

Maggie Mateo / DANTE 700 /
KCHO y el Pentateuco cubano
/ Marcelo y Graziella

El momento de la creación del arte de la época del arte cubano en los 70. Uno de los momentos
más importantes que se vivió en el arte cubano de esa época. El momento de la creación del arte
de la época del arte cubano en los 70. Uno de los momentos más importantes que se vivió en el arte
cubano de esa época. El momento de la creación del arte cubano en los 70. Uno de los momentos
más importantes que se vivió en el arte cubano de esa época. El momento de la creación del arte
cubano en los 70. Uno de los momentos más importantes que se vivió en el arte cubano de esa época.
Gerardo Mosquera 1994





PORTADA:

La regata, instalación de Kcho exhibida como parte de su muestra antológica en el Museo Nacional de Bellas Artes.
Fotografía: Leonor Menes Corona.

Directora:

Luisa Campuzano

Subdirector editorial:

José León Díaz

Consejo asesor:

Graziella Pogolotti,

Ambrosio Fornet

y Antón Arrufat

Redacción:

Israel Castellanos

y Alain Serrano

Diseño:

H. G. Ch.

Dirección:

Calle 4 # 205, e/ Línea y 11,
Vedado, Plaza de la Revolución,
La Habana.

Tel: 7830-3665

E-mail: ryc@cubarte.cult.cu

Web site: www.ryc.cult.cu

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.
No se devuelven originales no solicitados.

MAGGIE MATEO

El cumpleaños 70 de esta destacada ensayista, narradora y profesora, Premio Nacional de Literatura, decidimos celebrarlo con la publicación de los textos presentados en la jornada de estudios sobre las zonas más relevantes de su obra que le dedicara la Universidad de Lyon 2 en octubre de 2019.



3 Cartografías imaginarias o cuando Maggie viaja por el Caribe

Françoise Moulin-Civil

6 Margarita Mateo: diálogo de la crítica y sus contingencias en La Habana de los 90

Luisa Campuzano

9 Humor y juegos polifacéticos en la autoría transgénerica de Margarita Mateo

Sandra Monet-Descombey Hernández

12 Lecturas y locuras en Desde los blancos manicmios de Margarita Mateo

Victoria Famin

15 La estética del ensayo de Margarita Mateo Palmer o el espejo del palimpsesto en Dame el siete, tebano. La prosa de Antón Arrufat

Renée Clémentine Lucien

DANTE 700

Recordando a uno de los mayores escritores de nuestra era y su Comedia, desde un acercamiento a su visión en ella de la homosexualidad, hasta un detallado análisis de la presencia de su obra en Jorge Luis Borges, y de la deuda raigal de José Lezama Lima con su gran poema en Paradiso, y de Pier Paolo Pasolini con el florentino y el habanero en Petrolío.



17 Aunque desnudo y sin pellejo vaya, fue de un grado mayor de lo que piensas: sodomitas prohombres, hocicar de hormigas y libretazos dantescos

Mayerín Bello

21 Dante en Borges

María Cecilia Graña

24 José Lezama Lima y Pier Paolo Pasolini: un diálogo dantesco

Francesca Valentini



27 El Pentateuco cubano

Noel Alejandro Nápoles González

La más importante exposición realizada por Kcho, una antología capaz de estremecer cualquier galería del mundo, está en el Museo Nacional de Bellas Artes. Basado en ella, el autor de este ensayo nos propone una novedosa interpretación de la obra de este artista.

31 ¿Es o no Vermay el autor del retrato de La familia Manrique de Lara?

Boris Morejón de Vega

La respuesta la hallará el lector en este texto, y, sobre todo, el porqué.

33 Marcelo y Graziella Pogolotti: de tal palo, tal castilla?

Israel Castellanos León

Deudas, reconocimientos, homenajes... la entrañable relación padre/hija, a propósito del merecidísimo otorgamiento de la Orden José Martí a Graziella Pogolotti.



37 Anatole France en Alejo Carpentier

Rafael Rodríguez Beltrán

Variaciones en el tiempo de juicios, valoraciones, visiones de Carpentier sobre la obra del "olvidado" escritor francés. Las influencias que recibió de él.

40 Historiar desde el placer con El Bello Habano

Eugenio Marrón

Entre el ensayo y la narración, un libro en que el humo se convierte en certidumbre.

RESCATES

De nuestros archivos: el cuento con que Ena Lucía Portela ganara en 1999 el Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo.

41 El viejo, el asesino y yo

Ena Lucía Portela

46 DESPEDIDAS, ANIVERSARIOS, PREMIOS

Cartografías imaginarias o cuando Maggie viaja por el Caribe¹

Françoise Moulin-Civil
Profesora emérita de Literatura
y Cultura de América Latina,
Universidad París Nanterre
(París 10). Especialista en lite-
ratura cubana contemporánea
(siglos XX y XXI).

*Para Margarita "Maggie" Mateo,
excelsa escritora, amiga entrañable*

...todos llevamos una isla dentro²
Margarita Mateo Palmer

*El bauprés de la proa -arco y flecha- es también
una aguja que en su vago itinerar hiloana las islas,
cose los horizontes, borda un delicado encaje
que une en un mismo tejido la diversidad regional.³*
Margarita Mateo Palmer

Si se me permite, empezaré recordando mi primer encuentro con Margarita Mateo Palmer. Fue a principios del año 2007, en Madrid, en la Casa de Velázquez, y estaban también Sandra Hernández y Renée-Clémentine Lucien. Era un coloquio muy particular, titulado *Culturas fragmentadas, culturas unitarias. De la isla al archipiélago en el mundo hispano (siglos XIX-XXI)*,⁴ digo muy particular, porque se propusieron allí muchos acercamientos al tema del archipiélago "desde varios ángulos, de manera transversal y multidisciplinar".⁵ Al lado de estudios históricos, geográficos, socioeconómicos o geopolíticos, fuimos algunos —o más bien algunas— en aducir la idea de que el archipiélago, en toda su complejidad territorial y transnacional, podía generar discursos específicos. Margarita Mateo presentó una ponencia dedicada a la "noción de archipiélago en la literatura caribeña"⁶ cuyas líneas inaugurales quiero recordar aquí:

Regadas como al azar sobre las ondas marinas, mostrando su empinado rastro de tierra que se niega a aparecer cubierto por el mar, las islas del Caribe [...] forman una constelación que, en lo diverso, halla su unidad. Espacio del deseo, signo de la aventura, tierra de utopías, las islas antillanas parecen reflejar en las aguas que las rodean por todas partes, el mapa estelar transmutado en posibilidad terrestre: promesa aún no cumplida, mas dibujada y convertida en imagen.⁷

Esta rememoración no tiene otra finalidad que la de establecer un puente y enlazar con mi vagabundeo de hoy dedicado al lugar muy especial que ocupa el Caribe (tanto el mar como el archipiélago, sus islas y otros territorios) en la obra polifacética de Margarita Mateo. No voy a intentar, por supuesto, rastrear



todas las huellas que el Caribe puede haber dejado en sus ensayos, en su novela o en aquel inclasificable texto híbrido que es *Ella escribía poscrítica*. No. Voy a intentar más bien, a partir de algunas señas diseminadas por su obra ensayística, diseñar un itinerario, el que parece seguir la autora al abordar costas, golfos e islas de la cultura y de la literatura caribeñas. Margarita Mateo —¿quién lo iría a negar?— es gran concedora, o, más bien, gran sabedora del Caribe, por ser sin duda caribeña ella, pero más bien por saber invitarnos a cada página a una lectura rigurosa y al mismo tiempo poética del archipiélago, visto antes que nada como un objeto enredado cuyos contornos configuran un "lugar de confluencias"⁸ y un espacio tiempo *sui generis*. Por cierto, acerca del Caribe, todo está dicho desde la primera página de su ensayo magistral dedicado a *Paradiso*:

...en esa pequeña área situada en la encrucijada de dos mundos, donde tan intenso ha sido el proceso de transculturación: la zona imantada del mar Caribe, en la cual han confluído las más diversas coordenadas del pensamiento y la cultura universales.⁹

La referencia explícita a la transculturación —concepto, como se sabe, introducido por Fernando Ortiz¹⁰—, dista de ser anodina, como no son insustanciales tampoco los términos de "encrucijada" y "coordenadas" y el verbo "confluir", más bien sacados del léxico de José Lezama Lima. Tales palabras inducen una metáfora hilvanada cuya trama se expande por toda la obra de Margarita Mateo. Desde sus primeros trabajos críticos —y me refiero en particular a su ensayo *Narrativa caribeña: reflexiones y pronósticos*, de 1990¹¹—, multiplica las referencias a un espacio marcado, por un lado, por la finitud de las islas, su fragmentación, su discontinuidad y, por otro lado, la infinidad del mar y la persistencia unitaria del archipiélago.

La vivencia de una, su experiencia personal como cubana, intervienen sin duda en su manera de aprehender, de concebir este espacio particular. Sin embargo, interfieren en la interpretación que nos propone, sus propias y numerosas lecturas de autores caribeños. Es así como, en alegre procesión, desfilan, para el idioma español, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, José Lezama Lima, Nancy Morejón, Lino Novás Calvo, Antonio Benítez Rojo, Lydia Cabrera,



Luis Palés Matos, Pedro Mir o Lourdes Casal; para el idioma inglés, Derek Walcott, Edward Kamau Brathwaite, Jean Rhys o Wilson Harris; para el idioma francés, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Maryse Condé, Franz Fanon, Ernest Pépin... y otros tantos. Sin borrar las evidentes distancias y diferencias que distinguen a unos de otros, la escritura de Margarita Mateo les asigna un lugar identitario común que, repetidas veces, ella define como "abierto", "diverso" y "rizomático", refiriéndose a la noción acuñada por los filósofos Félix Guattari y Gilles Deleuze y que floreció tanto y tan pertinentemente entre los escritores de Martinica y Guadalupe, en particular en Glissant, genial inventor de la poética de la relación. Este espacio identitario común procede sin duda de una aguda conciencia de lo que es el Caribe, de cómo llegó a constituirse —contra el patrón europeo que lo había modelado— como una "zona 'otra' del universo —periférica, marginal— que obliga a buscar la originalidad en la copia y no en el modelo canónico",¹² como viene recordado en *El misterio del eco*. Nuestra autora lo expresa todavía más claramente en *Ella escribía poscrítica*: "Piénsese, por ejemplo, en un área como el Caribe: marginal dentro de la marginalidad, periférica en el borde mismo de la periferia o, por así decirlo, una de las últimas fronteras de un mundo subalterno".¹³ Para

ejemplificar tal conciencia y reivindicación identitaria, Margarita Mateo recurre a muchos autores, dando el primer lugar, sin embargo, como ya se sugirió, a José Lezama Lima y Fernando Ortiz cuyos aportes teóricos le parecen esenciales, por un lado, la teoría de la "incorporación" lezamiana, por otro lado, la de la "transculturación" ortiziana.

A través de casi todos sus ensayos, en especial en *El Caribe en su discurso literario*, se delinea una imagen muy suya del Caribe. Si bien se apoya Margarita Mateo en acertadas lecturas críticas que oscilan entre saber académico y gran erudición, asoman las más veces una sensibilidad y una escritura poéticas que trascienden las normas del método analítico. Para mostrarlo, les propongo entrar brevemente en dichos ensayos mediante tres claves temáticas, o, más bien, tres ejes de desciframiento, muy vinculados entre sí, y asumiendo el hecho de que pueda ser arbitraria la elección.

1. El Caribe: un *Mare Nostrum* entre unidad y diversidad, entre caos y paraíso

En la historia del llamado Nuevo Mundo y de la invención de América, bien se sabe que el Caribe desempeñó un papel muy especial para todos los navegantes, descubridores, aventureros, corsarios y otros conquistadores que a esas nuevas tierras llegaban. Margarita Mateo lo recuerda nítidamente al hablar, en un artículo reciente, de "lugar de encuentro, llave y antemural del Nuevo mundo, pórtico de las Indias occidentales, umbral de la aventura",¹⁴ retomando una idea ya desarrollada en *El Caribe en su discurso literario*, donde añadía una dimensión humana



esencial: "...la cuenca estrictamente geográfica del Mar Caribe constituye no solamente la puerta de entrada a las Indias, sino su región más transitada, más transculturada y de población más floreciente".¹⁵ Tal visión de un mar acogedor no oculta que el Caribe es también el escenario de una geografía fracturada y de una historia convulsa. Esta paradoja fundamental, nuestra autora la resuelve, me parece, de dos maneras. Por un lado, de manera tradicional, convoca la consabida cúpula de unidad y diversidad, diciendo, es tan sólo un ejemplo: "...un área de tanta diversidad y, sobre todo, de tan caótica configuración, como lo es el Caribe, cuya unicidad esencial no puede discutirse".¹⁶ Por otro lado, recurre a dos imágenes más audaces, que también encontramos en el Benítez Rojo de *La isla que se repite*: lo caótico y lo fractal. Pone así de relieve la absoluta modernidad y complejidad de una zona geográfica globalizada que se define a la vez como tierra y como mar, como conjunto de islas e islas disjuntas, como puertos abiertos y ondas hostiles. Esa dualidad tangible, Margarita Mateo la acerca a la cuestión de la insularidad, convidándonos a unos juegos binarios muy sugerentes:

Es, en efecto, el mar un límite objetivo para el habitante de las islas o del litoral, pero sugiere a la vez —en una paradoja harta conocida por el insular— la noción de infinitud cuando la mirada se pierde en una distancia inabarcable. Esta dualidad de sentidos de la insularidad —cerco y lejanía, encierro y libertad, contención y soltura, recogimiento y expansión— remitirá siempre a una conciencia de la distancia —tangencia física

del límite— que puede asumirse hacia el interior, buscando un repliegue frente a la vastedad del paisaje.¹⁷

Ya lejos de la mera descripción, o incluso de una evocación más acorde con la situación socioeconómica terrible de la zona que podemos encontrar en otras páginas de sus estudios, la geografía insular acaba por ser objeto de una poetización que trasciende la realidad y asemeja lo insular a lo utópico:

...la geografía insular caribeña siempre ofrecerá la visión de un horizonte perdido en lejanías. Fronteras de agua, sentimiento de lontananza ante la presencia inabarcable del mar, hambre de espacio desatada por esa plenitud de la distancia que expande la vista: lo cierto es que el mar, en su fluir constante, despierta en el hombre encontrados anhelos.¹⁸

2. Del mar de las Antillas al mar Caribe: resemantización del espacio identitario

Margarita Mateo recuerda que la denominación ambivalente del mar —mar de las Antillas y Mar Caribe— alude, según los comentaristas, a un doble sentido: la plenitud (mar de las lentejas) y el canibalismo, consagrando así la doble cara de un mar, ora placentero ora agresivo y mortífero.¹⁹ Cualquiera que sea la faz considerada, el espacio caribe viene nutrido por varios mitos cuya diversidad se debe a una historia marcada por flujos y migraciones sucesivos, por la "conurrencia de diferentes potencias coloniales" que explican la sensación de "transitoriedad permanente",²⁰ que explica a su vez la fragmentación e inestabilidad que caracterizan el área.



En este contexto inseguro, el viaje — desde Colón a Humboldt y hasta los balseros de hoy — se convierte en un motivo reiterado de la historia humana del Caribe como también de la cultura y de la literatura. En la estela de Derek Walcott, Margarita Mateo insiste en que “el arquetipo del viaje entre las islas, en busca de la patria perdida, constituye una verdadera obsesión de la cultura y de las letras”.²¹ Convertido en una región de travesías y flujos por antonomasia, el mar Caribe cristaliza, por esta misma razón, la cuestión identitaria que Margarita Mateo, al citar a Antonio Benítez Rojo, plantea en términos de “desarraigo esencial” y de “desterritorialización” del ser caribeño.²² Esta fractura, de naturaleza ontológica, esta alteridad, la autora la ejemplifica a través del personaje de Antoinette, protagonista de *El vasto mar de los sargazos*, de Jean Rhys, a la que dedica un capítulo entero de *El misterio del eco*.²³ Toca el mismo tema al evocar el *Cahier d'un retour au pays natal*, de Aimé Césaire, donde la lectura analítica se convierte en poética reescritura, desde la anafórica y crepuscular reminiscencia de las islas celebradas por el poeta martiniqués²⁴ hasta la mitificadora evocación que marca el regreso y el final del viaje: “El viaje de la luz a las tinieblas, entonces, lo reconcilia con un saber que hará su ser invulnerable y le permitirá ascender hacia el centro oscuro de la magnífica noche insular donde el poeta se funde con la naturaleza y alcanza la dimensión cósmica de su liberación”.²⁵ Este fragmento puede leerse como remembranza de otro que finaliza el capítulo 5 de *El Caribe en su discurso literario*, dedicado a los mitos y

proponiendo un análisis de la novela *El palacio del pavorreal*, de Wilson Harris,²⁶ subrayando una vez más, si fuera menester, la muy sensible escritura de Margarita Mateo, así como la idea de que el Caribe se presta a la reescritura de los mitos, incluso identitarios:

En la noche estelar y profunda el héroe mítico ha alcanzado, al pisar ese espacio sagrado donde se unen el cielo y la tierra en la figura del pájaro multicolor, la unidad de su ser fragmentado. Como él, la mitificación en la cultura del Caribe, una y otra vez reflejada en su discurso literario, aspira igualmente a alcanzar una imagen unitiva de sí.²⁷

Reescritura, refuncionalización, resemantización, todas son maneras de hablar de la reapropiación de los mitos, proceso que se opera en nuestros días para, dice Margarita Mateo, “reflejar las complejas realidades culturales del Caribe, en particular la interconexión de culturas, y, sobre todo, el proceso de transculturación”.²⁸

3. Señas de identidad: el Caribe como urdimbre sociocultural

El Caribe es en efecto este microcosmos caracterizado por una pluralidad de etnias, de culturas, de lenguas, de músicas...²⁹ que se interpenetran hasta formar un conglomerado denso y sabroso (no estamos lejos del famoso “ajiao” de Ortiz). Hablar del Caribe como “región de interrelación y mestizaje” es sin duda simplista y Margarita Mateo reconoce que la realidad es algo más complicada. El entramado

no es solamente geográfico (marítimo o terrestre) o histórico sino también sociocultural.³⁰ lo que, en el lenguaje poético de la autora, viene así traducido cuando de texto literario se trata:

Aspiramos [...] a verlo [...] como un traslúcido y dinámico cristal, una mágica medusa antillana, que en sí misma contiene toda la iridescencia y la amargura de la mar de las Antillas, como un espejo al cual podemos acceder, y penetrar, no a la alteridad de un mundo contado, sino a la esencial actualidad de nuestro entorno.³¹

Lo que prevalece en los textos de Margarita Mateo es la defensa e ilustración del poder integrador de la literatura, capaz ella de absorber el “entorno” pero también de crear o recrear nuevos mundos a partir de temas que rebasan lo meramente afroamericano, para abrirse a todas las culturas de la cuenca o del todo-mundo. Esta visión altamente integradora se reconoce, por ejemplo, en *La Guaracha del Macho Camacho*, del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, que Margarita Mateo analiza a través de todos los recovecos a los que nos conducen los sutiles juegos intertextuales —entre música y texto— de la novela. El libro es excelente ejemplo de la polifonía que opera en buen número de textos caribeños contemporáneos.

Más interesante que esta comprobación es la interpretación muy lezamiana que nos entrega la autora al relacionar este entramado que remite al barroco, esta “configuración multicultural”,³² con un arma de contraconquista y de autoconciencia, haciendo de la transculturación una seña de identidad propiamente descolonizadora. Desde esta perspectiva, el Caribe cobra una dimensión casi cósmica:

Más que una geografía hecha de volúmenes concéntricos, más que una historia sorprendente [...]; más que un oloroso *melting-pot* donde todas las religiones y mitos hallaron lenguajes de convergencia, más que un carnaval de inapreciables límites, el Caribe es, precisamente, un ámbito maravilloso, donde la esencia transformada y transformante de la sociedad humana se levanta de continuo, como un Proteo capaz de mostrarse en todas las imágenes posibles de lo humano.³³

Entre tantas resonancias y consonancias de un texto a otro, no cabe la menor duda de que Margarita Mateo nos ofrece una hermenéutica propia para penetrar y entender al Caribe. Éste se deja descifrar como si fuera un amplio sistema semiológico cuyos signos, al sumarse unos a otros, llegan a configurar un mapa inédito e imaginario.

Con Maggie, cartógrafa visionaria y piloto de una embarcación de papel y tinta (con *surligneur*³⁴), hemos dado vueltas al Caribe y a algunos de sus textos. Pero, ¿a dónde nos habrá llevado ella? Sin menoscabar para nada, ni mucho menos, su trabajo crítico —loable y por cierto multipremiado—, ella se ha convertido, quizás a pesar suyo, no solamente en la autora de una continua puesta en abismo y espejeante autoficción sino también en la creadora de una poética sensible y muy íntima. Su labor de escritura y reescritura del Caribe —fruto de sus agudas y repetidas lecturas— hacen de ella una suerte de maga, capaz de ver, por ejemplo, en los bellísimos versos del poeta de Santa Lucía, Derek Walcott, unas “líquidas Antillas” que,

con sus goletas de afiladas proas que tejen la unidad de lo múltiple, islas de vagos contornos, difuminadas bajo la pertinaz llovizna del trópico, deslíen sus fronteras en el agua para tornarse más fluidas en su intento de abrazarse unas a otras.³⁵

O, más adelante, siempre comentando la poesía de Walcott:

Las islas, entonces, guardan en sus costas la memoria del peregrinaje incesante del hombre y, como barcos que remontan vuelo, forman un archipiélago de estrellas, magnífica constelación de un mundo dinámico que es cruce de caminos, reflejo del mapa estelar en la vastedad de los mares.³⁶

Admiradora de un léxico tan sutil y rebuscado y de una geopoética cumplida, con el archipiélago y sus constelaciones he empezado esta ponencia y con ellos la termino. Así es. Cuando Maggie viaja por el Caribe, mediante sus palabras, imágenes y exquisitas interpretaciones, surge un universo cuyas cartografías nos llevan a mágicos confines: los del saber descifrar y del saber escribir, los de la delicadeza y del acierto, los de la ciencia y de la imaginación. Se lo agradecemos mucho.

Notas

¹ Leí este texto en una jornada de estudios que se celebró el 24 de octubre de 2019 en la Université Lumière Lyon 2 (Francia), organizada por Sandra Hernández y estando presente Margarita Mateo. Algunos días antes, el 19 de octubre en París (Maison de la Recherche, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3), se había celebrado otro encuentro en torno a la figura y a la obra de Margarita, bajo la forma de un diálogo con ella, animado por Sandra Hernández y por mí. En ambas ocasiones se le rindió un merecido homenaje a la que recibió el Premio Nacional de Literatura en Cuba en 2016.

² Margarita Mateo Palmer, *Ella escribía poscrítica*, La Habana, Letras cubanas, 2005 [1ª ed., Abril, 1995], p. 116. Este libro inclasificable fue galardonado con el Premio “Razón de ser” en 1994 y el Premio Nacional de la Crítica Literaria en 1996.

³ Luis Álvarez Álvarez y Margarita Mateo Palmer, *El Caribe en su discurso literario*, Santiago de Cuba, Oriente, 2005 [1ª ed., 2003], p. 106. Este libro fue galardonado con el Premio al Pensamiento Caribeño (Estado de Quintana Roo, México) en 2003 y con el Premio Nacional de la Crítica en 2005.

⁴ Las ponencias de dicho coloquio internacional se publicaron en *De la isla al archipiélago en el mundo hispano*, ed. Françoise Moulin Civil, Consuelo Naranjo Orovio y Xavier Huetz de Lemps, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Université de Cergy-Pontoise/Casa de Velázquez, 2009.

⁵ *Ibidem*, p. 9.

⁶ Margarita Mateo Palmer, “El espacio fragmentado: la noción de archipiélago en la literatura caribeña”, *ibidem*, p. 173-178.

⁷ *Ibidem*, p. 173. Retomado de “La insularidad”, en Luis Álvarez Álvarez y Margarita Mateo Palmer, *El Caribe en su discurso literario...*, p. 96-97.

⁸ Margarita Mateo Palmer, “La ciudad, la isla, el horizonte. Resonancias caribeñas en la obra de José Lezama Lima”, *Temas*, 95-96, julio-diciembre 2018, p. 161.

⁹ Margarita Mateo Palmer, *Paradiso: la aventura mítica*, La Habana, Letras cubanas, 2002, p. 13. Esta obra, fruto de su tesis doctoral, fue galardonada con el Premio Alejo Carpentier de Ensayo en 2002 y el Premio Nacional de la Crítica en 2003.

¹⁰ En su conocidísimo ensayo de 1940: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*.

¹¹ Margarita Mateo Palmer, *Narrativa caribeña: reflexiones y pronósticos*, La Habana, Pueblo y Educación, 1990. Este libro recopila una serie de artículos entre los que destacan estudios sobre Alejo Carpentier, Jacques Roumain, George Lamming o Claude McKay.

¹² Margarita Mateo Palmer, *El misterio del eco*, La Habana, Unión, 2011, p. 16-17.

¹³ Margarita Mateo Palmer, *Ella escribía poscrítica...*, p. 18.

¹⁴ Margarita Mateo Palmer, “La ciudad, la isla, el horizonte...”, p. 161.

¹⁵ Luis Álvarez Álvarez y Margarita Mateo Palmer, *El Caribe en su discurso literario...*, p. 68.

¹⁶ *Ibidem*, p. 12.

¹⁷ *Ibidem*, p. 96.

¹⁸ *Ibidem*, p. 93.

¹⁹ *Ibidem*, p. 96.

²⁰ *Ibidem*, p. 44.

²¹ *Ibidem*, p. 142.

²² *Ibidem*, p. 164.

²³ Margarita Mateo Palmer, *El misterio del eco...*, p. 71-90.

²⁴ Luis Álvarez Álvarez y Margarita Mateo Palmer, *El Caribe en su discurso literario...*, p. 186-187.

²⁵ *Ibidem*, p. 189.

²⁶ Es de notar que Margarita Mateo Palmer ha dedicado un ensayo completo a esta novela anglofona: *El palacio del pavo real: el viaje mítico*, La Habana, Unión, 2007. Dicho ensayo fue galardonado con el Premio UNEAC de Ensayo “Enrique José Varona” en 2006 y con el Premio Nacional de la Crítica en 2008.

²⁷ Luis Álvarez Álvarez y Margarita Mateo Palmer, *El Caribe en su discurso literario...*, p. 171.

²⁸ *Ibidem*, p. 151.

²⁹ Margarita Mateo habla del “complejo entramado de melodías y ritmos que conforman el espectro sonoro del Caribe” (*ibidem*, p. 208).

³⁰ *Ibidem*, p. 32.

³¹ *Ibidem*, p. 33.

³² *Ibidem*, p. 226.

³³ *Ibidem*, p. 252.

³⁴ *Surligneur-2* es uno de los dobles de la autora en *Ella escribía poscrítica*.

³⁵ Luis Álvarez Álvarez y Margarita Mateo Palmer, *El Caribe en su discurso literario...*, p. 106.

³⁶ *Ibidem*, p. 107.

Margarita Mateo: diálogo de la crítica y sus contingencias en La Habana de los 90

Luisa Campuzano

Me propongo abordar, a partir de las relaciones de la academia con La Habana de los 90, *Ella escribía poscrítica*, de Margarita Mateo, libro *sui generis*, único, escrito, más o menos, en el primer trienio de esa década del siglo pasado, publicado en 1995, reeditado en 2006, y permanentemente asediado por la crítica; así como detenerme en la excelente multimedia que debió acompañar a su segunda edición.

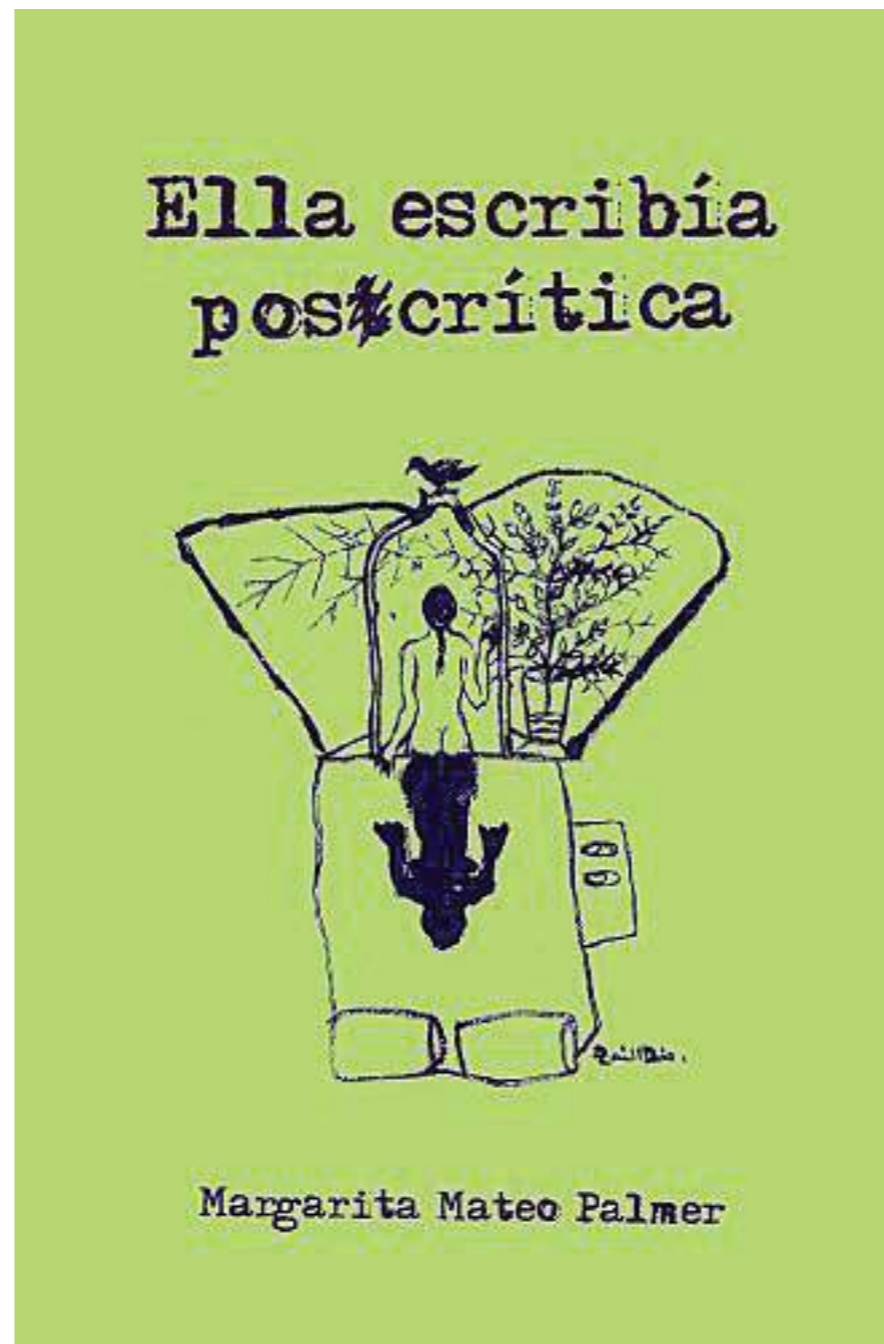
Es mi intención presentarlo muy brevemente en su contexto de producción intelectual en sentido restringido, o sea, en relación con cómo era el estado del arte, de la crítica en la Cuba de los años en que este libro se gesta, y también, aún más brevemente, en cuál era la situación de la literatura y de la cultura en aquellos tiempos, porque de su contexto histórico, social, político, económico, doméstico, de género se ha escrito bastante, y el libro en sí mismo es elocuentísimo en todo lo relativo a la vida cotidiana y sus expectativas en los primeros años de lo que nosotros llamamos el Período especial y otros llaman la Cuba postsoviética.

En segundo lugar, voy a referirme brevísimamente a algunos de los hitos fundamentales de la exégesis que *Ella escribía poscrítica* ha promovido a partir del momento de su publicación desde distintos espacios geográficos y desde muy variadas perspectivas críticas.

Por último, me detendré en algunas secciones de la multimedia *De la piel y la memoria. Museo de la poscrítica*, que, como dije, debió publicarse en conjuntamente con la segunda edición del libro, en 2006, pero que salió siete años después, en 2013. De ahí la segunda y muy macedónica parte de su título. La primera, homónima del que ostenta el capítulo octavo,¹ corresponde a un vídeo sobre el tatuaje que a su vez debió publicarse con la primera edición del libro, pero que solo se incluiría en la multimedia 17 años después.

1

En su Prólogo a *El Postmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*, antología de textos de pensadores norteamericanos, europeos y asiáticos editada por Desiderio Navarro, Maggie Mateo explicaba de qué modo “La noción de posmodernismo -episteme, condición, estilo, ideología, visión del mundo, dominante cultural, sensibilidad, época- irrumpió en



el entorno cultural cubano como un espíritu burlón que venía a complicar más las candentes confrontaciones y los debates nacionales”; y precisaba que “en la isla el rechazo al posmodernismo vino de los sectores más dogmáticos y reticentes a todo cambio”, mientras que “sus más fervorosos defensores” surgieron de los círculos de la vanguardia artística e intelectual (Mateo, 2007: 9-10).

Y es que la noción de posmodernismo, fuera lo que fuese, estallaba en Cuba en medio de un contexto muy complejo, de alarma, creado por el indetenible quebrantamiento de las certidumbres desencadenado por los rápidos y sucesivos cambios políticos que se estaban produciendo en los países de Europa del Este y sobre todo en la que solo por pocos meses seguiría siendo la Unión Soviética. Cambios, mutaciones, tsunamis que desde nuestro horizonte cubano, en general, no habían sido muy previsibles.

De modo que todo lo sólido se iba desvaneciendo en el aire a una velocidad sorprendente, justo en el momento en que ganaban más solidez y estabilidad los cambios introducidos en el campo cultural cubano a partir de la rectificación política en materia de artes y literatura promovida a fines de los 70, y la ulterior apertura institucional para ellas a múltiples escenarios internacionales.

Digamos también que desde fines de los 60 -cuando dejaron de importarse libros por razones económicas, comenzó la soviétización en sectores de la enseñanza superior, y las bibliotecas y lectores vivíamos de lo que llegaba por canje o por donativos-, hasta mediados los 80 y en particular hasta la apertura en materia cultural a la que me referí hace un momento, en Cuba habíamos estado padeciendo una verdadera “indigencia crítica”, como la llamara Juan Marinello, solo salvada por el trabajo solitario y muchas veces subestimado o boicoteado de Desiderio Navarro en *Criterios*, así como por los libros y revistas que dejaban los visitantes o enviaban los amigos, y por el trabajo especializado en buscar todo lo nuevo y necesario del departamento de canje de la biblioteca de la Casa de las Américas.

A ello se había sumado en los 70 el llamado “quinquenio gris”, período en el que se vivió en un clima de intolerancia y dogmatismo, de discurso único, de medidas de marginación dictadas por razones ideológicas, religiosas y sexuales que hallaron su punto

¹ Aunque autora y editores no asignan números a los sucesivos capítulos, se impone numerarlos a la hora de referirnos a ellos, para lo cual seguimos el orden de aparición con que se suceden en el libro.



de ebullición en el Primer Congreso de Educación y Cultura de 1971 y en las arbitrarias y aberrantes normas emanadas de él.

Pero ya a finales de esa infausta década y desde comienzos de los 80 se producen lo que por contraste se recibe como notables aperturas al mundo, y pongo por ejemplos la creación del Festival de Cine Latinoamericano (1979), el rescate por Casa de las Américas de Desiderio Navarro y su revista de teoría literaria, estética y culturología (1983), la Bienal de La Habana (1984), la Escuela Latinoamericana de Cine (1986), el Encuentro sobre estudios literarios que organizamos en Casa de las Américas (1988). Ellos renuevan e inquietan el ambiente cultural y universitario con la exhibición de importantes muestras de lo que se hace en todas partes, la publicación de textos que explican lo que se está viendo, viviendo; la presencia anual en La Habana de centenares de críticos, artistas, estudiantes, profesores de otros países, y la discusión, en vivo y en directo, del cruce de los caminos de la teoría y la crítica literarias contemporáneas con la literatura latinoamericana. Todo esto contribuye a producir, por una parte, la aparición de nuevos creadores sobre todo en las artes visuales y la narrativa, así como una indetenible curiosidad por los rumbos del pensamiento contemporáneo, del posmodernismo, el cual resulta, por una parte, muy difícilmente metabilizable entre interesados pero poco formados teóricamente, y por otra, muy sospechoso de herejía, por los suspicaces y sospechantes de siempre, como

Maggie refería en su prólogo a la antología de *Criterios* antes citado.

Este es el contexto específico, concreto, y esta es la temática sobre la que ella decide escribir: la llegada del posmodernismo a Cuba, a Latinoamérica, su logocentrismo, la pretensión de que se le considere un referente universal, y al mismo tiempo su indiscutible realidad, su existencia, así como su productividad teórica y crítica. Pero, además, durante el proceso descubre que en la escritura va a encontrar un antídoto, una forma de resistencia, un exorcismo a la otra crisis, la silenciosa a los efectos de la academia, pero clamorosa para la vida: la de todos los días, la de las múltiples carencias, dificultades, contratiempos, pérdidas, naufragios del Período especial con el que los 90 se inauguran en la isla; crisis que sufren en mucho mayor grado las mujeres, y que de modo paralelo y como trasfondo testimonial, autobiográfico y ficcional incorporará a su libro.

Entremos, pues, en materia, y para iniciar el acercamiento al “universo intelectual y ficcional” (Castro: 47) constituido por *Ella escribía poscrítica*, tengamos en cuenta que debemos aperebirnos de lo que Belén Castro Morales, una de sus más tempranas y mejores críticas, llamara “el campo amplísimo, omnívoro, de [los] intereses culturales” de Maggie Mateo (ibid.). O sea, de la música, las artes visuales, la literatura; de Cuba, el Caribe, Latinoamérica; del centro, todos los centros; y de la periferia, de todos sus márgenes; de la alta cultura y de la cultura popular; de la academia y la cotidianidad; del mundo mujer.

Y al mismo tiempo, tendremos igualmente que asumir una perspectiva muy abierta, en nada excluyente y, sobre todo, aprovechar las múltiples ocasiones que nos ofrece este libro de disfrutarlo como artefacto lúdico-paródico memorable y, en especial, como brillante ejercicio intelectual y político.

El libro se despliega en dos campos discursivos, uno crítico, académico, donde se debate, acota y ejemplifica la cuestión de la posmodernidad en la América Latina; y otro, como ya anunciábamos, ficcional / autobiográfico / testimonial, donde se escenifican todas las contingencias, circunstancias, angustias del sujeto crítico femenino en el Período especial, porque la protagonista y víctima a la vez de este, una profesora urgida de encontrar cómo explicarles el posmodernismo a sus estudiantes de literatura latinoamericana, es al mismo tiempo la autora del estudio académico relativo a la cuestión de la posmodernidad y el posmodernismo referidos a nuestra región. Como lo demostrara Nara Araújo en su también muy temprana y excelente lectura, Severo Sarduy, en especial la primera parte de *Escrito sobre un cuerpo*, y Guillermo Cabrera Infante, en las secuencias de “Ella cantaba boleros” de *Tres tristes tigres*, son los referentes parodiados en estas dos secciones o campos discursivos en que se organiza el libro (Araújo: 60-61).

El espacio académico, crítico del ensayo se despliega a través de 11 capítulos, de los cuales el primero, “La literatura latinoamericana y el posmodernismo” (Mateo, 1995: 5-18), introduce el tema que se irá desarrollando, por distintos caminos, a lo largo del volumen. Desarrollo que, como ha escrito Alfonso de Toro, adopta una perspectiva que le permite sobrepasar el binarismo cómodo y frecuente de contraposiciones entre periferia y centro, lo propio y lo ajeno, el original y la copia; para en cambio proponer “estrategias de recodificación y de reinención de conceptos originados en otros lugares”, y así desarrollados, emplearlos en el contexto del pensamiento y la cultura latinoamericana y del Caribe en una “dialogicidad productiva” (de Toro: 2006: 118); que pienso yo, encuentra quizá sus mejores tácticas en la reivindicación de un “pre-posmoderno” descubierto por la autora en momentos muy destacados de las letras cubanas del siglo XX, reivindicación que se expresa con lujo de argumentación y todos sus matices, en el décimo capítulo, titulado “Donde se mencionan algunos ilustres antecedentes posmodernistas en la literatura cubana o ¿vale la pena mirar hacia atrás?” (Mateo, 1995: 90-125).

Entre estos antecedentes están Fernando Ortiz, por la transculturación y el contrapunteo; Virgilio Piñera, por su uso del choteo y lo grotesco; Alejo Carpentier y José Lezama Lima, por la intertextualidad, la parodia, el pastiche, la mirada burlesca, la sobreabundancia... Aunque Maggie, en lo que respecta a Lezama reconoce que sus procedimientos neobarrocos se acercan a las prácticas del posmodernismo, subraya enfáticamente que “una novela como *Paradiso* –por su monumentalidad, su sentido trascendente, su búsqueda ontológica y teleológica– se inscribe en un proyecto definitivamente moderno” (ibid, 99). Pero es sobre todo en textos de Cabrera Infante y de Severo Sarduy –que ya hemos visto como referentes organizadores de las dos secciones o campos discursivos en que despliega su libro– donde la au-

tora ubica el antecedente neobarroco del posterior posmodernismo cubano.

Mas estas tácticas también se ilustran con manifestaciones del pos-moderno en prácticas contemporáneas. Así, el tercer capítulo, “De los muros y la escritura” (ibid., 20-24) y el octavo, “De la piel y la memoria” (ibid., 58-74), se ocupan, respectivamente, de formas marginales, tan relevantes en la crítica del posmodernismo, como lo son, en este caso y en Cuba, el grafiti y el tatuaje; mientras que por su parte, el capítulo 12, “Los novísimos escritores cubanos o Chicago en Cárdenas” (ibid., 130-147), el 14, “Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte (cuentos de los novísimos narradores cubanos)” (ibid., 151-183), y el 17, “Una recreación posmodernista del topos del heroísmo: Cañón de retrocarga” (ibid., 191-214), tratan de los jóvenes narradores del período, en los que la autora encuentra las marcas de su particular adopción de una práctica escritural posmoderna, a través de la cual abordan asuntos hasta entonces inéditos en las letras cubanas desde un antidogmatismo visceral.

