnet, actual presidente de la UNEAC, y la integran otros 45 miembros, todos prestigiosos creadores. Presente en la reunión donde se dieron a conocer estas decisiones, Miguel Díaz-Canel, primer vicepresidente cubano, advirtió que la cultura no dejará de ser nunca una prioridad y precisó que los cambios no solo comprenden el funcionamiento económico y el crecimiento material, sino la vida espiritual y los valores culturales, que son en definitiva los que le dan sentido a la sociedad en la isla. El dirigente ponderó, además, el papel de la UNEAC en el último lustro, desde el séptimo congreso de la organización, y reclamó el debate abierto y el compromiso participativo de los creadores en el análisis de los problemas.

Adiós a una gloria de Cuba:

Fernando Alonso

La cultura cubana lamenta la pérdida de quien fuera maestro de maestros y gloria del ballet: Fernando Alonso Rayneri, Premio Nacional de la Danza y fundador de la Escuela Cubana de Ballet y del Ballet Nacional de Cuba.



Fernando Alonso se desarrolló en un ambiente donde se cultivaban la música y el deporte. En diciembre de 1931 asistió a la primera función de la Escuela de Baile de la Sociedad Pro Arte Musical y quedó prendado del ballet, que, según él: «recogía la música y el ejercicio físico, sus dos pasiones». En 1935 decidió comenzar estudios de ballet. Realizó su debut escénico al año siguiente con el ballet *Claro de luna*, junto a Alicia Martínez, la futura Alicia Alonso, con quien se casó en 1937 en la ciudad de Nueva York. Al año siguiente

te nacería Laura, la única hija de ambos. En Estados Unidos continuó estudios, en la academia del bailarín ruso Mijail Mordkin y bailó con su compañía en giras por el país. Actuó además en comedias musicales de Broadway. Integro en 1939 el American Ballet Caravan. Al año siguiente se unió al elenco del Ballet Theater of New York (hoy American Ballet Theater), donde alcanzó el rango de solista e interpretó *Pedro y el lobo* y *Tres vírgenes y el diablo*, entre otros ballets. Formó parte de otras renombradas compañías, pero su interés por desarrollar el ballet en Cuba lo hacía regresar cada año, para interpretar papeles principales con el Ballet de la Sociedad Pro Arte, para la que montó en 1945, junto con Alicia, el ballet *Giselle*, representado en el teatro Auditorium. Más tarde, el 28 de octubre de 1948, en unión de Alicia y su hermano Alberto, fundó el Ballet Alicia Alonso (hoy Ballet Nacional de Cuba), que dirigió hasta 1974. Fundador de la Escuela Nacional de Ballet en 1962, fue su director hasta 1968. En ella sentó las bases de la enseñanza cubana del ballet, y sus primeros planes de estudios, en coordinación con Alicia y bailarines del Ballet Nacional de Cuba. Impartió clases magistrales en las más importantes compañías de Europa y América. En 1975 fue nombrado Director del Ballet de Camagüey y en 1992 de la Compañía Nacional de Danza de México, donde permaneció hasta 1998. Como bailarín, su última actuación, la realizó en el año 1956 en una función pública en el Stadium de la Universidad de La Habana. Fue merecedor de innumerables premios y distinciones en Cuba y en el mundo. (Fuente: Cubadebate)

Cubano se alza con el premio de novela Las Américas 2013

Andrés Rodolfo Duarte Zayas, escritor y guionista radial, obtuvo su segundo galardón literario relevante, esta vez el Premio Internacional de Novela Las Américas 2013, por *Bodegón con Manuela, la cofradía y la muerte*, un thriller renacentista ambientado en Córdoba a comienzos del siglo XVI. Este es el segundo premio literario importante obtenido por Duarte, tras ganar en el pasado diciembre el lauro Alejo Carpentier en narrativa por *La dama del lunar*, otra trama de corte histórico que entrelaza a una bella mujer con disímiles figuras de la Europa medieval, como Guillermo el Conquistador y el legendario Mío Cid. (RDR)

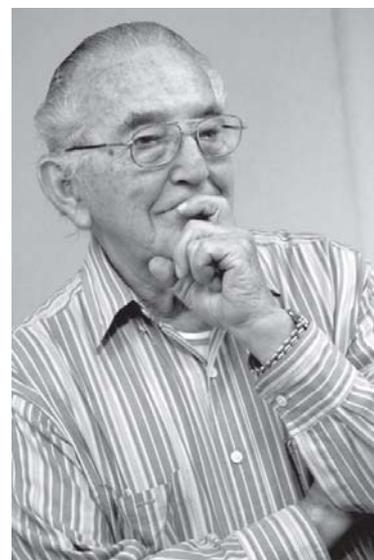
Premio Nacional de la Radio

El Premio Nacional de la Radio a la Obra de la Vida correspondiente a 2013, fue entregado a Ignacio Canel Bravo, fundador de Radio Habana Cuba y responsable por la salvaguarda de más de diez mil horas de audio con palabras de figuras históricas mundiales.