Dejo sin comentar los capítulos restantes de esta sección académica y paso a resumir, siguiendo al análisis de Belén Castro ya aludido, las perspectivas enunciativas desde las cuales se desarrolla el “capítulo iterativo” –como lo llama de Toro (2006: 119)– titulado “Ella escribía poscrítica” que, conformado por ocho entradas intercaladas entre los capítulos de la primera sección, constituye la parte ficcional/ autobiográfica/testimonial del ensayo. En ellas se entrelazan las voces o identidades de Maggie/la autora explícita, identificadas como *Surligneur 2*: la intelectual, lectora, escritora; *Dulce Azucena*: lúdica, emotiva, romántica, que detesta los conflictos teóricos; *Mitopoyética*: de voz levitante, lectora de María Zambrano, cuya Cuba secreta intuye en la imantación cósmica del Escambray; *Abanderada roja*: patriótica, militante, cederista; *Feminista desatada*: obsesionada por lograr la educación no machista de su hijo; *Siemprevela*: la preocupada, caviladora; e *Intertextual*: la que lee, asocia, recicla...

2

La crítica dedicada a este libro de Margarita Mateo no solo ha sido copiosa y permanente, sino particularmente elogiosa y, al mismo tiempo, llevada a cabo con el mayor rigor y desde muy variados puntos de vista y fundamentos teóricos.

En una entrevista de 2007, Maggie Mateo decía que la escritura de este libro “de algún modo supuso un proceso de liberación de algunos paradigmas de lo académico y de mi propia manera de expresarme hasta ese entonces a través de una escritura en la cual el sujeto que ejercía la crítica se omitía a sí mismo.” (Puyol)

Es, pues, a partir de esta percepción de la ocultación del crítico tras su texto, que comentaré dos acercamientos de diferentes dimensiones y objetivos a *Ella escribía poscrítica*, que subrayan esta liberación de los paradigmas académicos y enfatizan la presencia del sujeto que ejerce la crítica en su propio texto.

Está, por una parte, Alessandra Riccio, quien en un artículo de título muy elocuente: “Maggie Mateo despilfarra su patrimonio. Pensar y escribir en el período especial”, cree descubrir en el libro de nuestra

autora una singular estrategia ‘post-académica’ que le permita despojarse de

las rígidas jaulas de su saber crítico aceptando como parte de la realidad no sólo las transformaciones de su tiempo y de su país sino –y sobre todo– la improponibilidad de métodos unitarios y estáticos para describir un mundo en transformación, fragmentado, incierto. Y dado que el sujeto que analiza y describe, el posmoderno, es un sujeto en transformación, fragmentado e incierto, él también tiene derecho a entrar en el texto y poner a dialogar la teoría con la intuición, a dar cuenta de las interrupciones que la realidad cotidiana impone al fluir de su razonamiento, del peso que una situación personal, un trauma sentimental, un viaje, una experiencia pueden tener en la elaboración y en la mise en page de un tratado de crítica literaria (Riccio, 113).

Por otra parte, tenemos a Rosalba Campra, quien en su libro *Itinerarios de la crítica latinoamericana*, al detenerse a considerar “qué lugar ocupa el yo que formula un texto crítico” (159), tras ocuparse con admiración de las notas voluntariamente marcadas como personales que añade Josefina Ludmer a su *El género gauchesco*, de 1988, pasa de inmediato al libro que nos ocupa, refiriéndose a él como:

un texto [...] donde la ironía se ejerce sobre la propia escritura, sobre la posibilidad de transmisión de los contenidos críticos, y sobre los contenidos mismos. La tercera persona se declara como máscara y amplificación de la primera: es decir, la escritura crítica no teme asumir lo que hay de subjetivo y partidario en todo acercamiento a un objeto de estudio, permitiéndose además alternar la disquisición crítica con las situaciones ficcionales –a veces sin advertir al lector por dónde pasa la frontera. (Campra:169)

Si en ambas estudiosas la crítica es el centro de atención, una crítica posmoderna en la que tiene que inmiscuirse la autora como parte, protagonista, asunto del texto, y que en el libro de Cambra ya se define cautelosamente, como muestra de las escrituras críticas lindantes con la autobiografía; Reinier Pérez-Hernández, en *Indisciplinas críticas: La estrategia poscrítica en Margarita Mateo Palmer y Julio Ramos*, se adscribe parcialmente a esta condición abordando conjuntamente *Ella escribía poscrítica*, y *Por si nos da el tiempo*, de Julio Ramos, y estudiándolas como autoficción y, al mismo tiempo, como formas nuevas del ensayo de tema literario en el ámbito caribeño.

Finalmente, en una más amplia lectura de *Ella escribía poscrítica* propuesta por Alfonso de Toro en 2007, se considera a su autora como una de las más importantes representantes de la Nueva autobiografía/‘Meta-autobiografía’/‘Autobiografía transversal’ posmoderna, que él estudia acuciosamente junto y al mismo nivel que las de Serge Doubrovsky [*Fils*, 1977], Alain Robbe-Grillet [*Le miroir qui revient*, 1985], Abdelkebir Khatibi [*La mémoire tatouée. Autobiographie d'un décolonisé* (1971)], Assia Djebar [*Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*, 1999] y Nicole Brossard [*Elle serait la première phrase de mon prochain roman*, 1998]. Y debo añadir que en este larguísimo ensayo de cerca de cien páginas, de Toro hace uno de los más serios y conceptuales análisis de este libro de Maggie. (de Toro, 2007, 214-308).

Paso corriendo a otras dos contribuciones recientes, de 2016 y 2018, de autoras que conocen muy bien la literatura cubana más actual, y abordan intertextualidad y parodia, respectivamente, en *Ella escribía poscrítica*.

Se trata, por una parte, de una brillante indagación de Nanne Timmer sobre las resonancias sarduyanas no solo en lo que veíamos al principio en relación con *Escrito sobre un cuerpo*, o en la lectura por Maggie de *La simulación*, sino sobre la concepción total de su libro sobre el posmodernismo en nuestro subcontinente, como realización de un aforismo de Sarduy: “La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden.” Cito el final de su artículo:

Al partir del reflejo estructural que nos ofrece el neobarroco acerca del deseo que no puede alcanzar su objeto, el texto —el de ficción y también el texto crítico— sólo puede ser incompleto, disperso y fragmentario. Y es esa la forma con la que juega *Ella escribía poscrítica*, a través de lúdicas referencias al contexto cubano mientras asienta bibliografías incompletas, pero anotadas, tras cada capítulo, con comentarios tales como: “no aparece la revista”, “no existe”, “robaron el ejemplar”, “no hay luz”, “sin carnet no se puede consultar el libro”, etcétera. Tales anotaciones apuntan explícitamente a esa parcialidad y hacen referencia directa a la discusión sobre el tipo de (post)modernidad latinoamericana y cubana. El desorden orquestado exprofeso que Mateo muestra en este libro de crítica sin centro, apele a la crisis del logocentrismo en una sociedad post- y pre-moderna a un mismo tiempo. (Timmer, 2016)

La otra contribución es de Elzbieta Sklodowska, autora, entre muchos, de aquel libro pionero, *La parodia en la nueva novela latinoamericana*, de 1993; y ahora vuelve a ese tema. Se titula “No Laughing Matter: Post-Soviet Cuba in the Orbit of Postmodern Parody”, y constituye el octavo capítulo de un libro colectivo sobre parodia posmoderna en la literatura latinoamericana. Al igual que en el ensayo de de Toro que acabamos de ver, en esta compilación Maggie está colocada en una galaxia de importantes autores mercedores de un capítulo particular, a saber: Manuel Puig, Luisa Valenzuela, Claudia Piñeiro, Enrique Sánchez, Mario Vargas Llosa y Rosario Ferré. Para Sklodowska *Ella escribía poscrítica* no es solo “la (auto)parodia más radical de toda la literatura cubana” sino que “merece y al mismo tiempo resiste ferozmente el escrutinio de la crítica”, al tiempo que, “a pesar de su implacable primer plano de artificio textual, es un libro repleto de referencias a la Cuba post-soviética” (Sklodowska, 168). Traduzco y cito dos párrafos fundamentales:

En el curso de más de dos décadas, *Ella escribía poscrítica* tampoco ha perdido mucho de su mordisco crítico. El poder duradero de la parodia en el texto clásico de Margarita Mateo ahora se puede atribuir en igual medida a su audaz compromiso con las teorías occidentales de la posmodernidad, y a su interpretación intensamente personal de lo que significa ser multioficio como mujer, escritora, madre, maestra, mentora, cocinera, enfermera, mecánica e intelectual durante la peor crisis de la historia moderna de Cuba. (182)



Con su texto, continúa Sklodowska, ya llegando al final,

Mateo entra y sale de la biblioteca de Babel posborgeana y baja a sus lectores a la tierra. Nos recuerda que el principal drama del Período especial se desarrolla en la esfera doméstica, por mujeres que llevan la peor parte de la escasez material y se mantienen a la vanguardia de la lucha diaria. La crisis en pequeña escala de la narradora/protagonista/escritora refracta la magnitud apocalíptica del Período especial a través de una serie de fugaces viñetas: se angustia por la pérdida de su único par de tacones, inventa la comida para la familia a partir de alimentos insípidos, repara su bicicleta, o busca frenéticamente cosas tan básicas como medicamentos para el asma. (ibid.)

3

Publicada por Ediciones Cubarte, la multimedia *De la piel y la memoria*. Museo de la poscrítica, surgida de una idea de Margarita Mateo y Reinier Pérez-Hernández, con diseño —excelente, por cierto— y programación de Julio Maldonado Mourelle, tuvo una vida breve y accidentada, antes de caer en la obsolescencia programada a la que este soporte informático fue condenado con la aparición de la “nube”. Lo que sigue es un intento de resurrección.

Cuando se abre la pantalla aparece un anuncio silente: “¿Tiene las bocinas encendidas?” Y un perentorio “Enciéndalas”. A la pertinencia de hacerlo permanentemente volveré al final. Luego suena un timbre. En medio de la oscuridad más oscura se siente un tacno, el ruido de una llave que abre la puerta y un perro que ladra insistentemente. Y vemos una sala con algunos muebles, cuadros, enseres, y mínimas indicaciones que se multiplican cuando nos acercamos a los distintos iconos. Por la sala, infatigable, vuela un abejorro —El Abejorro, vástago de la autora y afanosa presencia en *Ella escribía...*—, y se oye una mezcla de Radio Reloj con un bolero cantado por Panchito Riset, más los ladridos del can, que solo cesarán cuando cliqueemos un icono y aparezca el primero (el orden es aleatorio) de los contenidos de la multimedia.

Podemos empezar por el “Canal poscrítico”, si clicamos el televisor. Y allí encontraremos cuatro vídeos:

De la piel y la memoria, que debió acompañar la primera edición, de 1995, porque es su complemento —video de cuya frenética filmación y posproducción, en vísperas de un viaje compartido, no quiero acordarme—, excelente texto fílmico, testimonio él también de aquel desconcierto, de aquella incertidumbre que va a expresarse en las búsquedas de marcas identitarias por parte de una generación desencantada, sin rumbo, o por quienes sí saben lo que quieren.

El segundo vídeo, *Prado 553*, reporta la presentación, el 6 de noviembre de 1995, de la primera edición de *Ella escribía poscrítica*, y es silente y anacrónico, ya que Ínclita de Mamporro, la presentadora, otro de los heterónimos de Maggie —que en este caso lleva la simulación posmoderna al disfraz y la carnavalización bajtinianos—, está conmemorando el centenario de la publicación del libro en esa fecha en cuestión. Importante fijarse en participantes y público. El texto de Ínclita sirve de anexo a la segunda edición.

El tercer vídeo, recoge los fragmentos más importantes que dedicara a *Ella escribía poscrítica* Magda Resik, una especie de Bernard Pivot tropical en femenino, en su programa de televisión de aquellos años: *Entre libros*.

El cuarto vídeo es muy divertido. Reporta la presentación en La Cabaña, en febrero de 2006, de la segunda edición, junto con libros de Jorge Fornet y Alberto Garrandés, que quedan más o menos pasmados ante la presentadora del libro de Maggie. De nuevo Ínclita de Mamporro, con la voz de Maggie doblada por Reinier Pérez-Hernández travestido en la renombrada intelectual.

Apagamos el televisor y nos dirigimos a un libro que descansa en el piso. Cliqueamos el icono y es el PDF de la segunda edición de *Ella escribía poscrítica*, sobre la que, al margen de esta descripción de la multimedia, haré algunos comentarios a fin de alertar a quienes vayan a citar por ella: la paginación ha sido corrida, no se indica la editorial, pero el índice es el de la primera edición escaneada. ¿Cómo lo hicieron? Lo ignoro.

Nos movemos entonces a un librero, cliqueamos, y abrimos lo que se llama “Sala de lectura”, donde hay diecisiete textos sobre *Ella escribía poscrítica* escritos cinco de ellos por importantes estudiosos europeos y latinoamericanos. La última entrada es de 2010.

Estoy segura del valor que tiene esta colección de textos en PDF que el investigador podría consultar fácilmente.

Cliqueamos una caja de cartón situada cerca del libro y de un cesto de basura, y me encuentro, emocionada, con dos series que evocan, con fotos y textos, en merecidísimo homenaje, a uno de los mayores amigos de Maggie, personaje protagonista de nuestra vida universitaria entre los 70 y fines de los 90: Salvador Redonet. Hay que verlas, que leerlas.

Cliqueamos el cesto de basura y leemos “Papelera de reciclaje”, y en ella, cubierta y contracubierta de la primera edición, ahora desechada por la de 2005, de *Ella escribía poscrítica*, y una foto del Aula Magna de la Universidad de La Habana. ¿Se sugiere acaso que esta es también desechada, que podemos clicar y se va? *No comments...* Pero poco después la autora dejó este centro de educación superior y se fue a enseñar al Instituto Superior de Arte.

Cansados, nos dirigimos a otro icono, un canapé o *chaiselongue*, medio remendado, que invita a dos pausas, con un intermedio entre ambas. Se trata de fragmentos de una entrevista en dos tiempos, 2000 y 2006, realizada por Reinier a Maggie, donde ella explica muchas cosas de importancia para entrar más en la composición de sus textos: por ejemplo, su deuda con Cortázar, su trabajo en Poitiers con sus manuscritos, el atractivo de la heterogeneidad de sus textos... y también con partes eminentemente narrativas, de *cinema noir*, de *thriller*, de sus viajes y avatares.

En el intermedio, Maggie pregunta a Reinier si tiene sentido hacer esta multimedia, si no parecerá como un regodeo en su ego, como un acto de vanidad. Y bueno, Reinier habrá podido responderle cualquier cosa. Pero, si hay o no un poquito de ego y de vanidad, me dirán ustedes cuando se dirijan a una pared llena de cuadros que se dividen en tres secciones. La primera, “Sala transitoria”, reúne algunas fotos familiares, un programa de Pro-Arte Musical en que aparece Maggie como miembro del cuerpo de baile, textos suyos de distinto carácter sobre temas como el Escambray, textos de críticos sobre ella, leídos en el Autor y su obra que le fue dedicado por el Instituto Cubano del Libro, y unas páginas de la primera versión de *Desde los blancos manicomios*, leídas por Maggie. Como colofón, una grabación acústica de esta sesión.

El próximo conjunto de imágenes colgadas de la pared es una amplia y hermosa galería de familiares y amigos, anotada y comentada.

El siguiente grupo, titulado “Arqueología de la poscrítica”, constituye una sección bien heterogénea, híbrida, como corresponde al entorno de preparación, edición y presentación del libro del que hemos venido hablando.

Y sigue el ego a todo lo que da, lo que nos gusta mucho, porque nos encanta saber de los famosos. Lo que viene se titula “Género e identidad en la vida de Margarita Mateo Palmer”, y es otra galería de retratos, que van desde el tatarabuelo hasta la autora en bikini, con notas y comentarios.

Queda, por último, un icono representativo de una sección para cuya apertura sugiero que se apaguen las bocinas. Es una guitarra y al clicar nos encontramos con un personaje que me hizo sufrir tremenda-

mente en la zafrá del 70. No es nadie que el oyente/lector pueda pensar, sino Maggie, trovadora imantada por el Movimiento de la Nueva Trova, deleitando, es un decir, ella sola o acompañada, a su siempre peripatético auditorio.

De esta sección salvo —porque es muda, y habla a los ojos y a la memoria, y trae recuerdos del pasado, y consuelo para el presente— la cubierta de un libro vinculado a esta faceta de la vida de Maggie, afortunadamente clausurada por el cigarro y tal vez el alcohol: su primera, excelente obra: *Del bardo que te canta*, empezada en 1976 y publicada en 1988.

Agotado el tiempo, nuestro y de los lectores, nos dirigimos, pues, al interruptor eléctrico —o chuchó, en cubano—, colocado junto al librero, cliqueamos, dice: salir, pregunta: sí o no, decimos que sí... Pero me quedo, aun hoy, después de haber entrado y salido tantas veces, con ganas de volver.

Valencia - Lyon, 2019.

Bibliografía

Araújo, Nara. “Repensando el feminismo desde los estudios latinoamericanos”, Barcelona, *Lectora* 5-6, 1999-2000: 55-65.

Campra, Rosalba, *Itinerarios de la crítica latinoamericana*, Córdoba, Editorial Universitaria, 2014.

Castro Morales, Belén. “Crítica y posmodernidad en Cuba. La Poscrítica de Margarita Mateo”, *Revolución y Cultura*, 6, 2000: 47-52.

De Toro, Alfonso, 2006, “Margarita Mateo. Posicionalidades y estrategias de hibridación”, en: Emilia Perassi/Susanna Regazzoni. (eds.). *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2006, 118-148.

---, 2007, “Meta-autobiografía / ‘Autobiografía transversal’ postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona”. *Estudios públicos*, N.º. 107, 2007: 214-308

Mateo Palmer, Margarita, 1995, *Ella escribía poscrítica*, La Habana, Editora Abril.

---, 2007, “Postmodernismo y Criterios: Prólogo para una antología y para un aniversario”, en *El Postmoderno, el postmodernismo y su crítica en Criterios*, Desiderio Navarro (ed.), La Habana, Centro Teórico-Cultural Criterios: 7-18.

Pérez-Hernández, Reinier, *Indisciplinas críticas: La estrategia poscrítica en Margarita Mateo Palmer y Julio Ramos*, Leiden, Almenara, 2014.

Puyol, Johanna. “Entrevista con Margarita Mateo. Rompiendo moldes.” http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n343_12/343_15.html

Riccio, Alessandra, (1999) “Maggie Mateo despilfarró su patrimonio. Pensar y escribir en el período especial”, *Inti*, no. 59/60, 2004:113-122.

Skłodowska, Elzbieta, “No Laughing Matter: Post-Soviet Cuba in the Orbit of Postmodern Parody”, *Postmodern Parody in Latin American Literature: The Paradox of Ideological Construction and Deconstruction*, Weldt-Basson, Helene Carol (Ed.), Palgrave, 2018:167-194.

Timmer, Nanne, “Resonancias Sarduyanas: deseo barroco y referencialidad en la narrativa cubana de los noventa”, *Revista Laboratorio* N.º 15, diciembre 2016. <http://revistalaboratorio.udp.cl/sarduyanas-deseo-barroco-y-referencialidad-en-la-ultima-literatura-cubana/>

Humor y juegos polifacéticos en la autoría transgenérica de Margarita Mateo

Sandra Monet-Descombey Hernández
Profesora de la Universidad Lumière,
Lyon 2, miembro del Laboratorio de
Lenguas y Culturas Europeas (LCE), y
de GRIHAL. Entre sus publicaciones
más recientes: “Cepos de la memoria
de Zuleica Romay Guerra (2015):
deconstrucción de representaciones
de la racialidad en Cuba”.

La ensayista y profesora universitaria Margarita Mateo Palmer (1950), quien formó a varias generaciones de estudiantes de las cuales tuve el honor de formar parte,¹ en la Facultad de Artes y Letras y en el Instituto Superior de Arte de La Habana, es especialista en literatura cubana y caribeña, y en teoría crítica. Como tal ha recibido muchos premios por sus ensayos (sobre J. Lezama Lima, A. Arrufat, W. Harris...), y como novelista, el Premio Nacional de Literatura (2016), tanto por aquellos, como por sus novelas-ensayos: *Ella escribía poscrítica* (1995) y *Desde los blancos manicomios* (2008). Estas creaciones más personales, originales e innovadoras, conjugan la ficción narrativa, la autoficción y la reescritura crítica, a través de constantes desplazamientos de escenarios habaneros, insulares, regionales e intercontinentales. Mediante estos viajes iniciáticos y estéticos, escenificados como pautas memoriales de una historia diégetica (¿o real?) experimentada en la Cuba finisecular (siglo XX), se ponen de realce los aportes teóricos finamente integrados a la prosa novelesca, incluso poetizados por metáforas o símbolos, y resemantizados con juegos verbales.

El contexto desarrollado durante una época degradada económica y socialmente por la crisis de los 90, es definido claramente como entorno estructurante del relato (sirve de testimonio, familiar y social) y como soporte de la toma de palabra liberadora y creadora, gracias a una voz autodiegética que parece muy cercana a la autora, con muchos autobiografemas reconocibles que la ubican en su casa de El Vedado con su propia familia, amigos y colegas intelectuales. Esta voz testimonial es la de Gelsomina (novela de 2008), personaje ocultado simbólicamente detrás de un nombre conocido en la literatura cubana (cf. los sonetos de Raúl Hernández Novás, 1991) y en el cine de Fellini (*La Strada*), connotado y algo parodiado, o en su versión larga, María Mercedes Pilar de la Concepción (iniciales de Maggie Mateo Palmer), como designación de un sujeto multiplicado, según las cambiantes instancias narrativas, en nombres y apodos muy divertidos también, en *Ella escribía poscrítica* (*Surligneur 2*). Todos los tópicos en torno a la figura mariana, la Virgen María y las santas católicas, se evocan como un lejano trasfondo en apariencia olvidado pero que sigue identificándola (en las teorías feministas, se condenan las creencias e instituciones



religiosas como opresión para las mujeres); éstas se borran ya que no son modelos de comportamiento, sólo lo son los desatinos de Gelsomina, sus avatares en los manicomios o lugares interpretados como tales: cama, casa, jardín, universidad, hospital, ciudad, Isla, mar. La elevación trascendental y la redención las encontrará ella al finalizar su largo proceso iniciático (canto a sus raíces culturales) y al recobrar su salud mental, su equilibrio físico, sexual, maternal y familiar, profesional y espiritual, mediante la lectura (real y simbólica) de sus libros, principales ayudantes de la heroína para cumplir su misión, encontrar su esencia y liberarse.

Estas novelas ilustran, con esmero y de forma muy inventiva, el recorrido ricamente reimaginado de una intelectual y una creadora que no carece de un gran sentido del humor, vivificador y distanciado, que no por ello prescinde de reflexión filosófica, potenciado por un incesante diálogo intertextual con los grandes textos de poetas y escritores cubanos y caribe-

ños, latinoamericanos o españoles (J. Lezama Lima, N. Guillén, A. Carpentier, M. Zambrano, S. Sarduy, A. Arrufat, J. de Burgos, C. McKay, L. Palés Matos, J. Cortázar, Saint-John Perse, A. Césaire, D. Walcott, E. Glissant, *et al.*). En estas (semi)ficciones se comparten generosamente con los estudiosos de las letras cubanas unas modalidades expresivas pertenecientes a la textualidad posmoderna (ficción y crítica interrelacionadas), así como los temas y las problemáticas entrañables por su arraigo identitario y cultural: la insularidad, el viaje, el exilio, la locura vivencial o la bohemia artística, la falta de libertad, el dogmatismo político o literario, el machismo y el sexismo, el racismo y las discriminaciones, la tragedia de la progresiva pérdida de las utopías revolucionarias, conformadoras del ser y del estar en la permanencia de este mundo globalizado. La belleza estetizada de homenajes asumidos al recordar las herencias de estos poetas y pensadores, así como la profundidad de las evocaciones o reflexiones resaltada por la calidad

expresiva y el impacto de la densidad estilística, se añadan a la comicidad y al humor distanciado (o choiteo cubano). Las estrategias narrativas de Mateo permiten desahogar las tensiones sufridas y ‘sobrevivir’ como mujer y como intelectual, durante el Período especial finisecular, desde la óptica adoptada de “las muchachas que no tienen temor de Dios” y que no quieren “morirse en el intento” (Luisa Campuzano,² 2004, 2010), el de ser cubanas, a pesar de los pesares.

ECOS HIPERTEXTUALES: Gelsomina en la mar desencancaranublada³

Para aclarar la intencionalidad escritural de la autora cubana, podríamos retomar, entre muchas otras, su propia definición acerca de la literatura latinoamericana, la que se elaboró dentro de una zona periférica que intentó salir del modelo canónico en la primera mitad del siglo XX, que aún copiaba “una realidad que lo [al latinoamericano] obliga a resemantizar los modelos ajenos, a contextualizar influencias y a encontrar en lo que Lezama denomina ‘el misterio del eco’ la clave de la originalidad por mucho tiempo negada”.⁴ Con el mismo propósito, destacamos la cita siguiente de su bello homenaje a la novela *Paradiso* relativo a la visión poética de los mitos que fecundan la obra del poeta, en consonancia con la literatura del Caribe que Mateo no ha cesado de estudiar y dar a conocer:⁵

En efecto, unidos en un afán común, aunque asentados en lo diverso, los narradores caribeños se han acercado con ademán inquietante a ese maravilloso caudal de mitologías que está lejos de haberse agotado en América, y particularmente en esa pequeña área situada en la encrucijada de dos mundos: la zona imantada del mar Caribe, donde han confluído las más diversas coordenadas del pensamiento y la cultura universales. Nutriéndose del vasto caudal de mitologías que adquieren un perfil diferente en la extensión insular, los escritores del Caribe han abierto las puertas en sus obras a una dimensión mítica que desempeña importantes funciones.⁶

La segunda (o primera) novela, *Desde los blancos manicomios* (2008), como respuesta al primer escrito transgenérico, *Ella escribía poscrítica* (1995), propone una reescritura entretrejida entre las dos obras como metáfora continua del texto inicial –en francés, ‘mé-

taphorefilée', con la imagen significativa del tejido. Pone en escena la labor escritural, reflexiva y epistemológica, tal vez primeramente la de una profesora y luego de una autora, así como la simple tarea de lectura y sus (re)interpretaciones, emocionales y afectivas (¿de subjetividad femenina?, para jugar con los tópicos), o puramente literarias y metatextuales ('cada texto es un intertexto', según R. Barthes, y obviamente en Mateo). Asoma la creación como puesta en abismo constante (tipo Borges o Cortázar, o el García Márquez de *Cien años de soledad*), que convoca al diálogo entre procesos creativos (y recreativos), y los de crítica y reflexión metatextual, formando entonces una fusión intergenérica muy lograda y de alcance transnacional. Estas obras cuestionan el estatuto tradicional de la crítica literaria, que se convierte en un elemento como cualquier otro de la creación artística autoficcional y, además, revela una sincera preocupación por la reflexión estética, cultural e identitaria que se supone, comparten los autores literarios.

Por otra parte, sencillamente, aflora una vivencia cotidiana que le pesa a la protagonista, porque todo se desploma en su derredor con la pérdida del ánimo y las ganas, de la sensatez y la cordura, y por el trauma de la angustia expresada por varios personajes en su mayoría femeninos, frente a la muerte, la decadencia física o moral (manicomio, enfermedad depresiva). Son consecuentes por la falta de pautas referenciales racionales que fueron en su tiempo unos salvavidas. Entonces la protagonista (actuante), más que actúa representa, o a veces es un sujeto reflexivo, en su libre delirio mental: reimagina el mundo que la rodea por imágenes poéticas reescritas a través de sus labores investigativas (erudición literaria), o para librarse del peso de las convenciones sociales (por ejemplo, cumplir con la pareja, la familia, el oficio). El sujeto hablante, que no siempre habla o comunica, sino que divaga en su delirio verbal, enloquecido o asfixiado por el canon, se escapa en sueños o pesadillas, huye por la imaginación, materializada ésta por la balsa, y el agua del mar que lo invade todo; así es como se (des)concretiza la imagen de arraigo identitario tan cantado del mar Caribe o la del huracán ('la vorágine', como la profesora nos enseñaba en sus clases de la facultad habanera):

Danza de los vientos, que como soplo de vengativas deidades impulsa sus giros siniestros y desciende de las alturas atropellando nubes, sumándolas a su baile de quebrados contoneos, llega el huracán a las islas del Caribe y un súbito enfriamiento recorre el espinazo del monte. El aliento poderoso, que parece salir de los labios de una divinidad inflamada para ir trenzando los cuatro vientos en torcidas tempestades, descarga todo su furor sobre la tierra y no bastan los ritos y las liturgias, ni los bailes circulares que remedan al gigante de un solo pie, [...] ni los silbos de los guamos que hacen ulular los vientos, para aplacar su furia. El ciclón, ojo con alas, según el decir lezamiano, se muestra indomable en sus designios vengativos, implacable en su furor.⁷

Este es el inicio alentador del capítulo "La ruta del huracán" (tomado del ensayo *El misterio del eco*, 2011), en el que la inspiración poetiza el estilo ensayístico, lo que anima a cualquier amante de la literatura a seguir el viaje, esta vez de la propia creación

literaria que reconstruye el texto crítico 'literaturizándolo', y viceversa en las dos novelas. Aunque no tengamos todas las claves (por ejemplo, ¿quién se esconde detrás de ciertos personajes o figuras?) y no podamos pues aclararlo todo, seguiremos con fruición escuchando las coplas de la Dulce Azucena, o trazando el vuelo de la Marquesa Roja: "Dulce Azucena pensaba que viajar era como vivir, y acogía la travesía con su habitual euforia, recordando aquellos cantos que mencionaban las estaciones de la vida, los andenes del recuerdo, los trenes del olvido, e iba así, tarareando sus trovas antiguas, en un suave abandono melódico y rítmico que hacía realmente placentero su periplo francés."⁸ Queremos acompañar esta dinámica escritura que no cesa de especular sobre la deriva de la "balsa perpetua" (I. de la Nuez, 1998), por la actuación de la desordenada y desorientada Gelsomina, en su nave de las brujas locas que invita al amor 'brujo' y al 'desfile' carnavalesco:

Todo empezó esta mañana cuando confundió su cama con una balsa y la ciudad con un jardín. [...] Entra, Gelsomina, entra. El viaje que has emprendido esta mañana podría convertirse en un viaje sin regreso. Perdida en estrechos laberintos, sin más ruta posible que la trazada por los pasajes de retorcida entraña, te verás obligada a tocar puertas que no se abrirán nunca, a invocar seres que no responderán a tu llamado perentorio, a tropezar siempre con los mismos baches, a ver tu imagen confundida hasta el infinito en lejanos espejos, para conocer entonces que los caminos que has encontrado se multiplican y no permiten vencer las distancias también múltiples, multiplicadas. Obligada estarás a volver una y otra vez sobre tus propios pasos, a dejar huellas sobre

huellas, en el centro mismo de tu propio caos. Olvidaste, en tu delirio y en tu premura por iniciar el viaje, los mapas estelares que señalan los caminos, los dibujos trazados con tinta invisible en el negro firmamento por las sucesivas estrellas que marcan los puntos cardinales. Antes bien, abandonando toda prudencia, quedaste expuesta a los avatares más oscuros.⁹

Viajar sólo es una manera poco generosa de asomarse al mundo. En la inmensidad metálica de los 'aureopuertos', bajo los techos despejados desde las alturas no es posible encontrar la tibia indulgencia del espacio que se integra al cuerpo, de súbito reducido a insignificante fragmento entre los tumultuosos sitios habitados por la ola humana, siempre transitoria y móvil, que tiende sus bulliciosos tentáculos y ocupa, mas no se apropia, del vacío a su alrededor: asientos con brillantes curvas de montaña rusa y el fuerte amarillo de la pitahaya, dispuestos a sobrellevar, con su desdén plástico, la errante humanidad pasajera, nunca acogida, siempre andariega y girovagante.¹⁰

Fuera de los caminos que por aquel entonces ya empezaban a ser trillados, entre las "raras" que sucedieron a los "raros" o novísimos (L. Campuzano), desde la intimidad definida como femenina (física, sexual, familiar, social) de relatos de orígenes (matrilineales), o de homoerotismo o de deconstrucción paródica en varias narrativas de mujeres de finales del siglo XX, dentro y fuera de la Isla, la obra de Mateo es libremente original, maliciosamente transgresiva. La parte crítica se fundamenta en criterios altamente pensados y reelaborados, como lo anunciaba Campuzano al "recordar a ese *unicum* de Margarita Mateo" de 1995, "en que se funden ensayo y ficción para exorcizar desde el abordaje de diversas manifestaciones culturales y el análisis de poéticas y pensamientos contemporáneos, no sólo los demonios de la ominosa contemporaneidad en que se producen o se discuten estas textualidades y estos temas, sino del entorno vital desde el que se escribe y sobre el que también reflexiona la autora omnipresente en sus distintas *personae*."¹¹ Las máscaras tipo *comedia dell'arte* que van alternando en las novelas de Mateo



y disfrazan las caras multifacéticas de los personajes, van desfilando como en un escenario de artes visuales, tanto del Gran Teatro del Mundo (tipo Carpentier, Harris o Walcott), o de la parranda teatralizada y carnavalesca (el Sarduy de *De donde son los cantantes*, o en la narrativa de Arenas). Se trata del misterio del eco, pero no como simple juego intertextual o de búsqueda de legitimidad auctorial -pretensión muy legítima de todos modos de su parte como para cualquier autor/a-, sino como una práctica vivencial y escritural, como la imagen de la salamandra en el tatuaje sobre la piel (también un ritual popular, analizado en un documental de Mateo de los noventa); o sea, algo profundamente anclado en su cuerpo, su imaginario (íntimo y colectivo) y su necesidad expresiva, la identidad de su "nación íntima" para retomar el concepto de Zaida Capote Cruz en su ensayo¹² sobre escritura femenina (2008).

Como lo apuntara Luisa Campuzano (1995), "haber nacido mujer en Cuba y poco antes de la mitad del siglo XX, fue una fiesta multitudinaria, callejera, bulliciosa; con bailes de trajes y figuras, donde encontramos nuestros espacios, nuestros roles y nuestros propios cuerpos a pesar de las ráfagas huracanadas y los vientos ciclónicos que nos amenazaban, pero que no pudieron apagar las músicas, ni la alegría de vivir y de hacer. Ahora, sin embargo, una gran tormenta quiere aguararnos la fiesta" (200). Lo decía la profesora y crítica cubana, seguramente con otros objetivos que los de la novela de Margarita Mateo, aunque ambas los hayan compartido (por la experiencia de la 'tempestad' y su propia 'terquedad'): amamos las *performances* en estos "jardines invisibles", con barbudos y pelonas, caimanes y garabatos, caracoles y tiñosas, tebanos (sin claves para abrir las puertas y encrucijadas misteriosas) y limoneros (sin mangos que le zumben en los oídos desentendidos), balseras en cueros y viajeras fantasmagóricas...

La escritora y ensayista feminista Mirta Yáñez (2012) se interroga sobre el tratamiento de la locura en la novela de Mateo:

su mayor hallazgo ha consistido en ese tránsito de voces marcadas a hierro candente por obsesiones, disparates, excentricidades, delirios, en personajes que van trazando la megalomanía de la Marquesa Roja [*la madre*], los desatinos de las cartas de María Estela [*la hermana*], las monomanías del hijo llamado burlonamente "Clitoneo" [...] hasta llegar a la resistente obcecación lúcida del personaje central, de Gelsomina, alter ego de triple resonancia [*para los amigos, Hernández Novás, Fellini*]. [...] la autora nos entrega un personaje femenino que, de manera intensa, renuncia a los artificios que pretendieran imponerle las convenciones y reivindicar lo más genuino de su ser, las honduras de su auténtica identidad, desde su propia y dolorosa experiencia personal.¹³

El estudio muy seriamente teorizado (teorías feministas y literarias) y basado en análisis textuales que abarcan un gran panorama de textos recientes, *Limón, limonero... la literatura femenina cubana del siglo XXI* (2016) de Yailuma Vázquez Domínguez, se detiene largamente en la novela de Mateo (así como de Marilyn Bobes, Nara Araújo, Sonia Rivera Valdés, Aída Bahr, Ena Lucía Portela, *et al.*), en el capítulo "Autobiografía, metaficción, intertextualidad y nue-

va novela histórica...", con un significativo epígrafe sacado de *La risa de la Medusa* de Hélène Cixous, cuya obra es fundamental para definir una "práctica femenina de la escritura", crítica o novelesca -además, la Medusa es otra representación mítica reconstruida en la novela de Mateo. La joven investigadora plantea "la búsqueda de la identidad perdida en el episodio de la locura", a través de las relaciones familiares y de "un discurso narratológico intertextual", y recalca la multiplicidad de discursos y personas narrativas sobre la locura que desembocan en la fragmentación y las dis/asociaciones (realidades reconstruidas por la "autoridad discursiva como una autoimagen que no es vista como una otredad"), al menos respecto de la Historia y de la marginalidad de la mujer en ella, y de la "condición de insularidad tan presente en su texto, puesto que se equipara a la isla con la nación y consigo misma".¹⁴ En el capítulo consagrado enteramente a *Desde los blancos manicomios, "Locura y postmodernidad..."*, en torno a las figuras literarias de la loca o la bruja, Y. Vázquez analiza los intertextos variados de la novela carnavalesca y posmoderna de Mateo como un verdadero "palimpsesto" transtextual (Genette), pero generada por "una tradición otra: femenina, caribeña, subalterna", "un texto que se evade de sí mismo, una y otra vez, para encontrarse en otros" (94):

es un texto formidable: complejo y fácil de leer al mismo tiempo. Una historia personal que vincula familia, nación (insularidad) y cultura para crear un mosaico abigarrado de situaciones y temas que permiten deshacer juicios misóginos sobre la calidad de la escritura cubana. Y un texto que, a pesar de su coherencia, se encuentra animado por la voluntad de deshacer. (95)

Recordando el texto crítico de M. Yáñez (arriba citado) o de Jorge Fornet (2014), insiste Vázquez en las "heterotopías de desviación a partir de las cuales se construye el relato. La más evidente es el manicomio; pero también pudieran mencionarse otros espacios heterotópicos como el cementerio, la isla e, incluso, la propia balsa en la que la protagonista navega por el jardín de la ciudad." (99)

Fueron éstas y otras mujeres cubanas las verdaderas actrices de su emancipación (aunque algunos que otros las considerasen como figurantes, o bien *personae*), porque se la lucharon, "de cierta manera" como sugiriera Sara Gómez, y "hasta cierto punto", como le respondió Titón. Tras las divagaciones de su (anti) heroína, Mateo nos remite a otra hermana casi caribeña de "la Isla entrañable", recordada en el epígrafe del penúltimo capítulo de la Gelsomina, la que se impuso Tareas en el Reino de este Mundo: "no existe dolor más grande que el de vivir en lucidez, ni mayor pesadumbre que la vida consciente", un verso de Rubén Darío ("Lo fatal"), citado por María Zambrano, la filósofa española un tiempo exiliada en Cuba, que reflexionó a su vez sobre la insularidad y como feminista sobre la condición humana.

RUTAS Y DESVÍOS DE GELSOMINA LA PIRATA: la fiesta innombrable de las brujas

El espacio de Gelsomina queda abierto como balsa perpetua, donde "volver es más difícil que emprender el viaje" (DLBM, 225), como escribe la narradora a través de la focalización de su protagonista, en el

penúltimo capítulo, buscando una fuerza que pudiera colocar su conciencia en un punto donde se registrara “en la memoria el libre deambular del ánima desatada” (225). El desdoblamiento de personaje *versus* escritora que se miran ambas en un espejo invertido, sintetiza las múltiples identidades y niveles del texto/discurso que se está terminando, conforme se va acabando el viaje, entre invocaciones a Orula, el dios yoruba adivino, y a la Zambrano con su clarividencia de pensadora, para encaminar a Gelsomina en su ruta de liberación uterina o posnatal: cumplió su meta de personaje ficcional, logrando pasar los ritos iniciáticos y alcanzando la ‘hierofanía épica’ (como nos decía la Maestra MMP). Se realiza su descenso órfico hacia la conciencia y la esencia, aunque siga soñando con mapas invisibles, entre los demonios del mar violeta de Lezama y las quimeras del jardín insular (¡tropical, pero con nieve!) de Dulce María Loy naz, devolviendo al Poeta Suicida (Hernández Novás) sus versos estrellados (232). La voz narrativa entona una letanía de liberación trascendental que permite a Gelsomina regresar de sus andanzas desatinadas sin ton ni son, pero con rumbos bien determinados. Se prolonga el rezo, a la deriva, permaneciendo ella “frente al mar” (último capítulo que convoca lo real maravilloso poetizado), acurrucada como en la espiral de una caracola en aquella geografía marina, la de un nuevo Siglo, que otrora fuese de las Luces, en su “isla recobrada” (título de una subparte de la novela).

Desde la niñez, o los tiempos primigenios (mitología caribeña), con un renacimiento figurado por la mañana como en el poema de A. Césaire, y en los versos de N. Guillén, hasta el regreso jubiloso, aunque grave y trágico al país natal (Césaire), el mar del Caribe es el hilo conductor, no sólo por su insularidad alabada (o rechazada, V. Piñera) sino por la expresión de la deriva existencial experimentada por sus poblaciones y reactivada por sus escritores. Quizás se haga aquí referencia a las dudas de la escritora, las vacilaciones, los atisbos de esperanza y los fracasos (como en los poetas citados, Julia de Burgos, Derek Walcott), o bien a los sueños incumplidos o pendientes:

En efecto, cuando Gelsomina despertó aquella mañana, sintió que su cuerpo flotaba sobre azules y transparentes aguas. [...] ¿qué más podía pedir? Sólo cerrar los ojos y continuar a la deriva atravesando los anchos mares, remando cuando se aproximara a los arrecifes de las pequeñas islas para volver a ganar profundidad. Agua del recuerdo, voy a navegar, pensó Gelsomina junto con el poeta, y continuó bogando en su balsa, barco de papel que andaba por el mar de las Antillas, sin capitán y sin timonel. Y así pasaron islas, islas, islas, muchas islas, siempre más, en un son para niños antillanos que volvía a adormecerla con el arrullo del mar, viaje al mundo de la infancia con piratas de azúcar, cañones de chocolate, ... (DLBM, 12)

Interviene a medio camino la ruptura transgresiva, ruidosa y cómicamente parodiada, pero con ternura y sin vulgaridad, aunque se trate de acabar con los prejuicios y los estereotipos: de ‘la barda que te canta’ a la bruja-pirata encaramada en su escoba petrolera, momento cimero de la comicidad burlesca. El despilfarro de situaciones equívocas, con aparente transgresividad de un relato que no se toma en serio

(autoirrisión), apela a la complicidad del lector indulgente que se divierte, porque se da cuenta de que se burlan de él y que le están ‘tomando el pelo’, por el manejo hábil de la escoba de una bruja seductora:

¿Por qué las brujas usan escobas? Se preguntaba Gelsomina mientras barría el portal de su casa. Siempre escuchó decir que la escoba, entre las piernas desnudas de la bruja, se convertía en un símbolo fálico. Pero ella, que tenía callos en la mano de tanto diálogo sostenido con la escoba y la frazada, no advertía el sentido erótico de la escoba por ninguna parte, aun cuando, baldeando descalza, sus piernas desnudas se enredaran a veces con el palo de madera. ¿Sería por el gesto repetido *ad infinitum* de mover el instrumento acompasadamente sobre las baldosas del piso? Brum brum brum, una y otra vez las cerdas sobre el suelo; brum brum brum, sacando el polvo quitando el churre; brum brum brum, fuera los despojos caídos, las migas de pan, las colillas de cigarro; brum brum brum, a la basura las hojas muertas, la tierra que saltó de las macetas, la guata de los cojines.

De estas conversaciones con la escoba y la frazada habían surgido algunas de sus más intensas reflexiones. No había sido escuchando a Vivaldi desde una poltrona, ni recostada en un butacón admirando un bello paisaje. Tampoco observando las volutas de un habano que construía ciudades de humo en el aire, ni dialogando con lo ignoto. Del trasiego constante con el churre del hogar habíase iniciado el toma y daca de sus meditaciones. Aquellas habían brillado en las burbujas oscuras de la mugre del portal antes que en la página en blanco.¹⁵

Al ritmo de un son, como un canto antifonal de la bruja ‘abusadora’, se baila la ‘guaracha de la bruja camacha’, galopando con su grupa endemoniada, encaramada sobre ‘el macho camacho’, un pobre Satán vencido por más fuerte que él. De sujeto, el macho-diablo se torna objeto, como en un dibujo sacado de un libro (serio) que Gelsomina está leyendo: “una bruja yace a horcajadas sobre el mismísimo Satán quien la abraza por la cintura. En esa posición copulativa, la deseosa, la activa es la bruja, no el demonio. Él, con toda su fealdad, más bien parece violado, forzado, y observa con cierto estupor como su cuerpo es absorbido en el hueco negro e insaciable del deseo femenino.”(118) Y continúa la inversión de los tópicos (a la vez del machismo tradicional, y del feminismo militante), siempre a partir de la mente aparentemente ingenua de la pobre Gelsomina, que sigue intentando transformarse en bruja, para acelerar milagrosamente la limpieza que tiene que hacer de su casa, como lo ha hecho con la cama del manicomio (convertida en balsa) y el jardín (en extensión de mar, para huir). Sueña con Tituba la bruja negra de Salem (de la novela de Maryse Condé), a la vez que va limpiando el inodoro o las losas del piso, esperando que el milagro se produzca, o sea la salvación: desea transformarse en bruja de verdad para escapar de esa realidad prosaica y bochornosa. En contrapunto del manejo del plumero o de la frazada, aparecen enumerados una retahíla de personajes, figurines o quimeras de todo tipo que se acumulan, pero fuera de juego; o



sea, fuera del ambiente realmente evocado, lo que agudiza la comicidad de la situación, burlesca a lo sumo, en un ritmo diabólico por supuesto y de gran tensión acumulativa, reforzado por un tono desafiado. Entre la “escoba danzante” y los diablitos de carnaval, se apareció por fin el pirata (F. Drake), en medio de brujas del Caribe (que le recuerdan un ensayo que ahora se le antoja escribir), cuando, al fin “tuvo lugar el milagro”:

Hasta la puerta de su casa llegó, conducido por tres brujitas pizpiretas que lo habían hecho desviarse de su rumbo de la calle Línea, el deseoso mensajero de una isla que no existe, mas reaparece cada cierto tiempo como la *non trovada*. Esta vez Gelsomina no opuso la menor resistencia a sus avances. Antes bien, descorchó una botella de Guayabita del Pinar, y se dio a la bebida en minuciosa delectación mientras observaba las telarañas balanceándose en el techo. [...] el cuerpo joven y caliente del deseoso se presionó contra ella [...] abrazándola bruscamente. Entonces su deseo se volvió contagioso: raca raca, brumbrum, saltaba la escoba lujuriosa, bailaba el plumero saltimbanqui, brumbrum, raca raca, se espantaba el polvo de los muebles, brumbrumbrum, entraba la vida a los oscuros laberintos de su interior, brumbrum raca raca, brumbrum, estallaba la mañana en un arrasador estruendo mudo que acabó de limpiar la casa en una fulgurante visión. (122)

De esta manera jocosa e hilarante termina este capítulo “Gelsomina y las brujas”, asombroso y central (en mitad de la novela). Es un final divino para la lectora regocijada en esta fiesta de los sentidos y de las burlas, en un lugar tan inesperado y desfasado (como si la limpieza de la casa pudiera inspirar tanta sensualidad); podría ser un desenlace diabólico, si a un lector ‘moralista’ le faltara el sentido del humor, o el espíritu de fantasía que caracteriza a la Gelsomina, ya totalmente despabilada. La desacralización de los grandes principios que anima a la que asume el papel de soñadora, o de intelectual, se logra a través de un escenario nada romántico, al representarse trascendida en una entrega amorosa durante una tarea de limpieza, con mucha autoironía y sin tomarse en serio, aunque el tema de la liberación sexual lo sea, así como el de la condición de muchas mujeres en el mundo sometidas a las faenas cotidianas, que todavía se ha de deconstruir.

¿Quién dijo que la literatura feminista era tristemente seria y agresivamente aburrida? Hasta son cómicas

las onomatopeyas, lejanamente evocadoras de lo que podríamos imaginar de lo que designan, en los dos niveles de interpretación posibles, por sorprendidas y por mantener al espectador (más que lector aquí de esta escena muy teatralizada), en una interrogante sin respuesta: ¿se podrá reemplazar la frustración por la imaginación, la realidad por el sueño?, quitando el churre de los muebles y las baldosas, lavando el piso con un cubo de agua para hacer una buena limpieza (un *ebbó* yoruba) y acabar con el símbolo fálico que estorba (la escoba) y los malos espíritus, los fantasmas; o bien se tratará de despertarlos... para sacar a la *Non trovada* de su ‘zoncera’, porque ésa misma ya no necesitará de un trovador para cantarle a su belleza, y darle gracias (o no) a la vida:

Y yo te voy siguiendo, Gelsomina, por la intemperie fría, en extramuros del tiempo y del amor, bajo los duros cielos donde la lluvia no germina. (Raúl Hernández Novás, *Sonetos a Gelsomina*, 1991)

Los ecos misteriosos de la prosa extravagante que va desdibujando a Gelsomina, personaje reinventado como adefesio en femenino de torcidos caminos y ademanes desenvueltos, se vuelven a escuchar una y otra vez, llamativos y pegadizos, a lo largo de las dos novelas-ensayos autoficcionalizadas de Margarita Mateo Palmer, bajo el auspicio de la Mitopoyética insaciable y de sus servidores los mitos y sus imágenes, hechos para ser deconstruidos y reescritos, perennes en su devenir como las olas del mar:

Sentir el pulso de la naturaleza, piensa la Mitopoyética recordando al poeta, sentirse parte del mundo natural, penetrar en los claros del bosque, en algún secreto lugar a donde va a recogerse el amor, herido siempre, y escuchar al lagartijo qui-quiquiendo cuando la noche bella no deja dormir. Oír la música de la selva, compuesta y suave, como de finísimos violines: ¿qué alas rozan las hojas? ¿Qué violín diminuto, y oleadas de violines, sacan son y alma a las hojas? ¿Qué danza de almas de hojas?

La isla en peso, el peso de la isla, corcho que nunca se hunde, balsa a la merced de las olas, barquita de papel, amiga fiel del ancho mar.

Todo termina de pronto cuando la Mitopoyética siente a lo lejos los gritos del Abejorro-Minotauro pidiendo la comida. Regresa del largo viaje cósmico a través de la voz que reclama su presencia en el mundo ordinario. [...]

El sillón como una balsa -maleta, casa, ataúd-, flotando en el mar de regreso a la isla porque la diáspora, como la muerte, eterniza los sentimientos. Todos llevamos una isla por dentro. Mirar hacia la noche y saber que es la misma para todos es acaso un extraño consuelo o íntimo pavor porque la diáspora, como la muerte, interrumpe la conversación y las danzas lunares [...], mecidas por las brisas de un ilusorio reinar, siendo halados nuestros viajes de un verídico soñar” (*Ella escribía poscrítica*, 87-89)

NOTAS

¹ Recordamos cariñosamente a Maggie, durante nuestros encuentros emocionantes en París (seminario del Griahal, 19 de octubre de 2019), con Françoise Moulin-Civil y Sylvie Bouffartigue, y a continuación, una jornada de estudios en Lyon 2 (en

mi laboratorio LCE el 24), en presencia de nuevo de Françoise, Renée Clémentine Lucien, Victoria Famin, Luisa Campuzano, Magali Kabous, Clarisse Martínez y Wilfrid Miampika.

² Cf. artículos y ensayos precursores de Luisa Campuzano, *Las muchachas de La Habana no tiene temor de Dios... Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)*, La Habana, Unión (2004), Contemporáneos, 2010.

³ Cf. Ana Lydia Vega, *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*, San Juan, 1982 (Premio Casa).

⁴ Margarita Mateo, “El misterio del eco en el espacio gnóstico americano”, *El misterio del eco*, La Habana, Unión, 2011, p. 17.

⁵ Margarita Mateo, *El Caribe en su discurso literario*, con Luis Álvarez Álvarez, Santiago de Cuba, Oriente, 2005; *Narrativa caribeña: reflexiones y pronósticos*, La Habana, Pueblo y Educación, 1990.

⁶ “Paradiso: la lucha de Eros y Thánatos”, *El misterio del eco*, op. cit. p. 129.

⁷ “La ruta del huracán”, *El misterio...*, op. cit., p. 91.

⁸ Margarita Mateo Palmer, *Ella escribía poscrítica*, La Habana, Abril, 1995, p. 25.

⁹ Margarita Mateo Palmer, *Desde los blancos manicomios*, La Habana, Letras Cubanas, 2008. Premio de la Crítica (ICL), Premio Alejo Carpentier (novela 2008), p. 8-9.

¹⁰ *Ella escribía...*, op. cit., p. 187.

¹¹ Luisa Campuzano, op. cit., p. 162.

¹² Zaida Capote Cruz, *La nación íntima*, Unión, 2008.

¹³ Mirta Yáñez, *Cubanas a capítulo, segunda temporada*, Letras Cubanas, 2012, p. 53.

¹⁴ Yailuma Vázquez Domínguez, *Limón, limonero... la literatura femenina cubana del siglo XXI*, Universidad de La Habana, Editorial UH, 2016, p.64, 59, 63.

¹⁵ Cap. “Gelsomina y las brujas”, op. cit., p. 113, p. 115.

BIBLIOGRAFÍA

Mateo Palmer, Margarita, *Desde los blancos manicomios*, La Habana, Letras Cubanas, 2008. Premio de la Crítica (ICL), Premio Alejo Carpentier (novela 2008).

---. *Ella escribía poscrítica*, La Habana, Abril, 1995.

---. *Dame el siete, tebano*. La prosa de Antón Arrufat, La Habana, Unión, 2014; Premio Ensayo UNEAC 2013, Premio de la Crítica ICL.

---. *El misterio del eco*, La Habana, Unión, 2011.

---. *El palacio del pavo real: el viaje mítico*, La Habana, Unión, 2007, Premio UNEAC 2006.

---. *El Caribe en su discurso literario*, con Luis Álvarez Álvarez, Santiago de Cuba, Oriente, 2005.

---. *Paradiso: la aventura mítica*, La Habana, Letras Cubanas, 2002, Premio Alejo Carpentier 2002.

---. *Narrativa caribeña: reflexiones y pronósticos*, Pueblo y Educación, 1990.

Araújo, Nara, *La huella y el tiempo*, La Habana, Letras Cubanas, 2003.

Campuzano, Luisa, *Las muchachas de La Habana no tiene temor de Dios... Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)*, La Habana, Unión (2004), Contemporáneos, 2010.

Capote Cruz, Zaida, *La nación íntima*, La Habana, Unión, 2008. Fernández de Juan, Laidi (reseña), revista *Casa de las Américas*, No. 258, enero-marzo 2010, p. 152-154.

Vázquez Domínguez, Yailuma, *Limón, limonero... la literatura femenina cubana del siglo XXI*, La Habana, Editorial UH, 2016.

Yáñez, Mirta, *Cubanas a capítulo, segunda temporada*, La Habana, Letras Cubanas, 2012.

Lecturas y locuras en *Desde los blancos manicomios* de Margarita Mateo

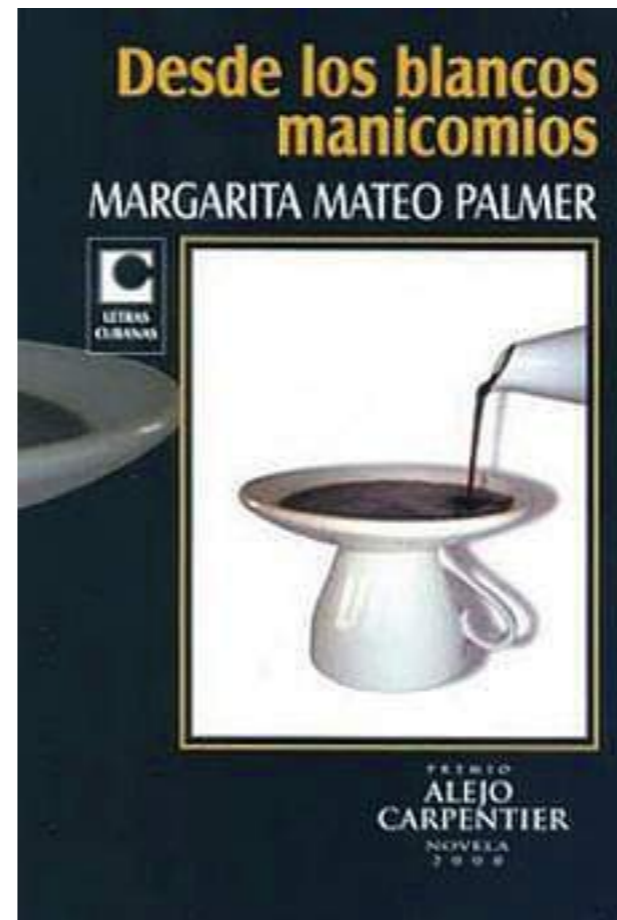
Victoria Famin
Profesora de la Universidad Lumière,
Lyon 2, y miembro del Laboratorio de
Lenguas y Culturas Europeas (LCE).
Especialista en literatura en lengua
española y francesa en el Caribe,
centrada en la cubana y la haitiana.

Margarita Mateo Palmer publica en 2008 *Desde los blancos manicomios*, una novela profundamente poética, en la que la literatura ocupa un lugar central, como algo esencial, incluso vital. Este libro obtiene el Premio Alejo Carpentier de 2008; en tal sentido, Jorge Fonet afirma que “El hecho de que hasta entonces su autora fuera reconocida como una de las más sobresalientes ensayistas y críticas del país, hacía que su debut como narradora revistiera particular interés” (Fonet: 382). En el nivel de lo narrativo, este texto relata la historia de un personaje entrañable, Gelsomina, quien siendo víctima de un desorden psiquiátrico, decide aceptar una internación en un manicomio, por lo que la novela presenta entonces las meditaciones de este personaje femenino durante su hospitalización. A esto se suman las reflexiones de su madre, a la que Gelsomina llama irónicamente la “Marquesa Roja”, y de su hijo adolescente, que soporta el sobrenombre de Clitreo, así como también las cartas que su hermana María Estela le envía desde Estados Unidos. Es importante señalar que Gelsomina se presenta como un personaje de esencia literaria, artística, algo que aparece explicitado en el texto, cuando su madre explica por qué, siendo su verdadero nombre María Mercedes Pilar de la Concepción, ella decide hacerse llamar Gelsomina. En un discurso algo borroso, la madre de Gelsomina evoca los *Sonetos a Gelsomina* (1991), de un amigo de su hija que se habría suicidado. Es una referencia a Raúl Hernández Novás, cuyo suicidio habría conmovido a Gelsomina al punto tal que decide adoptar ese nombre, como una suerte de homenaje póstumo. En la escritura de Raúl Hernández Novás se trata a su vez también un personaje poético en su concepción misma, que reenvía a la protagonista de la película *La Strada* de Federico Fellini (1954). El personaje femenino de Fellini está concebido también como una mujer que parece tener, como la Gelsomina de Margarita Mateo, esa intuición de la realidad que la hace vivir en un mundo paralelo, en un universo definido por la fuerza de su mirada casi mágica.

Este deslizarse de la película de Fellini a la poesía de Hernández Novás y de sus sonetos a la novela de Margarita Mateo constituye un gesto que ilustra, casi como un ejemplo perfecto, el proceder de la autora en la escritura de su novela. La intertextualidad

es la dinámica sobre la que reposa la novela, siendo no el único pero sí uno de sus pilares más sólidos. En efecto, *Desde los blancos manicomios* se presenta como un diálogo constante del personaje principal con autores y textos de la literatura cubana, de la literatura caribeña y de la literatura latinoamericana. Jorge Fonet lo pone de relieve, cuando afirma que:

Personaje que vive en y para la literatura, Gelsomina, más que escritora, es una lectora voraz que aparece envuelta por referencias explícitas o indirectas a Lezama, Guillén, Jacques Roumain, César Calvo, Huidobro, Carpentier, Mirta Aguirre, Piñera, Jean Rhys, Derek Walcott, Maryse Condé, Luis Rafael Sánchez, Fernando



Ortiz, la Condesa de Merlín, Lydia Cabrera, Bulgakov, Hawthorne, Aimé Césaire, Julia de Burgos, Rulfo, Claude McKay, Palés Matos, María Zambrano y el ya mentado Hernández Novás. Ese heterogéneo corpus integra un canon revelador en que llama la atención, en primer lugar, el número desproporcionadamente alto de autores caribeños. Por un momento conviene tomarse en serio las sospechas de la madre de Gelsomina: la lectura enloquece, o, dicho de un modo menos delirante, la conformación y apropiación de ese canon provoca de manera inevitable una puesta en cuestión de la realidad tal cual la conocemos, lo que puede ser entendido como una forma de

demencia. La lectura de esos autores abre nuevas preguntas e implica el replanteamiento de una identidad en crisis. (Fonet: 384)

Esta intertextualidad aparece en la novela con diferentes grados de explicitación, pero permanece constante, como el contrapunto necesario para poder sostener las reflexiones de Gelsomina. La totalidad de los capítulos que corresponden a la voz de la protagonista están introducidos por una cita en exergo que anuncia o recuerda a los autores que ocupan un lugar privilegiado en su mundo literario. Pero a estas alusiones explícitas se suman los comentarios más o menos implícitos en el cuerpo del texto, que establecen una suerte de conversación, imposible ya entre el autor y Gelsomina, pero particularmente fructífera entre una Gelsomina lectora y los textos escogidos.

Si bien *Desde los blancos manicomios* es una novela que se focaliza principalmente en las vivencias, sentimientos e intuiciones de la protagonista, es importante poner de relieve su carácter netamente polifónico. Porque aunque los capítulos dedicados a los pensamientos de Gelsomina sean los más importantes, en extensión y en densidad, coexisten en el texto con otras voces que emergen en series de capítulos paralelas: la voz categórica de su madre, la Marquesa Roja, la de su hijo, evocado con la figura de la “carrera interminable”, y la de su hermana María Estela, presentada por medio de la correspondencia que le envía, aportando así una mirada exterior sobre la vida cubana de los personajes. Como en todo texto polifónico, en esta novela las voces representan puntos de vista diversos sobre las mismas cuestiones: la crisis de Gelsomina, las condiciones de vida en Cuba durante el llamado “Período especial en tiempo de paz”, las relaciones familiares e intergeneracionales, la condición de la mujer en la sociedad cubana y caribeña, entre otras cuestiones.

Estas voces, divergentes en muchos temas, parecen coincidir en la idea de que Gelsomina ha perdido la razón por culpa de la literatura. El personaje aparece así en una primera instancia como una figura casi cervantina, una versión femenina del Quijote que ve su discernimiento afectado por sus intensas y numerosas lecturas. Sin embargo, el trabajo fino de análisis metaliterario de los intertextos que se presentan en los capítulos de Gelsomina y las interacciones que



se sugieren entre la novela y los textos citados, exigen al lector que se vuelva a reflexionar sobre el rol que juegan realmente las lecturas de la protagonista en la comprensión de su locura. En tal sentido, la percepción foucaultiana de la locura como una construcción social y no una entidad natural (Foucault, *Histoire de la folie*[...]) parece surgir implícitamente en la novela, sugiriendo que la sinrazón de Gelsomina sería en realidad una intuición diferente de la realidad, profundamente influida por la lucidez que da la frecuentación de la literatura. Así entonces los blancos manicomios en los que la protagonista decide internarse se perfilan en el texto como un espacio heterotópico en el que lo literario podría imponerse como modo del pensamiento. En tal sentido, María Virginia González destaca que “[e]legir el adentro también implica optar por la insularidad interior” (González: 135) y dicha insularidad es concebida por Gelsomina como esencialmente literaria. De hecho, Yailuma Vázquez Domínguez menciona no una sino varias heterotopías de desviación a partir de las cuales se construye el relato, mencionando “otros espacios heterotópicos como el cementerio, la isla, e incluso, la propia balsa en la que la protagonista navega por el jardín de la ciudad” (ibid. 99). Sin embargo, cabe subrayar que todas y cada una de estas heterotopías aparecen visualizadas e incluso modelizadas por el prisma literario a través del cual la protagonista ve su vida y observa el mundo. Haciendo referencia al tema de la mirada lúcida en la locura, aun en el espacio del manicomio, Mirta Yáñez afirma que “el título nos deja bien claro que la acción no ocurre ‘en’ sino ‘desde’ [los manicomios], sutil desplazamiento del punto de vista” (Yáñez 52). Esto pone de relieve la concepción de la locura y de la heterotopía del manicomio como un espacio privilegiado para la clarividencia.

I - Enloquecer por culpa de la literatura

La novela se inicia con el relato del ingreso de Gelsomina a los altos manicomios, episodio marcado por

sus dudas y el dolor de tener que aceptar esa internación como la única solución a su situación de sufrimiento. Para poder resolver ese conflicto inicial que la llevará al encierro voluntario, ella dialoga con los perros que se encuentran en la entrada del hospital y que intentan convencerla de que la única manera de recuperar su voz y su integridad mental es pasando la puerta de acceso a la institución. Este intertexto, cervantino y lezamiano, plantea la profunda naturaleza literaria de la psiquis de Gelsomina y prepara así no solamente las numerosas referencias a textos y autores apreciados por la protagonista, sino también a una hipótesis que permitiría comprender su locura. En efecto, se sugiere desde las primeras páginas y a lo largo de toda la novela, que ha perdido la razón de tanto leer.

Esta explicación del mal que aqueja a Gelsomina es invocada por los otros personajes de la novela, que no quieren ni pueden entender la pasión que siente ella por la literatura. Con respecto a su hijo, el narrador afirma: “Él piensa que, en el fondo, la Marquesa tiene razón. Su madre lo saca todo de los libros, vive entre libros, se pasa el día leyendo: los libros la han vuelto loca. Así piensa su abuela, y a veces él cree que es verdad” (Mateo, 2010: 20). La omnipresencia de la literatura en la vida de Gelsomina es rápidamente identificada como la razón de todos sus males, y, porque es justamente una actitud voluntaria, es decir algo que ella ha escogido y que, mal que les pese a algunos, le procura gran placer, da lugar a reproches por parte de su madre, la Marquesa, quien no puede soportar las elecciones de su hija. En un diálogo con una médica, ella hace referencia a la inclinación ferviente por la literatura de Gelsomina en estos términos: “[...] ese vicio por la literatura, esa manera que tiene de relacionar la vida con sucesos leídos” (ibid. 197). El empleo del término “vicio” evidencia la connotación negativa del discurso de la madre, quien percibe la pasión por lo literario como algo enfermizo, que nada tiene que ver con el mundo real en el que debería vivir su hija, siguiendo el ejemplo de su propio camino.

Numerosos son los pasajes del texto en los que se evoca una relación casi física con la literatura, acentuando entonces la hipótesis de la existencia de un lazo estrecho de causa a efecto entre literatura y locura. Ya en la heterotopía del manicomio, Gelsomina solo puede existir en la isla como espacio metafórico que le procura el ejercicio de la lectura y para eso se construye un lugar físico aparte, bajo la cama, que pone de relieve la soledad y la intimidad de la lectura como ejercicio intelectual y espiritual:

Gelsomina sacó la cabeza, que tenía escondida debajo de la frazada con mucho cuidado para no llamar la atención de las otras pacientes. Si me descubren comenzarán a llamar a la enfermera: seño, corra, otra vez se metió debajo de la cama, sáquela de ahí para que sepa que en esta sala nadie puede hacer lo que se le dé la gana, corra, seño. Pero esa era la única manera de poder leer sin que nadie la interrumpiera, y aunque el piso estaba frío y la luz era escasa, podía concentrarse mejor en este escondite que la aislaba de los ruidos del salón. (ibid.: 55)

La intimidad del acto de lectura, asociado a la intensidad de la experiencia, lleva al personaje de Gelsomina a borrar o difuminar al menos las fronteras entre la realidad de los altos manicomios y la del mundo literario que ha ido constituyendo a lo largo de su vida. Esto parece acentuar entonces su separación respecto del mundo que la rodea, un ambiente medicalizado que representa un espacio hostil del cual le resulta vital extraerse.

La fuerza de sus lecturas se expande para definir también el espacio exterior, es decir todo aquello que no puede estar incluido en su isla personal, esa que ha creado su mente para poder sobrevivir. La lectura de un ensayo sobre Lezama Lima y la rememoración de los versos de “Noche insular” que sirven de epitafio en la tumba del poeta activan en Gelsomina una interpretación de la locura y su tratamiento en la sociedad. En efecto, su mente opera un deslizamiento que le atribuye a la enfermera del manicomio una actualización de los versos de Lezama, diciendo entonces; “esto no es una fiesta innumerable, sino el pabellón de las incurables” (ibid.: 61). Este desbordamiento literario parece despertar un sentimiento casi paranoico en el personaje de Gelsomina, quien sin embargo parece lúcida con respecto a lo que le ocurre:

No era posible que la enfermera supiera que ella estaba leyendo un texto sobre Lezama donde se mencionaban los versos esculpidos sobre su tumba en el cementerio de Colón; “La mar violeta añora el nacimiento de los dioses, ya que nacer es aquí una fiesta innumerable, un redoble de cortejos y tritones reinando.” No era posible que gritara a voces que las pacientes eran incurables. Por muy perversa que fuera, estaba obligada a guardar la forma. (ibid.: 56)

Las fronteras entre lo literario y lo hospitalario se borran para permitir que se instale paulatinamente un mundo poético que, sin embargo, funciona como una fuente de obsesiones para Gelsomina. En ese sentido sus sufrimientos parecerían agravarse a medida que el espacio de lo literario se expande. Poco a poco otras enfermas que comparten con ella esta habitación del manicomio se ven impregnadas por

la fuerza de los discursos literarios invocados. Es el caso de la 23, esa enferma que interactúa con Gelsomina, funcionando como un alter ego de la protagonista, y que parece dispuesta a dejarse llevar por la fuerza de lo poético.

Esa noche la 23 rezó fervorosamente el verso de Lezama en una letanía tan interminable como agotadora. Arrodillada a los pies de la cama, con los brazos abiertos en cruz, la plegaria obsesiva se convertía por momentos en un susurro melodioso. Cuando finalmente la 23 se quedó dormida, sus palabras permanecieron en el silencio de la sala, hablándole a Gelsomina por muchas horas. (ibid.: 64-65)

Al integrar al personaje de 23 en su mundo poético, las palabras de los autores dilectos cobran una fuerza superior que se ejerce sobre la mente de Gelsomina, una mente que no parece fragilizada por la locura pero que, por su permeabilidad frente al lenguaje poético, se vuelve impredecible. Su espíritu lector actúa como un archipiélago literario que desconoce geografías terrestres, funcionando como un verdadero rizoma glissantiano (Glissant, 1997, 177). Un poeta llama a otro en el frenesí lector de Gelsomina y el motivo de la tumba se actualiza de texto en texto:

En una ocasión, recordaba ahora Gelsomina, la tumba de Lezama la había llamado con una urgencia imperiosa. Quizás por esos días había estado leyendo con mucha insistencia el canto de Huidobro donde el gran hueco negro de la sepultura ejerce una vertiginosa atracción sobre Altazor y lo arrastra al abismo. Lo cierto es que Gelsomina sintió claramente la orden, no por irracional, menos imperiosa: busca la tumba del poeta. (Mateo, 2010, 57)

Reuniendo en su lectura a Lezama Lima, a Huidobro, unas páginas después a Vallejo, el tema de la muerte se instala como una obsesión en su mente, movilizándola siempre más allá. Es una experiencia espiritual pero también física la que la protagonista vive en la novela, algo que la lleva por momentos a sentir el encierro total en los blancos manicomios y al mismo tiempo a recorrer las calles de La Habana, como un peregrinar poético.

En su locura, Gelsomina parece oscilar entre la angustia de la muerte y el deseo de escapar del encierro para sobrevivir. Aparece entonces el poema de Derek Walcott como un salvavidas, una forma de evasión y de conexión con el mundo.¹ Con el impulso de la vida pide su Goleta Flight para poder así escapar de los blancos manicomios percibidos como espacio del encierro insular: “¿Dónde está la goleta Flight, aquella en la que se embarcó Shabine, el héroe, el que canta desde las profundidades del mar y recorre los blancos archipiélagos en un largo viaje destinado al olvido? Necesito esa goleta” (Mateo, 2010, 121). El poema de Derek Walcott representa una forma de libertad que está ligada a la posibilidad de olvidar y de deshacerse de todas las amarras con las que la sociedad la ata, y esto gracias a la poesía. Es lo que intenta hacer durante toda su vida, y es esta misma fuerza poética la que va a hacerla pasar del lado de la locura.

Las dificultades aparecen sublimadas en su mente obsesiva por los textos literarios que las potencian,

llevándolas a una apoteosis mortífera. Así entonces, cuando Gelsomina evoca en las primeras páginas un episodio de *Gouverneur de la rosée* de Jacques Roumain (1944), esta referencia funciona en la novela como una prolepsis trágica. Este intertexto y la manera en la que está insertado en la novela permite poner de relieve una característica de su torturada psiquis. Lo que todos perciben como un simple caso de locura aparece en realidad como una profunda lucidez que le permite entender no solamente su sufrimiento personal sino también el de toda una sociedad. Porque el anuncio fatídico que esta referencia literaria le permite hacer a Gelsomina aparece como una evidencia que concierne tanto a las enfermas de los blancos manicomios como a la población de La Habana en medio de la crisis de los años 1990:

Recordó entonces la angustia por la sequía de los personajes de *Gobernadores del rocío* antes de que Manuel y Anaísa encontraran el ojo de agua al pie de la higuera maldita. Todos moriremos, había exclamado la vieja Délira Delivrance al iniciarse la novela, hundiendo sus manos en un polvo árido que resbaló entre sus dedos. Todos moriremos, fueron sus palabras: todos moriremos (ibid.: 16).

Si bien el verbo en futuro aparece como el elemento fuerte de este fragmento, es más que nada el pronombre “todos”, inclusivo, el que pone de realce la empatía de este personaje femenino frente al sufrimiento de la sociedad cubana. Porque su reflexión es obviamente personal, pero parece también abarcar lo colectivo de la comunidad en la que se incluye ella también.

II - Multiplicidad de voces, multiplicidad de locuras

La novela de Margarita Mateo Palmer es polifónica porque, gracias a diversas estrategias discursivas, reproduce las voces y los puntos de vista de cuatro personajes que viven una misma situación que es la locura de Gelsomina. Pero si la madre, la hermana y el hijo de Gelsomina parecen exclusivamente preocupados por la salud mental de esta última, sus discursos evidencian otras preocupaciones que se acercan también a la locura. Se trata de manifestaciones que, por su carácter a veces aparentemente insólito, están revestidas de una cierta liviandad. Son incluso situaciones y reflexiones que aportan por momentos un toque de humor. Así, cuando se trata de los amores del hijo de Gelsomina, que ella misma llama Clitoreo, la Marquesa se burla tanto de las preferencias de su nieto como de las reflexiones que a este propósito podría expresar su hija:

Imposta la voz de su mamá y le dice, con un dejo insoportable de sorna, ¿cuál de las hijas de Hécate, que es la diosa griega de la oscuridad, se refugiará esa noche en tu cama? ¿Hoy pernoctará aquí Yubisleidi o Yismarilis? ¿Será acaso Yusimí? Bienvenidas sean a tus predios las oscuras hijas de Hécate. Tu madre, que todo te lo permite, debía tratar de que traspase el umbral de esta casa una de las descendientes de Derek Walcott. Si ya estás decidido a quemar petróleo, que sea al menos la hija de un premio Nobel quien encienda tu fuego. (ibid.: 50-51).

La ironía de la Marquesa Roja que hace hincapié en el color de piel de las enamoradas de su nieto intenta

no solamente burlarse de las preferencias sexuales del joven, sino también del prisma literario a través del cual la protagonista entiende la vida. Pero si en una primera instancia esta reflexión de la madre de Gelsomina podría parecer simplemente risueña, son palabras que dejan entrever alguna de las obsesiones de esta mujer que tiende a resaltar una alcurnia en su genealogía y por eso mismo a despreciar a las mujeres negras. En este sentido, la Marquesa también experimenta y por eso mismo ilustra una suerte de trastorno psíquico que se acerca al pensamiento atávico tal y como lo define Édouard Glissant (1990: 61). El personaje de la Marquesa es quizás el más vistoso por el hecho mismo de que su discurso no parece sufrir ningún tipo de censura ni de autocensura. Es una mujer muy segura de sus posiciones, por lo que sus palabras, al ser categóricas, incrementan su capital humorístico. La madre de Gelsomina tiene una relación con la literatura construida como una constante provocación frente a la pasión incondicional de su hija. Por eso sus posicionamientos aparecen como gestos antiliterarios casi grotescos que suscitan la sonrisa del lector cómplice. Cuando relata su experiencia de lectura de Lezama Lima, su proceder tiende a negar toda esencia literaria al texto, evidenciando un posicionamiento completamente irreverente frente a esta figura mayor de las letras cubanas:

Una vez traté de leerme un libro que a mi hija le encanta, de Lezama Lima. Ahí volví a ratificar lo que siempre he pensado: los autores que lee mi hija le hacen mucho daño, es como si echaran leña al fuego que ya está ardiendo en esa cabeza. Cogí el novelón ese, *Paradiso*, y enseguida me di cuenta de todo lo que le sobraba. Había muchas palabras, frases enteras que estaban de más. No pude contenerme y empecé a tachar. (Mateo, 2010, 233).

La actitud casi insolente de la Marquesa, y, en cualquiera de los casos, despreocupada, la vuelve simpática, porque en su proceder hay algo profundamente popular que tiene que ver con las dificultades que supone la lectura de *Paradiso* (1966). Pero su gesto antiliterario tiene que ver también con una fisura en la sociedad que separa a quienes pueden tener acceso real a la literatura y quienes solo ven en ella algo artificioso, engorroso e incluso peligroso. Esa fractura, representada por la incapacidad de dialogar que sienten Gelsomina y la Marquesa, aparece intensificada por una grieta intergeneracional que duplica el conflicto.

A todos estos trastornos se agregan los de María Estela, la hermana emigrada a Estados Unidos que envía cartas mostrando obviamente su preocupación por la salud mental de la protagonista, pero realizando al mismo tiempo una suerte de catarsis textual. Porque si la de Gelsomina es una locura bastante espectacular, la de María Estela aparece igual o quizás más nociva. En sus misivas, su vida cotidiana está amenazada constantemente por las angustias que la carcomen:

Hacia tiempo que los gremlins estaban callados. En Cuba no me dejaban vivir, cada mañana las mismas voces, principalmente una muy chillona que me chupaba toda la energía antes de empezar el día. Yo lo llamaba el Vampiro. Tam-

bién estaba el Apocalíptico. Su especialidad era meterme miedo: el poco de leche que guardaste para el desayuno se cortó porque hubo apagón, ya venció el pescado y no lo compraste, falta poco para que empiecen las ollas colectivas, y muchas cosas más, todas espantosas. (ibid.: 136).

La locura de María Estela tiene que ver con las penurias vividas durante el “Período especial”, con las restricciones que llenaban de angustia su día a día. Si las preocupaciones metafísicas constituyen el origen de las obsesiones de Gelsomina, las cuestiones puramente materiales tienen efectos igualmente devastadores en la psiquis de su hermana. La gran diferencia que aparece entre Gelsomina y los otros tres personajes que se expresan en la novela consiste justamente en la capacidad de analizar esta locura que cada uno vive, de develarla hasta lo más profundo, para poder comprenderla y sortear así los obstáculos que les impone.

III – Comprender la locura gracias a la literatura

No ya como una forma de delirio sino más bien como un mecanismo de defensa, que además de proteger proporciona las armas para liberarse de la locura, Gelsomina intenta constantemente poner en relación sus obsesiones con sus lecturas. Porque la posibilidad de hacer de su trastorno psíquico una locura literaria podría ser para ella salvadora, ya que, como lo subraya Yailuma Vásquez Domínguez, “la locura, vista como subversión de los límites impuestos a la mujer, se convierte en un símbolo de libertad, en un espacio de poder” (91). La literatura, al funcionar como un contrapunto para su mente torturada, ofrece una clave de interpretación para su propio análisis y luego para su salvación. Y la situación de encierro que vive Gelsomina en los blancos manicomios encuentra su parangón con la situación insular de la sociedad cubana y caribeña en general, vista como cárcel al mismo tiempo que como múltiples posibilidades de salida y de contacto con el otro. Así, la poesía de Virgilio Piñera evoca para ella ese claustro que la sofoca a ella pero que también sofocaba a su hermana María Estela:

¡Nadie puede salir! ¡Nadie puede salir!, se repite en el poema como un estribillo carcelario. Gelsomina detuvo la lectura en esta frase, pues la noción del límite espacial, tan dramáticamente fijada en el poema de Virgilio, le provocaba una ansiedad claustrofóbica que la hacía respirar muy hondo para compensar, con la dilatación del espacio interior, la deficiencia del entorno. (Mateo, 2010, 93).

La evocación de estos versos de “La isla en peso” (1943) introducen un procedimiento importante en la escritura de *Desde los blancos manicomios*. Se trata de lo que Lucien Dällenbach define como intratextualidad («*Intertexte [...]*»), es decir la referencia en un texto dado a otros textos del mismo autor. Y en este caso, las reflexiones sobre la insularidad en la poesía de Virgilio Piñera remiten al ensayo que Margarita Mateo incluye en *El Caribe en su discurso literario* (2004) escrito en colaboración con Luis Álvarez. Entonces, se produce una reflexión en doble sentido, ya que la ficción representada por la locura de Gelsomina encuentra una explicación en la claustrofobia evocada por la insularidad de la poesía de



Piñera y, al mismo tiempo, la interacción de la ficción con la escritura ensayística de la autora permite renovar la lectura crítica de este poeta.

Este procedimiento se reitera, discreta pero eficazmente, en lo que refiere a diferentes poetas del Caribe. Es el caso de Aimé Césaire y de su *Cahier d'un retour au pays natal* (1947). La reflexión elíptica, implícita, sobre este texto redundante en un gesto espejado que le permite a Gelsomina avanzar en su proceso de introspección. El retorno a su país natal, es decir su salida del manicomio para volver a la sociedad, le parece un proceso casi tan difícil como el que emprendió al ingresar voluntariamente al espacio de reclusión hospitalaria:

Al leer estas palabras sobre Césaire, Gelsomina pensó en sí misma, ahora ausente, enferma, recluida en un manicomio de altas paredes blancas, y sintió que el regreso era lo más difícil, quizás un objetivo inalcanzable. Quien regresa no es ya el mismo que partió, ni igual será su mirada sobre la tierra recobrada, repitió. ¿Cuánto perdería en ese viaje de regreso que ahora le parecía un camino, más que largo y tortuoso, interminable? ¿Cuándo y cómo se reconciliaría con ella misma, con su ser disociado y fragmentado en pedazos que aún resistían a la reconciliación? ¿Cuáles de las zonas más dañadas de su ser podrían recuperarse y sanar, cuáles estarían irremediadamente marcadas por la enfermedad? (ibid.: 160).

La insania de Gelsomina aparece así fuertemente ligada a la concepción del espacio como una isla de protección y al mismo tiempo de reclusión. La relación paradójica con lo espacial tiene que ver con la posibilidad de alejarse de ese lugar de confinamiento, de liberarse de sus límites insulares y al mismo tiempo añorarlo como se hace con el país natal que ya no se ve con los mismos ojos. Esta constante contradicción explica los sufrimientos de Gelsomina que oscila entre una concepción y otra del Caribe, como multiplicación de islas únicas y al mismo tiempo archipiélago de la relación.

Entonces, la decisión de ingresar a los blancos manicomios representa una voluntad de vivir en carne propia la relación compleja con la isla, porque como lo señala María Virginia González, el hecho de “alsarse”, en su sentido etimológico, resitúa al personaje de Gelsomina en el espacio de la isla caribeña y desde ese espacio cerrado le permite reflexionar sobre la insularidad (González: 148-149). Se instala en el texto un vaivén entre la ficción de la novela y la poesía evocada intertextualmente, pasada por el filtro de la lectura crítica de la autora porque, como lo señala Yailuma Vásquez Domínguez, “el texto posee un discurso metafictivo amplio y orgánico” (89).

Si la experiencia parece esencialmente dolorosa, la literatura también evoca momentos de gracia en los que una dulce representación del espacio parece sanar las llagas espirituales de Gelsomina. Esto se produce cuando algunas evocaciones intertextuales renuevan la representación de la isla como espacio íntimo de la infancia y de la inocencia. Así, cuando se trata de la figura de Claude McKay, la isla natal vista a la distancia representa el espacio añorado de la niñez:

En la visión de McKay, la isla natal permanece como una dolorosa ausencia que sería mejor olvidar. Gelsomina imaginaba al poeta jamaicano descubriendo la nieve en el mundo refulgente de Harlem, tan diferente de los campos apacibles de su isla, para tropezar de pronto con los símbolos frutales de su infancia. (Mateo, 2010: 259).

Esta reflexión de Gelsomina probablemente esté inspirada en la lectura de poemas como “The Tropics in New York” o “I Shall Return” (1920), que de hecho Margarita Mateo Palmer analiza en su estudio acerca de “La literatura caribeña al cierre del siglo”, en el que afirma que, al igual que *Cahier d'un retour au pays natal*, estos “pueden ser considerados textos representativos, en sus diversas elaboraciones formales, de esa mirada nostálgica sobre la región propia desde la perspectiva de un país ajeno” (Mateo, 1993: 616).

Una lectura similar hace Gelsomina de la poesía de Saint-John Perse, cuando la asocia a uno de sus recuerdos de infancia:

Recordando la poesía de Perse, pensó en un universo tibio, de suaves claridades, detenido en la gravedad de sus gestos, que se basta a sí mismo. Gelsomina recordó cómo, en algunos momentos muy especiales de su infancia, también había sentido esa relación de armonía y plenitud con el entorno. (Mateo, 2010: 224-225).