Durante el acto de entrega del galardón, enmarcado en los festejos por los 91 años de la radio cubana, Canel declaró que «es un honor muy grande entrar en un grupo de premiados tan selecto». Canel cuenta con más de 50 años de experiencia en el sector, donde se formó como operador de audio, musicalizador, efectista, redactor de guiones y libretos, locutor, periodista y director de programas. Confesó que una de sus mayores satisfacciones es de la de haber ayudado a la formación de jóvenes profesionales durante su carrera y haber compartido sus experiencias con ellos». (ACN)

Se nos escapó El Tigre

Aunque pasó más de veinte años trabajando en *Revolución y Cultura* de donde nunca se jubiló del todo, en la prensa que reportó la irreparable pérdida de Jaime Sarusky se hablaba de otras publicaciones con las que él había colaborado,



como el periódico *Revolución*, *La Gaceta*, la revista *Cuba*, y no se mencionaba la nuestra.

No achacamos esta omisión a otra causa que a la propia reticencia de Sarusky a hablar de *Revolución y Cultura*, porque como nos dijo una vez en que le reprochamos que no la había mencionado en un largo documental a él dedicado, no lo creía necesario, no tenía que hablar de «su casa».

Y es que su casa, su casa de bohemio, de quien se va y no dice cuándo va a volver, aunque cumpla cabalmente con sus obligaciones y no se pierda ni una fiesta ni un trago, era la revista.

En sus páginas se fueron forjando crónica a crónica, entrevista a entrevista, muchos de sus libros. Recordamos, entre otros, *Grupo de experimentación sonora del ICAIC*, *mito y realidad*; *Las dos caras del paraíso*; *El color de los sueños*; *Conversaciones confidenciales*. Cuando cumplió 70 años se reunieron todos sus amigos en el entonces bello patio de la revista. Y le dedicamos un

suplemento literario para el cual Rolando de Oraá realizó un retrato a plumilla, Pablo Armando Fernández envió un poema, Ambrosio Fornet, un texto mitad memoria, mitad asedio crítico, y Nancy Morejón, Roberto Fernández Retamar, Reynaldo González y Leonardo Padura sumaron sus evocaciones del amigo y colega. El homenajeado, por su parte, ofreció un largo recuento testimonial, autobiográfico, a manera de agradecimiento, y nos cedió un capítulo de *Un hombre providencial*, novela ganadora del premio Alejo Carpentier, 2001, que aún estaba en prensa. El 29 de agosto nos dejó Jaime. Pocas semanas después sus colegas de la revista, antiguos directores, redactores, amigos nos reunimos para hacer un recorrido fotográfico por su fructífera vida. José León y Elizabeth Díaz, hablaron de su labor en *Revolución y Cultura*, Ambrosio Fornet hizo un brillante análisis de la poética del novelista Sarusky, cuya obra conoció desde sus inicios. Reynaldo González se refirió fundamentalmente al amigo. Por su parte Zaida Capote y María del Carmen Barcia, quienes lo acompañaron en su último viaje al extranjero nos ofrecieron una dimensión especial de su afabilidad y su caballerosidad nunca exenta de coquetería. De Jaime seguiremos hablando, entre nosotros, y en la revista.

Grammy a la Excelencia para Juan Formell

El destacado músico cubano Juan Formell será reconocido con el Premio Grammy Latino a la Excelencia 2013, concedido por la Academia Latina de la Grabación. El director de la popular orquesta los Van Van, recibirá este galardón junto a otros importantes artistas hispanoamericanos como el venezolano Oscar D'León, la colombiana Totó La Momposina, el estadounidense de ascendencia puertorriqueña Eddie Palmieri, el español Miguel Ríos, el compositor brasileño Roberto Menescal y el cantautor argentino Palito Ortega. Gabriel Abaroa, presidente de la Academia, dijo que es un honor para su organización anunciar los homenajeados de este año, por constituir no solo la esencia de verdaderos maestros de su arte y género, sino que además representan el espectro musical global de la comunidad latina en general. Este es concedido por votación del Consejo Directivo de la Academia Latina de la Grabación a artistas que han realizado contribuciones creativas de excepcional importancia artística en el campo de la grabación durante sus carreras. En el caso de Formell (La Habana, 2 de agosto de 1942), bajista, arreglista, compositor y cantante, ha trabajado en diversas agrupaciones musicales, entre ellas la de Pedro Jústiz (Peruchín), la de Guillermo Rubalcaba, y La Revé. En 1969 crea los Van Van, para muchos

la orquesta de música popularailable más importante de Cuba en las últimas cuatro décadas. (RR)