La literatura representa para Gelsomina la posibilidad de entender sus propios males, cristalizados por su locura. Las lecturas intratextuales activan una alimentación recíproca de la reflexión, gracias a la cual no solamente se precisa la diégesis de la novela, sino que también se renueva la visión del Caribe literario que propone Margarita Mateo Palmer. En ese sentido la literatura ya no puede ser vista simplemente como la causa de una locura, al contrario, representa una escapatoria, una bocanada de aire para un personaje que siente que se asfixia si no puede acceder a la apertura del Caribe como archipiélago. Es algo que María Estela, la hermana exiliada, aunque no pueda realmente valorarlo, comprende rápidamente:

Desde entonces me di cuenta de que la lectura para ti era como un calmante, una tablita de sal-

vación. La necesitabas como otros necesitan drogas. Te recuerdo en los momentos más difíciles buscando la menor oportunidad para ponerte a leer, escapando de los problemas a través de la lectura. Era como si dijeras, estoy aquí, pero no estabas realmente. (ibid.: 73).

Es por eso que los blancos manicomios, aunque parecen un lugar de sufrimiento, terminan siendo un espacio de salvación para la protagonista. Desde las primeras páginas una frase aparece como una prolepsis esclarecedora: “Aquel lugar fue, sin duda, un sitio de poder para Gelsomina” (ibid.: 7). Porque el aislamiento, el alejamiento de la sociedad le permite a la protagonista ceder todo su espacio vital a la literatura. El manicomio se vuelve así el ámbito de lectura y de reflexión literaria que convoca a los autores de las islas del Caribe, dando lugar a lo que Lilianne Lugo Herrera llama un “Aleph tropical” (196). Gracias a la relación íntima e intensa que Gelsomina entabla con la literatura, el espacio de aislamiento y de reclusión termina convirtiéndose en el lugar privilegiado de la literatura. La conquista de este espacio de experimentación literaria le devuelve la capacidad de pensar y entender las locuras y las lecturas de las sociedades caribeñas.

NOTA

¹ Se trata del poema «The Schooner Flight» de Derek Walcott, publicado en 1979 en su poemario *The Star-Apple Kingdom*.

BIBLIOGRAFÍA

- Dällenbach, Lucien, «Intertexte et autotexte», *Poétique*, N. 27, 1976.
- Fornet, Jorge, “Elogio de la incertidumbre. Cuba novelada en el siglo XXI”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIX, Núm. 243, abril-junio 2013.
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1976.
- Glissant, Édouard 1990, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- , 1997 *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard.
- González, María Virginia, *Construcciones identitarias en la narrativa escrita por mujeres cubanas a fines del siglo XX*. Tesis de posgrado. (2013). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.895/te.895.pdf>
- Lugo Herrera Lilianne, “Un nuevo orden en la locura: estructuras disipativas en *Desde los blancos manicomios* de Margarita Mateo Palmer”, *Valenciana*, n. 22, julio-diciembre de 2018.
- Mateo Palmer Margarita, 1993 “La literatura caribeña al cierre del siglo”, *Revista Iberoamericana*, vol. LIX, n. 164-164, julio-diciembre 1993.
- , 2010 *Desde los blancos manicomios*, (2008) Estados Unidos, AtomPress, 2010.
- Vásquez Domínguez, Yailuma, *Limón limonero... La literatura femenina cubana del siglo XXI*, Universidad de La Habana, Editorial UH, 2016.
- Yáñez, Mirta, *Cubanas a capítulo, segunda temporada*, La Habana, Letras Cubanas, 2012.

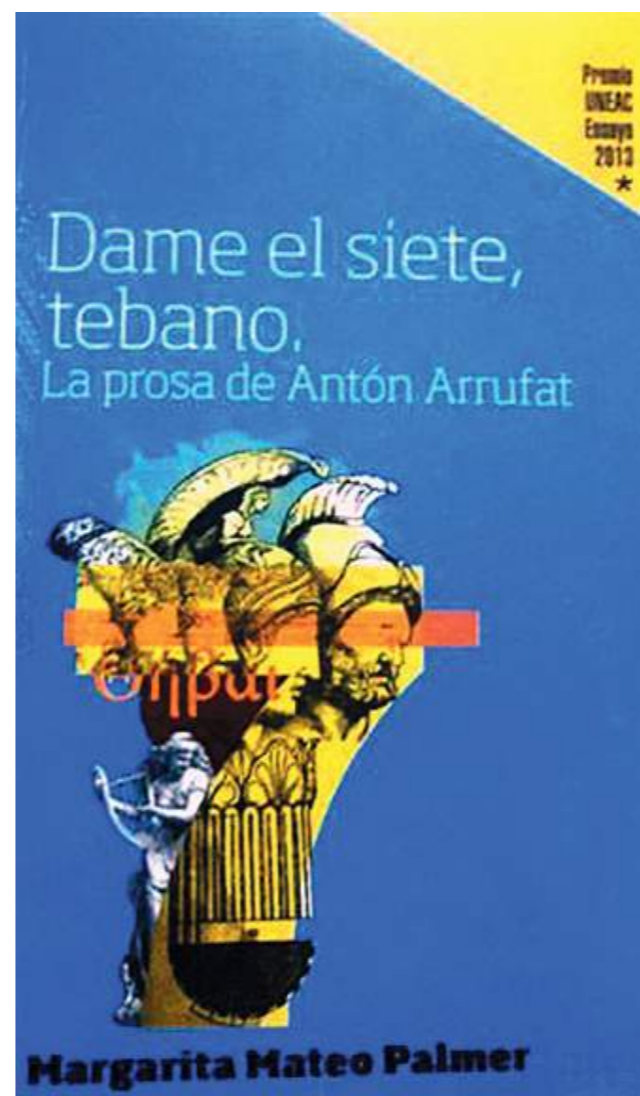
La estética del ensayo de Margarita Mateo Palmer o el espejo del palimpsesto en *Dame el siete, tebano. La prosa de Antón Arrufat*

Renée Clémentine Lucien
Especialista en literatura, civilización
y arte de América Latina, más particu-
larmente del Caribe (siglos XIX-XXI),
e investigadora del CRIMIC de la Uni-
versidad de la Sorbona y del GRIHAL.
Ha publicado, entre otros, *Resistencia
y cubanidad* (2006), y *Visiones de 50
años de vida cultural con la Revolu-
ción Cubana, 1959-2009* (2012).

Quisiera recordar en qué circunstancias conocí a nuestra brillante invitada Margarita Mateo Palmer, que tienen mucho que ver con el tema que he elegido abordar hoy. Preparando la tesis de doctorado, me había metido en la obra de teatro de Antón Arrufat, *Los siete contra Tebas*, y algunos años más tarde, en 2008, en su acogedora casa de El Vedado, en la conversación, arte predilecto de Margarita y de Antón, del que hablaré más adelante, traté de las trabas que había puesto la censura a la representación de esta obra y de la salida de aquella oscuridad a la que se la había condenado durante cuatro décadas, puesto que se acababa de estrenarla finalmente en un teatro de La Habana. Entonces, Margarita consiguió que se me grabara un disco de la representación que me llevé a Francia, sumamente agradecida.

Así pues, no por casualidad me enfoco en el ensayo titulado *Dame el siete, tebano, La prosa de Antón Arrufat*, homenaje de Margarita Mateo a Arrufat, galardonado con el Premio de la crítica UNEAC Ensayo en 2013.¹ Al leer el título en forma de apóstrofe con uso del tuteo, lo que supone cierta proximidad entre el solicitante y el destinatario, y fijarme en su contenido que señala un conocimiento de la obra teatral de Arrufat, tuve la intuición de que el ensayo cobraría la forma de un diálogo en torno a un *modus operandi* estilístico entre dos premios nacionales cubanos, Antón y Margarita. Cabe añadir que el paratexto extiende el diálogo a dos amigos de Margarita Mateo, los críticos Salvador Redonet y Reiner Pérez-Hernández, *carus discipulus, amicus dilectissimus* elogiados en el epígrafe que iría cobrando significado a lo largo del ensayo a sabiendas de que ambos son también ensayistas adictos a la obra de Antón Arrufat.

Hay que decir que la intuición mía fue volviéndose postulado por la clave que me brindó un fragmento del ensayo de Margarita, "Los paseantes", en el que la conversación entre dos oyentes de la ponencia hecha por una crítica de Arrufat recién oída en el Palacio del Segundo Cabo, propicia este enjuiciamiento del autor de *Indisciplinas críticas* sobre la poscrítica, es decir Reiner Pérez-Hernández: "De hecho lo que hizo esta crítica fue entablar una conversación con él. De algún modo se estaba apropiando de la forma de su objeto de estudio". La referencia a otro ensayo de Mateo Palmer titulado *Ella escribía poscrítica*² no podía ser más nítida, al identificarla con la autora de dicha ponencia:



Hace falta señalar que dicha categoría «poscrítica» se define como asimilación discursiva. La asimilación discursiva apuntada en aquella ponencia es la que se advierte en la forma de concebir y escribir ensayos de Margarita Mateo Palmer en *Dame el siete, tebano*, la prosa de Antón Arrufat. Todo ello me lleva a fijarme en el juego de espejo entre el arte de hacer ensayos por Antón Arrufat y el de

Margarita Mateo Palmer, claramente un entramado literario y metaliterario, entre jocoso y sutil. Dicho entramado conforma una construcción hecha a la vez de acercamiento teórico propio de los ensayos canónicos, pero también de hibridación genérica que subvierte estos cánones rayando en lo heterodoxo y cuyo hipotexto lejano sería, según su título, nada menos que la tragedia de Esquilo, matriz del hipertexto *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat.

Entonces, es de ver que a lo largo de un diálogo homenaje donde pulsa la admiración, chispea el humor y se manifiesta la afición a lo lúdico, en la estética del ensayo de nuestra autora, se podrán rastrear paradigmas puestos en práctica por Arrufat como la superposición estética, la fragmentación, la hibridez genérica, el desdoblamiento, el «palimpsesto crítico», hechos suyos por Margarita en su arte ensayístico, pero en forma singular y «palmeriana» (disculpen el neologismo). La dinámica polifónica, según la entiende Mikhaïl Bakhtine,³ intertextual, palimpsestica, así como lo diría Gérard Genette,⁴ "de la superposición" teorizada por Arrufat, que conforma el tejido del diálogo entre Arrufat, los que se dedican a la conversación (dobles de la ensayista), y el autor de un graffit ifotógrafo que reza: "*Dame el siete tebano*", origina un objeto discursivo nada conforme con lo canónico sino subversivo. En el entramado subversivo, la conversación, como la entiende Arrufat y por consiguiente Mateo Palmer, vertebrada el ensayo acerca de la prosa de Antón Arrufat.

Dame el siete tebano, un auténtico palimpsesto
De entrada, salta a la vista la heterodoxia del objeto textual. Nada tiene que ver con otro de Margarita más bien acatador del modelo consagrado, como por

ejemplo *El Caribe en su discurso*, de 2005,⁵ escrito en colaboración con Luis Álvarez Álvarez, pero es de notar que una evolución formal hacia cierta ruptura con los códigos académicos ya se obvia en *Ella escribía poscrítica*. Por añadidura, el tono del ensayo de 2013 en su conjunto encaja poco con la solemnidad del contexto de un homenaje oficial. Se evidencia la búsqueda de una adecuación a la misma personalidad transgresora de Arrufat.

Es palmario que la teoría estética de la superposición y el juego palimpsestico le brindan a la autora el marco apropiado. Al respecto, el título del ensayo llama la atención por su configuración semántica y gramatical propia de la oralidad. Va asociando por una coma una exhortación: *Dame el siete, tebano*, a una expansión gramatical: La prosa de Antón Arrufat, como si toda esta prosa se redujera a, o se resumiera en un diálogo entre el autor de dicha exhortación y el escritor, lo cual sería el único objeto de la ensayista al tratar de Arrufat, autor de prosa, pero exclusivamente a partir de una obra teatral, *Los siete contra Tebas*.⁶ Esto no es nada de extrañar cuando se sabe de sobra que la estética de la superposición de Arrufat es uno de los paradigmas de la prosa que se nos presenta. Y de hecho, nuestra lectura se orienta hacia la relación dialógica que mantiene la exhortación del título y también la prosa ensayística de Margarita Mateo Palmer con la obra teatral más célebre y problemática de Antón Arrufat, *Los siete contra Tebas*. Inscrita en la tradición del helenismo de la literatura cubana, intertextual y epónima de la tragedia de Esquilo y también inspirada en *Las Fenicias* de Eurípides, recordemos que la pieza de Arrufat, censurada durante cuatro décadas por transgresiva, solo pudo escenificarla el puestista Alberto Sarraín en La Habana en 2007. Si bien fue galardonada con el Premio UNEAC en 1968, la lectura política que le hicieron los censores en aquellos años críticos de dogmatización de la cultura hizo que se la descartara del panorama teatral de aquel entonces. El enfrentamiento fratricida entre los dos hijos de Edipo, Etéocles y Polinice, es el núcleo de la tragedia, entre el que detenta el poder y ha repartido entre los pobres la herencia de su padre y el exiliado que regresa a Tebas para reivindicar sus bienes espoliados. Escuchemos lo que comentaba este autor respecto a su elección de dicha matriz helénica, en la entrevista «Antón Arrufat habla claro»,

hecha por Jesús B. Barquet, en 1999, para la revista *Encuentro de la cultura cubana*:

Mi desarrollo como dramaturgo, en crisis en ese momento, y los cambios sociales verificados en Cuba también en el momento en que acometí la versión, propiciaron a su manera singular, y que un griego de la época llamaría *destino*, mi redescubrimiento de *Los siete contra Tebas*. Me impresionaron su aliento épico, el tema de la justicia y el derecho, su encanto arcaico, la estructura rudimentaria como de una maquinaria de madera pintada en colores primarios, y el temor, sobre todo el temor, que la recorre como una llama. Temor a la muerte que la guerra precipita, temor de perder los bienes de la vida y el deseo, sumamente arraigado, de perder estos bienes.⁷

Entonces, en cuanto a la estética de “la superposición” y al palimpsesto, el proceso histórico cubano en aquellos años, que siente concretamente Arrufat, y la obra teatral nueva que sale de la variación que él propone, resultan superpuestos al mito y la historia de Tebas. Tratándose de la teoría de “la superposición”, al estudiar la poesía del modernista cubano Julián del Casal, a partir de la crítica llevada a cabo por Virgilio Piñera en «Poesía cubana del siglo XX», Arrufat explica que: «Comprender superponiendo, en una relación que implica ‘diferencias originales’ [...] que se aproximan y hasta se buscan, sin igualarse del todo [...]». De ello sale un «singular contrapunteo que va tornándose un diálogo a tres voces, entre del Casal, Piñera y Arrufat que resulta de aproximaciones y contraposiciones de criterios disímiles».⁸

Al fijarnos en el graffiti que reza *Dame el siete tebano*, del que arranca todo el proceso literario, especulativo y dialogal, originando una clase de contrapunteo formal del ensayo canónico, recordemos que nuestra autora en el capítulo “De los muros y la escritura” de *Ella escribía poscrítica*, le dedica una atención esclarecedora a la práctica tradicional y la índole de esta forma de expresión habanera:

Como todas las ciudades de una vida intensa los graffiti se presentan en La Habana de un modo original. Más que los muros amplios y visibles, los signos eligen lugares invisibles. No ha perdido el graffiti habanero la antigua tradición del CHORI de La Habana Vieja. ... esta escritura de iniciados, convenida en enigma y clave, en código secreto no ha perdido sin embargo la necesidad de comunicar su mensaje apelando en breve homenaje a las altas columnas neoclásicas que acogen sus trazos.⁹

El graffiti dedicado a Arrufat, pintado con plumón verde en una de las macetas de la Plaza Vieja de La Habana, fue descubierto y leído por casualidad por dos paseantes sabedores de la odisea de Arrufat, que salían de una conferencia leída por él acerca de Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima, en el seno de la Academia Cubana de la Lengua, en el Aula Magna del Colegio Universitario de San Jerónimo de La Habana. Advertimos que la conversación que hace de hilo conductor acude a la estética de “la superposición”, prueba de que el ensayo de Margarita es poscrítica, según lo teoriza Reiner Pérez-Hernández. La investigación a la que se dedican de seguro estos dos dobles de la ensayista que viene alimentando la conversación intentará desentrañar un doble misterio, si

el graffiti se relaciona con la obra recién estrenada en el teatro por el puestista Alberto Sarraín o si se dirige en realidad al hombre Arrufat, con un intento de hablarle así, a secas. De hecho, la ensayista va armando toda una escenificación de la relación/diálogo entre el fotógrafo, autor del graffiti, y Antón Arrufat, y aquellos que van comentando la existencia de tal forma genérica destinada a dirigirse a él, hibridando varios géneros y niveles del lenguaje, mezclando extractos muy académicos de críticos de Arrufat y un registro de lengua coloquial hasta familiar y ordinario de expresarse del «El fotógrafo enamorado». La primera estrategia del graffitista fue dibujar en los muros de la UNEAC: «TE AMO, ANTON, TE AMO», con letras mayúsculas, para llamar la atención del paseante, confiando en que los comentarios de otros escritores llegaran a Arrufat para que él, por fin, se enterara de su admiración. Además, pues, de romper con los códigos de la buena compostura, el fotógrafo enamorado se empeña en su propósito optando por una formulación de su deseo en otro graffiti: *Dame el siete tebano*, que viene a ser una variación intertextual del título de la pieza de Arrufat y del hipotexto griego, *Los siete contra Tebas*. Es de notar que al revés de la obra teatral cuyo contexto era colectivo, donde había enfrentamiento por el poder y fue rechazada al nacer, borrada de la historia del teatro cubano igual que su autor que resultó marginalizado, la propuesta que se le hace en 2013 no es sino una invitación oral íntima, un como resarcimiento de lo que fue una injusticia, aunque destaca por su carácter procaz debido a la polisemia de la palabra “siete”, que alude a la homosexualidad del escritor Arrufat. La invitación resulta preñada de choteo y merece la pena apuntar lo que escribe Margarita al respecto. Esta actitud de burla y chiste, propia del *habitus* cubano, estudiada por Fernando Ortiz,¹⁰ al que se refiere la ensayista, fruto de la transculturación, se manifiesta a través de “conductas que, como la burla sancionadora que expresa la palabra riende y tendenciosa -choteo, dícese en Cuba [...]”¹¹

Más adelante, lo del graffiti reaparece en «Los diálogos del bibliógrafo pasivo», conversación entre La Poetisa Lánguida, La Historiadora Perversa y el Pasivo en casa de éste acerca de lo que había visto en La Plaza la Historiadora perversa: el letrado con la exhortación: «Dame el siete tebano, dame el siete». En forma de provocación a la Poetisa reacia a la procazidad, proclama que:

Me parece muy ocurrente el graffiti aunque es demasiado fuerte lo que se le está pidiendo a Antón. El juego logrado a partir de *Los siete contra Tebas* es realmente ingenioso, hay que reconocerlo. Me imagino que la frasecita ya estará en la boca de sus enemigos y más de uno estarán llamando por teléfono a su casa con voz fingida pidiendo hablar con el tebano.¹²

Se sigue el relato por una instancia heterodiegética de la relación por graffiti interpuesto entre el admirado escritor y su admirador rechazado y despreciado. Prosiguiendo el paseo, los paseantes toparon con otro graffiti en la Plaza Vieja, llegando a la conclusión de que la falta de correspondencia por parte de Arrufat con la admiración del otro desencadenó un sentimiento de animadversión que se tradujo por un tono agresivo algo distinto : «Lo que yo quiero, es

clavarte viejo carpintero», que viene cargado de una mezcla de la violencia expresada en el título y contenido bélico de la obra teatral de Arrufat, *Los siete contra Tebas*, y de doble sentido claramente sexual, típico del choteo, con comentario de los dos paseantes. El llamado elegante, siempre atento a los detalles saca la conclusión tajante: «No vengas ahora a discutirme que el tebano no es Antón Arrufat. [...] muy a pesar suyo, ha desatado una pasión vulgar y enfermiza.»

Así pues, por la estética de “la superposición” o del palimpsesto, el título de una obra que ya es una reescritura de una tragedia de Esquilo por el cubano Arrufat, viene transformado por una pintada de tono antitético a la solemnidad que requiere la referencia a tal obra y tal autor, por su sentido procaz, provocativo, de connotación sexual que entronca con el choteo cubano.

Hibridez genérica

Lo que importa también respecto a nuestro análisis es que se haya subrayado la hibridez genérica de la obra teatral de Arrufat, lo que tiene de dimensión reflexiva que la acerca al ensayo, así como lo apunta Carlos Celdrán, director artístico y general del Grupo teatro Arcos, quien la analiza así como «un teatro ensayo»:

El golpe viene ahora –la sorpresa– en el uso del teatro como dispositivo para pensar en directo las grandes ideas cívicas en juego en aquel momento: la justicia social/individual, el uso y abuso del poder, la razón de Estado, la política y la verdad. [...] Prefiere –y otra vez el golpe– el uso de la contradicción seca, conceptual, para definir el ser cubano en su momento. Contradicción agónica, irresoluble, que es presentada en la obra, simplemente, al desnudo. [...] La acción se desarrolla en un espacio abstracto, desprovisto de ilusión, de «realidad», de fondo, de perspectiva, perfecto para la confrontación frontal de las Ideas, de los Discursos, la Utopías, la maquinaria y las coartadas de la Historia, que reafirman esta visión de dispositivo, de máquina de pensar y de analizar un problema crucial en la escena.¹³

Arrufat concibe pues el teatro como ágora puesto que fundamenta su tragedia en la idea de un diálogo necesario entre los hermanos contrincantes, hecho de ideas. Hibridez y dimensión dialógica y polifónica se advertirán también a lo largo del ensayo de Margarita Palmer, como se verá a continuación.

Cabe notar que el *incipit* del ensayo deja primero perplejo, intrigado y luego tanto más deslumbrado al lector cuanto que éste acaba por dilucidar que la glosis de «Suelta, que se mueve suelta», anafóricamente reiterada como en un poema, sirve para homenajear a la lengua de Antón Arrufat, el órgano sin par de alguien adicto a la conversación, a la conferencia a la vez que es palmaria la relación de transtextualidad estructural con el conocido verso lorquiano del *Romancero gitano* «Verde que te quiero verde». Se le remeda el ritmo, el balanceo poético, en una evocación pormenorizada de dicho órgano, exaltada, rebosante de dinamismo y hasta guasona, que no deja de recordar la capacidad de infinita atención a las cosas del mismo Arrufat tal como se evidencia en su ensayo titulado *Pequeñas cosas*. Así es como le confiere a la lengua de Arrufat con la que se desempeña como crítico



en sus conferencias, valor de sinécdoque del *hombre discursivo*, título de otro ensayo de sus ensayos:

[...] afilada, muy cortante y hasta muerde, aunque no tiene dientes, y rasga sin ser filoso acero, y se clava y no es cuchillo, hiere sin ser espada, quiebra huesos aunque no los tenga, y es tanto su batallar constante que deja de interesarle el punto de articulación de las interdentes, las alveolares, mucho menos le preocupan las palatales o las velares, absorbida como está en su propio tijeiteo.¹⁴

Entonces, la conversación entre los dos críticos paseantes ya mencionados, uno delgado, desgarbado y otro elegante, cuyos nombres se desconocen, opción de la ensayista como para crear una tipología de comentaristas de las teorías de Arrufat, seguramente sus dobles, sirve de marco al ensayo, dándole tanto forma teatralizada como de relato ficcional y reflexivo, que no deja de recordar el estilo de Arrufat en su novela *La noche del Aguafiestas*. Esta es una novela cuya teatralidad se patentiza por los diálogos que remiten a los de Platón, los sitios en que se detienen los personajes para su plática, su gesto, etc., verdaderas didascalias. La afición a la conversación de Antón Arrufat supone la polifonía, el confrontar, no de chismes ramplones, sino de referencias a lo más excelso de la cultura cubana (Julián del Casal, Lezama Lima), y universal. Por ello, la conversación se explaya como una forma practicada por Margarita Mateo Palmer en su ensayo, por la multiplicidad de voces que platican acerca de una figura tachada por ella de mito nacional, un bibliógrafo, estudiosos cuyo objeto de investigación es la obra de Arrufat, críticos y críticas con nombres jocosos que conforman el *dramatis personae* de un texto teatral: El fotógrafo enamorado, El bibliógrafo pasivo, La Poetisa Lánguida, la Historiadora Perversa. Así conversan los dos personajes puestos en escena por Margarita Mateo la ensayista, como en los coloquios antiguos y platicando acerca de la conversación. Se evidencia entonces otro juego de espejo, de puesta en abismo entre Margarita y Antón:

¿Qué esperará Arrufat para acabar de poner en blanco y negro sus ideas sobre la conversación? [...] “Tiene fama de chismoso, pero en realidad lo que a él le gusta es la conversación: la busca, la

disfruta, y en el fondo, mira con desdén a aquellos que no ejercitan un arte tan sutil con ingenio y agudeza. Fíjate que hoy hablé de la autenticidad de la obra cuya escritura anda en consonancia con el modo de hablar del autor, casi un juicio de valor estético.¹⁵

A modo de conclusión, claro que no hemos agotado el tema del espejismo. Es palmario el tropismo del desdoblamiento practicado por el mismo Arrufat que resulta omnipresente como puntal de la estética ensayística de Margarita Mateo, a través de todas las modalidades formales convocadas en este acercamiento a la prosa de Antón Arrufat, lleno de recovecos, a imagen y semejanza de la travesura brillante y el choteo de la autora.

NOTAS

¹ Margarita Mateo Palmer, *Dame el siete, tebano. La prosa de Antón Arrufat*, La Habana, Ediciones Unión, 2014

² Margarita Mateo Palmer, *Ella escribía poscrítica*, La Habana, Letras Cubanas, 2005.

³ Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque», *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil collec. Essais Points, 1962.

⁵ Luis Álvarez Álvarez, Margarita Mateo Palmer, *El Caribe en su discurso literario*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2005.

⁶ Antón Arrufat, *Los siete contra Tebas, Teatro cubano contemporáneo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 871-931

⁷ Jesús B. Barquet, “Arrufat habla claro”, Entrevista, *Encuentro de la Cultura cubana*, n° 14, p. 91-100.

⁸ *Dame el siete. op.cit*

⁹ Margarita Mateo Palmer, *Ella escribía poscrítica, op. cit.* p. 32

¹⁰ Fernando Ortiz, “El choteo”, *Albur*, Año IV, número especial, mayo de 1992

¹¹ *Ella escribía, op. cit.* p. 21

¹² Margarita Mateo Palmer, *Dame el siete..., op. cit.*, p. 81

¹³ Carlos Celdrán, Textos contenidos en el Programa de manos del estreno, http://www.cniae.cult.cu/los_siet_contra_TEBas_programa_mano.htm

¹⁴ *Dame el siete, tebano... ,op. cit.* p. 9

¹⁵ *Ibid.*, p.14

*Aunque desnudo y sin pellejo vaya, fue de un grado mayor de lo que piensas: sodomitas prohombres, hocicar de hormigas y libretazos dantescos**

Mayerín Bello
Ensayista y crítica. Profesora
de la Universidad de La Habana.
Su libro más reciente, *Encuentros
cercanos de vario tipo. (Ensayos
sobre literaturas en diálogo).*

El tiempo transcurrido desde su gestación y difusión —siete siglos— ha puesto perfectamente de acuerdo a *La Divina Comedia* con su época, la Edad Media, al punto de considerársela una de sus más cabales expresiones en el terreno literario. Pero tal enunciación necesita de matices. Empezando por el propio concepto de esa «edad del medio» que abarca, de acuerdo con la historiografía al uso, la friolera de diez siglos, y que estaba ya concluyendo cuando el florentino Dante Alighieri escribió la que solo llamó *Comedia* —pronto la posteridad se encargaría de divinizarla—, finalizada en 1321, año también del deceso de su autor. De modo que sería más exacto decir que la obra es tributaria de las mentalidades, de la cultura, del espíritu de época —como quiera llamársele a ese cambio de sensibilidad o período protohumanista— propios del otoño del Medioevo. Tal ajuste avala mejor la concordancia entre el texto y su mundo, donde siguen operando, a reserva de las luces que se otean en el horizonte, una serie de principios rectores a los que Dante da su anuencia: la trascendencia de la vida y la inmortalidad del alma; el respeto por ciertas autoridades que le han conferido consistencia filosófica, científica y teológica a las «verdades eternas»; la prevalencia de la fe ante la duda; el cultivo de la sabiduría, aunque coartada por límites que no hay que sobrepasar; la suscripción de un credo hondamente profesado, como lo testimonian tantas páginas de su obra mayor. Concedido todo lo anterior, nos interesa, sin embargo, insistir en que Dante fue también un artista que se tomó un buen número de libertades y modificó a su antojo bien establecidos artículos de fe o juicios morales, sobre todo si sus aportes, subversiones o desafíos garantizaban el efecto poético del texto y subrayaban una convicción. Empezando por el rol concedido a Beatriz, entidad controvertida y responsable de que se lleve a término la salvación de Dante-personaje, entre otras razones por ser cifra alegórica del amor divino y de la teología, luego de haber sido pasada por el filtro de la *donna angelicata* del *dolce stil nuovo*, «[...] una invención de formidable atrevimiento —según el tan difundido decir de Harold Bloom— y el hecho de colocarla en el mismísimo engranaje de la maquinaria cristiana de salvación es el acto más audaz del poeta a la hora de transformar su fe heredada en algo más propio».¹ Tal originalidad, a bien ver, siempre ha sido motivo de exégesis, comentarios y tempranos reparos, empezando por los del contemporáneo de Dante, Ceccod'Ascoli, quien le reprochaba al poeta que pensara que las mujeres —a excepción de la Virgen María— tuvieran «intelecto».² De hecho, podría componerse toda una lista probatoria de su apartamiento de lo normativo. Su concepción del Limbo, por ejemplo, es muy original, tanto por su condición de *locus amoenus* como por sus habitantes. Allí a los niños no bautizados —como lo preveía la teología al uso— los acompañan adultos que, por fuerza, desconocieron la «buena nueva», tales los personajes grecorromanos que festejan a Dante, a los que se suman al menos

*Vaya mi agradecimiento al colega y amigo Roberto Rodríguez por su apoyo bibliográfico.



Ilustraciones: Ela Bello



dos musulmanes notables, Averroes y Saladino. Concordantemente con tal «libretazo», Dante convierte al suicida Catón en guardián del Purgatorio y salva de plano a Trajano, Estacio y Rifeo.³ Sin ánimo de exhaustividad podrían citarse otro par de casos, como lo son su manejo arbitrario, y en consecuencia expresivo, del arrepentimiento *in extremis* al negarle tal chance a Fray Alberigo, cuya alma es castigada en el Cocito de los traidores estando todavía vivo (*Infierno* XXXIII); o cuando les veta a los suicidas el revestimiento de sus cuerpos luego del Juicio Final (*Infierno* XIII). A todo a ello habría que añadir lo que todo lector de *La Divina Comedia* ha experimentado: su lección humanista de que en la totalidad aparente del ser conviven muchos rasgos y actitudes apreciables y hasta loables que un pecado específico no puede cancelar, de modo que el repudio de una faceta no impide la empatía con las otras. La consecuencia es la paradoja, pues algunos réprobos devienen en paradigmas: de la pasión de amor carnal (la delicada, frágil y «lujuriosa» Francesca); de majestad imponente y combativa (el hereje Farinata degli Uberti); de conmovedor amor paternal (el también hereje Cavalcante dei Cavalcanti y el traidor Ugolino della Gherardesca); de honor y cumplido vasallaje (el suicida Pier della Vigna); de entrega al conocimiento (el falaz consejero Ulises), de patriotismo y virtud cívica (los sodomitas de los cantos XV y XVI del *Infierno*). Y a propósito, vale la pena detenerse a considerar la inusual y hasta revolucionaria manera en que Dante maneja en la *Comedia* el pecado y la purgación de la sodomía, tanto por las interrogantes que plantea como por el deseo de ensayar una respuesta.⁴

Como es harto conocido, en el séptimo círculo del *Infierno*, en el tercer recinto, y en el área específica donde penan los violentos contra la naturaleza, es decir, un arrenal ardiente, se encuentra el otrora maestro de Dante, Brunetto Latini,⁵ quien fuera responsable de su formación filosófica y cultural, amén de su guía en política y ética cívica. Los tres tomos de *Li livres dou Trésor*, una obra enciclopédica de cierto valor entonces y escrita en francés (en lengua de oír, para ser más exactos), así como los versos mediocres del poema didáctico-alegórico *Il Tesoretto*, constituyeron un legado que lo hubiera

condenado irremediamente al olvido si no lo hubiese impedido su antiguo pupilo al transmutarlo en personaje de su *Infierno*. Se nos asegura que de su sodomía solo habla Dante, no hay más noticias.⁶ Tal vez el asunto fuera de dominio público, pero la *vox populi* no siempre se eterniza en la letra escrita. De modo que si todos sabían de la «contra natura» del maestro, y a Dante, por su parte, le constaba, no podía «salvarlo» pues aspiraba a que se apreciara la justeza de su veredicto. Pero, vamos, podía concebirlo arrepentido, como sugiere algún exégeta,⁷ y haberlo colocado en el *Purgatorio*. O Brunetto era genio y figura hasta la sepultura y nadie se hubiera tragado la conversión, o a Dante le venía que ni pintado para su episodio infernal, por el contraste que se potencia en el pasaje entre su miserable estado ultramundano y sus principios cívicos y humanos. Allí está, pues, *ser* Brunetto, irreconocible de puro tiznado, condenado a moverse en escuadra por el arrenal mientras trata de esquivar la lluvia de fuego, semejante a la que arrasó a Sodoma y a Gomorra:

«Hijo, no te disguste — me repuso — si Brunetto Latini deja un rato a su grupo y contigo se detiene.»

Y yo le dije: «Os lo pido gustoso; y si queréis que yo, con vos me pare, lo haré si place a aquel con el que ando.»

«Hijo — repuso —, aquel de este rebaño que se para, después cien años yace, sin defenderse cuando el fuego quema.

Camina pues: yo marcharé a tu lado; y alcanzaré más tarde a mi mesnada, que va llorando sus eternos males.» [*Infierno*, XV, 31-42]⁸

Dante, que avanza por una elevación del terreno donde no le alcanzan las llamas, ni por asomo piensa descender de allí, pero sí inclina la cabeza en muestra de respeto para escuchar al condenado.

Brunetto lamenta no haberle estado cerca cuando aquel se entregó de lleno a la política y le vaticina cuán ingrata se mostrará Florencia a sus desvelos, ya que está llena de «gente [...] avara, envidiosa y soberbia» [*Infierno* XV, 68]. Dante corresponde conmovido al afecto de su mentor:

«Si pudiera cumplirse mi deseo aún no estaríais vos — le repliqué — de la humana natura separado;

que en mi mente está fija y aún me apena, querida y buena, la paterna imagen vuestra, cuando en el mundo hora tras hora

me enseñabais que el hombre se hace eterno; y cuánto os lo agradezco, mientras viva, conviene que en mi lengua se proclame.» [*Infierno* XV, 79-87]

Despedido Brunetto al final del Canto XV, continúan llegando florentinos ilustres, ahora en el XVI. No se la pasan bien tampoco. Dante, siempre desde su altura protectora, se duele profundamente de sus quemaduras, mientras Virgilio lo conmina a dialogar:

¡Ah, cuántas llagas vi en aquellos miembros, viejas y nuevas, de la llama ardidas! me siento aún dolorido al recordarlo.

A sus gritos mi guía se detuvo; volvió el rostro hacia mí, y me dijo: «Espera, pues hay que ser cortés con esta gente.

Y si no fuese por el crudo fuego que este sitio asaetea, te diría que te apresures tú mejor que ellos.» [*Infierno* XVI, 11-18]

Aquí están Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi, Iacopo Rusticucci, miembros ilustres de una generación modelo, raza en extinción en tiempos en los que ya no domina el honor sino la ganancia, lamentando dantesco reiterado en la *Comedia* y síntesis de las noticias que el peregrino ofrece a sus oyentes circunstanciales, ante quienes hace patente su reverencia:

Luego empecé: «No desprecio, mas pena en mi interior me causa vuestro estado, y es tanta que no puedo desprenderla,

[...]

De vuestra tierra soy, y desde siempre vuestras obras y nombres tan honrados, con afecto he escuchado y retenido.» [*Infierno* XVI, 52-54; 58-60]⁹ Por ellos y otros conciudadanos insignes se ha interesado Dante apenas se ha adentrado en el *Infierno* y ha encontrado al primer florentino, el glotón Ciaccio (círculo III), quien le anuncia que ya los verá más abajo [*Infierno* VI, 79-84]. Una vez *in situ*, su entusiasmo se incrementa tanto que falta poco para que salte al arrenal en llamas con tal de estarles cerca:

Si hubiera estado a cubierto del fuego, me hubiera ido detrás de ellos al punto, y no creo que al guía le importase;

mas me hubiera abrasado, y de ese modo venció el miedo al deseo que tenía, pues de abrazarles yo me hallaba ansioso. [*Infierno* XVI, 46-51]

En fin, que Latini, Guerra, Aldobrandi, Rusticucci, reverenciados modelos de ciudadanos ilustres, han puesto nuevamente al peregrino en el trance de afrontar esa «guerra de la piedad» [*Infierno* II, 4-6] que en los cantos liminares preveía como retardadora: cómo no compadecer a sus semejantes, cómo no dejar constancia de la admiración hacia esa ilustre generación precedente, honra de una Florencia que «soberbia/ fue en aquel tiempo tal como ahora es

puta» [*Purgatorio* XI, 113-114]. Pero Dios los puso allí, y la compasión y sus entusiasmos chocan con un límite cuya transgresión pondría en entredicho la justicia divina: orgullo humano imperdonable en este mundo.

Pero Dante no ha todavía terminado con la «transgresión» homosexual. Otro encuentro singular nos tiene reservado en el *Purgatorio*. Antes de proseguir, conviene recordar que tras el ordenamiento moral de los dos primeros reinos de ultratumba subyacen dos sistemas de clasificación de las culpas que, sin ser antagónicos, condicionan el diseño. La tripartición aristotélico-tomística rige el *Infierno*, con sus tres órdenes de pecadores: incontinentes, violentos y fraudulentos. Ellos incluyen, a su vez, un buen número de faltas, con subdivisiones muy particularizadas. En cambio, en el diseño más simplificado del *Purgatorio* son los siete pecados capitales los que determinan el número de gradas o cornisas que conforman la montaña — antes de subir por ella hay otras zonas que superar, que constituyen el Antepurgatorio, igual que hubo un Anteinfierno—. También esos pecados se dividen en tres grupos que, en orden ascendente, van de los más graves a los más leves: Amor dirigido al mal (soberbios, envidiosos, iracundos); Amor poco vigoroso por el bien (indolentes); Amor excesivo por los bienes terrenales (avaros y pródigos;¹⁰ golosos, lujuriosos).

Lo curioso es que Dante en el *Purgatorio* le da a la sodomía un tratamiento inédito al incluir entre los lujuriosos tanto a los amadores heterosexuales como a los homosexuales. La lujuria aquí es el pecado más leve, purgado en el séptimo y último rellano, separado de la cumbre ocupada por el Paraíso Terrenal solo por un límite (la cortina de fuego), mientras que se les reserva a los glotones la cornisa inmediatamente inferior (de modo similar ha operado en la gradación del *Infierno*). Con tal diseño, entre otras cosas, está contrariando lo dicho por Santo Tomás en su *Ética*, quien consideraba la gula como más leve que la lujuria:

Ahora bien, los vicios carnales, es decir, la gula y la lujuria, consisten en los placeres del tacto, o sea, el de la comida y el del deleite carnal, los más vehementes de los placeres corporales. De ahí que por estos vicios se decida el hombre con resolución en favor de lo corporal, y, en consecuencia, quede debilitada su operación en el plano intelectual. Este fenómeno se da más en la lujuria que en la gula, por ser más fuerte el placer venéreo que el del alimento. De ahí que de la lujuria se origine la ceguera de la mente, que excluye casi de manera total el conocimiento de los bienes espirituales; de la gula, en cambio, procede el embotamiento de los sentidos, que hace al hombre torpe para captar las cosas.¹¹

Asimismo, en la grada lujuriosa encuentran Dante y Virgilio a los poetas Guido Guinizelli y Arnaldo Daniello, famosos rimadores del amor cortés — el primero boloñés, el segundo provenzal — y figuras de referencia para Dante y sus correligionarios del *dolce stil novo*. Ellos están ya dentro de las llamas purificadoras que constituyen la última expiación antes de acceder al Edén, integrados a una escuadra de penitentes que avanza por la derecha. Dante, Virgilio y Estacio — quien se les ha unido en la quinta cornisa — caminan en fila india por el estrecho margen que queda entre el fuego y el vacío. En un momento dado se percatan de que en dirección a los lujuriosos antes descritos, es decir, en sentido contrario, avanza un segundo grupo, siempre dentro del fuego redentor. Lujuriosos todos, mientras que los primeros pecaron de modo heterosexual («hermafrodito» dice Dante¹²), los segundos lo hicieron «contra natura» (de ahí su desplazamiento anómalo). Al cruzarse las dos hileras sus integrantes se besan con afecto como «una a la otra se hocien las hormigas, / por saber de su suerte y su camino» (*Purgatorio*, XXVI, 35,36), y luego todos continúan adelanto aduciendo ejemplos de lascivia castigada.

Sorprendente, sin duda, el episodio, y a todas luces a contracorriente de los dictámenes contemporáneos censuradores del amor sodomítico. Pues, según — de nuevo — Santo Tomás:

[...] existe una determinada especie de lujuria en la que hay una razón de torpeza que hace que el acto venéreo sea malo. Esto puede darse bajo un doble aspecto. En primer lugar, porque choca contra la recta razón, como sucede en todo vicio de lujuria. En segundo lugar, porque se opone también al mismo orden natural del acto venéreo apropiado a la especie humana, y entonces se llama vicio contra la naturaleza. Esto puede suceder de varios modos. Primero, si se procura la polución sin coito carnal, por puro placer, lo cual constituye el pecado de *inmundicia*, al que suele llamarse *molice*. En segundo lugar, si se realiza el coito con una cosa de distinta especie, lo cual se llama *bestialidad*. En tercer lugar, si se realiza el coito con el sexo no debido, sea de varón con varón o de mujer con mujer, como dice el Apóstol en Rom. 1, 26-27, y que se llama vicio sodomítico. En cuarto lugar, cuando no se observa el modo natural de realizar el coito, sea porque se hace con un instrumento no debido o porque se emplean otras formas bestiales y monstruosas antinaturales.¹³

Mientras que en el capítulo II («Entre quiénes puede existir el amor») del tratado *De amore* de Andrés el Capellán, ampliamente conocido y citado durante el Medioevo, inspirador de toda una filosofía sobre tal sentimiento y regulador de la práctica amorosa en el trato social y cortesano —y en consecuencia, de su tratamiento lírico— se postulaba:

Antes que nada es preciso advertir esto: que el amor no puede existir más que entre personas de distinto sexo. En efecto, el amor no puede surgir entre dos hombres o entre dos mujeres, pues dos personas del mismo sexo en modo alguno son aptas para darse recíprocamente las suertes del amor, ni para llevar a cabo sus actos naturales. Pues lo que la naturaleza no permite, el amor se avergüenza de aceptarlo.¹⁴

Y por si quedaran dudas, el tan desenfadado autor del *Decamerón*, ya anciano y retornado al redil de la corrección moral, al comentar el canto XV del *Infierno* suscribe lo antes establecido —y hasta con sus toques misóginos—:

Según estas palabras [se refiere a lo que dice Brunetto Latini cuando se despidе. Nota de M.B.] parece haber algunas diferencias entre los que pecaron contra la naturaleza, puesto que son atormentados en diversos grupos, y no quiere uno estar con el otro. Y sin dudas hay diferencias ya que no solamente de una manera y con una sola especie de persona o ser come. Cométese este pecado cuando dos personas del mismo sexo a ello se disponen, es decir dos hombres y de manera semejante dos mujeres; lo que sucede a menudo y, según afirman algunos, ellas primero cayeron en este vicio y lo transmitieron luego a los hombres. Se comete también este pecado cuando el hombre y la mujer, aun cuando sean marido y mujer, se unen deshonestamente y contra las reglas establecidas por la naturaleza y las leyes canónicas. Se comete igualmente cuando el hombre o la mujer lo lleva a cabo con un animal, algo que no solo resulta muy abominable a Dios sino incluso a los hombres execrables. Debemos pensar, entonces, que, puesto que en esta práctica más o menos gravemente se peca, los pecadores son más o menos gravemente castigados por la divina justicia, y de modo diferente.¹⁵

Tornando al pasaje del *Purgatorio*, el desenlace es previsible: aunque con reticencia y temor por parte de Dante, él, Virgilio y Estacio abandonan el rellano y se introducen en la cortina ardiente [*Purgatorio* XXVII, 10-54]. Se asevera, por un lado, que con tal acto el autor está indicando su principal culpa y la necesidad de lavarla;¹⁶ por el otro —sin que sea excluyente— que es un rito que tienen indefectiblemente que cumplir todos los que concluyen su periplo purgatorial.¹⁷ Lo cierto es que lo relatado en los cantos XXVI y XXVII del *Purgatorio* ofrece mucha tela por donde cortar, comenzando por la colocación de prominentes poetas provenzales y stilnovistas en la cornisa donde se purga «el acto venéreo», en este caso, heterosexual. Se ha argüido que su lujuria es poética porque, a fin

de cuentas, le han cantado a un sentimiento, aunque sublimado, pasional. De modo que Dante, que perteneció a esa cofradía de rimadores, con su contricción —llamas mediante— podría estar anunciando, ratificando, un cambio en su sentimiento —en su entendimiento— del amor.¹⁸

Ciertamente, persisten muchas interrogantes relativas al manejo benevolente de la homosexualidad por parte de Dante, y al porqué de la diferencia de su tratamiento en el *Infierno* y en el *Purgatorio*. La letra del poema parece ratificar la hipótesis de que el poeta florentino, en el tiempo transcurrido entre la composición de uno y otro, reconsideró su valoración.¹⁹ Se ha especulado, asimismo, que pudo estar pesando una distinción que no se explicita en la obra pero que era operante en los modos de vida y en los procedimientos penales, a saber: que Brunetto y sus congéneres podrían ser culpables de haber convertido en objeto de seducción a los jóvenes que estaban bajo su influencia, mientras que los innominados sodomitas del *Purgatorio* lo eran por cultivar un amor no normativo, siempre lujurioso, pero no violento. Lo manifiesta de una manera drástica y en una terminología contemporánea Vittorio Sermoni en su comentario del canto XV del *Infierno*:

Pero entonces, ¿en qué consiste la violencia contra la naturaleza magistralmente castigada en el séptimo círculo del abismo?

[...] [C]onsiste, tal vez, en el deliberado abuso moral que el pederasta ejerce sobre el jovencito, al subyugarlo con el prestigio intelectual, o con las seducciones del poder político, económico o mundano, y también con las perspectivas del sospechoso y turbio privilegio de pertenecer a una secta. Se sabe que en la baja Edad Media la pederastia, sustentada por el mito y las costumbres de los griegos, era casi una conducta profesional de los hombres de cultura, ya fueran clérigos o «grandes literatos», casi el blasón de una falta de prejuicios, tan refinada como inconfesable.

Nuestro léxico nos tienta: lo que Dante condena por toda la eternidad no es la transgresión homosexual sino la intimidación pederasta [...].²⁰

Concediendo que fuera una conducta que podría ajustarse al ambiente de Latini y al de aquellos con los que más estrechamente se codea ahora en el *Infierno* («todos fueron clérigos/ y literatos grandes y famosos» [*Infierno* XV, 106, 107]) se hace más difícil hacerla extensiva a los políticos tan reverenciados por Dante y Virgilio en el canto siguiente. Tales condenados, aunque comparten recinto y pena con Brunetto, pertenecen a otro grupo (el propio Latini advierte antes de su llegada: «Gente viene con la que estar no debo» [*Infierno* XV, 118]). El ámbito en el que se desempeñaron Guerra, Aldobrandi y Rusticucci fue el de la ardua lucha de partidos. Nobles y ciudadanos prominentes, dos de ellos fueron incluso fieros combatientes cuyo *curriculum vitae* incluye batallas como las de Montaperti y Benevento, que cambiaron los rumbos de la política florentina. Es posible que su «violencia contra la naturaleza» —y hay que decir que no hay prueba rotunda que impida considerar así también la de Brunetto— se corresponda con algunos de los matices del homoerotismo²¹ al uso, expuestos doctoral y angélicamente por el Aquinatense y compañía, donde no se contempla o especifica la pederastia.

Joseph Pequigney, por su parte, concediendo que no se podrá conocer cabalmente por qué el pensamiento dantesco en relación con la sodomía se mostró contrario a lo que dictaba el *establishment* eclesiástico, compara con exhaustividad y acuidad crítica el modo tan diferente en que son concebidos los dos pasajes que involucran tal «pecado» en el *Infierno* y en el *Purgatorio*. Una de sus hipótesis es que la benignidad hacia los homosexuales que se manifiesta en este último reino podría estar motivada por una biografía sobre Virgilio que circulaba durante el Medioevo, donde se hacía referencia a la predisposición homoerótica del poeta latino. Se trata de la *Vita Vergilii*, conocida por Dante pues alude en la *Comedia* a datos que allí se manejan. En la *Vita* se sugiere que la atracción de Virgilio hacia

los jóvenes no era incompatible con su pureza en actos y palabras y, al no tratarse de una pasión desmedida, pudo sublimarse en su poesía, proceso que podría haber influido en la colocación de tal culpa en el escalón más alto de la montaña dantesca. Que sea el propio personaje de Virgilio quien explique el ordenamiento penitenciario en *Purgatorio* XVII sería otro indicio a tomarse en cuenta.²²

Teodolinda Barolini, por su parte, afirma apeándose a los hechos poéticos:

La presencia de un segundo grupo de almas en el rellano de la lujuria en el *Purgatorio*, y las confirmaciones textuales de que ese segundo grupo está compuesto por homosexuales, le dice al lector atento que la lujuria —el deseo excesivo— es el impulso subyacente bajo cualquier forma de sexualidad, normativa o no. La razón de la inclusión se debe a que es el mismo impulso el que subyace tanto tras la lujuria heterosexual como tras la homosexual.²³

Pero partiendo de lo que esos hechos manifiestan, ilumina los sobrentendidos que puede implicar tal diseño de la culpa/expiación de los sodomitas dantescos:

Además, si desentrañamos la lógica de la idea aristotélica de la incontinencia, podemos ver que la elección de Dante de colocar la sodomía en el *Purgatorio* lo lleva a aceptar una peligrosa simetría. La lujuria es para Dante, por definición, un pecado de incontinencia, lo que significa que el impulso que estimula la lujuria no es pecaminoso si es controlado y moderado. Extender esta lógica a la lujuria homosexual implicaría no solo que uno puede arrepentirse de la lujuria homosexual y salvarse, sino también que el comportamiento homosexual limitado y moderado no es pecaminoso, así como no lo es el comportamiento heterosexual limitado y moderado.²⁴

Más allá de esa lógica, el diseño del pasaje sugiere que es, en efecto, «el impulso subyacente bajo cualquier forma de sexualidad» lo que al poeta le interesa resaltar, para poder deslindarse de él, es decir, de toda forma usual, regulada o no, de entender el amor.

Como es conocido, cuando finalmente se encuentran Dante y Beatriz (Canto XXX del *Purgatorio*, donde ella lo llama por su nombre) la dama no lo recibe con los brazos abiertos, sino que lo abrumba con reproches y con la evocación de sus culpas. Entre ellas destaca el que su recuerdo fuera opacado porque a su adorador le sorbió el seso una *pargoletta* (una «mocita») a la que dedicara encendidos versos de amor, llenos de penas por sus desdenes:

A las primeras flechas de las cosas falaces, bien debiste alzar la vista tras de mí, pues yo no era de tal modo.

No te debían abatir las alas, esperando más golpes, ni *mocitas*, ni cualquier novedad de breve uso. [*Paraíso*, XXXI, 55-60] [Énfasis nuestro]

En efecto, hay una zona de las *Rimas* dantescas —conjunto no organizado por él sino por la posteridad, que recoge aquellas composiciones de variado registro, en ocasiones muy experimental, escritas



al margen de *La vida nueva*— que los estudiosos distinguen temáticamente en función de las damas destinatarias (o la dama, no se sabe a ciencia cierta si es una o si son varias): las llamadas *pargoletta* y «mujer de piedra». Poemas «lujuriosos», en fin, como lo eran también —a juicio de un Dante encarrilado— todos aquellos de la tradición amorosa cortés, tradición que, no lo olvidemos, había sustentado toda su poesía anterior. De manera que la producción lírica medieval —la cultivada por los presuntos poetas lujuriosos Guinizelli, Daniello y por él mismo, junto con el cenáculo florentino de jóvenes rimadores— se presenta en el *Purgatorio* como una experiencia que ya cumplió su función al formarlos como poeta y que le ha permitido encaminarse, como lo hace ahora en su obra mayor, hacia una renovación cabal del contenido y de los modos expresivos.

En otras palabras y a modo de conclusión: tal vez resulte lícito especular que haya sido su nuevo entendimiento del amor el que lo llevara a conferirle el mismo rango penitencial a la lujuria homosexual y a la heterosexual, susceptibles ambas de inmediata corrección y de sublimación en un amor no pecaminoso, al pasar por la purificación del fuego, umbral del Paraíso Terrenal. Así, al homo-



logar el poeta los dos tipos de lujuria (como pecados de excesivo amor a los reclamos terrenales) hace que sus diferentes proyecciones se anulen y empequeñezcan ante el amor entendido como salvación, sabiduría y camino hacia Dios, que es su concepto alternativo, original e inédito, al ser cifrado en la Beatriz «transhumana». A ese concepto de amor corresponde —conviene insistir en ello— el de una nueva poesía, la que subyace tras *La Divina Comedia* y alcanza sus cuotas más altas —como Dante parece sugerir²⁵— en el *Paraíso*. Nueva poesía que es, asimismo, vehículo de un conocimiento inseparable de una ética —en sus dimensiones morales, cívicas y políticas—, a su vez vía hacia la felicidad terrenal (como lo evidencian las misiones de Virgilio). Sin perder de vista nunca que el poeta está creando arte perdurable a partir de la materia idiomática a la que concediera tan tempranamente carta de ciudadanía.

De cualquier modo, más allá de las hipótesis y de todas las sutilezas prodigadas al respecto, la actitud liberal con que Dante aborda la pasión homosexual es indicativa de su amplitud de miras, de su autonomía de juicio y de su recio temple intelectual. Otra razón más para sentirlo próximo y nuestro al cabo de setecientos años.

NOTAS

¹ Harold Bloom: «La extrañeza de Dante: Ulises y Beatriz», *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1995, p.88.

² Teodolinda Barolini en su agudo y bien documentado texto «Contemporaries who found heterodoxy in Dante Featuring (But not Exclusively) Ceccod'Ascoli» [*Dante and Heterodoxy: The Temptations of 13th Century Radical Thought*, Ed. María Luisa Ardizzone, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 259-75] expone en detalle la corrección ortodoxa del pensamiento heterodoxo de Dante realizada por el contemporáneo Ceccod'Ascoli, profesor de la Universidad de Boloña y astrólogo, en su obra *Acerba*. Según Barolini «Cecco shows us incontrovertibly that the idea of a guide to the Transcendent who is a young and beautiful and historically embodied female is vastly problematic, far beyond his culture's horizon of expectation» [p.267]; «[...]he attacks Dante for his progressive view of women's intellect, depicting Dante as a foolish naïf whose belief that women possess intellect is the equivalent of looking for the Virgin Mary in the streets of Ravenna: "María si va cercando per Ravenna/Chi in donna credeche sia intelletto"» [p. 268]. [«Cecco nos muestra de manera incontrovertible que la idea de que una mujer joven, hermosa, y proveniente de la historia sea la guía hacia el mundo de lo Trascendente es enormemente problemática y va más allá del horizonte de expectativas de su cultura.»; «[...] él ataca a Dante por su visión progresista sobre el intelecto de las mujeres, y lo muestra como un ingenuo e insensato cuya creencia de que las mujeres poseen intelecto equivaldría a buscar a la Virgen María en las calles de Rávena». [Traducción por M.Bello de esta y otras citas, salvo que se indique lo contrario].

³ Véase, al respecto, el citado artículo de Barolini, de donde se toman esos ejemplos: ob. cit., p. 261.

⁴ Como sucede con cualquier aspecto relativo a *La Divina Comedia*, también este tema ha sido objeto de contribuciones muy significativas. De obligada mención es el ensayo de Joseph Pequigney, «Sodomy in Dante's *Inferno* and *Purgatorio*» [*Representations*, Autumn, 1991, No. 36, University of California Press, pp. 22-42, disponible en <https://www.jstor.org/stable/2928630>] donde hace notar que «The representation of sodomy in the *Divine Comedy* is fuller,

more complicated, less consistent, more heterodox, profounder, and more important than the commentary has yet made known. Expositors as a rule devote minimal attention to the subject, and there are those who seek to explain some or most of it away. The result is conspicuous exegetical deficiency [...] p. 22». [«La representación de la sodomía en *La Divina Comedia* es más plena, más complicada, menos consecuyente, más heterodoxa, más profunda y más importante de lo que los comentarios del texto hasta ahora han dado a conocer. Los expositores, por regla general, dedican poca atención al tema, y hay quienes buscan explicarlo solo parcialmente. El resultado es una notoria deficiencia exegética».] Igualmente hay que recordar el trabajo sobre el tema de John E. Boswell, «Dante and the sodomites», *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 1994, No. 112, (1994), The Johns Hopkins University Press, pp. 63-76. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40166490>

⁵ «Dante non era mai andato a scuola da Brunetto Latini (anche perché è escluso che Brunetto Latini tenesse scuola). Certo, con disordinata assiduità, ne aveva frequentato la conversazione; e, come capita fra un giovane di grandi ardimenti intellettuali e un vecchio di stagionata e prodiga esperienza, dev'essersi creato fra loro quel libero rapporto pedagógico che si alimenta di una predilezione reciproca quanto asimétrica. D'altronde, il voi con cui il pellegrino interpella l'anima ustionata del notaio tradisce una soggezione circostanziata da una lunga familiarità: Siete voi qui, ser Brunetto?». Vittorio Sermoniti, «XV canto», *L'Inferno di Dante*. Con la supervisión de Gianfranco Contini, Rizzoli, Milano, 1988, p.219. [«Dante no había ido a la escuela de Brunetto (entre otras razones porque Brunetto Latini no la tenía). Ciertamente, con desordenada asiduidad existía entre ambos un frecuente intercambio, y como sucede entre un joven con grandes entusiasmos intelectuales y un anciano de añeja y pródiga experiencia, debe haber nacido entre ellos esa libre relación pedagógica que se alimenta de una predilección tan recíproca como asimétrica. Por otra parte, el voi con que el peregrino interpela al alma quemada del notario pone de manifiesto una sujeción nacida de una larga familiaridad: *Estáis aquí, señor Brunetto?*».

⁶ *Ibidem*. Para esta y otras consideraciones relativas a la presencia de Latini como condenado del *Inferno* véase, asimismo: «Canto XV» en Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno. Con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio*, Le Monnier, Firenze, 1988, pp. 219-221.

⁷ Por ejemplo, los comentaristas Bosco y Reggio en su presentación del Canto XV, ob. cit., p. 219.

⁸ Se cita por la siguiente edición: Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, edición de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo, Cátedra, Letras Universales, Madrid, 2011. En lo adelante solo se indicará la parte, el canto y los versos.

⁹ Antes Jacopo Rusticucci ha presentado a su compañero de pena con los versos que dan título a este trabajo: «Este, de quien me ves pisar las huellas,/ aunque desnudo y sin pellejo vaya,/ fue de un grado mayor de lo que piensas,/ [...] se llamó Guido Guerra, y en su vida/ mucho obró con su espada y con su juicio». *Inferno* XVI, 34-39.

¹⁰ Al igual que sucede en el *Inferno*, estos dos pecados se presentan aunados y, por lo tanto, comparten el espacio asignado para el castigo y la expiación.

¹¹ Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica, Secunda secundae*, Cuestión 15, Artículo 3. Citado por: Mayerín Bello (comp.), *La Edad Media. Selección de Lecturas*, Editorial Universitaria Félix Varela, La Habana, 2012, p. 254.

¹² «Hermafrodita fue nuestro pecado;/ y pues que no observamos ley humana,/ siguiendo el apetito como bestias,/ en nuestro oprobio, por nosotros se oye/ cuando partimos el nombre de aquella/ que en el leño bestial bestia se hizo» (en alusión a Pasifae, ejemplo de incontinencia sexual). *Purgatorio* XXVI, 82-87.

¹³ Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, Cuestión 154, *Secunda secundae*, Artículo 11, ob. cit., pp. 250,251. Énfasis nuestro.

¹⁴ Andrés el Capellán: *De Amore/Tratado sobre el amor*, texto original, traducción, prólogo y notas por Inés Creixell Vidal-Quadras, Editorial Sirmio, Barcelona, 1990, p. 59.

¹⁵ «Apare per queste parole alcuna differenza esser tra quegli che contro a natura peccarono poichè per diverse schiere son tormentati, e non osa l'una schiera esser con l'altra; e senza dubio differenza ci è, per ciò che non solamente in una maniera e con una sola spezie d'animali si commette. Commette sia dunque questo peccato quando due d'un medesimo sesso a ciò si convengono, sì come due uomini, e simi lmente quando due femine; il che sovente av-

viene, e, secondo che alcuni vogliono, ese primieramente peccarono in questo vizio e da lor poi divenne a gli uomini. Commettesi ancora quando l'uomo e la femina, eziandio la propia moglie col marito, meno che onestamente e secondo la ordinaria regola della natura e ancora delle leggi canoniche, si congiungono insieme. Commettesi ancora quando con alcuno animal bruto o l'uomo o la femina si pone; la qual cosa non solamente a Dio, ma ancora a gli scellerati uomini è ab omine volissima. E però dobbiam credere che, secondo che in questo più e men gravemente si pecca, così i peccatori dalla divina giustizia essere più e men gravemente puniti e distintamente». Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, Opera Omnia, en: http://boccaccio.letteraturaoperaomnia.org/boccaccio_esposizioni_sopra_la_commedia_di_dante.html, p. 297.

¹⁶ «Come forse no è statorilevato a questo propósito, Dante assegna a questogirone anche se stesso [...]». [«Como tal vez no ha sido puesto en evidencia en relación con el pasaje, Dante se destina a sí mismo a este rellano.].Cfr. Introducción a *Purgatorio*, XXVI en: Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1988, p. 436.

¹⁷ A propósito, comenta Natalino Sapegno: «Oltre ad essere lo strumentodella pena specificadeilussuriosi, questo muro di fiamme è per cosidirel'immagine in compendio di tutte le pene del Purgatorio, e anche ilfuocoposto da Dio, secondoilracconto bíblico, a guardia dell'Eden. Il proceso di purificazione si compieattraverso uno sforzo supremo dellavolontà; al di là del quale è ilregnodella terrestre felicità, della prima innocenza, dellalibertàricuperata». [«Además de ser el instrumento de la pena especifica de los lujuriosos, este muro de llamas es, por así decirlo, la imagen que compendia todas las penas del Purgatorio, y también el fuego puesto por Dios, según el relato bíblico, como guardia del Edén. El proceso de la purificación se cumple a través de un esfuerzo supremo de la voluntad; más allá de él se encuentra el reino de la felicidad terrenal, de la primera inocencia, de la libertad recuperada.]. Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia/RCS Libri S.p.A.Scandicci, Firenze, 2004, p. 284.

¹⁸ Cfr. al respecto la citada Introducción al Canto XXVI en: D.Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, ob. cit., en particular las pp. 436-437.

¹⁹ Véase, por ejemplo, Joseph Pequigney: «The shift would seem to indicate that when Dante was planning the second cantica, upon finishing or having finished the first, he underwent a change of mind and feeling on the subject.», ob. cit. p. 36 [«La diferencia parece indicar que cuando Dante estaba concibiendo la segunda cantica, a punto de concluir, o cuando ya había concluido la primera, modificó sus ideas y sentimientos sobre el tema.]. Cfr., asimismo, Heather Webb: «Powers differentials, unreliable models, and homoerotic Desire in the *Comedy*», *Italians studies*, Vol. 68, no.1, march 2013, p. 18. Disponible en: www.academia.edu

²⁰ «[...]Ma allora, in cosa consiste la Violenza-contro-natura magistralmente punita nel settimo cerchio dell'abisso? [C]onsiste, forse, nel deliberato sopruso morale che il pederasta esercita sulragazzo, soggiogandolo col prestigio intellettuale, con le seduzioni del potere politico o económico o mondano, e comunque con le prospettive dell'osco e tiepido privilegio di appartenere a una setta. En el basso Medioevo sappiamo que la pederastia, suffragata dal mito e dal costume greco, era quasi vizio professionale degli uomini di cultura, chierici o «litterati grandi» que fossero, quasi il blasone d'una spregiudicatezza, tanto più raffinata quanto più inconfessabile. Il nostro lessico ci tenta: non la trasgressione omosessuale, Dante dannà in eterno, ma l'intimidazione pederastica [...]. Vittorio Sermoniti, ob. cit., p. 225. Al respecto, se pronuncia también John E. Boswell cuando se refiere en particular a la condena infernal de los pecadores: «What is it about the behavior of the sodomites in Hell that makes their sin so much worse than that of those in Purgatory? It might be the abuse of minors: those mentioned by Latini were all famous clerics and scholars, and, as has been noted above, there was a common association in Dante's time between clerics and/or professors and homosexuality». [«¿Qué hay en el comportamiento de los sodomitas en el *Inferno* que hace que su pecado sea mucho peor que el de los sodomitas del *Purgatorio*? Podría ser el abuso de menores: los mencionados por Latini eran clérigos y eruditos famosos, y, como se ha señalado anteriormente, era común en la época de Dante la asociación entre clérigos y/o profesores y la homosexualidad.]. John E. Boswell, «Dante

and the sodomites», ob. cit., p. 70. E insiste más adelante: «The sodomites in Hell were probably associated in Dante's imagination with the seduction of minors or those in their care: they were teachers of grammar, scholars, clerics. (Perhaps Dante himself had been the object of Latini's affections?) This made their seductions the equivalent of violence or force, which also characterized other sins in the Inferno, and is the reason they were placed in the circles of the violent». *Ibidem*, p. 71. [«Los sodomitas en el *Inferno* probablemente estaban asociados en la imaginación de Dante con la seducción de menores o de aquellos que estaban a su cargo. Eran profesores de gramática, eruditos, clérigos. (¿Tal vez el propio Dante había sido objeto de los afectos de Latini?). Esto hace que sus seducciones sean equivalentes a la violencia o a la fuerza, que también caracterizaban a otros pecados en el *Inferno*, y esa podría ser la razón por la que fueron colocados en los recintos destinados a los violentos.].

²¹ Quizás convendría aclarar a estas alturas, y mejor hacerlo por boca de J. Pequigney, que «Dante never uses the words sodomy (*sodomia*) or sodomite (*sodomita*). Instead he designates the sin with the name of Sodom (*Soddoma*), the city devastated by fire from on high in Genesis 19, this proper noun occurring three times in the *Commedia*: it is used once in *Inferno*, by Virgil at 11.50; and twice by suffering souls in *Purgatorio*, at 26.40, where it is coupled with Gomorrah, and at 26.79. The sin so designated is homosexuality —and while this is an inept Greek-Latin coinage of nineteenth-century provenance, it has become the term of widest currency and is inevitably and properly employed in the scholarship—. Pequigney, ob. cit., p. 22. [«Dante nunca usa las palabras sodomía o sodomita. En cambio, designa el pecado con el nombre de Sodoma, la ciudad devastada por el fuego que cae de lo alto, según el Génesis 19. Este nombre propio comparece tres veces en la *Comedia*: se usa una vez en *Inferno* XI, 50, por Virgilio; y dos veces por algunas almas sufrientes en el *Purgatorio* XXVI, 40, y en el 79, asociado con Gomorra. El pecado así designado es la homosexualidad, y aunque se trata de una torpe denominación de ascendencia grecolatina, proveniente del siglo XIX, se ha convertido en el término más difundido y se emplea, consecuentemente y de manera usual en el discurso.]. Supongo que hablar de homoerotismo implique mayor inexactitud y extrapolación discursiva, pero su uso aquí es puramente sinonímico.

²² VéaseJ. Pequigney, ob. cit., pp. 37-40.

²³ «The presence of a second group of souls on *Purgatorio*'s terrace of lust, and the textual confirmations that the second group is composed of homosexuals, tells the attentive reader that lust —excess desire—is the impulse underlying any form of sexuality, normative or non-normative. The point of the inclusion is that the same impulse underlies heterosexual lust and homosexual lust [...]». TeodolindaBarolini, ob. cit., p. 265.

²⁴ «Moreover, if we tease out the logic of the Aristotelian idea of incontinence, we can see that Dante's commitment to placing sodomy in purgatory leads him to accept a dangerous symmetry. Lust is by definition for Dante a sin of incontinence, meaning that the impulse that leads to *lussuria* is not sinful when it is controlled and moderated. Extending this logic to homosexual lust would imply not just that one can repent of homosexual lust and be saved, but also that limited and moderated homosexual behaviour is not sinful, just as limited and moderated heterosexual behaviour is not sinful». *Ibidem*. Semejante razonamiento se lee en el comentario de Sermoniti del canto XXVI del *Purgatorio*: «[...] se qui ssù si purgano, a parità di condizioni, incontinenze erotiche d'ogni tipo e categoria, siamo autorizzati a ipotizzare, per esempio, che un moderato esercizio del l'omosessualità sia compatibile, ove integrato da altre belle virtù, con l'immediata assunzione al paradiso?» [«[...] si aquí arriba se purgan, en igualdad de condiciones, incontinenzas eróticas de todo tipo y categoría, ¿se puede autorizar la hipótesis de que, por ejemplo, un moderado ejercicio de la homosexualidad sea compatible, si se acompaña de otras hermosas virtudes, con la inmediata aceptación en el Paraíso?». Vittorio Sermoniti, *Il Purgatorio di Dante*. Con la supervisión de Gianfranco Contini, BUR, 2007, p. 476.

²⁵ Esa «nueva poesía» es la que saluda el poeta Bonagiunta da Lucca en el *Purgatorio* XXIV, preluada en el *dolcestilnuovo* de juventud. Y es la que el poeta Dante ratifica que está haciendo, ahora en un grado superior, al introducir su tercera cantica [*Paraíso*, 1-33; II, 1-15].

Dante en Borges¹

María Cecilia Graña
Ensayista y poeta, profesora de la Universidad de Verona. Entre sus libros más consultados está *La suma que es el todo y que no cesa: el poema largo en la modernidad hispanoamericana*, de 2006.



He de detenerme aquí en las lecturas que Borges hizo de la *Comedia* y en las creaciones que surgieron de esas lecturas. Me interesa evidenciar qué representó Dante para Borges y cómo este escritor se colocó frente a Dante porque, siendo un lector de excepción y con una mirada excéntrica, se acercó al italiano desde otro universo cultural.

Borges tempranamente se revela un lector precoz, particularmente de libros ingleses pues era común en las clases pudientes argentinas aprender el inglés o el francés antes del castellano. Cuando va con sus padres a Europa, al estallar la Primera Guerra Mundial permanecen en Suiza; allí el joven aprende francés y alemán, pero no el italiano, lengua que en Argentina tenía poco prestigio porque se asociaba a la gran masa de inmigrantes que habían llegado al país a fines del siglo diecinueve; por esto se puede afirmar que el encuentro de Borges con la literatura italiana en lengua original, es tardío; y cuando se aproxime a ella, lo hará como autodidacta, leyendo textos como el *Orlando furioso* y la *Divina Comedia* –algo que confirman estas palabras: “La verdad es que no sé italiano, no sé otro italiano que el que me enseñó Dante o el que me enseñó, después, Ariosto cuando leí el *Furioso*” (Borges 2000:11). Pero a pesar de esto, Borges desarrollará por Dante una admiración mayor que la demostrada por otros autores. En efecto, en una conferencia de 1961, el autor de *Ficciones* declara que Dante es el “poeta arquetípico de Italia y por ende, de todo Occidente”, agregando que el florentino es “tal vez el primer poeta del mundo” (Borges 2011:9).² Sabemos con seguridad que las primeras dos referencias de Borges a Dante aparecen en *El tamaño de mi esperanza* (1926 “Las coplas acriolladas”) y en un artículo (“La duración del infierno”) de 1929 que luego retoma en *Discusión* de 1932 (Borges 1974:235). Sin embargo, en los dos textos aparecen citas más bien genéricas que no permiten aseverar que el poema ya hubiese sido leído (Rodríguez Risquete 2005: 200). Después de este primer encuentro, Borges se adentra prolífica y gradualmente en la obra dantesca y, para ello se revela fundamental su alejamiento del empleo en la Biblioteca “Miguel Cané”, cuando el gobierno peronista lo nombra, para denigrar a un opositor, “Inspector de aves de corral”. Luego de su renuncia, Borges se ve costreñido a dictar conferencias para mantenerse. Comienza así un ciclo de lecturas y reflexiones sobre textos que lo van a ir acercando al gran encuentro con la *Divina Comedia*. El año 1955, cuando cae el gobierno peronista, puede ser considerado el punto de llegada de una fecunda etapa de estudio, porque a partir de ese momento la ceguera obliga a Borges a reciclar lo que había producido anteriormente. Los ensayos posteriores a esa fecha ofrecen una visión de conjunto del poema dantesco, pero las citas dantescas son las mismas que habían aparecido en los ensayos escritos entre 1948 (cuando Borges comienza a interesarse por los comentarios sobre Dante) y 1955.

Borges afirma haber leído al poeta toscano por primera vez hacia 1930 y de haber llegado a la *Divina Comedia* por medio de la traducción de Longfellow, observando en particular las notas, más que el texto completo (Borges 2011: 55). El escritor, además, recuerda haber iniciado a leer el texto completo de la *Comedia* después de haber comprado los tres volúmenes de la edición bilingüe de Dent, o sea en el periodo que va de 1937 a 1946 (Vázquez 1996: 156-162), cuando todavía trabajaba en la biblioteca “Miguel Cané”. En *Siete noches*, Borges cuenta que para llegar a la biblioteca tenía que atravesar Buenos Aires en largos viajes en tranvía en los que comenzó a leer la *Divina Comedia*:

Todo empezó poco antes de la dictadura. Yo estaba empleado en una biblioteca del barrio de Almagro. Vivía en Las Heras y Pueyrredón, tenía que recorrer en lentos y solitarios tranvías el largo trecho que desde el barrio del Norte va hasta Almagro Sur, a una biblioteca situada en la Avenida de la Plata y Carlos Calvo. El azar (salvo que no hay azar, salvo que lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad) me hizo encontrar tres pequeños volúmenes en la Librería Mitchell, hoy desaparecida, que me trae tantos recuerdos. Estos tres volúmenes [...] eran los tomos del *Infierno*, del *Purgatorio* y del *Paraíso*[...]. Cabían en mi bolsillo. En una página estaba el texto en italiano y en la otra el texto en inglés, vertido literalmente. Imaginé este *modus operandi*: leía primero un versículo, un terceto en prosa en inglesa; luego leía el mismo versículo, el mismo terceto en italiano: iba siguiendo así hasta llegar al fin del canto. Luego leía todo el canto en inglés y luego en italiano. En esa primera lectura comprendí que las traducciones no pueden ser un sucedáneo del texto original. [...] Cuando llegué a la cumbre del *Paraíso*, cuando llegué al *Paraíso* desierto, ahí, en aquel momento en que Dante está abandonado por Virgilio y se encuentra solo y lo llama, en aquel momento sentí que podía leer directamente el texto italiano y solo mirar de vez en cuando el texto en inglés. Leí así los tres volúmenes en esos lentos viajes en tranvía. (Borges 2000: 10)

Lore Terracini ha notado, respecto de estas palabras, la coexistencia de dos importantes rasgos autobiográficos que funcionan como una suerte de matriz y que muestran la modalidad con la que Borges se fue acercando a la *Comedia* (Terracini 1988:55-56). En primer lugar, Terracini subraya que la lectura dantesca hay que contextualizarla dentro de la precisa topografía de la ciudad de Buenos Aires de los años treinta y cuarenta. Y en segundo lugar, nota, en cambio, la formación cultural de carácter anglosajón de Borges. El acercamiento al texto italiano a partir de la lengua inglesa, es definido por el mismo Borges como *laberíntico*, porque desde la Argentina hubo de pasar por Inglaterra para llegar finalmente a la patria y a la lengua de Dante; un recorrido que se repite asimismo en algunos





de los *Nueve ensayos dantescos* –breves notas con las que Borges comenta en modo personal el texto de Dante, como sucede, por ejemplo, en “El noble castillo del Canto IV”, donde el argentino, para describir los lugares que provocan horror, paragonables a la abominación del infierno, recurre a diversas palabras inglesas (*uncanny*, *weird*) que, en cierta medida, pueden evocar la naturaleza perturbante de ese lugar.

Terracini agrega que el encuentro de Dante en Borges aparece signado por una “representación imaginativa” (Terracini 1988: 58-59), como cuando el argentino, en el “Prólogo” a los *Nueve ensayos dantescos* dice:

Imaginemos en una biblioteca oriental una lámina pintada hace muchos siglos. [...] a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. [...] He fantaseado una obra mágica, una lámina que también fuera un microcosmo; el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal. (Borges 1982: 43)

La analogía que se establece entre Borges y la imagen del mundo representada en el grabado oriental puede ser extendida al misterioso objeto que el narrador llamado Borges encuentra en el sótano de la casa de su amada en el cuento *El Aleph*: el narrador entrevé en una minúscula esfera todos los objetos que existen en la tierra, así como el escritor Borges los había entrevisto en el libro infinito de Dante Alighieri.

Los años que giran alrededor de 1949 son aquellos en los que la lectura de Dante resulta más proficua para el escritor argentino y es entonces cuando publica su colección de relatos *El Aleph*. Como todos recordamos, en el cuento de ese nombre un personaje llamado Borges narra que en el día en el que su amada, Beatriz Viterbo, muere, la realidad no percibe este evento ni se detiene sino que continua a metamorfosearse:

el hecho me dolió pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo, pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado, muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. (Borges 1974: 617)

Por esta razón, el día del cumpleaños de Beatriz, el personaje Borges va a visitar regularmente la casa donde ella vivía, entablando una relación con el primo de Beatriz, Carlos Argentino Daneri. La mujer amada es objeto de extrema veneración por parte del narrador (“Beatriz era alta, frágil, ligeramente inclinada; había en su andar (si el oxímoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis.” (Borges 1974: 618). Y la Beatrice de Dante resuena claramente en toda la situación. Del mismo modo, el primo de Beatriz, parece una suerte de Virgilio cuando acompaña al narrador al sótano para mostrarle el pequeño objeto llamado Aleph. Pero en el fondo y desde el comienzo del relato, el narrador se burla de ese hombre cuyo apellido, Daneri, resulta una contracción de Dante Alighieri, contracción que no parece caracterizar el poema que el hombre está escribiendo, compuesto por innumerables cantos y ti-

tulado *La tierra* y que, de hecho, intenta una descripción detallada de la *superficie* de la misma distanciándose de las profundidades de la *Comedia*. “Borges” se burla del extremado gusto de Daneri por el autoelogio y la baja calidad de sus poesías que califica, con un juego de palabras “un pedantesco fárrago” (la cursiva es mía. Borges 1974: 621) con el que alude por inversión a Dante. Es posible afirmar, pues, que tanto Beatriz como Carlos hacen referencia a la *Comedia*, aunque aparezcan configurados como antitéticos a ella.

En el ensayo “Encuentro en un sueño” hablando del encuentro de Dante y Beatriz en el *Paraíso*, Borges recuerda que si el poeta había idolatrado a la amada luego de su muerte, en la *Divina Comedia* la representa sin embargo, severa, inaccesible y pronta a humillarlo, al punto que luego que ella “enumera implacable los extravíos de Dante [...] Dante baja los ojos abochornado, y balbucea y llora” (Borges 1982:75). Y es justamente el motivo de la humillación, no obstante lo dicho por el narrador al comienzo del relato, lo que acomuna y diferencia, al mismo tiempo, Beatrice de Beatriz. En la *Comedia* la humillación que Beatrice inflige a Dante tiene como objetivo final la visión de Dios; en *El Aleph* la constante humillación que Beatriz, mientras está viva, inflige al narrador, llega a su culminación cuando este último ve –en la condensada visión del universo que aparece en el Aleph– la correspondencia obscena que la mujer le enviaba a su primo. Resulta claro, pues, que para Borges la parodia constituye una manera de jugar con la literatura, un modo para mantenerla dinámicamente en movimiento y evitar su cristalización.

Si Dante en el Canto XXXIII (25-89) del *Paraíso* se manifiesta incapaz de expresar la belleza de Beatrice y la visión de lo absoluto, también resultan inefables el inconcebible universo y el Aleph mismo. Frente a ese objeto mínimo y comprensivo del todo al mismo tiempo, el narrador no logra encontrar palabras y por eso dice: “Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?” (Borges 1974:624).

Si bien Borges haya negado repetidamente haber pensado en la *Comedia* mientras escribía este cuento, cuando en el “Prólogo” a *Nueve ensayos dantescos* parangona la *Divina Comedia* al grabado de una biblioteca oriental, esta analogía evidencia otras semejanzas, en particular con el Aleph, porque esa lámina todo lo contenía: “Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de este laberinto tranquilo...” (Borges 1982: 43). Por lo tanto, la estampa imaginada en una biblioteca oriental y esa minúscula esfera que es el Aleph, son todas analogías de la visión del universo sobre la que se construye la *Comedia* y demuestran el deseo del ser humano de apropiarse de la realidad y de representarla.

Aunque en *El Aleph* Borges no haya querido poner el acento en la dimensión sobrenatural de la visión dantesca y haya intentado expresar la inmensidad del universo, pueden encontrarse lo mismo analogías entre el ínfimo objeto y el Dios del *Paraíso*: el Aleph es “una pequeña esfera tornasolada de casi intolerable fulgor” (Borges 1974: 625), mientras que en la *Comedia* Dios aparece en el Canto XXVIII (13-21) como un punto brillante del que el ojo no se quiere separar (“un punto vidi che raggiava lume”³).

Y si Beatrice considera a Dios como el lugar donde espacio y tiempo coinciden en un solo punto (Canto XXIX, 12⁴), el Aleph es “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (Borges 1974:623). Pero, además, el escritor lee el *Paraíso* tratando de reflexionar sobre los principios y límites inherentes al intento de expresar una visión de la totalidad con el lenguaje –instrumento limitado, asimismo, por la lábil potencia del recuerdo (Thien 1988:165). Dante hace referencia a estos límites en todo el *Paraíso* y se lamenta, además, de la propia incapacidad de recordar o de expresar con palabras sus experiencias visionarias –queja que llega a su acmé en el último canto (XXXIII 55-57; 82-84; 94-96; 106-108; 133-136).

En *El Aleph* Borges parece haber querido invertir *La carta robada* de Poe porque, en lugar de evidenciar a Dante para esconderlo, como sucede en el cuento del escritor estadounidense, no habla ni de la *Divina Comedia*, ni del mismo Dante. Y en *El Aleph*, esa ausencia resulta demasiado significativa. En consecuencia, al crearse una tensión entre la voluntad inclusiva del *multum in parvo* y la omisión significativa de un autor que Borges consideraba como uno de los más grandes de Occidente, surge una suerte de oxímoron irónico.

Dante aparece en otro texto de los años precedentes a la ceguera de Borges, “Poema conjetural”. El tema del destino y del tiempo cíclico son recurrentes en esta poesía. Laprida –personaje histórico que declaró la independencia argentina– retoma y repite el destino del hijo del conde Guido de Montefeltro. Al aparecer en un volumen (*El otro, el mismo*, 1964) acompaña al texto un epígrafe-nota (Borges 1974: 867), por cierto redundante porque toda esa información se encuentra ya en el interior del poema. ¿Cuál es la razón que llevó al argentino a evidenciar algo que los versos ya manifestaban? Es



posible que quisiese que el lector observase con atención las fechas de la muerte de los dos personajes, 1829-1289, sugiriendo la idea de que estos números pudieron encender la chispa de la poesía. Su lectura de la *Divina Comedia* debe haber evidenciado otras analogías: Buonconte y Laprida murieron sin que nadie hubiese podido encontrar sus cadáveres y ambos cuentan en primera persona la propia historia en un relato que se detiene en un momento crucial, episodio muy condensado, según Paoli (1977:107), y que se refiere a la conclusión de una vida.

La idea del tiempo circular y el tema del doble se tejen aquí para efectuar una forma peculiar de relectura del Canto V del *Purgatorio* (Carilla 1963: 32-45), relectura que necesitaba de numerosos pasajes si consideramos que la figura de Buonconte tenía que ser desplazada del espacio y la época de origen a enormes distancias temporales y geográficas. La vuelta de tuerca de Borges reside en que no es un hombre muerto como Buonconte el que cuenta su fin, sino un hombre a punto de morir que, con su relato, anticipa la propia muerte. Las semejanzas se estrechan si pensamos que Buonconte da Montefeltro muere “forato nella gola”⁵ y Francisco Laprida acaba su monólogo diciendo: “... Ya el primer golpe, / ya el duro hierro que me raja el pecho, / el íntimo cuchillo en la garganta” (Borges 1974: 868).