Por medios audiovisuales más críticos e identitarios

Una alternativa de televisión y radio que resulten en identidad y cultura, además del desafío que hoy enfrentan los medios públicos de América Latina y el Caribe, fue el centro de los temas abordados por el Festival de la Radio y Televisión 2013, que esta vez reunió a cientos de creadores de los medios audiovisuales de Cuba y el mundo en el Palacio de las Convenciones de la capital cubana.

Vale citar aquí algunas de las palabras pronunciadas por el vicepresidente del ICRT, Omar Olazábal, durante la clausura de este gran encuentro que «proporcionó a los participantes provenientes de los cinco continentes un espacio para intercambiar con hondura y amplitud sobre el impacto de la radio y la televisión públicas, como alternativas de comunicación en defensa de la autenticidad, la dignidad y la libertad de las naciones». Destacó también que precisamente para enfrentar las arremetidas constantes de la desinformación contra nuestros pueblos, los participantes en el evento acogieron con beneplácito la integradora propuesta del canal satelital Al Mayadeen de conformar una red de emisoras y canales en defensa de la humanidad. Para el logro de dicho empeño tendrá lugar en breve plazo la creación del Comité Constituyente. Igualmente Omar Olazábal adelantó que desde ahora comienzan los preparativos para la celebración de la I Convención Internacional de Radio y Televisión que sesionará en octubre del próximo año en La Habana.

Daniel Díaz Torres, otra despedida

Gran consternación dejó entre los amantes del séptimo arte la repentina desaparición de Daniel Díaz Torres, destacado director de cine cubano, que con *La película de Ana*, su último filme, recibiera el aplauso y el reconocimiento durante el pasado Festival de Cine de La Habana.



Nacido el 31 de diciembre de 1948, inició su labor como documentalista en 1975, a la que debe añadirse casi un centenar de ediciones del noticiero ICAIC latinoamericano entre 1977 y 1981. Su debut como realizador de largometrajes tiene lugar en 1984 con el filme *Jibaro*, versión del documental homónimo que él mismo realizara dos años antes. Salta a la notoriedad internacional con la sátira *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1991). A partir de 1971 comenzó su trabajo como asistente de dirección, al tiempo que realizaba paralelamente algunas menciones para la televisión. Licenciado en 1978 en Ciencias Políticas por la Universidad de La Habana, escribió críticas y artículos de cine para los principales medios del país, y asimismo participó en la dirección de seminarios sobre cine en las Universidades de Oriente y de La Habana. Por su obra, fue merecedor de numerosos premios y menciones en festivales internacionales. Miembro del Comité de Cineastas de América Latina y Miembro Fundador del Consejo Superior de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Desde 1986 laboraba en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños. (RDR)

Saliendo con la revista

Durante los últimos meses realizamos una serie de presentaciones de *Revolución y Cultura* fuera de nuestro habitual recinto. Los resultados, sin que nos sonroje decirlo, fueron más que alentadores, por lo que pensamos continuar con estos «movimientos». Primero estuvimos en el homenaje que rindiera la UNEAC a Roberto Segre, con varias ediciones nuestras en las que aparecieron artículos y ensayos de la autoría del gran arquitecto y profesor fallecido en Brasil. Luego, al finalizar el curso de verano sobre fotografía impartido en Casa de las Américas por Nahela Echevarría, nuestra revista, que cuenta con una larga data de artículos sobre el tema, también estuvo presente. Más adelante, por ser Mario Coyula uno de nuestros más asiduos colaboradores, varias ediciones de RyC pudieron ser adquiridas por los asistentes al espacio «Encuentro con...» del Pabellón Cuba, donde el conocido arquitecto y profesor fuera entrevistado por Magda Resik. Asimismo, en el Centro Dulce María Loynaz, aprovechando que en el espacio conducido por Aitana Alberti se exhibiría un documental sobre las casas que habitara Pablo Neruda, también nos presentamos con varios números relacionados con el gran poeta chileno, así como uno más reciente donde la anfitriona era entrevistada. Finalmente, la Casa de México, sita en La Habana Vieja, acogió la presentación de nuestra última edición, es decir, el número 3 del actual año. (YN)



RELACIONES

de Harold López

Fotografías: CJLCH



Israel Castellanos
y Harold López (a la derecha)
en la inauguración.