El personaje de Ulises atrae el interés borgesiano y en diversos ensayos⁶ el Canto XXVI, 90-142, del *Infierno* es considerado como uno de los más enigmáticos de la *Comedia* y, quizás, el más intenso. Al acercarse a él, contando el episodio del último viaje del héroe griego decidido a volver a navegar después de un año en Gaeta, el argentino se detiene particularmente en el cruce por las columnas de Hércules, aquellas que separaban el Mediterráneo del mar abierto e ignoto.

Conviene recordar que el asunto del Canto XXVI presenta algunas diferencias en cada uno de los ensayos borgesianos, pues si en el primero Borges sostiene correctamente que Ulises era un gran simulador, en los sucesivos afirma que era un falsario, no recordando, quizás, que esos eran pecados que se castigaban en lugares diversos del infierno: los primeros en la octava fosa del octavo círculo, los segundos en la décima fosa siempre del octavo círculo (Cfr. Iglesias 2012).

Ulises y sus hombres se adentran en el océano, giran a la izquierda y se dirigen hacia el sur hasta llegar a un punto desde donde se pueden ver las estrellas del hemisferio austral, una trayectoria por lo desconocido que se vuelve análoga a un viaje hacia el conocimiento. Después de cinco meses de navegación se presenta una montaña de color pardo en el horizonte, pero rápidamente la alegría de haber encontrado un posible puerto, se transforma en una tragedia, pues una tempestad hace girar la nave como en un vórtice sobre sí misma hasta que el mar se la traga. Con este episodio, el escritor argentino descubre que el Ulises de Dante ha visto las mismas estrellas que él veía y ofrece dos nuevos y singulares puntos de vista: en primer lugar asocia la hazaña del héroe a la insensata aventura del capitán Ahab en *Moby Dick*, cuya nave también será engullida por el mar aunque, advierte Borges al lector, el ímpetu de venganza de Ahab no puede ser comparado con el deseo de conocimiento trascendente de Ulises.

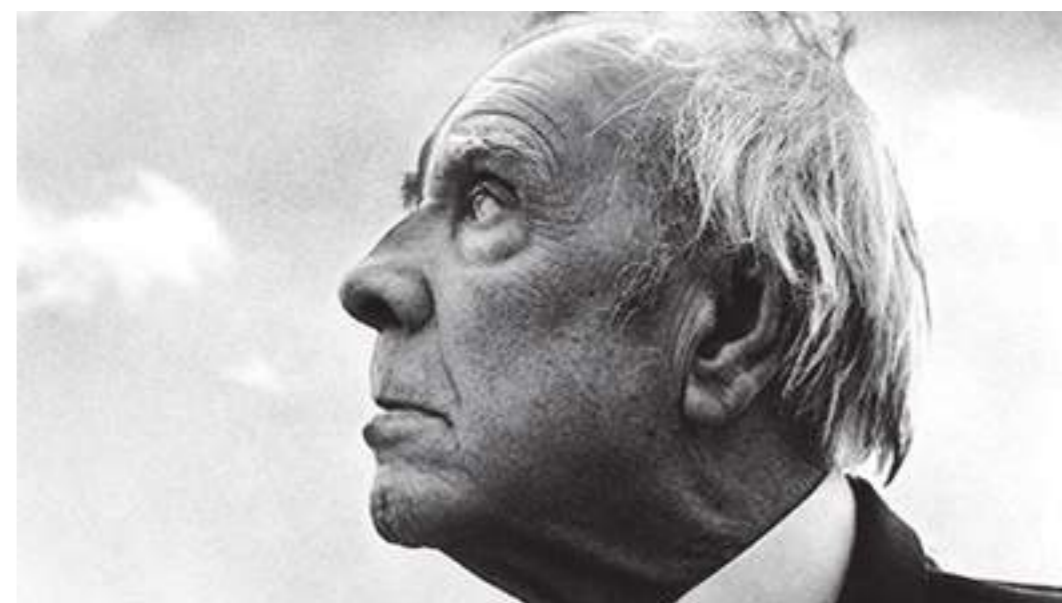
En segundo lugar, el escritor argentino considera que el castigo de Ulises no es resultado de la creación del caballo de Troya sino la consecuencia de haber superado los límites establecidos por Dios. Borges con esto trata de entender el sentimiento que animó a Dante cuando escribió sobre el último viaje del héroe griego. Para Borges la carga trágica del episodio reside en que “Dante sintió que Ulises, de algún modo, era él” (Borges 2000:32); al establecer quién es justo y quién pecador, Dante “no podía ignorar que estaba anticipándose a la indescifrable providencia de Dios” (32) y que, como Ulises, él también merecía un castigo. Ulises refleja el conflicto mental de Dante al afrontar una obra vasta, compleja, cuyo contenido alegórico llevaba más allá de lo que las simples palabras decían. En cual-

quier caso, Borges considera que el poeta italiano se identifica con Ulises para subrayar la diversidad de fuerzas y motivos que guiaron a ambos. De hecho, si Ulises peca de soberbia al fiarse exclusivamente en su propia fortaleza, Dante reconoce que se ve incitado por un impulso más grande, o sea, el de la Divina Gracia.

Para el argentino, dijimos, Dante es el poeta arquetípico de Occidente y su capacidad de perdurar en el tiempo nace de la condición *sine qua non* de un clásico: tener la habilidad de transmitir “una infinita y plástica ambigüedad” (Borges 1974: 698) que le permita representar una época, un país, una cultura y, al mismo tiempo, abrirse a lo universal.

En *La muralla y los libros*, Borges afirma que “la música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (Borges 1974: 635). Esta afirmación reitera el punto de contacto entre Dante y Borges porque, tanto en *El Aleph* como en el *Paraíso* dantesco, el hecho estético nace justamente de la evocación parcial de algo que no se logra develar y que permanece suspendido en una suerte de ambigüedad (Thien 1988: 116).

Y esto Borges lo ve en particular en el Canto XXXIII del *Infierno* donde dedica a Ugolino uno de sus *Nueve ensayos dantescos* (“El falso problema de Ugolino”). En el penúltimo canto del *Infierno* se crea, dice Borges, una suerte de confusión entre el arte y la realidad porque Ugolino después de haber narrado la muerte de sus hijos en la Torre del Hambre admite: “Poscia più che ‘l dolor pote, il digiuno”’ (*Inferno* XXXIII, 75). A Borges llamaron la atención algunas imágenes como la de Ugolino que roe sin descanso la nuca de Ruggiero degli Ubaldini y se limpia la boca con sus cabellos; o bien, el sueño de los perros feroces que clavan “agudos dientes” en los costados del lobo, o el episodio en el que Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos, acción que los hijos interpretan como causada por el hambre, y de allí que le ofrezcan sus propios cuerpos. Al final, los hijos morirán, Ugolino quedará ciego y, dice Dante, el dolor es vencido por el hambre. Entonces solo quedan suposiciones: o Ugolino muere, o bien, acaba por alimentarse con la carne de sus hijos. ¿Qué es lo que piensa Borges al respecto? El escritor argentino queda impresionado por la ambigüedad con la que se concluye el episodio: Dante no ha querido evidenciar un hecho de canibalismo pero tampoco lo ha negado. Sin embargo, la ambigüedad aparece solo en la conclusión porque en el canto la mayor parte de las imágenes (roer la nuca de un réprobo; morder los costados de un lobo; ofrecer los propios cuerpos como alimen-



to) reenvían precisamente a un hecho que no se explicita. Como señala Borges: “En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho” (Borges 1982: 57).

Como hemos visto, Dante ha estimulado a Borges a crear sus propias ficciones y a comentar aspectos diversos de la *Divina Comedia*, sea en cada uno de sus nueve ensayos sobre Dante, sea en otros que aparecen en diversos volúmenes como, por ejemplo, en *El hacedor*. En este volumen, en referencia a un verso del *Paraíso* XXXI, 108 “or fu fatta la sembianza vostra”,⁸ Borges divaga sobre la memoria o sobre los rasgos de una cara (Borges 1974: 800). Y en *Infierno* I, 32 (Borges 1974: 807) para hablar del sentido de una vida, toma la imagen del leopardo de ese canto de la *Comedia*, un animal que fascina al argentino, tal como lo hacían los tigres durante su infancia.

La obra de Dante funciona, pues, como un estímulo para evocar los temas preferidos del escritor o para elaborar reflexiones de carácter trascendental; y algunos versos dantescos pueden llegar a servir de apoyo en lo que se está trabajando –como sucede en el “Poema conjetural”. En conclusión, la *Divina Comedia* no es solo vista como un arquetipo del canon occidental, sino también como un símbolo y estímulo de la misma literatura (Rodríguez Risquete 2005: 192).

Por todo lo dicho resulta evidente que Borges no era un “dantista”, pero tenía un conocimiento profundo de la *Comedia*. Sabemos que poseía por lo menos algunas de las más importantes ediciones del poema (entre ellas las de Scartazzini, de Momigliano, de Grabher, Torraca, Longfellow y Steiner) y que había leído los principales comentarios antiguos y modernos. Sobre todo sabemos que no era un lector ingenuo, pero era capaz de leer el texto como un escritor y, al mismo tiempo, acercarse a él con una extraña frescura. Como ha señalado Tommaso Scarano, la suya “es una perspectiva de tipo ‘bajo’ que no tiene en cuenta (aunque por cierto no le resulta extraña) la complejidad cultural, filosófica, teológica, histórica de la exégesis dantesca y logra volver el texto del poema accesible a una fruición inmediata, directa” (Scarano *Finzione dantesche*, Borges 2001: 54. La trad. es mía)

NOTAS

¹ Este texto, aquí levemente modificado, se publicó en italiano en el volumen *La presenza di Dante nella cultura del Novecento. Atti del convegno di studio svoltosi a Verona dal 28 settembre al 2 ottobre 2015* (Alberto Castaldi y Vasco Senatore Gondola eds.) Verona, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere, 2017: 93-106

² Asimismo, en *Mi primer encuentro con Dante. Resumen de una conferencia*, dice: “Las ilustraciones de Doré me habían predispuerto a esperar un vago e indefinido esplendor, a la manera de Hugo o de Milton; casi inmediatamente descubrí que un rasgo típico de Dante es la imaginación precisa [...] todo estética o psicológicamente se justifica.” (Borges 2011: 57) “Hay una primera lectura de la *Comedia*; no hay una última ya que el poema una vez descubierto, sigue acompañándonos hasta el fin” (58).

³ “y un punto distinguí que proyectaba / una luz tan aguda / que no hay ojo / que abierto pueda resistir su rayo” (Dante 2018: 765)

⁴ “donde está todo *ubi* y todo *quando*” (Dante 2018: 772).

⁵ “llegué herido de muerte en la garganta” (Dante 2018: 335)

⁶ “El enigma de Ulises” (Borges 2011); “El último viaje de Ulises” (Borges 1982); “La Divina Comedia” (Borges 2000)

⁷ “después, más que el dolor, pudo el ayuno” (Dante 2018: 288)

⁸ “¿... / es así como fue vuestro semblante?” (Dante 2018: 792)

BIBLIOGRAFÍA

- Borges J. L. (1974), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- . (1982), *Nueve ensayos dantescos*, editor digital Akhenat. www.Lectulandia.
- . (1926), *El tamaño de mi esperanza*, Ediciones Nepeus. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/498407/mod_resource/content/1/el%20tama%C3%B1o%20de%20mi%20esperanza%2C%201926.pdf
- . (2000), *Siete noches*, Madrid, Alianza editorial.
- . (2011), *Textos recobrados 1956-1986*, Buenos Aires, De bolsillo.
- Carilla E. (1983), “Un poema de Borges”, *Revista Hispánica Moderna*, 29, 1:12-45.
- Dante Alighieri (2018), *Comedia*. Prólogo, comentarios y traducción de José María Micó, Barcelona, El Acanalado.
- Iglesias M. C. (2012), “Borges y sus tres interpretaciones del canto de Ulises en el infierno de Dante”, *Modern Language Notes*, 127, 2: 282-301.
- Paoli R. (1977), *Borges. Percorsi di significato*, Messina- Firenze, Casa editrice D’Anna.
- Rodríguez Risquete F. J. (2005), “Borges: fervor de Dante”, *Quaderns d’Italià*, 10: 195-218.
- Terracini L. (1988), “Un lettore di eccezione: Borges legge Dante” en Id., *I codici del silenzio*, Torino, Edizioni dell’Orso: 53-62.
- Thiem J. (1988), “Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision”, *Comparative Literature*, 40, 2: 97-121.
- Scarano T. (2001), “Finzioni dantesche” en Borges J.L., *Nove saggi danteschi*, Milano, Adelphi: 52-62.
- Vázquez M. E. (1996), *Borges. Esplendor y derrota*. Barcelona, Tusquets.

José Lezama Lima y Pier Paolo Pasolini: un diálogo dantesco

Francesca Valentini
Investigadora en Universidad Ca' Foscari, Venecia. Ha publicado diversos trabajos sobre el neobarroco cubano en la literatura italiana.



La novela *Petrolio* (2010 [1992]), última obra escrita por Pier Paolo Pasolini, solo fue publicada en 1992 por Maria Careri y Graziella Chiarcossi bajo la supervisión de Aurelio Roncaglia. Inicialmente no despertó el interés de la crítica, que no centró su atención en «una obra tan compleja y al mismo tiempo deslumbrante en su estructura y contenido» (Consoni 2008: 7). Pasolini, hablando de *Petrolio*, había afirmado: «He empezado un libro que me mantendrá ocupado durante años [...]. Sin embargo, no quiero hablar de eso; basta saber que es una especie de “suma” de todas mis vivencias, de todos mis recuerdos» (Ref 1975: 3). Volponi afirma:

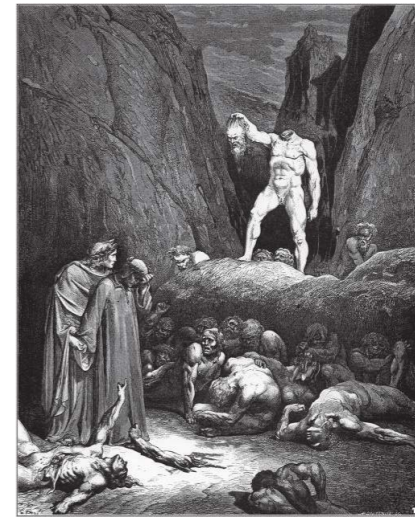
sabía que era una empresa difícil, pero estaba entusiasmado: en ese libro colocó todo su ímpetu y sus ambiciones. Me dijo que con *Petrolio* quería expresar los dramas de la sociedad, desenmascarar el poder. Tenía que ser un volumen social imponente, una cacería de la simulación y las ilusiones de su tiempo, una declaración de indignación (Consoni 2008: 21).

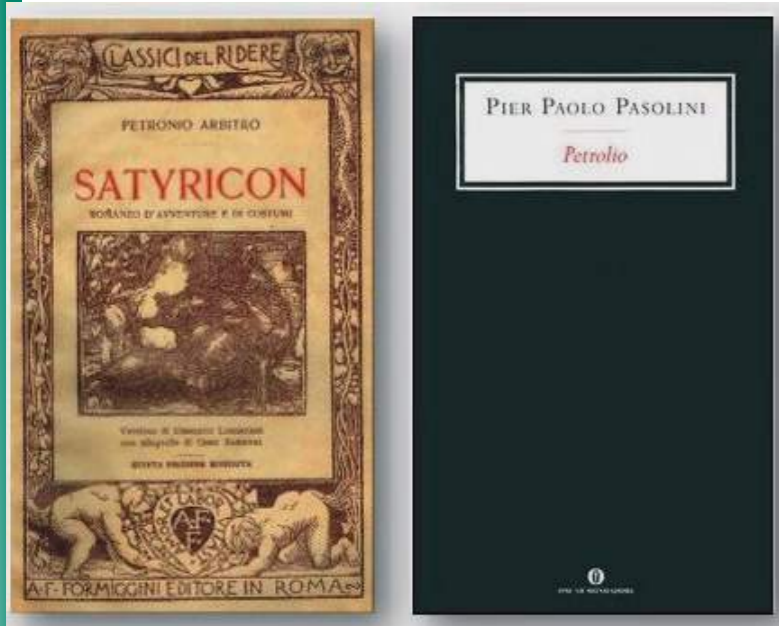
La novela que, según declaraciones del propio autor, debería haber representado la culminación de su actividad literaria, fue concebida desde el principio como una serie de Apuntes, una estructura apta para continuas adiciones y anotaciones; como señala Walter Siti, el manuscrito de *Petrolio* presenta anotaciones, indicación de correcciones, notas en glosas, desvinculaciones del orden establecido (Siti 1998). La obra se caracteriza por lo que en Pasolini es una programática inconclusa, pero en este caso la muerte prematura del autor complica aún más la interpretación y análisis de un proyecto enciclopédico. Si bien la influencia de la incompletitud estructural de Petronio es evidente y es explicitada por el mismo Pasolini, quien define a *Petrolio* como «una obra monumental, un *Satyricon* moderno» (Pasolini 2010 [1992]: 3), no podemos negar otras influencias que hacen de la novela un complejo de referencias e interpretaciones, una obra abierta, según la definición de Umberto Eco (Eco 2013 [1962]: 35 ss.). El procedimiento narrativo que prevé un diálogo incesante entre el pasado y el presente literario y cultural, entre «hechos reales, sueños o conjeturas» (Pasolini 2010 [1992]: 4, mi adaptación), es una de las constantes de la poética de Pasolini: Vallora habla de una «voluntad manierista de reescribir» (Vallora 1978: 120) capaz de crear estructuras narrativas nuevas mediante la reelaboración de un pre-formato. En *Petrolio*, es el propio Pasolini quien, en una de las reflexiones metaliterarias presentes, crea una especie de bibliografía virtual de la obra: en el Apunte 19a, Ritrovamento a Porta Portese, el lector se enfrenta a la materialización del carácter compuesto de la novela: «los libros encontrados [...] se presentan como el apéndice físico y “corpóreo” del enciclopedismo de la novela de Pasolini» (Lago 2006: 47). Entre los volúmenes del maletín repleto de libros del mercado de Porta Portese destacan los que son fuentes directas de la novela, como *Demonios* de Dostoievski –referencia que vuelve

en el Apunte 105, “Introducción a la gran Digresión”¹– Swift, Hobbes, Pound, Don Quijote² y

una pequeña edición, también económica, de la *Divina Comedia*, donde solo había una pista, es decir, una oreja grande en la página donde comenzaba el Canto XXIX del *Purgatorio*. Mientras que estaban muy subrayadas las páginas sobre Dante (y también sobre Sade) de un pequeño volumen en francés: *L'écriture et l'expérience des limites de Philippe Sollers* (Pasolini 2010 [1992]: 95).

La presencia de Dante en la obra de Pasolini,³ lo que Siti define su «columna vertebral» (Siti 1998: CXIV), es una presencia que crece con el tiempo desde la década de 1950 hasta las últimas obras del autor: «Dante asoma en celuloide y en letra impresa entre los grupos de *Salò* (1975), *La divina mimesis* (concebida entre el 63 y el 65, pero estrenada en 1975, fecha próxima al asesinato del escritor), y *Petrolio* (que cubre como cronología interna sus últimos años de vida)» (Dini 2005: 140). El reclamo de Pasolini se dirige al Dante poeta en el exilio, nunca dispuesto a ceder, un maestro de la poesía fuerte, política y civil: en su participación en la revista *Paragone* de diciembre de 1965,⁴ Pasolini define a Dante como una figura intelectual capaz de sondear niveles sociales diferentes adaptando, especialmente en el *Infierno*, el lenguaje y el imaginario al mundo representado, procedimiento que también caracterizó el código estilístico del poeta de Casarsa, quien no escapó a la exploración de diferentes mundos, desde el universo de la campiña friulana, hasta las afueras de la Roma postindustrial. En *Petrolio*, la deuda de Pasolini con el gran artista del siglo XIV se desprende del título de la novela: entre las primeras hojas de la carpeta en la que Pasolini guardaba el manuscrito de la novela, hay tres indicaciones distintas de lo que debería haber sido el título definitivo. La primera opción fue “Novela”, la segunda “Vas” y la tercera “Petrolio”. Según Siti, el título “Vas” sería el resultado «de la sugerencia dantesca de tomar el “vas de la elección” del *Infierno*, II, 28, y sería a su vez una cita de los “Hechos de los Apóstoles” (9,15), en el que “*vas electionis*” es San Pablo» (Consoni 2008: 33). Como señala Siti, el verso de Dante “*Andovvi poi lo Vas d'elezione*” ya había sido citado en los Apuntes y en los fragmentos del séptimo canto de *La divina mimesis*, donde asistimos a una inversión y el “vas” se convierte en “vas de reducción” (Pasolini 2019 [1975]: 45). Anterior a *La Divina Mimesis*, una obra que a menudo ha sido interpretada por la crítica como un fracaso, «el ejemplo de la impracticabilidad de una ‘imitación’ del modelo» (Dini 2005: 141), es un fragmento narrativo publicado en 1965 en *Alì dagli occhi azzurri*: “La mortaccia”.⁵ El fragmento, esbozado e inacabado, atestigua el proyecto de Pasolini de una actualización de la comedia de Dante:⁶ la práctica de reescribir la obra maestra de la literatura italiana se remonta, por tanto, a 1959, fecha de la composición de “La mor-





taccia". El fragmento presenta una mimesis total en el horizonte interpretativo y social de los personajes, recordando lo que para Pasolini fue la capacidad de Dante para sondear todo el universo psicológico del sistema de personajes presentado. Así como Dante había sabido dar voz a la sociedad estratificada de su tiempo, Pasolini se propuso «revivir lingüísticamente un discurso de otros» (Pasolini 2019 [1972]: 111), objetivando esa condición social que se refleja en el uso del lenguaje. "La mortaccia" se divide en dos cantos que reflejan los lugares del Canto I del *Infierno* de Dante: se retoman alegorías, como el bosque, el cerro, las ferias, pero se adaptan a un contexto histórico-social diferente. La "pora Teresa" de Pasolini se mueve en una capital adormecida; envuelta en una noche oscura -referencia a la oscuridad que domina el *Infierno* de Dante- intenta escalar una montaña que «era todo fango» (Pasolini 2014 [1965]: Ebook pos. 3835) y no le permite avanzar, se encuentra con "tres lobos canacci, las fauces cubiertas de babas, ladrando como si retorceries sus pulmones, secos y larguiruchos, con la cola recta sobre los muslos desnudos y llenos de sarna» (Ibid.: pos. 3835). Virgilio también viene transfigurado en la versión de Pasolini: llama a Teresa dirigiéndose a ella con un «Aòh» y la mujer «no podía divertirse si era un cliente, de esos que llegan en coche a San Sebastiano, y no quieren ser conocidos, ya porque están casados, o porque son viciosos; o si en cambio se trataba de alguna de esas personas importantes que uno se encuentra cuando va a una oficina por papeles. O un médico de San Gallicano, o tal vez ... ¡un comisario de policía!» (Ibid.: artículo 3846). Pasolini, por tanto, realiza una reescritura alienante del modelo dantesco, pero al mismo tiempo es necesario considerar la distancia de perspectiva que existe entre la recepción medieval del texto de Dante y la del texto de Pasolini: la práctica de la reescritura es una especie de obra de traducción cultural que requiere una adaptación de la simbología a un contexto diferente. La percepción del hombre medieval traduce las alegorías del bosque y el cerro como símbolos de la decadencia y corrupción de su tiempo, mientras que el hombre contemporáneo interpreta los suburbios romanos como el escenario de la degradación de la prostitución y la lucha vulgar por supervivencia. Pasolini se inspira entonces en la «justicia jerarquizada del embudo infernal adaptándola a las atrocidades modernas de la respetabilidad burguesa, lo evidente, la parálisis, la mediocridad, y emplea los colores más sangrientos del caos al rojo vivo de Dante para delinear la condena y la inocencia de los guetos suburbanos» (Titone 2001: 4). El procedimiento de Pasolini es una verdadera apropiación del modelo de Dante que pasa por el uso del plurilingüismo y el pluriestilismo.

Sin embargo, queda un solo fragmento del proyecto literario de "La mortaccia". Y más que hablar de un fracaso, como a menudo ha afirmado la crítica literaria, creemos que podemos hablar de un intento que, sin embargo, no satisface a Pasolini: el poeta no abandona su propósito, de hecho comienza a escribir *La mimesis divina*, pero es evidente que aún no ha encontrado la solución ideal. Pasolini afirma en una entrevista de 1975:

[La divina mimesis] Es una idea que se remonta a 1963, pero hasta ahora no he podido encontrar la clave adecuada. Quería hacer algo hirviente y magmático, y salió algo poético como *Las cenizas de Gramsci*, aunque en prosa. Por eso publico los dos primeros cantos: a un *Infierno* medieval con los viejos dolores se contraponen un *Infierno* neocapitalista. Pero estamos, de momento, en "la mitad del camino de nuestra vida", en el encuentro con las tres fieras, etcétera. (Pasolini 2019 [1975]: nota de apertura).

La reescritura de la *Commedia* en clave neocapitalista es para Pasolini un camino compuesto por sucesivos intentos que culminarán en la opción menos obvia, la de la novela, aunque el autor era generalmente «refractario al género de la novela» (La Porta 2012: 127) porque consideraba a la novela, género burgués por excelencia, poco inclinada a la representación de la «revelación oracular»

(Ibidem). Pasolini concibe *Petrolio* como la representación de la vida de un ejecutivo de Enel: Carlo, un católico progresista, que inmediatamente sufre una disociación simbólica en Carlo di Polis y Carlo di Tetis, quien tiene un aspecto infernal y encarna las pulsiones más secretas y escandalosas del personaje.⁷ Es a través de Carlo di Tetis que Pasolini hace ese descenso infernal que había tratado de rastrear en "La mortaccia" y en *La divina mimesis*. Carlo de Tetis se mueve sobre el escenario de una Roma corrupta, vive completamente inmerso en una realidad que ahora se lee como irrecuperable. En el Apunte 51, Carlo sufre una nueva metamorfosis, clara referencia kafkiana, como ha destacado Rino Genovese (1995: 83): el protagonista presencia su cambio de sexo. Es después del episodio del metamorfismo simbólico sufrido por Carlo cuando tiene lugar la escena más famosa de toda la novela, el Apunte 55, de la "Pratone della Casilina". Carlo, en el Apunte 55, es retratado mientras pasa la noche teniendo veinte relaciones sexuales con otros tantos jóvenes de los pueblos romanos. El capítulo, que inmediatamente llamó la atención de las críticas por su contenido, es el emblema de la sexualidad hambrienta y omnívora de la protagonista. Pasolini se detiene en las descripciones físicas de los niños de Pratone mediante una técnica constitutiva de la escena que recuerda un «escenario teatral del origen de Dante» (Bazzocchi 2006: 20). También es Bazzocchi quien señala que todos los chicos del Apunte 55 están «identificados por la especificidad de su cabello, por el olor que llevan consigo, por su miembro y por sus hábitos sexuales» (Ibidem). La técnica empleada por Pasolini, que hace que la descripción del rostro y el aspecto físico de cada uno de los niños se corresponda con la de su miembro, recuerda otro capítulo literario, igualmente discutido, el capítulo VIII de *Paradiso* (2011 [1966]) del cubano José Lezama Lima. La novela, cuyo título es un claro homenaje a la obra maestra de Dante (Pérez Firmat 1976: 247), es el acto final de la admiración de Lezama Lima por el poeta italiano. Creador y fundador del grupo Orígenes, dentro del cual era tangible «la presencia dantesca» (Bello Valdés 2009: 7), Lezama guardaba dos ejemplares de la *Divina Comedia* en su biblioteca personal de la calle Trocadero 162: el primero era una versión en prosa traducida por Aranda Sanjuán, publicado en 1952 en Buenos Aires; el segundo, la traducción dirigida por Cayetano Rosell, con notas y prólogo firmados por el presidente de la Academia Española, Juan Eugenio Hartzenbusch, y con ilustraciones de Gustavo Doré. Los dos ejemplares se conservan hoy en la colección Lezama Lima de la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana, pero no contienen anotaciones del poeta cubano. La conexión intelectual del grupo Orígenes y Dante es explícita:

homenajes en versos, epígrafes, isotopías de sello dantesco, apelaciones diversas al autor de la *Comedia* hacen que el juicio que Fina García Marruz expresara en *La familia de Orígenes*, esto es, la influencia de Dante en nuestro modernismo y, por extensión, en el «origenismo», no resultara, [...], demasiado enfático (Bello Valdés 2009: 90-91).

Es Fina García Marruz quien escribe:

Dante es un nombre más esencial a nuestro modernismo que Verlaine. Martí hablaría del «Dante americano» que habría de sobrevivir cuando tuviéramos Hispanoamérica. El poeta de la *Vida Nueva*, el desterrado Orestes florentino, tenía que atraerlo, no como un influjo literario más, sino como esperanza de un espacio nuevo (García Marruz 1997: 14).

Lezama Lima, refinado poeta y ensayista, se dedica a la prosa sólo en la última parte de su producción y «la novelística lezamiana (*Paradiso*, *Oppiano Licario*, que pudo llamarse *Inferno*)⁸ invita desde su título al diálogo con la *Divina Comedia* de Dante» (Bello Valdés 2009: 92). Como expresa Julio Ortega:

Tratándose de Lezama, poseído por la pasión analógica, la primera correlación con Dante que anuncian los títulos de las dos novelas (*Oppiano Licario* se llamó antes *Inferno*) no puede ser casual, aunque tampoco una correlación mecánica o mera-



mente paralelística. Tratándose de Lezama, otra vez, las cosas se definen por su complejidad y, en el caso de esta novela inacabada y póstuma, por su enigma. [...] Tanto el paraíso como el infierno dantescos son en estas novelas dos emblemas de la tradición, dos imágenes generadoras capaces de desencadenar una metamorfosis distinta en la expansión y el drama de la causalidad, en la «cantidad novelable». Por eso, tanto el infierno como el paraíso, y también el purgatorio, están en este mundo, son formas perpetuadas por la búsqueda de la realización integral, por la aventura poética y metafísica del aprendizaje y el progreso espiritual» (Ortega 1988: 684).

El viaje como metáfora de la experiencia humana hacia la realización completa, que para Dante fue concebido, según aprendemos de *De Monarchia*, como realización material y espiritual, se convierte en Lezama en el movimiento ascendente de José Cemí en *Paradiso* y el descenso en *Oppiano Licario* (1977). En este sentido, José Cemí, cuyas iniciales hacen referencia a Jesucristo, o «el hombre de la pasión, la muerte y la resurrección» (Nigro 2002: 692), en *Paradiso* parece realizar «un ritual de descenso en la muerte y una resurrección en la poesía». (Ibid.: 690); el propio Lezama afirma:

En la novela José Cemí tiene tres momentos. Uno, el primero, es el que pudiéramos llamar placentero, del sumergimiento en la familia, del desenvolvimiento en la placenta familiar. Luego, la salida, su apertura al mundo exterior, en el momento de la amistad, en el momento en que se encuentra Cemí con Fronesis y con Foción y luego ya la participación de Cemí en la imagen, en la poesía y en el reino de los arquetipos que es lo que significa su encuentro con Oppiano Licario [...]. Vemos, en cada uno de los capítulos del libro cómo se va desenvolviendo Cemí, cómo se va a veces marginando cuando surge Oppiano Licario, que es el conocimiento infinito (Méndez Martínez 2010: 29).

El peregrino-Dante y el viajero-Cemí toman conciencia durante un viaje caracterizado por hechos epifánicos, sueños y encuentros. En Lezama, como en Dante, «todo parte de la propia experiencia, de la autobiografía; el cotidiano bregar, los seres y las cosas de este mundo, se vuelven –en un súbito escorzo que descubre una visión íntima e iluminada–, correspondientes: un orden oculto, indescifrable para la razón pero penetrable por el visionario, se hace pa-

tente» (Bello Valdés 2009: 96). Este recorrido metafórico conducirá a la redacción del capítulo más comentado y controvertido de la obra, el capítulo VIII, acusado junto al IX de ser «avasalladoramente homosexual» (Arenas 2011: 110). Cemí, si bien desempeña un papel marginal en el capítulo, ya que, como sostiene Mary E. Beaton, está presente solo como un «voyeur» (Beaton 2007: 11), completa su formación también desde el punto de vista sexual:

Paradiso es una totalidad y en esa totalidad está el sexo. En determinado momento del desarrollo de José Cemí ocurre el despertar genesiaco. [...] De tal manera que para mí todo lo que haga el cuerpo es como tocar un misterio superior a cualquier maniqueísmo modulativo, pues es absolutamente imposible descubrir nuevos vicios y nuevas virtudes, ellas estuvieron desde el inicio y estarán en las postrimerías, y tal vez sería bueno recordar la visión memorable de una Santa en la que se reveló que había un infierno, pero que estaba vacío (Simón 1970: 24).

El Capítulo VIII se puede dividir en dos partes: la primera, ambientada en un internado, tiene al semititánico Farraluque y al guajiro Leregas como protagonistas, la segunda gira en torno a Godofredo El Diablo. Farraluque, «cruzado de vasco semititánico y de habanera lánguida» (Lezama Lima 2011 [1966]: 263), es el guardián de los baños del colegio y se exhibe en «ritual fálico» (Ivi: 264), como lo hará el guajiro Leregas ante sus compañeros de clase. Lezama, describiendo el pene de Farraluque y Leregas, escribe:

El órgano sexual de Farraluque reproducía en pequeño su leptosomía corporal. Su glánde incluso se parecía a su rostro. La extensión del frenillo se asemejaba a su nariz, la prolongación abultada de la cúpula de la membranilla a su frente abombada (*Ibidem*).

El órgano sexual de Leregas, no reproducía como el de Farraluque su rostro sino su cuerpo entero. [...] Su lengua tenía el rosado brioso de un perro de aguas. Se podía comparar entonces el tegumento de su glánde con el de su cavidad bucal. Ambos ofrecían, desde el punto de vista del color, una rosa violeta, pero el del glánde era seco, pulimentado, como en acecho para resistir la dilatación porosa de los momentos de erección; el de la boca abrillantaba sus tonos, reflejados por la saliva ligera, como la penetración de la resaca en un caracol orillero (*Ibid.*: 267).

Lezama construye la descripción del falo como si fuera el doble anatómico del rostro y el cuerpo de su dueño; el procedimiento lezamiano consiste en una serie de comparaciones, referencias cromáticas, de asonancias. La peculiar técnica descriptiva de Lezama regresa en el Apunte 55 de Pasolini:

Il cuore di Carlo era in tumulto, per la visione di quel cazzo, grande, chiaro, quasi luminoso nel suo pimento, con la pellicina tirata sulla glánde appena appena un po' arrossata, e con la leggera screpolatura dovuta a una lanugine inodore, segno che era tanto che Sandro 'non se ne veniva': e del resto il carico del seme e della voglia era ben visibile in una certa palpitazione dell'intero membro, pulito, chiaro, ma nodoso [...] Il sorriso della larga bocca carnosa [di Sandro], quasi di negro -mentre l'impianto del suo viso era di tipo chiaro e quasi biondo- gli occhi rotondi, rimpiccioliti dal sorriso, le orecchie un po' sporgenti sotto la lanugine fitta dei capelli castano-chiari [...] (Pasolini 2010 [1992]: 217).⁹

Sergio slacciò subito la cinta, e con un gesto deciso tirò fuori il cazzo dal fondo degli slip, dove si era rannicchiato, tra il pelo fitto e crespo. [...] I capelli gli stavano attaccati alla testa, come una crosta fitta e nera. [...] Così il cazzo di Sergio finì per erigersi sotto i suoi occhi [...] con la sua pelle grassa e delicata tirata sulla glánde [...]. Il suo sorriso non era puro e sfolgorante: aveva qualcosa di sgraziato e di tirato [...] (*Ibid.*: 219).

El procedimiento lezamiano es menos explícito en Pasolini; sin embargo, la correspondencia entre las descripciones es evidente. *Paradiso* será publicado en Italia en 1971 por la editorial Il Saggiatore

con la traducción de Arrigo Storchi y Valerio Riva. Pero el octavo capítulo, separado de la novela y traducido por el propio Riva, ya había aparecido en 1970 en la revista dirigida por Pasolini: *Nuovi Argomenti*, con el título "In collegio". La nota de Riva dice «el título (que también en el texto original está en italiano) ya designa un esquema de referencia más amplio [en comparación con Proust¹⁰]: no solo al cántico más sublime y misterioso de la Comedia, sino a la definición que Valéry dio de la poesía: 'paraíso del lenguaje'» (Riva 1970: 56-57). El interés de Pasolini por el proyecto lezamiano se intuye fácilmente por la referencia a la Divina Comedia, por el interés de la censura en el capítulo VIII, que pone en riesgo su publicación, por el contexto político de la Cuba pos-revolucionaria,¹¹ y por el papel de los intelectuales en la Cuba de Castro.¹² Pasolini, que desde la década de 1950 está buscando estructurar una reescritura de la *Divina Comedia* a través de "La mortaccia" y el primer borrador de *La divina mimesis*, inicia la redacción de *Petrolio*, definido como una "summa" (Ref. 1975: 3) -lema que hace referencia a la tradición medieval- en los años inmediatamente posteriores a la traducción al italiano de la obra maestra de Lezama Lima, quien define su obra como «una totalidad» (Simón 1970: 24), otro concepto que hace referencia al saber medieval.

El impulso dado por Lezama a la redacción de *Petrolio* no lo atestigua directamente Pasolini. El retomar la técnica lezamiana de descripción del pene, la concepción de un viaje ya no estructurado en el modelo formal de la *Divina Comedia*, como en "La mortaccia" y en *La divina mimesis*, sino mediante la decisión de escribir una novela que reproduzca el descenso metafórico de Dante (representado por los Apuntes de las Visiones de Il Merda, símbolo de la mediocridad), la referencia a Cuba incluida en los capítulos de *La Divina Mimesis* publicados por Pasolini en 1975, son elementos innegables del interés del autor de Casarsa por la obra de Lezama Lima. Es a través de la lección de Dante que dos universos tan distantes geográficamente como la Cuba de Lezama y la Italia de Pasolini parecen construir un diálogo literario: Pasolini acoge el impulso lezamiano para retomar un proyecto desde siempre anhelado, pero que a partir de 1970 parece interesarlo de manera casi exclusiva, y que, si el autor no hubiera sido brutalmente asesinado el 2 de noviembre de 1975, probablemente habría culminado con la creación de *Petrolio*, una reescritura monumental de la *Comedia* de Dante, a través del código estilístico del neobarroco lezamiano.

NOTAS

¹ Pasolini escribe: «Que Carlo [el protagonista] sea un Stavrogin no puede ser ni absoluta, ni remotamente cierto. Sin embargo, no hay duda de que él es precisamente el Stavrogin que Dostoievski había planeado hacer (y que en realidad no lo hizo: por la sencilla razón de que nunca habría podido soportar la convivencia, durante unos dos años de su vida (1868-69), con semejante personaje. Es decir, Carlo es un personaje verdaderamente "cálido". [...] Resumiendo: en conclusión, Carlo es un Stavrogin como debería haberlo sido [...]» (Pasolini 2010 [1992]: 500).

² La presencia de referencias a la literatura española en *Petrolio* también la atestigua un fragmento presente en el borrador de la novela: la historia de Carmelo, amado del protagonista, es en realidad una síntesis de *Lazarillo de Tormes*, una novela picaresca española; el fragmento, sin embargo, será tachado por el propio Pasolini (Siti hablará de ello en la edición que está preparando actualmente para Garzanti).



³ En parte, también se puede pensar que esta presencia está condicionada por la admiración de Pasolini por Pascoli, quien se había dedicado a diversos estudios sobre la poética de Dante. Pasolini había dedicado su tesis de grado a la poesía de Pascoli.

⁴ Su contribución, «La volontà di Dante ad essere poeta», está recogida en *Empirismo erético*.

⁵ Cabe señalar que *Ali dagli occhi azzurri* es una colección mixta que incluye textos de varios tipos unidos entre sí por un esqueleto de Dante común.

⁶ Pasolini escribe: "Estoy escribiendo un libro, que no sé si llamar romano, que narra el descenso a los infiernos según las líneas fantascas (un Dante leído en los cómics) de una prostituta: en el infierno se encontrarán todos los protagonistas de nuestra historia, de nuestra crónica, de nuestra típica vida cotidiana" (Pasolini 1992: 150-151)

⁷ En realidad deberíamos estar hablando de tres personajes: el que presencia la escisión, Carlos de Polis y Carlos de Tetis.

⁸ José Lezama Lima durante una entrevista afirma: «En realidad, es un poco prematuro pensar que mi próxima obra tenga que llamarse, en una inexorable ley de simetría, *Inferno*. Yo me decido por el nombre después de aquello que Kafka hacía referencia diciendo: sucede, quieras o no quieras. El nombre final no creo que tenga por ahora peculiar importancia. La cuestión está en que caso todos los días voy sumando página a página, los personajes se desplazan hacia nuevas situaciones, y las culturas entre el *Paradiso* y el *Inferno* se hacen más cercanas porque en realidad el júbilo del placer y el rechazo del dolor forman parte de un mismo éxtasis», (Méndez Martínez 2010: 30).

⁹ El corazón de Carlo estaba alborotado, por la visión de esa p...., grande, clara, casi luminosa en su pimienta de Jamaica, con la piel estirada del glánde apenas un poco roja, y con el leve crujido debido a una pelusa inodoro, señal de que hacía mucho tiempo que Sandro no se venía: y además, la carga de semen y el deseo se veían claramente en una cierta palpitación de todo el miembro, limpio, claro, pero nudoso [...] La sonrisa del ancho de la boca carnosa [de Sandro], casi negra -mientras que el implante de su rostro era de un color claro y casi rubio- ojos redondos, encogidos por una sonrisa, orejas un poco salientes bajo la espesa pelusa de cabello castaño claro [...] (Pasolini 2010 [1992]: 217).

Sergio de inmediato desató el cinturón, y con un gesto decisivo sacó su p.... de la parte inferior de sus calzoncillos, donde estaba enrollada, entre la espesa y rizada cabellera. [...] Su cabello se le pegaba a la cabeza, como una gruesa costra negra. [...] Así que la p.... de Sergio se acabó erigiendo bajo sus ojos [...] con su piel delicada y grasosa estirada sobre el glánde [...]. Su sonrisa no era pura y deslumbrante: tenía algo incómodo y dibujado [...] (*Ibid.*: 219).

¹⁰ Otro elemento que une a Lezama Lima y Pasolini es la referencia proustiana: «Walter Siti nos recuerda cómo a principios de la década de 1950 Pasolini, en su furia omnívora-mimética, hubiera querido rehacer incluso la *Recherche*» (La Porta 2012: 136).

¹¹ En *L'odore dell'India* (1962) Pasolini ya había expresado su interés por Cuba. De hecho escribe: «En Nueva Delhi fui con Moravia a una recepción en la embajada de Cuba, con motivo del segundo aniversario de la revolución [...]» (Pasolini 2009 [1962]: 25).

¹² Pasolini será uno de los firmantes de «Carta abierta a Fidel Castro» publicada por el diario francés *Le Monde* el 9 de abril de 1971 para pedir la liberación inmediata de Heberto Padilla.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arenas, R. (2011 [1992]). *Antes que anochezca*, Barcelona: Tusquets.
- Bazzocchi, M.A. (2006). «"Tutte le gioie sessuali messe assieme": la sessualità in *Petrolio*», in *Progetto Petrolio, Progetto Petrolio* a cura di Salerno, Bologna: CLUEB, pp. 9-23.
- Beaton, M. E. (2007). *The Difficulty of the text: the poetics of the homosexuality in José Lezama Lima's Paradiso*, Ohio State University.
- Bello Valdés, M. (2009). *Orígenes: las modulaciones de la flauta*, La Habana: Letras Cubanas.
- Consoni, S. (2008). *Sul 'Petrolio' di Pier Paolo Pasolini*, Roma: Prospettiva Editrice.
- Dini, A. (2005). «Una Commedia di borgata. Pasolini, Dante e *La mortaccia*», in *Paragone*, Anno LV, Firenze, pp. 140-159.
- Eco, U. (2013 [1962]). *Opera aperta*, Milano: Bompiani.
- García Marruz, F. (1997). *La familia de Orígenes*, La Habana: Ediciones Unión.
- Genovese, R. (1995). «Manifiesto per *Petrolio*», in *A partire da Petrolio, Pasolini interroga la letteratura*, a cura di Benedetti e Grignani, Ravenna: Longo Editore, pp. 79-91.
- La Porta, F. (2012). *Pasolini*, Bologna: Il Mulino.
- Lago, P. (2006). «*Petrolio* e l'antico: la presenza e l'influsso delle letterature classiche nel romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini», in *Progetto Petrolio* a cura di Salerno, Bologna: CLUEB, pp. 45-69.
- Lezama Lima, J. (1970 [1966]). «In collegio», trad. di Riva, in *Nuovi Argomenti*, XX, 20, pp. 23-56.
- (2011 [1966]). *Paradiso*, Madrid- México: Alianza/Era.
- (1977). *Oppiano Licario*, Madrid: Catedra.
- Nigro, S. (2002). «*Paradiso*, José Lezama Lima», in *Il romanzo. Le forme*, vol. II, Torino: Einaudi.
- Méndez Martínez, R. (2010). *José Lezama Lima*, La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Ortega, J. (1988). «De *Paradiso* a *Oppiano Licario*», in *Lezama Lima, Paradiso*, Madrid: Ed. Crítica, Colección Archivos, pp. 682-696.
- Pasolini, P.P. (2014 [1965]). *Ali dagli occhi azzurri*, Milano: Garzanti (versione consultata: Ebook).
- (1992). *I dialoghi*, Roma: Editori Riuniti.
- (2019 [1972]). *Empirismo eretico*, Milano: Garzanti.
- (2019 [1975]). *La Divina Mimesis*, Milano: Mondadori.
- (2019 [1972]). «La volontà di Dante a essere poeta», in *Empirismo eretico*, Milano: Garzanti.
- (2009 [1962]). *L'odore dell'India*, Milano: Garzanti.
- (1998). *Romanzi e racconti 1962-1975*, a cura di Siti e De Laude, Milano: Mondadori.
- (2010 [1992]). *Petrolio*, Milano: Mondadori.
- Pérez Firmat, G. (1976). «Descent into "Paradiso": a study of Heaven and Homosexuality», «Hispania», vol. 59, n. 2, pp. 247-257.
- Re, L. (1975). «Il nudo e la rabbia», in *Stampa Sera*, 9 gennaio.
- Riva, V. (1970). «Nota a "In collegio"», in *Nuovi Argomenti*, cit., pp. 56-58.
- Simón, P. (1970). *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana: Casa de las Américas.
- Siti, W. (1998). «Descrivere, narrare, esporsi», in *Pasolini, Romanzi e racconti 1962-1975*, cit.
- Titone, M.S. (2001). *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Città di Castello: Leo S. Olschki.
- Vallora, M. (1978). «Pier Paolo Pasolini tra manierismo e metaletteratura», in *Per conoscere Pasolini*, Roma: Bulzoni.



El Pentateuco cubano

*A propósito de la exposición antológica de Kcho
En ningún lugar como en casa, celebrada
en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 2020-2021*

*¿Quién es el alfarero, decídmelo, y quién el vaso?
Omar Jayam*

Durante treinta años, Kcho parece haber esculpido el *Pentateuco* cubano. El espíritu de los cinco primeros libros de la Biblia, aquellos que se atribuyen a Moisés, se desliza a través de su obra como un hilo invisible que va cosiendo pieza con pieza. Intentar recorrer ese hilo, privilegio que nos brinda la muestra antológica que reúne el artista en el MNBA, es el propósito de las páginas que siguen.

Génesis

En el principio fue la madre. Efectivamente, las piezas realizadas por él antes de 1993 giran en torno a los orígenes. Madre o patria, valga la redundancia. Patria chica que nos engendra, madre grande que nos acoge. Algo mágico hay en nacer de vientre materno y en morir en suelo patrio; algo que no se explica pero se vive como una experiencia mística, única y personal; algo que nos hace sentir —no importa cuáles hayan sido los avatares de nuestra vida— como en casa.

Muchas de estas piezas originarias poseen un título, pero se les suele identificar por otro nombre: «Herencia» se conoce como «La bandera»; «Paisaje cubano», como «El escudo» (colección del MNBA); «Cómo se parece Cuba a un garabato», como «El garabato»; «Plan jaba» (que «es mamá», me confiesa Kcho), como «La jaba»; «La peor de las trampas», como «La escalera» (con sus escalones de machetes advirtiendo los peligros del arribismo). Estas piezas, cuyo sobrenombre prima sobre el título, heredan al artista incluso en eso: para todos nosotros, Alexis Leiva Machado (Nueva Gerona, 1970) no existe sin Kcho. Y es que hay seudónimos que devienen en nombres verdaderos.

También se añaden a esta lista «Souvenir», «Mi jaula», «El papalote» o «Viaje interior», con sus árboles-remos, pieza que anuncia la próxima etapa.

Éxodo

A partir de 1993, Kcho creó piezas —algunas de ellas muy intensas— vinculadas con el tema de la emi-

Noel Alejandro Nápoles González
Ensayista. Textos suyos aparecen publicados en diversos órganos de prensa cubanos. La editorial Cubaliteraria presentó su libro *Nota bene* (2020).



A la izquierda, *Lo mejor del verano*; sobre estas líneas, *La regata*. Instalaciones.

Fotografías: Leonor Mienes Corona

gración marítima hacia los Estados Unidos. Era el testimonio artístico y hasta cierto punto la premonición, no del retorno a la «tierra prometida», sino del viaje hacia la promesa terrenal desatado en el 94. Era como si su foco girara 180° y se dinamizara, pasando de un tema centrípeto a otro centrífugo. El enamorado del origen, se alejaba de él. Eso hizo creer a algunos que su discurso patriótico se tornaba apátrida. En la obra de Kcho, el Éxodo describe un círculo que va desde «La regata» (1993) hasta «Vive y deja vivir» (2006), atravesando «Lo mejor del verano» (1993–94), «El camino de la nostalgia» (1995) e incluso «Para olvidar» (1995). Curiosamente dicho ciclo comienza y termina en el mismo sitio: los botes en fuga de «La regata» se expusieron en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales y los antibotes de «Vive y deja vivir» se apilaron como ladrillos en la misma Plaza Vieja, trece años más tarde. Ida y vuelta de un signo, cabeza y cola de un monstruo voraz y perturbador, flujo y reflujo de un fenómeno social complejo y doloroso. Todo simbólicamente filtrado a través del verano, que nos sumerge y ahoga; de la nostalgia, que semeja un muelle brumoso al amanecer; del olvido, que nos transporta flotando sobre un mar de botellas vacías.

Levítico

El tercer libro de Moisés comprende las regulaciones concernientes a las ceremonias y los rituales del pueblo hebreo. En este punto Kcho no parece preocuparse tanto por el objeto en sí, ni por la metáfora que encierra, sino por el diálogo que implica. Conversa con Tatlin, particularmente con su maqueta para el «Monumento a la Tercera Internacional» (1919), es decir, con el sueño soviético de construir un edificio giratorio, revolucionario, que doblase la altura del Empire State Building. Babel constructivista que también torció el sino de los hombres. Como buen cubano, Kcho transforma la espiral de Tatlin en un colador de café y lo titula «A los ojos de la historia» (1991). La utopía despierta el camino que duerme en los pies.

Por si fuera poco, diez años más tarde, retoma el asunto incorporando un tercer vértice al diálogo: Lam. Así nace «La jungla» (2001), bosque de utopías en el Trópico, abrazo de imposibles contruados con marabú y júcaro. Entonces se vislumbra el dibujo in-



A la izquierda, arriba, detalle de *Todo cambia*; debajo, *Todo cambia*. Arriba, a la derecha, *El garabato*; y debajo, *A los ojos de la historia*. Instalaciones.





A la izquierda, *El pensador*. Instalación. A la derecha: Kcho trabajando en el taller móvil de grabado en Bellas Artes; y abajo, junto a su pieza *La jaba*.

visible en la piel del tigre: la ley universal, esa que mira al horizonte, aterriza en la realidad nacional, en el aquí y ahora. Tatlin, Lam, Kcho: tesis, antítesis, síntesis.

Números

Cuarenta años vagó el pueblo de Israel por el desierto, antes de arribar a Canaán, y en su peregrinar fue objeto de dos censos. Algo similar hizo Kcho, a medida que se acercaba a los treinta: sacó cuenta de sus lecturas y las expuso en sendas piezas: «Obras Escogidas» (1994) y «Todo cambia» (1996–97). De este modo vistió sus recuerdos con letras. Y tenía razón al hacerlo: si provenimos de signos infinitos, si navegamos entre oraciones espumosas, si nos resume una frase final grabada en la piedra, ¿qué somos sino palabras?

En «Todo cambia», además de los estantes de madera cubiertos de volúmenes, que conforman el perímetro de una nave de catorce metros de eslora, hay cierto toque de impermanencia, dado por nueve figuras de barro sobre malla metálica. El tiempo ha cuarteado el barro sobre la armazón de alambre. ¿O acaso debiera decir: la vida ha cuarteado la piel sobre el esqueleto del hombre? Todo cambia, nada es —diría Heráclito imperturbable, antes de ser comido por los perros.

A menudo cierta crítica —que intenta leer en una sola clave la obra de Kcho— interpreta estas piezas como una denuncia de la censura en Cuba. Y eso amerita un comentario. Aquí, como en cualquier país del mundo, hay censura. Pero vale decir que Cuba es uno de los países menos cuestionables en este sentido porque la censura tiene varios niveles: está la censura de la muerte, que nos calla para siempre; la del analfabetismo, que nos enmudece; la de la pobreza, que nos vuelve inaudibles; y la de la ideología dominante, que nos reduce a ecos. En Cuba, la vida es un derecho sagrado para la izquierda, el analfabetismo se eliminó hace sesenta años, la pobreza existe, pero los libros son accesibles y la ideología dominante no eclipsa el conocimiento.

Deuteronomio

Como quien repasa la ley, en los últimos años parece que Kcho se mira por dentro. Medita. Todo empezó, digo yo, con «El pensador» (2013), gigante hecho





A la izquierda, *La jungla*. Debajo, *El canto del pueblo*. Ambas, instalaciones.



con botes de poliespuma, remos, carretes, mallas, sogas, boyas y cuanto cosa ayuda al hombre de mar. Hombre nave. Movimiento congelado. Pensamiento detenido en la disyuntiva de los caminos, como si anhelara la torsión que lo convierta en cinta de Möbius. ¿No es «El pensador» un autorretrato? ¿No es la capitular de un momento nuevo, momento de reflexión, de introspección? La vida es un gran ciclo, hecho de otros más pequeños. Y «El pensador» parece inaugurar uno de ellos, con cierto sabor místico y algo quizás de despedida. Lo atestiguan los títulos: «Milagro» (2014), «Otro milagro» (2016), «Resurrección» (2018), «Mi paz y mi camino» (2018), «Ni fácil ni temporal» (2019), que es la Kon Tiki de Kcho, «Edén» (2019), «Penélope» (2020).

¿Acaso el *Pentateuco* de Kcho es espontáneo o intencional? ¿Quién lo concibió: las manos del artista o las del azar? ¿O será más bien fruto de la imaginación del ensayista, que cree hallar órdenes donde solo hay caos?

Sea como sea, el crédito final lo merece el hacedor. La creación artística es siempre un misterio alrededor del cual solo nos es lícito especular. Podemos acercarnos a ella, con esta o aquella herramienta conceptual, armar un cosmos, más o menos defectuoso, e intentar una lectura coherente; pero siempre habrá algo que se nos escapa o que nos rebasa, porque depende de variables imponderables o de la impredecible subjetividad humana.

Lo único cierto es la incertidumbre. Somos barro jugando a ser alfarero. Ni más ni menos. ¿Qué puede haber de extraño, entonces, en que el «Moisés» de Miguel Ángel se despoje de su traje de mármol y agarre un cincel y un martillo? Al fin y al cabo, ¿qué es un escultor sino una escultura que esculpe?

10 de abril de 2021

Portada de *Revolución y Cultura*, número 5 de 1994, dedicada a la gran regata de Kcho, una de sus más renombradas piezas y que fuera presentada en la Bienal de La Habana celebrada ese año.



¿Es o no Vermay el autor del retrato de *La familia Manrique de Lara*?¹

Boris Morejón de Vega
Jefe del Departamento
de Restauración del Museo
Nacional de Bellas Artes.

Tras un minucioso proceso de Expertizaje realizado recientemente en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) para esclarecer la participación del pintor Juan Bautista Vermay en la realización del retrato de *La familia Manrique de Lara*, se confirmaron las dudas existentes sobre esta controversial autoría. El retrato familiar, sin firma, que hasta hace muy poco tiempo se exhibió en la sala de pintura colonial cubana atribuido a Vermay, estuvo asignado al pintor cerca de 80 años sin que se comprobara su autoría. Las investigaciones realizadas permitieron conocer que la obra se presentó por primera vez al público, como auténtica de Vermay, en la exposición *300 años de arte en Cuba*, que tuvo lugar en la Universidad de La Habana en el mes de abril de 1940, con el título: *Familia Manrique de Lara y Meireles*.² Los datos de la misma fueron aportados por el pintor cubano Cundo Bermúdez, su anterior propietario, quien aseguró además, basado en su historia familiar, que Vermay la había pintado en el año 1812.³

La primera incongruencia encontrada en esa información fue la fecha de realización del retrato, puesto que, según la historiografía, el pintor llegó a La Habana a finales de 1815, por lo que tendría que haberlo pintado antes de venir a Cuba. Sin embargo, los documentos revisados confirmaron que se trata de una obra cubana, por la existencia en La Habana a finales de la segunda década del siglo XIX, de una familia cuyos nombres y características coinciden con las personas retratadas.⁴

El hallazgo de la fecha de nacimiento de la niña del retrato: 23 de enero de 1819,⁵ permitió ubicar la fecha de realización de la obra entre finales de 1819 y principios de 1820. Precisamente en ese período Vermay pintó en La Habana el conocido *Retrato de Hombre*, firmado J.B. Vermay 1819, que también se exhibe en la sala de pintura colonial cubana como una obra representativa del dominio técnico del pintor, en oposición a las deficiencias técnicas apreciables en el retrato de *La familia Manrique de Lara*.

Las indagaciones también arrojaron que Vermay realizó en La Habana una producción pictórica limitada,⁶ que posteriormente se fue invisibilizando por el deterioro y la pérdida de sus pinturas murales, más el extravío de algunas de sus pinturas de caballete. Todo esto propició el desconocimiento de sus obras en términos técnicos e historiográficos, y, consecuen-

temente, la aceptación de su autoría en piezas que técnicamente no coinciden con su método pictórico, entre ellas el mencionado retrato familiar.

La ausencia de obras de Vermay se hizo evidente en la *Primera exposición retrospectiva*, realizada en el mes de noviembre de 1922 en la Asociación de Pintores y Escultores, cuando, con el objetivo de mostrar algunos de los cuadros al óleo más antiguos que se conservaran ``desde Vermay y sus precursores...``⁷ y contando para la organización de la muestra con la colaboración de prestigiosas instituciones, sociedades y colecciones privadas, no se exhibió ninguna de sus pinturas.

Esto indica que, en 1940, cuando se dio a conocer públicamente la autoría de Vermay en el retrato de *La familia Manrique de Lara*, no se contaba con obras auténticas del pintor que posibilitaran la comparación. En ese momento las únicas obras conocidas de este autor eran los lienzos de El Templete, ya tan deteriorados e intervenidos que no constituían claras referencias de su método pictórico.⁸ Las pocas obras, pintadas y firmadas por Vermay en La Habana, que actualmente se conservan y formaron parte de este estudio, entonces no se conocían públicamente por pertenecer a colecciones privadas.

La apremiante necesidad de piezas para representar a tan importante artista: primer director de la escuela de dibujo y pintura fundada en Cuba por la Sociedad Económica Amigos del País, posteriormente llamada San Alejandro, fue un factor decisivo para la aceptación unánime de la autoría de Vermay en el retrato familiar. Hay que tener en cuenta que la pieza pertenecía a un prestigioso pintor de la vanguardia cubana, hecho que dio credibilidad a su historia familiar. A partir de ese momento los comentarios y opiniones fueron construyendo la fortuna crítica de la única obra que representó al artista en posteriores exposiciones de pintura colonial: *El retrato colonial en el Lyceum de La Habana* (1947)⁹ y *La pintura colonial en Cuba* (1950);¹⁰ hasta pasar a formar parte de la colección del Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes en el año 1967, mediante el proceso de recuperación de bienes del Patrimonio Nacional.

La reproducción y difusión de la imagen de esta obra asociada a Vermay, también contribuyó al reconocimiento masivo de la supuesta autoría, como por ejemplo: el artículo publicado en el año 1952 por



Esteban Valderrama: *La Escuela Nacional de Bellas Artes "San Alejandro"*, en el que habla de su fundación y de Vermay como primer director, mostrando la imagen del retrato familiar,¹¹ o el sello conmemorativo del aniversario 150 de la fundación de la mencionada escuela, editado por Correos de Cuba en 1968,

La familia Manrique de Lara, actualmente se exhibe como obra de autor anónimo.

Retrato de Hombre, firmado J.B. Vermay
1819, una obra representativa del dominio
técnico del pintor,



en el que se utilizó la imagen de dicho retrato para representar a Vermay.

Avalado por la historiografía, el retrato de *La familia Manrique de Lara* comenzó a exhibirse en la sala III de pintura colonial, titulada: *Vermay y los inicios de San Alejandro*,¹² a partir de la edición de salas realizada en 1971. Este hecho legitimó la autoría del retrato por Vermay.

En esa misma edición de salas comenzó a exhibirse el mencionado *Retrato de Hombre*, procedente de la colección de Oscar Benjamín Cintás; y justamente a partir de la comparación entre ambas obras, en el año 1983 el pintor y crítico de arte Jorge Rigol cuestionó directamente la autoría de Vermay en el retrato familiar.¹³ Las dudas introducidas por Rigol motivaron la revisión de esta autoría, y el primer paso se dio en la siguiente edición de salas del MNBA realizada en el año 2001, cuando el retrato en cuestión dejó de exhibirse como *pintado por Vermay*, pasando a la condición de *atribuido a Vermay*, aunque en esa ocasión tampoco se verificó la atribución.

Los estudios técnicos comparativos realizados con la colaboración de prestigiosos especialistas e instituciones, aportaron resultados reveladores para el esclarecimiento de esta autoría. Los materiales identificados mediante análisis químicos, tanto en el retrato de *La familia Manrique de Lara* como en las pinturas firmadas por Vermay, coinciden por tratarse de obras realizadas en el mismo período y lugar. En cambio, las diferencias observadas en los métodos de ejecución alejan explícitamente al retrato familiar de la producción pictórica de este autor.

En este sentido, la restauración del retrato en cuestión, específicamente el proceso de limpieza realizado a la capa pictórica para eliminar la gruesa capa de barniz en mal estado que la cubría,¹⁴ favoreció la observación de las características de su método de ejecución.

En las secciones transversales de las muestras tomadas a dicho retrato, estratigráficamente se observaron diferencias significativas en la manufactura de la base de preparación. La misma está formada por tres capas superpuestas, muy bien delimitadas, compuestas por blanco de plomo y carbonato de calcio, que en conjunto constituyen una base de preparación gruesa y poco absorbente por el aceite de lino utilizado como aglutinante.

Únicamente en la capa intermedia de este estrato se identificó la presencia de carbón vegetal en muy baja proporción. Esto, aparentemente, responde a una contaminación con los restos del carboncillo que el autor del retrato familiar debió utilizar para dibujar sobre la primera capa de preparación aplicada a la tela, e inconforme con el resultado superpuso nuevas capas.

En el estudio radiográfico realizado para visualizar posibles cambios en la composición de la obra y otras características de su método de ejecución, no se obtuvieron imágenes nítidas de su estructura interna, debido a la alta radiopacidad de la gran capa de preparación de plomo. Sin embargo, la hipótesis sobre un intento fallido de dibujo preliminar, se colige de las incisiones observadas mediante macrofotografías en la superficie de la base de preparación y en diferentes zonas de la composición, principalmente en los rostros de las figuras, que fueron realizadas por el pintor para ubicar las figuras en el formato.

Esta manera de plantear el dibujo preparatorio, generalmente utilizada en pintura mural, al parecer fue aplicada por el pintor para evitar ensuciar nuevamente el fondo blanco de la preparación, con las correcciones de un dibujo anatómico que evidentemente no dominaba.

Dicho procedimiento no se observó en ninguna de las pinturas de Vermay que fueron estudiadas, ya que, en correspondencia con el estilo Neoclásico al que se adscribe su obra pictórica, este artista priorizó el dibujo bien estructurado para posteriormente aplicar ligeras capas de pintura por etapas; aspecto en el que también difiere el retrato familiar, por la aplicación directa (*alla prima*) de una gruesa capa de colores al óleo mezclados en húmedo, que en este caso, constituye otra evidencia de la formación autodidacta de su creador.

La información técnica recogida indica que el retrato de *La familia Manrique de Lara*, cuyo autor hasta el momento se desconoce, es una muestra de la pintura popular realizada en paralelo a la enseñanza académica de dibujo y pintura iniciada poco tiempo antes por Vermay.

Sin embargo, si coincidimos en que: "...lo que preserve y restaure algún objeto cuyo valor haya estado o esté en peligro de perderse es, a pesar de estar sujeto a error, bueno",¹⁵ podemos concluir que este desahogado histórico permitió colocar en diversas salas expositivas y finalmente en la sala de pintura colonial del museo, una obra mal atribuida pero meritoria por su valor artístico y cultural. En opinión de Olga López Núñez, anterior curadora de la colección y responsable de la exhibición de la obra desde

1971: "De la pinacoteca del museo, quizás el retrato más atractivo..."¹⁶

Los resultados obtenidos en la investigación fueron presentados al Consejo Técnico del MNBA en el año 2018, en el contexto de la celebración del bicentenario de la fundación de la academia San Alejandro, donde se decidió cambiar la información sobre la autoría de la obra en la cartela ubicada en la sala de exposición. Actualmente el retrato de *La familia Manrique de Lara* se exhibe como obra de autor anónimo.

NOTAS

¹ Este artículo forma parte de una investigación mayor conducente a doctorado.

² *300 Años de Arte en Cuba*, Catálogo. Universidad de La Habana, abril 1940.

³ Ana María Bannatyne-Álvarez, *Cundo Bermúdez* (Miami, Florida: Cuban-American Endowment For The Arts, INC, 2000), 21.

⁴ Arzobispado de La Habana, Archivo Histórico Diocesano. *Juan Francisco Manrique de los Ríos*. Legajo 13, Expediente 21, Expediente de amonestaciones, dispensas o proclamas.

⁵ Arzobispado de La Habana, Archivo Histórico Diocesano. *José Luis Meireles*. Legajo 33, Expediente 37, Expediente de amonestaciones, dispensas o proclamas.

⁶ Comunicados, en *Diario De La Habana*, miércoles 24 abril 1833: 2.

⁷ *Primera Exposición Retrospectiva*, Catálogo. Asociación de Pintores y Escultores, La Habana, noviembre, 1922.

⁸ Boris Morejón de Vega, "Juan Bautista Vermay. El Rafael de Las Antillas." *Opus Habana* Vol. XVII, no. 2, (junio 2017-marzo 2018): 10-15.

⁹ *Exposición del Retrato Colonial en el Lyceum de la Habana*, Catálogo. del 20 al 29 de junio del año 1947.

¹⁰ *La pintura colonial en Cuba*, Catálogo. La Habana, Capitolio Nacional, 1950.

¹¹ Esteban Valderrama, "La Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro", en *La Pintura y La Escultura en Cuba*, Edición Homenaje 1902-1952, Año del Cincuentenario de la Independencia de Cuba, La Habana, 1952: 19 - 25.

¹² *Salas Cubanas*, Catálogo. Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, Consejo Nacional de Cultura. La Habana, 1971.

¹³ Jorge Rigol, *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba* (La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1989), 101.

¹⁴ Capa amarillenta de barniz envejecido (oxidado), con cho-readuras y manchas blanquecinas (pasmados) provocadas por la humedad.

¹⁵ Alberto Sauret, "Frank Kermode, Formas de atención", en *Estudios Filosofía/Historia/Letras*, Publicación trimestral del Departamento Académico de Estudios Generales del Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM) 17, (verano 1989). <http://estudios.itam.mx/sites/default/files/estudiositam-mx/files/017/017.pdf>

Consultado: 29 de mayo de 2018.

¹⁶ Olga López Núñez, "Juan Bautista Vermay", en *Guía de Arte cubano*, Museo Nacional de Bellas Artes, Edición conmemorativa al 90 aniversario, 2003: 33.

Marcelo y Graziella Pogolotti: de tal palo, tal ¿astilla?

Israel Castellanos León

1

Algunos medios de comunicación en Cuba difundieron que Graziella Pogolotti Jacobson cumplía noventa años en 2021. Tal noticia me sorprendió. No porque la dinosauria¹ todavía estuviera aquí al iniciar la tercera década del siglo XXI sino porque sus libros afirman que vino al mundo en París, 1932. Así lo certifican, igualmente, las memorias de su padre. En ellas, el autor de sus días recrea las circunstancias previas al nacimiento, ocurrido el 24 de enero. Y describe sus diarias caminatas invernales hasta la clínica Mirabeau para visitar a la esposa y la recién nacida, nombrada como la abuela paterna.² Con arreglo a estas fuentes contrastadas y fiables, Graziella celebró ochenta y nueve años y comenzó a vivir sus noventa.³ De cualquier forma, muy poco tiempo para una dinosauria. *N'est-ce pas?*

En sus recordaciones, Marcelo revivió los primeros pasos de la *fille* en el apartamento de la rue Thibault; sus estancias en Giaveno, cuna italiana de los Pogolotti; su compañía, frotando un lápiz sobre hojas de papel mientras él dibujaba en otras. Mencionó las cartas semanales dirigidas a su exilio forzado en Bruselas y en las cuales:

–Graziella, que ya tenía cuatro años, garabateaba algunas palabras para decirnos [también a Sonia, la madre] que era buena, que se portaba bien y que nos quería mucho. (Pogolotti, M. 1982: 332).

El dibujante de Alba recordó el primer ingreso de la hija a una escuela; su beso de adiós a la puerta del colegio donde se inició en la escritura del francés; cómo, a los siete años, emigró al país natal paterno. Era un lugar desconocido para ella, si bien:

–Un pasaporte, una hoja con foto y cuño seco, me reconocía como ciudadana de Cuba. (Pogolotti, G. 2011: 13)

Se aplatanó con rapidez, según el padre. No obstante:

–Pasó seis meses sin pronunciar una palabra en español, hasta que de súbito amaneció hablándolo corrientemente [...], no quería hacer uso de un idioma antes de estimar que lo dominaba correctamente. (Pogolotti, M. 1982: 392).

Una Graziella ya adulta explicó, desde otra perspectiva:

–En los primeros años que vivimos en Cuba, como mi madre [era lituana, vivió en Rusia, Alemania, Francia, Italia, Bélgica] no sabía español, hablábamos francés en la casa, todos, mi padre también. Ese era el idioma común, excepto cuando estaban otras personas delante. Poco a poco el español nos invadió. (Chávez: 6).

El pintor de *Marcha ascendente* no veía a su hija ingresar en la Academia Cubana de la Lengua ni consagrarse con el Premio Nacional de Literatura. Pero asistió a su metamorfosis en mujer independiente, con ideas o convicciones cívicas propias. Fue testigo de que la policía batistiana la investigó por inaugurar una muestra de artes visuales organizada en la Universidad de La Habana (UH) como reacción a la “Bienal franquista” de 1954.⁴

Se refirió a los viajes de Graziella al extranjero, para estudiar y operarse de los ojos; a sus empleos en la Biblioteca Nacional José Martí y la UH luego del triunfo revolucionario de 1959. Confesó que ella devino en su único apoyo tras la muerte de Sonia. Y relató cómo su hija, para evitarle preocupaciones, contribuyó a organizarle una misión cultural en México, donde vivía un tío paterno. La estancia inicial de dos meses se prolongó a veinticinco años, durante los cuales se actualizó de primera mano sobre el acontecer cubano por las fugaces visitas de la atareada Dra. Pogolotti, con quien tenía un intercambio epistolar más asiduo:

–Cuando le he escrito a mi hija Graziella para saber lo que ha dicho la crítica sobre tal obra, incluso las mías, me ha respondido con bastante conciencia de la realidad que todo el mundo está tan ocupado en la construcción del socialismo y las obligaciones que ello implica que la cultura se ha desinteresado un poco de la crítica artística y literaria [...] Graziella me habla en una carta reciente de la preocupación cultural [...] ¡Menciona tantas cosas bonitas!, como los Sábados del Libro. He vivido en varios países y nunca he visto cosa igual: los escritores hablando a los interesados en la producción literaria, disipando sus dudas para darles una comprensión clara de los valores. (Hernández: 13).

Gracias a su hija, tuvo a alguien más que le escribiera a su nueva residencia fuera de Cuba. Graciela — como tecleaba en las cartas — fue mencionada más de una vez en la correspondencia que sostuvo con la profesora universitaria Luz Merino, interesada en ahondar en los fundamentos ideológicos y formales de su obra visual. De allí derivó una entrevista,

publicada en *Revolución y Cultura*, donde el artista reveló públicamente sus procedimientos pictóricos.⁵ Marcelo siempre tuvo a una gran mujer a su lado, más distante o cercana: su madre, la tía Margarita Pogolotti, Sonia, Graziella, Esperanza — la segunda esposa — y, al final, Graziella.⁶

2

La única descendiente de M. Pogolotti publicó en sus memorias:

–Indagar acerca de su verdad es el modo de descubrir, en lo posible, la mía. (Pogolotti, G. 2011: 242).

Esto es: la de una intelectual, como él, muy entregada a la iluminación verbal o escrita; sin importar que su agenda esté cargada. No en vano la distinguieron como Heroína del Trabajo de la República de Cuba. Tampoco es un impedimento que el día sea feriado. De hecho, la entrevista que me concedió para *Revolución y Cultura* tuvo lugar el 10 de octubre de 2012.⁷ Esa mañana, si la memoria no juega al despiste, Graziella me recibió en su apartamento de 23 y E, en El Vedado.

No corrían, desde luego, tiempos de pandemia. Aunque estos de Covid-19, bien amparada en su confortable hogar, no son los peores que ha vivido. Lo saben quienes han leído la autobiografía que terminó de mecanografiar allí y de la cual *Revolución y Cultura* tuvo primicias.⁸ En ese pequeño volumen retomó pasajes de su vida también contenidos en *Del barro y las voces* pero narrados al modo y desde la perspectiva de Marcelo, naturalmente.

Ahora bien, no es el caso comparar aquí las convergencias y/o divergencias entre ambas memorias, sino mostrar cómo un autor vio al otro, cruzar sus miradas y recuerdos.

Graziella retrató a su padre por dentro y por fuera. En apenas una secuencia, recapituló vida, ideales, relaciones, actitudes y desafíos de Marcelo, a quien no importó mucho el beneplácito de su aburguesada familia:

–Nacido en cuna de oro, privilegiado con esmerada educación, lo dejó todo para hacerse artista, ateo, profesar ideas marxistas y, para colmo, casarse con una judía. (Pogolotti, G. 2011: 33).

De cierto modo, y a través del suyo, la Dra. Pogolotti actualizó el libro autobiográfico que su padre cerró en México.⁹ Contó sus últimos días en la ca-



De Carlos Enríquez, *Retrato de Marcelo Pogolotti*, 1925 (volteado). En la página siguiente, Graziella Pogolotti a los 6 años, pintada al óleo en París por Anatole Dubois, cuñado de su madre.



pital mexicana, su regreso a Cuba en 1986, la recepción que tuvo y su fallecimiento dos años más tarde, cuando su cabeza se desplomó sobre la mesa del comedor. Se refirió a él varias veces, aquí y allá, a lo largo de sus páginas. Aunque también le dedicó un capítulo entero. Lo evocó en un París en guerra, esperándola a oscuras en el estudio de Anatole Dubois, con gafas negras, y tendido en un sofá:

–Después de tantearme, me abrazó. Comprendí entonces que estaba ciego. (Pogolotti, G. 2011:15).

A duras penas, y tras muchas intervenciones oculares que describió en sus memorias, Marcelo había terminado su última obra pictórica: *Encuentro de dos épocas*. La niña de gruesos lentes no imaginó entonces que, en su libro autobiográfico, narraría un calvario similar con su vista. Centrada en aquel momento, pensó en su nuevo trato con la figura paterna:

–Fue como encontrarme con un desconocido. Trató de recomenzar los juegos de antaño. Pero, de alguna manera,



el tiempo de los juegos había concluido. Yo tendría que acostumbrarme a conducirlo por las calles, a leer en voz alta, a revisar y ordenar sus papeles.

Nuestras relaciones se situaron en un plano de igualdad, con crisis esporádicas cuando, queriendo recobrar los fueros de la paternidad, lo hacía en términos de autoritarismo. (Pogolotti, G. 1990: 33).

En sus memorias lo llamó, indistintamente, padre y Marcelo; debatiéndose entre la cercanía como hija y el distanciamiento como observadora, la crítica y el reconocimiento, la culpa y el dolor, el examen de conciencia y el ajuste de cuentas.

3

Él fue quien advirtió tempranamente la orientación de ella en el campo de la visualidad:

—Un día se dirigió, de pronto, directamente al cuadro que yo estaba pintando, y ¡paf!, imprimió su manita en la pintura fresca. En ese momento comprendí que su vocación era la de crítico de arte. (Pogolotti, M. 1982: 296).

Con humor, M. Pogolotti relató una experiencia que han sufrido o celebrado otros pintores cuyos hijos, atizados por la curiosidad y/o la travesura infantil, alteraron la composición o el acabado de obras en proceso. Bien para arruinarlas, bien para co-crearlas. En la anécdota, se podría percibir también un matiz de ironía hacia el crítico. Sin embargo, no lo criticó per se. Pienso que enfiló el dardo a quien agrade la creación del otro. Con la limitación de su invidencia física pero con la franquicia de su bagaje teórico y práctico sobre artes visuales, él también ejerció la crítica y la consideró más que simple mediadora u orientadora de la praxis artística.¹⁰

Marcelo no precisó si aquella intervención espontánea de Graziella —¿precursora, acaso, del body art?— era un gesto de identificación sensorial o un ademán desaprobatorio. Intuitivo pero no adivino, el padre ignoraba que, varios años después, su hija recibiría el Premio de Crítica de Arte Guy Pérez-Cis-

neros por el conjunto de su obra. No predijo que se interesaría, igualmente, por otras manifestaciones artísticas, la historia, la sociedad... No previó que, por sus expresiones francas y punzantes, la apodarían *el tábano* en la UH; donde compartiría estudios y luego aulas con Roberto Fernández Retamar, Adelaida de Juan, María Elena Jubrías y otros intelectuales de renombre también en la docencia. Tampoco vaticinó que la precoz estudiante universitaria, ya sin las trenzas rubias retratadas en París por su tío político Anatole Dubois, contribuiría a reformar la enseñanza académica en Cuba.

4

Por mi parte, no puedo afirmar que Graziella tenga malas pulgas. Sí lo he oído decir. Pero, hasta ahora, ninguna ha saltado en nuestras conversaciones eventuales. (Y eso que tiene en casa una perrita faldera y ladradora). En cambio, y por lo que he leído, puedo asegurar que su crítica no ha sido de piñas o corrillos intelectuales, de sectarismos estético-artísticos o cualquier otro extremismo. Antes bien, ha conjurado proyecciones nada edificantes como el oportunismo, el hipercriticismo, el vedetismo, el esnobismo, la apología, la adulación, la falta de ética, la invectiva. Ha incorporado la concepción martiana de esgrimir el criterio como látigo con cascabel en la punta. No por gusto tiene a José Martí entre sus paradigmas. Sin embargo, ha puntualizado que su espíritu crítico está relacionado con todo lo mal hecho, no solo con el arte.

Haciendo de la justa valoración una premisa y una divisa, la Dra. Pogolotti ha elogiado o disentido, sin obviar la mesura ni eludir la polémica argumentadora cuando la estimó procedente. A su puntería de francotiradora bienintencionada deben, acaso, sus primeras citas con la Posteridad Antonia Eiriz y Ángel Acosta León, por citar apenas dos artistas contemporáneos que ella consideró “dificiles de digerir” y estratégicamente procuró insertarlos en nuestro devenir histórico-artístico.

La postura de esta Maestra de Juventudes ha sido ejemplarizante para nuevas generaciones de críticos. Figura puente ella misma, ha expresado que el examen de la contemporaneidad artística debe de basarse en la consideración de sus precedentes. De ahí su respeto a valores de otras épocas, entre los que se inscriben colegas desde Martí a Guy Pérez-Cisneros, pasando por Julián del Casal. Su abanico se abre a iconos de la llamada vanguardia histórica cubana. Cuando este año se le entregó la Orden Nacional José Martí, declaró:

—Asumo esta condecoración que me sobrepasa como homenaje implícito a los artistas que rodearon mi infancia, que padecieron en la República neocolonial la miseria más profunda, el desamparo total, la soledad, y se mantuvieron tercamente haciendo obra, contribuyendo a construir y hacer un país desde la creación artística. Pienso en Víctor Manuel. Pienso en Fidelio Ponce, devorado por la tuberculosis. Pienso en Carlos Enríquez, montado a pesar de todo en la cabalgadura de su Tilín García. Pienso también en mi padre, Marcelo Pogolotti, que en su Paisaje cubano quiso dejar una síntesis de nuestro dramático panorama social y económico...¹¹

Ella no solo escribió sobre sus obras. Tuvo el privilegio de tratar a Víctor Manuel García, el “tío bueno”,

desaliñado y bohemio que la llevaba al parque cuando sus padres no podían. También se relacionó con el maldiciente C. Enríquez, que la dibujó cuando era niña; y, en tiempos de muchas privaciones en París, depositó en su puerta un litro de leche comprado con dinero agenciado en el juego de billar. Los conoció gracias a su padre, amigo y colega de ambos; amante de las tertulias en su casa —no tanto en la de Enríquez: el Hurón Azul— y en cafés parisinos o habaneros:

—La palabra de Marcelo era abundosa y colorida, tan exuberante como su gesticulación. Cosmopolita por su origen y por sus prolongadas estancias en Europa, los Estados Unidos y México, conservaba indeleble la marca del comportamiento de su generación de criollos, con las efusivas y sonoras palmadas en el hombro, señal de cordial acogida, y el martilleante, reiterativo uso del “chico”. (Pogolotti, G. 2011: 240)

La cruzada de Graziella por reivindicar el arte de la, a su juicio, mal estudiada República neocolonial no le impidió pulsar su tiempo histórico-artístico. Consideró que el crítico debe de priorizar el análisis de los artistas contemporáneos. Su visión presentista estuvo calzada por un notorio nivel de actualización en cuanto a teoría y problemáticas del arte, con una mirada expandida hacia la cultura visual. Tempranamente para Cuba, y como parte de la teoría literaria que se impartía en la Escuela de Letras de la UH, introdujo allí el estudio de Roland Barthes y de Mijaíl Bajtín con su carnavalización para interpretar obras canónicas de la literatura francesa.

Su “pluma”, doctorada en Filosofía y Letras, aleccionada de algún modo en la Escuela Profesional de Periodismo Manuel Márquez Sterling y adiestrada en la prensa periódica masiva o especializada, ha discurrido con una densidad divorciada del lenguaje abstruso o “metatrancoso”, distinguida por la profundidad y concisión de ideas. Las expone con diafanidad, fluidez y elegancia expresiva, lo mismo en libros que en variadas colaboraciones para medios de comunicación digitales e impresos.

A esta ensayista, compiladora y prologuista identificada con la creación artística como proceso cultural, se deben: *El camino de los maestros, Examen de conciencia, Oficio de leer, Pensar para hacer. Cultura y sociedad en Cuba, Polémicas culturales de los 60, El rasguño en la piedra, Carlos Enríquez. Dibujo, En busca del unicornio* y otros títulos que se me escapan.

De niña, parecía destinada a ellos y no solo por sus lecturas. Literalmente, le caían de arriba, como maná del cielo. Su padre evocó una escena ilustradora, verificada en París:

—Una noche le cayó una repisa cargada de libros que se desprendió, pero en esa ocasión también tuvimos la suerte de que los costados de la pequeña cama la protegieran y que los libros se desparramaran sin tocar su cuerpecito. (Pogolotti, M. 1982: 282).

5

Si al indagar sobre Marcelo, Graziella descubrió un poco más de sí, al procurar lo mismo yo me acerqué al espacio vital —y, aún más, al bibliográfico— de ella. Pude apreciar cómo su fortuna crítica, en entregas variadas y sostenidas, aquilató la producción artística del padre. La revalidó en el seno de una vanguardia gestora de cierta imagen identitaria que rebasó el localismo. Puntualizó que M. Pogolotti lo

hizo valiéndose de una coordenada geocultural más amplia —internacionalista la llamó Jorge Rigol—, por lo cual no se avenía a la concepción más ortodoxa o estereotipada de lo cubano. En su opinión, él nunca fue un desarraigado. Antes bien, se identificó siempre con la ciudad natal y la situación social de su país:

—Pensando en Cuba transcurrió su existencia. A pesar de tantos viajes, aquí se estampó lo esencial de su memoria infantil, aquí maduraron, en las batallas de la primera vanguardia, las convicciones que dieron sentido a su visión del mundo, aquí germinaron sus sueños de plenitud humana. (Pogolotti, G. 2011: 241).