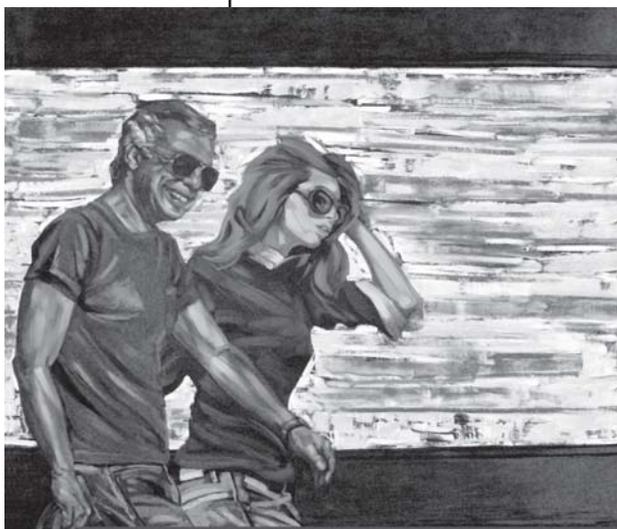
Relaciones marcó el reencuentro de Harold López (La Habana, 1977) con la galería Espacio Abierto, de la revista *Revolución y Cultura* (R y C). El artista, graduado de San Alejandro y miembro de la UNEAC, se desdobló como curador de aquella nueva exhibición pictórica, inaugurada el pasado 20 de junio. En coordinación con R y C, escogió catorce pinturas (técnica mixta/tela) de mediano a gran formato, realizadas entre 2010 y 2013. Las distribuyó y montó por las tres salas expositivas atendiendo a correlaciones visuales y de significados latentes.

Así lo pudieron apreciar los asistentes a la inauguración, entre quienes figuraron Rubén del Valle Lantarón (presidente del Consejo Nacional de Artes Plásticas), Lesbia Vent Dumois (presidenta de la Asociación de Artes Plásticas de la UNEAC), Margarita González Lorente (subdirectora del Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam), artistas, curadores, críticos de arte, escritores, familiares y amigos del expositor.

En las palabras inaugurales, Harold recordó haber exhibido otras pinturas en Espacio Abierto con motivo del 24º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, en diciembre de 2002. Ponderó un texto relativo a su obra que el crítico Andrés D. Abreu publicó en R y C (no. 2/2005). Agradeció a la revista haber constituido una valiosa fuente de información sobre artes visuales, principalmente en los años noventa, cuando él estudiaba en San Alejandro y era tan difícil conseguir

materiales para (in)formarse. Confesó que en uno de sus números descubrió la obra de Humberto Castro (específicamente: *La caída de Ícaro*), la cual ha dejado una fuerte impronta en su pintura, donde el *pop art* y el expresionismo se amalgaman en una suerte de estética posmoderna. El resultado es una figuración antropomorfa de colores muy contrastantes, pincelada gestual, gusto por el empaste y énfasis en el drapeado. Desde la atenta observación del entorno social y su primigenia pulsación fotográfica, Harold compone escenas cargadas de suspense, cuyas «tramas» no se explicitan al espectador. Son esbozos narrativos que aquel debe co-crear (men)tar en un acto co-creador. Titulaciones como *Vértigo*, *Pasividad*, *Migraña*... constituyen apenas suplementos verbales, no «paratextos significantes» que agoten los sentidos de las obras. Ante todo las denotan, identifican.

La pintura es una cosa mental, sentenció Da Vinci. Y, en la obra pictórica de Harold, el lenguaje corporal o la actitud de las figuras así como el tratamiento del *look* a modo de atributo social e ideológico, son resortes visuales para abstraer problemáticas a partir de coyunturas, episodios. Los retratos se convierten en prototipos. De tal forma, el artista propone reflexionar sobre las relaciones de poder, la ética, la racialidad, entre otros fundamentos que los espectadores pudieron desentrañar de los lienzos exhibidos hasta el 31 de julio de 2013. (ICL)



La marcha 4,
óleo/lienzo, 125x150 cm.