Marcelo no fundó escuela, ni tuvo discípulos o epígonos como Víctor Manuel, el “iniciador” del arte moderno en Cuba. De acuerdo con Graziella, su enorme diapasón de intereses, su dualidad como artista y pensador, lo diferenciaron de vanguardistas más bien intuitivos y generaron ciertas fricciones. Lo consideraban muy intelectual. En cambio, como señaló la propia hija:

—Muchos de los artistas que surgieron en los años 80 se interesaron en la obra de Pogolotti precisamente porque apreciaron en ella valores en términos de idea, de pensamiento, de plástica. (Castellanos León. 2002).

La Dra. Pogolotti aludió a creadores como Leandro Soto, autor y protagonista de la “acción plástica” realizada en una exposición de Marcelo en el Museo Nacional de Bellas Artes. Apareció reseñada en *Revolución y Cultura*, aunque no por Graziella.¹² Otras páginas de esta sexagenaria publicación del Ministerio de Cultura sí han reproducido reflexiones suyas en torno a M. Pogolotti. Forman parte de un haz de artículos, entrevistas y otros textos editados en revistas, periódicos y catálogos tras el *impasse* crítico que siguió a la muerte del padre (1988).

Para quebrar el relativo silencio, se libró de cierto pudor que admitió. Clamó por el estudio y reconocimiento de un creador “todavía desconocido” a pesar de los estudios efectuados. Y al despuntar este milenio, realizó un nuevo llamado, esta vez dirigido a la crítica joven. También se refirió al abatimiento de quien había sentido y pintado varias caras de la soledad, contrapuesta a las multitudes que tantas veces representó. Sobre la muestra conmemorativa de sus cien años de nacido (2002), declaró:

—El título de la exposición —El siglo de Pogolotti— es muy acertado, porque su obra, su pensamiento, están involucrados en el intento por conocer las claves del siglo en que vivió. (Castellanos León. 2002).

Marcelo vio en la máquina una representación del universo de conexiones del hombre moderno. Raza, religión, género, política, ciencia, naturaleza, ideología, humanismo... fueron algunas de las problemáticas que abordó en su obra visual y asoció de modo (in)mediato con el fenómeno de la creciente maquinización. Representó fábricas y maquinarias, pero les incorporó el “latido humano” del trabajo y la lucha de clases, expresadas en las relaciones de



En la página anterior, Marcelo Pogolotti, Sonia y Graziella en París. Sobre estas líneas, de Marcelo Pogolotti, arriba: *Boceto para Alba*, ca. 1937, lápiz y creyón sobre papel, MNBA. Y debajo, *Marcha ascendente*, 1935, óleo sobre tela, MNBA.

dominancia, subordinación o simbiosis de aquellas con el hombre. Con su creación siempre renovada, fluctuante entre lo simbólico y lo anecdótico, él buscaba restituírle al arte la trascendencia que, a su juicio, había perdido. Y, a consideración de su hija, mantiene cierta actualidad:

–Él se planteó contradicciones del hombre que siguen vigentes en el mundo y pueden ofrecer, en el momento actual, muchas lecturas perfectamente contemporáneas [...] La carga conceptual de su pintura es cercana a las inquietudes actuales de la plástica, que tiende a ser más conceptual que hedonista. (Chávez: 8).

Graziella, además, hizo referencia al nexo entre artista visual y escritor. Señaló el debate emoción-ra-zón como una constante en ambos. Asimismo, advirtió una “corriente de reflexión” entre su literatura de ficción y su ensayística.

6

Dos años antes de morir, M. Pogolotti concedió una entrevista en la cual afirmó con orgullo paterno aunque sin gota de paternalismo:

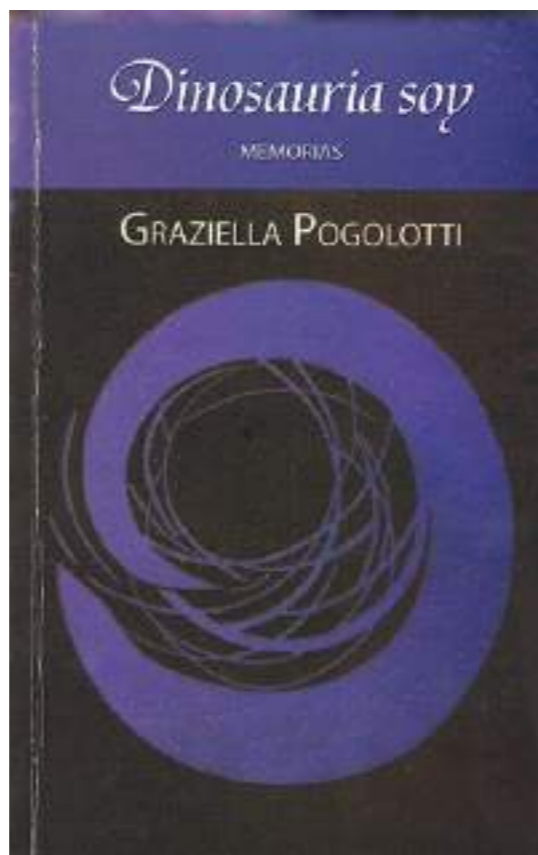
–Graziella es el fruto de mi vida más acabado. Mi hija me ha superado y esa es mi mayor satisfacción. Siguió mi camino y me superó. Eso no es frecuente. Los hijos no siempre sienten y comparten las ideas y finalidades del padre y son pocos los que superan al padre. ¿No lo cree?(Rojas: 48).

La entrevistadora asintió. Pero, ¿a cuál camino, específicamente, aludió Marcelo? Sin intención de desdorar o jerarquizar sino con ánimo de puntualizar, he de recordar que la Dra. Pogolotti no pintó ni dibujó. Escribió sobre teatro, pero no una obra teatral como sí lo hizo su padre.¹³ Ni había incursionado entonces en la narrativa (no había escrito sus memorias). En tanto que él no fue dirigente cultural ni ejerció la pedagogía de manera presencial y sistemática como ella. Más bien enseñó a través de eventuales charlas o conferencias y textos didácticos divulgados por la prensa escrita o la radio. Padre e hija sí habían coincidido en los campos del periodismo artístico-literario y sociohistórico, el ensayo y la crítica de arte. En esta última, con notables diferencias por el punto de partida y la condición visual. Como acotó Graziella, antes de quedar ciego:

–Él había sido pintor, tenía una experiencia de la crítica desde adentro, había vivido todo el proceso de la vanguardia. Todo ese background le servía de referente. Con algún elemento descriptivo o alguna información que se le diera, podía articular algunas ideas.

Mi caso es muy distinto. En los años en que perdí la visión, hubo cambios muy radicales en la concepción de la práctica artística. Por tanto, me hubiera visto obligada a realizar una valoración directa a partir de un conocimiento de esa realidad nueva, diferente. (Castellanos León. 2012: 49).

Las palabras de Marcelo poco antes citadas procedían de un artista visual y escritor decepcionado. Y ello, a pesar de ser un consagrado del arte moderno cubano, el único en integrar un grupo de la vanguardia europea –el futurismo italiano–, figurar entre los escritores más destacados del país según el *Libro de Cuba* de 1953,¹⁴ haber publicado unas memorias consideradas un clásico de la literatura testimonial cubana.¹⁵ Pensaba que no había conseguido lo soñado, ni en artes visuales ni en literatura. Cuando le



sobre vino la ceguera, se encontraba en proceso de búsquedas pictóricas, una experimentación que intentó llevar a la escritura como extensión creadora.

Por su parte, la hija confesó:

–Del contemplar a mi padre clavado en su silla de ruedas, ciego y casi sordo, solitario portador de un pasado sin presente, derivaba reflexiones inquietantes. Hasta qué punto, me preguntaba, valió la pena el camino emprendido contra viento y marea para satisfacer su vocación artística pensando, quizás, dejar huella de su paso por la tierra. Y, sin embargo, el modo de asimilar su experiencia de vida y la densidad de su interior le procuraron una riqueza espiritual trasmutada en capacidad de resistencia y de superación de la adversidad. (Pogolotti, G. 2011: 245)

En tal espejo de resiliencia se reflejó la mismísima Graziella. No se contempló, precisamente, como narciso en flor sino como junco pensante. De un lado, reconoció el legado intelectual de su padre en cuanto a intransigencia ética, curiosidad insaciable, elección de ser y pensar como cubano/a, percepción analítica de los acontecimientos, espíritu crítico y disciplina personal. De otro lado, desafió las actitudes de Marcelo que consideró imperativas, machistas o patriarcales.

–Fracasó cuando quiso enseñarme inglés, cuando quiso imponer a mi tiempo libre una rígida disciplina de quehaceres domésticos. (Pogolotti, G. 1990: 33).

Paradójicamente, un hombre que en su vida y obra hizo valer tantos desprejuicios sociales –entre otros, la emancipación laboral de la mujer, la igualdad racial y el respeto a la diversidad sexual– pudo manifestar prejuicios sexistas o de género al interior de su hogar. *Nobody is perfect*. Graziella abundó en otro momento:

–A pesar de que vivió muy libre en algunos momentos, tenía un sentido muy tradicional de la mujer. A mí me obligó a entrenarme en las tareas propias de mi sexo: limpiar, coser, cocinar. A su juicio, yo tenía que aprender esas habilidades para poder desempeñar mi papel. Él, por su parte, no podía permitir, por ejemplo, que una mujer cargara un paquete. Era muy caballeroso.

Más allá de la habilidad para pintar no tenía otra facilidad manual, ni conocimientos prácticos. Podía desarrollar teóricamente a la perfección cualquier problema de la electricidad, pero no sabía arreglar un simple tomacorriente. (Chávez: 7).

El propio Marcelo reconoció en sus memorias, a propósito de una experiencia fuera del hogar:

–El único momento difícil para mí era cuando me tocaba preparar el rancho, ya que no sabía ni pelar una papa, dada mi incurable inutilidad práctica. (Pogolotti, M. 1982: 309).

Ahora, también cabe la posibilidad de que la actitud asumida con su hija fuera coherente con la ideología de quien tuvo una formación militar en el colegio y, en cierta medida, predicaba con el ejemplo. Así lo recordó la Dra. Pogolotti:

–Era extraordinariamente disciplinado y ordenado: dejaba las prendas personales perfectamente arregladas después de levantarse. Lo hizo durante toda la vida. (Chávez: 7).

Al insistir en que Graziella se alistara en labores domésticas, ¿no estaría acaso preparándola de manera más integral para la vida; evitando que se desvolviera solamente en la teoría, como él? ¿No estaría tratando de que ayudara a su madre en las faenas hogareñas? Marcelo aupó el desenvolvimiento in-

tellectual de las mujeres de la casa. No solo por necesidad económica. La ilustrada Sonia lo auxilió en sus empeños intelectuales; sobre todo, desde que él comenzó a perder la visión. También oí que él fue quien alteró el año de nacimiento de la hija para adelantar su ingreso a la UH.

Según ella, la relación paterno-filial basculó entre el autoritarismo y la complicidad. Esta última brotaba, sobre todo, en sus habituales paseos de noche. El padre se portaba como un maestro que no pretendía ilustrarla sino enseñarla a pensar, tal vez inspirado en la mayéutica de Sócrates. La niña de sus ojos era el “periscopio de un submarino sujeto a eterna inmersión” (Pogolotti, G. 2011: 239) y una interlocutora *ad hoc* para la sinergia buscada. Ella afirmó:

–Fue [...] un buen pedagogo en nuestras caminatas nocturnas, allí donde la libertad del diálogo conducía a despertar la imprescindible curiosidad acerca de las cosas del mundo y me incitaba, sobre todo, a buscar mis propias verdades. (Pogolotti, G. 1990: 33).

En el caso de Graziella no se verificó exactamente aquel refrán que Ud. conoce: *De tal palo...* Ella no fue, ni quiso ser, astilla; por muy paternal que fuera el palo. Antes bien, fue vaso comunicante (como también la habría definido Pascal).

7

Con la proverbial sencillez de los grandes, ella ha sido cardinal exponente del magisterio en la crítica de arte. La ha ejercido a través de talleres, visitas dirigidas por exposiciones e infinidad de publicaciones. En fecha temprana (1967) publicó el texto *Experiencia de la crítica*, que formaría parte de una compilación homónima editada por Letras Cubanas en 2003. Allí explicó su método, desasido de voluntad normativa, ofrecido como posibilidad. Una de tantas.

No obstante, ha marcado un hito en el enfoque sociológico sin preterir los valores formales. Así lo formuló la Dra. Luz Merino, antóloga de aquella selección de críticas sobre artes visuales. La estudiosa de esta disciplina en Cuba también señaló la magnitud de un ejercicio fundamentado del criterio que, por la amplitud de su registro, convierte a Graziella en crítica cultural. En la entrevista que me concedió en 2012, ella hizo saber que tal proyección no responde a un programa teórico propio sino a un interés vitalicio por asociar fenómenos distintos, incluyendo manifestaciones artísticas.

Ciertamente, la Dra. Pogolotti ha sabido integrar sus intereses multidisciplinarios en volúmenes donde concurren reflexiones en torno a la visualidad, la literatura y el teatro (no solo cubanos). Pero ella, igualmente, ha estimulado la gestación de obra “ajena”. Aquí hago recordar que *Del barro y las voces* fue escrito por su padre a instancias de ella. La propia Graziella refirió que, anteriormente:

–Le conseguí el encargo de un breve manual de historia del arte. Se entregó con entusiasmo al trabajo y en dos meses concluyó El camino del arte. (Pogolotti, G. 2011: 264).

Vía telefónica, Marta Arjona formalizó esta encomienda del Consejo Nacional de Cultura que Marcelo desarrolló por períodos y/o regiones, manifestaciones, figuras principales, obras más significativas –es decir: de lo más general a lo más específico. Mostró el arte en sus cambios y experimentaciones desde la Prehistoria hasta las vanguardias artísticas

del siglo XX. Recurrió al método que él llamó histórico-crítico, el cual le permitió analizar el devenir como un proceso sujeto a regularidades y contradicciones, no como la mera sucesión de hechos. Ese enfoque lo había aplicado en *La pintura de dos siglos. El siglo de oro español y el Gran Siglo Francés*.¹⁶

De manera que no solo tenía sobrado crédito sino buen trecho del camino andado. En ese manual historiográfico que él consideró ensayo, se advierten reminiscencias de textos suyos publicados en el diario *El Mundo*, en *Pintura de dos siglos...*, y en otro volumen: *Puntos en el espacio. Ensayos de arte y estética*.¹⁷ Por eso, y por tenerlo en mente desde hacía tiempo, pudo terminarlo tan rápidamente: en un mes, según sus memorias. Ahora bien, el nuevo libro –orientado a instructores de arte– no significaba una raya más para el tigre. Lo sacó a flote. Él transitaba por un duelo psicológico –había perdido recientemente a Sonia– y de incompreensión:

–A la soledad de mi padre se añadía su marginación. No fue invitado a las reuniones de los intelectuales con Fidel y tampoco participó en el Congreso constitutivo de la UNEAC [aunque sí en la exposición correspondiente: Castellanos León. 2018a]. Opuesto al realismo socialista, su pintura recibía rechazo por su compromiso social explícito. Las puertas, cerradas para él, se abrían para mí. (Pogolotti, G. 2011: 264).

8

Afortunadamente, aquellas puertas no demoraron en franquearle la entrada a una época de mayor y definitiva consagración. Y el tiempo le permitió verificar algunas afirmaciones sobre Graziella, consolidada como una intelectual que –para muchos– es también, ella sola, un tanque pensante; aunque prefiere definirse como una dinosauria pensante. Con la ancestral sabiduría de los mayores, con su experiencia de la vida y de la crítica, ha liderado más de una vez el Consejo Asesor del Ministro de Cultura. Ha merecido lauros por su obra no tan numerosa pero sí fecunda(nte) y marcada por la vocación de servicio. Al Premio Nacional de Enseñanza Artística, de la Latinidad y un largo etcétera, sumó el Premio Uneac de la Asociación de Artes Plásticas.

Tal distinción, otorgada entonces por primera vez (2013), implicó el reconocimiento a quien ha prestado la mencionada Asociación y, desde sus responsabilidades en la directiva de la Uneac, dedicó gran parte de su tiempo, energías y desvelos al deber ser de esa institución como vanguardia unida de los escritores y artistas de Cuba. Al filtrarse su candidatura, escuché a alguien predecir que la elegirían pues era la Uneac personificada.

Pero no se trataría de su única encarnación. Pienso que ella constituye, más bien, una entidad al interior de otra. Un “cuadro” o dirigente que ha hecho crítica de arte y, a la vez, una crítica de arte que ha escrito sobre cuadros artísticos. Son desdoblamientos de una personalidad con tino y sensibilidad para dirigir y enjuiciar. Y aunque no le gusta la dirección, desde hace unos años preside la Fundación Alejo Carpentier. ¿Azar concurrente?

9

Ese escritor fue muy allegado a los dos Pogolotti. Desde París, redactó una crónica trascendental para



valorar la producción visual de Marcelo. Fue, quizá, el primer texto publicado en Cuba que reportó y llamó la atención sobre la bienvenida futurista al criollo, puntualizando que era corolario natural del trabajo del artista en la propia Europa. Y quien a la sazón fue designado por Carpentier como el pintor cubano de técnica e ideas más avanzadas, declaró varios años más tarde:

—Con Alejo tuve una gran intimidad. Ya nos conocíamos cuando el ciclón de 1926 [...] Quiso mucho a mi hija Graziella; la conoció desde niña [...] Mi amistad [...] se incrementó en París. Nos veíamos casi a diario y platicábamos mucho... (Rojas: 45).

No lo hicieron tanto después. Ni Carpentier publicaría más sobre Marcelo. No he sabido por qué. Ocasiones tuvo, pues M. Pogolotti expuso varias veces en Cuba antes de que Alejo se instalara en Venezuela. Habría necesitado su apoyo intelectual en el contexto político-cultural nada propicio que halló tras permanecer unos diez años en Europa (1928-1939). El recién llegado trató de reinsertarse con una obra concluida por la invidencia pero novedosa para su país natal, donde fue visto por muchos como “intruso extranjerizante”. Encontró en su patria los epígonos de la academia a la que se había contrapuesto, a otra promoción vanguardista que no lo conocía y estaba de algún modo enfrentada a la suya. Dio, asimismo, con una crítica que no comprendía cabalmente su producción simbólica y prácticamente desconocía su trayectoria y relevancia.

Graziella recuerda las esporádicas visitas de Carpentier a Peña Pobre no. 65 (altos). También describió ese primer alojamiento con sus padres en La Habana:

—Era muy pequeña la sala que entonces me parecía tan grande. El sol de la tarde recalentaba las paredes, que se mantenían tibias hasta bien entrada la noche [...] En el minúsculo sitio de estar, junto al antiquísimo RCA Víctor, dos sillones adustos, de alto respaldo, encontrados en algún rastro. La mesa de comer y de trabajar mantenía siempre, en alguno de sus rincones, la monumental Underwood. Por todas partes libros y libreros, entre ellos, la larga tabla que aún conservo [...] Sobre los libros medio arrumbados descansa un cuadro, El intelectual. Parecía una reproducción de la sala en que nos encontrábamos. (Pogolotti, G. 1999).

En “Nuestras paredes”, Marcelo había escrito sobre la arquitectura —en este caso, la vivienda— cual reflejo de la personalidad de su habitante:

—Si nos percatáramos hasta qué punto nuestra casa no es sino la ampliación de nuestra morada interior, nos percataríamos más de su aspecto. (Pogolotti, M. 1944: 10). En su evocación del hogar, Graziella se refirió a la correspondencia entre vida y arte. Mencionó el viejo aparato radial por donde también ella y Sonia debieron de escuchar los ciclos dramatizados que Marcelo escribió para la radioemisora del Ministerio de Educación en la década de 1940:

—Mi primer programa semanal, basado en mi idea de combinar la actualidad con la divulgación cultural, llevaba por título “Ciudades en ruinas”, y versaba sobre las joyas arquitectónicas de las poblaciones destruidas por la guerra, amén de la historia de estas [...] Agotado el tema después de unos catorce a quince meses, inicié otro programa “El mundo de los románticos”, cuyo título es suficientemente explicativo [...], duró un par de años, y lo hice seguir de otro, literario también, que titulé, sin la venia de Azorín, “Clásicos y modernos”. (Pogolotti, M. 1982: 390-391).

Graziella también hizo referencia a la máquina de escribir donde M. Pogolotti tecleaba sus textos. No era la misma donde él había aprendido mecanografía y taquigrafía en la Cuba de los años 1920, cuando debió ganarse la vida con diversos oficios extratípicos; entre ellos, el de secretario. La Underwood posiblemente los acompañara en Peña Pobre hasta 1953, cuando la familia se mudó fuera de la natal Habana Vieja de Marcelo. De ahí, según Graziella:

—Fuimos a un apartamento muy agradable, pequeñito, en la calle J, en el Vedado, entre Calzada y Nueve. Tenía dos terrazas, una al frente y otra al fondo. Uno podía conversar allí con una temperatura muy agradable, con el mar cerca. Después vivimos en Línea y F. Finalmente, me mudé para el apartamento de Paseo y Línea cuando él ya no estaba en Cuba. En esta última casa pasó sus últimos años de vida. (Chávez: 6).

La máquina no se conservó más que en papeles y recuerdos. Pudo dejarse atrás en una de las tantas mudanzas. ¿No hubo que hacerlo con dibujos y pinturas de Marcelo cuando el artista y su familia vinieron de Europa? Curiosamente, una que usaba el novelista de *Los pasos perdidos* se atesora en la Fundación Alejo Carpentier, donde Graziella depositó la preciada memoria de su padre. Procedió así con el fin de preservarla, pero también de procesarla documentalmente y ubicarla a disposición de quien desee con-

sultarla o estudiarla. De tal modo, confluye ahora con la edición príncipe de *Ecué-Yamba-O* —cuya cubierta fue diseñada por M. Pogolotti— y con los libros que la Dra. Pogolotti ha publicado sobre el mismo autor: *Alejo Carpentier. Ensayos y El ojo de Alejo*.

10

Graziella, como su padre, escribe directamente en una frecuentada máquina de escribir. Resulta un tanto *demodé* en estos tiempos de computadoras de escritorio o portátiles y procesadores de textos que agilizan la escritura y su edición. Pero es más sencilla y manuable para ella. La obedece automáticamente. La tiene domesticada. Vi la destreza con que tecleaba en el documental *Mi querido Pogolotti, reseñado en Revolución y Cultura*.¹⁸ Es allí donde mecanografía, alguna que otra vez, algunas referencias a Marcelo.

Cuando lo evocó al ser distinguida con la más alta condecoración del país, la Dra. Pogolotti hizo una ofrenda verbal a la trascendencia de su huella. Honor a quien honor merece. Él ya había recibido la Orden Félix Varela de Primer Grado del propio Consejo de Estado, el Diploma de Honor de la UH y el Doctorado *Honoris Causa* del Instituto Superior de Arte (actual Universidad de las Artes). Todo, por la obra de la vida. Graziella recordó:

—Su creación [literaria] fue hasta principios de la década del ochenta.¹⁹ Conservó siempre la memoria prodigiosa y la capacidad para organizar ideas. Estuvo lúcido hasta el final de la vida. Cuando le dieron el Doctorado [...] improvisó, de manera espontánea, un breve discurso perfectamente articulado en la sala de casa, donde se organizó la informal ceremonia. Todo el mundo quedó asombrado. (Chávez: 7-8).

Tenerlo presente en un acontecimiento que muchos pudimos ver en la televisión, fue una expresión más de la correspondencia entre ambos. Que no se agotan:

—Helmo Hernández, quien es en la actualidad presidente de la Fundación Ludwig de Cuba, estaba cuidando por las noches en el hospital a mi padre tras el regreso de este a Cuba [...] Él padecía de insomnio y Helmo se interesó en saber por qué, con tantos problemas, se había aferrado tanto a la vida. Él respondió entonces: “Porque quiero saber lo que va a pasar mañana”... Y a mí me pasa lo mismo... (Castellanos León. 2002).

Aquí podría recordar otro refrán: “Hijo/a de gato/a...” (Ud. ya sabe el resto). Igualmente, podría evocar la máxima “Honrar, honra”, del más universal de los cubanos (y también, el más citado). Esta vez, para bien de todos. En nombre del padre, y de la hija.

NOTAS

- ¹ Así se llamó en sus memorias: *Dinosauria soy*.
- ² La madre de M. Pogolotti George, originalmente llamada Grace, italianizó su nombre. Y murió en 1922.
- ³ Solo por curiosidad y puntillismo de investigador le pregunté sobre el dato, de manejo público. Y ella me aclaró por teléfono la confusión: para que ingresara a la Universidad La Habana en 1948, hubo de ser registrada como nacida en 1931.
- ⁴ Sobre este evento y sus contrapartidas, véase: Castellanos León. 2006b y 2006c.
- ⁵ Véase Merino. 1987. Un adelanto de su proceder técnico lo escribió en carta fechada en México, 10 de abril de 1978, y dirigida a la autora de la entrevista.

⁶ Para más detalles, véase *Del barro y las voces* y *Dinosauria soy*.

⁷ Véase Castellanos León. 2012.

⁸ Además, según expresa la autora en los agradecimientos del volumen, Luisa Campuzano (directora de la revista) le impuso la tarea de redactarla.

⁹ En ese país comenzó a redactar *Del barro y las voces*, que ha tenido tres ediciones, todas publicadas en Cuba. La primera, por Ediciones Unión en 1968; la segunda, ampliada y corregida, por Letras Cubanas en 1982; y la tercera, anotada, por la misma editorial en 2004.

¹⁰ Véase Castellanos León. 2020.

¹¹ Transcripción parcial de las palabras de agradecimiento, a partir de la transmisión televisiva del 24 de marzo de 2021.

¹² Véase Alonso, Alejandro G. 1986.

¹³ Se tituló *El descubrimiento*, pieza en un acto representada en la Caseta del Parque Central habanero. (Véase Castellanos León. 2006a).

¹⁴ Luego de pintar su último lienzo —*Encuentro de dos épocas, 1938-*, M. Pogolotti se consagró casi por entero a escribir. Se destacó en la escritura de textos sobre estética y artes visuales, aparecidos en diarios, revistas y libros. Colaboró, también, con publicaciones periódicas cubanas y de otros países de América Latina, sobre diversos temas y géneros periodísticos. Marcelo también escribió libros de ensayos en los que el tema literario tiene gran peso. Tales son los casos de *La República al través de sus escritores* (1958); *Época y conciencia* (1961) y *La clase media y la cultura* (1970). Los dos últimos, editados en México, donde vivió de 1961 a 1986 y continuó su ejercicio periodístico en el diario local *El Sol*. Publicó varias novelas: *La ventana de mármol* (1943), *Estrella Molina* (1946), *Segundo remanso* (1948), *Los apuntes de Juan Pinto* (1951, noveleta seguida de su única obra de teatro, una comedia en un acto titulada *El descubrimiento*), *El caserón del Cerro* (1961) y *Detrás del muro* (1963). A veces, las hacía acompañar de cuentos, o las concebía como novelas-cuentos, o daba a conocer sus relatos en publicaciones seriadas.

¹⁵ Véase Castellanos León. 2018b.

¹⁶ Ha tenido una sola edición, en 1944, gracias a la mediación de Luis de Soto, fundador del Departamento de Historia del Arte, U.

¹⁷ Su primera edición, de 1955, tuvo diseño de cubierta de María Elena Jubrias.

¹⁸ Véase Castellanos León. 2011.

¹⁹ Poco antes de regresar definitivamente a La Habana, había terminado su último ensayo literario historiográfico, titulado *Influjo psicológico de la propiedad* y que aún no se ha publicado. Para más detalles, véase Marta Rojas, *op. cit.*

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso, Alejandro. “Una acción plástica. Pogolotti-Brecht-Siglo XX”. *Revolución y Cultura*, no. 5/1986, pp. 76-77.
- Castellanos León, Israel. 2002. “Pogolotti habla de Pogolotti”. *Juventud Rebelde*. La Habana, 28 de julio de 2002, p. 9.
- . 2006a. “Una demolida caseta, una tronchada política cultural”. *Revolución y Cultura*, no. 1/2006, pp. 22-29.
- . 2006b. “La otra y casi olvidada ‘Bienal de La Habana’”. *Revolución y Cultura*, no. 3/2006, pp. 21-26.
- . 2006c. “Una Biental que tuvo su Antibiental”. *Revolución y Cultura*, no. 4/2006, pp. 51-56.
- . 2011. “La saga obrera de Pogolotti”. *Revolución y Cultura*, no. 3/2011, pp. 30-33.
- . 2012. “Graziella Pogolotti: la crítica de arte, un arma de varios filos”. *Revolución y Cultura* no. 4/2012, pp. 47-52.
- . 2018a “Marcelo Pogolotti y el Museo Nacional, entre la omisión y el homenaje”. *Revolución y Cultura*, no. 2/2018, pp. 45-51.



En la página anterior, Graziella Pogolotti, dibujada por Carlos Enríquez. Sobre estas líneas, Marcelo Pogolotti, visto por Juan David, 1954

---. 2018b “Marcelo Pogolotti, el intelectual que cojeaba de las dos patas” *Artecubano. Revista de Artes Visuales*, no. 2/2018, pp. 38-43.

---. 2020 “Periodismo cultural de Marcelo Pogolotti en *El Mundo*”. *Revolución y Cultura*, no. 1/2020, pp. 2-5.

Chávez, Armando. “El camino a la vida. Entrevista a G. Pogolotti”. *Extramuros*, no. 6/2001, pp. 3-8.

Hernández, Erena. “Las voces de adentro” [Entrevista a M. Pogolotti en México]. *Bohemia*, 14 de diciembre de 1979, pp. 10-13.

Merino Acosta, Luz. “La secreta técnica de Marcelo Pogolotti”. *Revolución y Cultura*, no. 11/1987, pp. 45-47.

Pogolotti, Graziella. 1990. “Marcelo Pogolotti todavía desconocido”. *Revolución y Cultura*, no. 3/1990, pp. 32-39.

---. 1999. “Soledades”. Catálogo de la exposición *Marcelo Pogolotti. Dibujos y pinturas*. La Habana, Galería Habana, 1999.

---. *Dinosauria soy*. 2011. La Habana, Ediciones Unión, 2011.

Pogolotti, Marcelo. 1944. “Nuestras paredes”. *El Mundo*, 9 de marzo de 1944, p.10.

---. 1982. *Del barro y las voces*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982.

Rojas, Marta. “Marcelo Pogolotti: imagen y geometría”. *Cuba Internacional*. La Habana, 1986, pp. 44-49.

Anatole France en Alejo Carpentier

Rafael Rodríguez Beltrán
Traductor y ensayista, profesor
de la Universidad de La Habana,
es vicepresidente de la Funda-
ción Alejo Carpentier. Entre
otros libros, ha publicado *Alejo
Carpentier y el Minotauro de
Bayreuth*, premio Alejo Carpen-
tier de ensayo, 2018.



*¿Qué pensarán de Anatole France
las generaciones venideras?...
Difícil sería conjeturarlo...¹*
ALEJO CARPENTIER

El escritor francés Anatole France, pseudónimo de Anatole François Thibault, es uno de esos intelectuales que gozaron de una merecida gloria en su tiempo –finales del siglo XIX e inicios del XX– no solo por su obra literaria sino también por su postura política en el marco de una sociedad profundamente afectada por dos acontecimientos que sacudieron la Francia de la *belle époque*: el escándalo del Canal de Panamá y el caso Dreyfus. Su influencia no se detuvo en las fronteras de su país sino que se extendió a muchos otros y fue muy admirado en América Latina por toda una generación de lectores. Algunos de los personajes de sus novelas –hoy prácticamente olvidados– se convirtieron casi en mitos literarios: Silvestre Bonnard, Jérôme Coignard, el señor Bergeret, Crainquebille, entre otros. Su novela satírica *La isla de los pingüinos* (1908) fue también ampliamente divulgada.² No obstante, como tantos otros autores olvidados, su fama literaria ha perdido todo el esplendor de que disfrutó en su momento y solo muy recientemente escritores y críticos han regresado a alguna que otra de sus novelas, en particular a *Los dioses tienen sed* (1912), que el autor situó en el marco de uno de los períodos más sangrientos de la Revolución Francesa. Es bueno insistir en el hecho de que, además de su obra esencialmente literaria, la trayectoria ideológica y política de France influyó también de manera especial entre los intelectuales europeos y latinoamericanos más progresistas por su identificación con las posiciones declaradamente de izquierda que mantuvo a lo largo de su vida: su defensa de la Revolución de Octubre, su afiliación al Partido Comunista Francés, si bien

esta arista de su personalidad también le fue duramente criticada.

El joven Alejo y el “maestro” France

*Anatole France, el escritor universalmente admirado
en aquella época fue mi primer modelo³*
ALEJO CARPENTIER

En más de una ocasión, el propio Alejo declaró haber recibido inicialmente, como tantos otros intelectuales de su generación, latinoamericanos y en particular cubanos, la influencia del maestro de La Béchellerie. Esto resulta bastante evidente cuando leemos, por una parte, su valiosa traducción inédita, del llamado “relato del jardinero” que forma parte de la novela *La rebelión de los ángeles* (publicada en 1914), cuyo mecanuscrito está fechado en mayo de 1920, cuando Carpentier contaba con apenas 15 años. Pero, por otra parte, esa influencia se manifiesta de manera muy transparente en esos relatos, más creativos, que el adolescente va escribiendo durante los primeros años de esa década y que han quedado inéditos en su casi totalidad. Algunos de esos títulos están impregnados del espíritu del France de *Thaïs* o de los relatos incluidos en *El estuche de nácar*, si bien recuerdan también –otra de las pasiones de Alejo por esos años, aunque más duradera– el Flaubert de *Salammbô* o de los *Tres cuentos*. Citemos solo algunos de los títulos en los cuales esa filiación resulta más evidente: “El cruzado”, “Fray Doménico”, “Noche de reyes”, “Los juglares”... Pero sí se han recogido en el volumen *Lecturas de Juventud*⁴ los 30 artículos que Carpentier publicó en la sección “Obras famosas” del diario *La Discusión*, entre noviembre de 1922 y julio de 1923. Ninguna de las novelas de France fue incluida en estos trabajos; no obstante lo cual, las alusiones a este autor son numerosas. Aparece en más de uno de los epígrafes que anuncian la orientación de sus textos; se le cita como autoridad indiscutida para apoyar muchas de las ideas que se defienden; se le valora de manera excepcionalmente positiva: “...el gran France” o “...el nunca bastante admirado Anatole France...”. Es oportuno mencionar que, a la muerte del escritor, la revista *Social* –con la que Alejo colaboraría a partir de mayo de 1924– publicará varios artículos que llevan las firmas de José María Vargas Vila (“En ocu-

sión de la muerte de Anatole France”, noviembre de 1924), de Antoine Bourdelle (“Homenaje a Anatole France”, enero de 1925) y José Carlos Mariátegui (“La revisión de la obra de Anatole France”, abril de 1926). Al respecto debemos apuntar que ese elogioso artículo escrito por el escultor francés Antoine Bourdelle fue traducido para *Social* –seguramente con gran placer en ese momento– por el propio Alejo.

La vanguardia y France

*Es preciso que, una vez muerto,
este hombre no genere más polvo.⁵*
ANDRÉ BRETON

En correspondencia con ese prestigio, las honras fúnebres a la muerte de France tuvieron una dimensión nacional. Pero un número considerable de intelectuales vinculados a la vanguardia y que integrarían posteriormente el grupo de escritores y artistas que bajo la égida de André Breton se asocian al movimiento surrealista, rechazan esos homenajes y publican un virulento panfleto, *Un cadáver*, en el que critican acerbamente en su conjunto tanto la trayectoria vital como la obra de Anatole France. Suscriben esa publicación Philippe Soupault (“el que acaba de desaparecer no era nada simpático: nunca pensó en otra cosa que no fuera de su interés y su salud”), Paul Éluard (“no nos gustan tus semejantes, Anatole France”), Drieu La Rochelle (“era como el gobierno francés de su tiempo: regencia desconfiada, seca, temerosa, pero con un aire de bonachonería republicana”), Joseph Delteil (“dicen que era un Voltaire... pero no necesitamos Voltaires, sino Rousseaux, Bonapartes, Robespierres.”) y el propio André Breton (“considero que todo admirador de Anatole France es un degradado”). Por cierto, el propio Breton será, pocos años más tarde, objeto de un panfleto homónimo firmado por varios disidentes del “papado” que ejercía para los surrealistas, entre los cuales estaban Jacques Prévert, Robert Desnos, Michel Leiris y nuestro Alejo Carpentier. Si los denuestos de los surrealistas fueron seguramente exagerados y la opinión general de que el mundo que describía France en sus obras ya no era tal –argumento que sería válido para casi toda la producción literaria universal–, que su “clasicismo”



devenía obsoleto, o, más importante aún, que el autor era representante de un humanismo burgués, de una social-democracia inactual, lo cierto es que su influencia fue reduciéndose como la piel de zapa hasta limitarse a algunos estudios y a la reedición de algunas pocas obras suyas, pobre muestra de la inmensa producción literaria del autor.

Carpentier, crítico de France

*[France] Coqueteó con la filosofía, con el amor,
con la fe, con las ideas sociales, con las convicciones
profundas del individuo, sin llegar
al fondo de las cosas, y sin traer una sola
solución aceptable. Esto es lo que no le perdonan
los hombres de hoy...⁶*

ALEJO CARPENTIER

Carpentier se sumó muy pronto a esa corriente de pensamiento que, sin la virulencia de los surrealistas, juzgó severamente, con argumentos en cierta



medida justos, la obra del famoso escritor. Su artículo para la revista *Carteles*, fechado en 1930, así lo evidencia. No es ocioso recordar, sin embargo, que para esa fecha ya se han publicado todos los volúmenes que integran *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Y a pesar de que este autor es un admirador de France y que en su obra se evidencian –como ha señalado oportunamente la crítica– elementos varios que lo vinculan al autor de *El lirio rojo* (1894), novela que, con ingredientes muy distintos, describe el mismo “mundillo” que reconstruye Marcel Proust en sus páginas; a pesar también de que el propio France –tal vez entre otros– se convierte en fuente de inspiración para el personaje de Bergotte, cuyo ensayo sobre Racine (en realidad se trata del artículo del propio France) es abordado en detalle cuando se narra la relación entre Gilberte y Marcel; e igualmente a pesar de que algunos aspectos estilísticos –como la adjetivación, por ejemplo– de Proust son herederos del autor de *El anillo de amatista* (1899), los lectores contemporáneos de *En busca del tiempo perdido* con frecuencia pasan por alto la presencia del “maestro” France en ese monumento de la literatura universal. Y si menciono *El anillo...* es porque Proust la consideraba “la más hermosa” de todas las novelas que integran el ciclo de *La historia contemporánea* de France, calificándola de “la más vasta *Comedia Humana*, la más completa *Enciclopedia de las Costumbres de estos tiempos*”.⁷ Pero si en 1930, Anatole France al decir de Carpentier no llegaba “al fondo de las cosas” ni traía “una sola solución aceptable”, como leemos en el epígrafe de esta sección, algunos años más tarde, en 1941, su valoración se ha atenuado un tanto –la cita *in extenso* nos parece necesaria– cuando leemos:

Hoy, con la perspectiva de cuarenta años transcurridos podemos juzgar a veces con alguna intransigencia a hombres de calidad diversa, tales como el caudaloso Zola, el amanerado Paul

Bourget, el tornadizo Anatole France, el extraordinario Marcel Proust, el honesto Henri Bataille, el declamatorio Mauricio Barrès, el lento Maeterlinck, el sano y profundo Claudel, el denso y pesado Brioux. Puede ser que algunos hayan dejado de agradarnos o de interesarnos, o que tengamos preferencias por valores más actuales. Pero nunca podremos negarles su irradiación mundial en el terreno de las ideas. Nunca podremos olvidar lo que representaron, en el universo entero, para los hombres de su generación.⁸

Más adelante encontramos numerosas alusiones a France en su periodismo y siempre percibimos igual reticencia en la valoración de su obra. En 1954, treinta años después de su muerte, Alejo le dedica una reseña en su columna “Letra y Solfa” para *El Nacional* de Caracas.⁹ Allí encontraremos iguales reservas con respecto al autor que en vida conociera “la más universal de las glorias”, pero el columnista declara que algunas de las críticas –la de Delteil, por ejemplo, citada más arriba– eran injustas pues “si en algo se había definido, precisamente, el irónico France, era en lo social –cuestión que fue tomando cada vez más en serio durante los últimos años de su vida...”. Sin embargo, habría que discrepar, me parece, de la noción ya reiterada de que la sátira presente en las novelas consagradas al señor Bergeret se refieren a “una sociedad que ya no existe”, argumento flojo si se tiene en cuenta, como ya he declarado, que mucha literatura es reflejo y refleja sociedades que ya no existen. El problema sería cómo se refleja y que posición se asume ante ella y si es cierto que la manera de France ha envejecido considerablemente, la crítica social implícita en su obra nada ha perdido de su valor inicial. Carpentier concluye su artículo “salvando” lo que en su opinión no ha caído, o no debe caer, en el olvido:

Sin embargo, algunas obras quedan. Entre ellas *Los dioses tienen sed*, excelente novela; los cuatro volúmenes de *La vida literaria*, recuerdo intelectual de todo un período del siglo XIX; *Crainquebille*, con su personaje clásico. Y queda, sobre todo, el delicioso *Figón de la reina Patoja*, obra maestra indiscutible del patriarca de la *Bachelierie*.

No debemos pasar por alto esta referencia a *Los dioses tienen sed*, novela que aborda la personalidad del pintor oportunista Évariste Gamelin, quien evoluciona en el marco del período del Terror durante la Revolución Francesa. Una lectura atenta de esta novela nos provoca al menos una reflexión que la vincula a la gran novela carpenteriana situada en la misma etapa histórica, *El siglo de las luces*. Al año siguiente, en 1955, Carpentier regresa a France en su columna “Letra y Solfa” con “Venturas y desventuras de una fama”.¹⁰ Aquí nos dice algo que ya sabemos: “La obra de Anatole France, en bloque, fue objeto, durante más de quince años, de una verdadera desvalorización literaria”. Pero más adelante, llegan los días de la Segunda Guerra Mundial y, nos dice Alejo: “Después de la Liberación de Francia [France] se ve situado, por segunda vez, entre los más grandes escritores... Esta corriente a su favor promueve un nuevo análisis de sus libros.” Y más adelante afirmará que el título de “obra maestra” se traslada de *El figón de la reina Patoja* a *Los dioses tienen sed*. Coincidentemente esta última novela, en etapas



mucho más recientes ha merecido la atención que pudiera considerarse elogiosa de un escritor como Milan Kundera quien en su libro *Un encuentro* analiza esta obra de un autor “caído en desuso” junto a otra, del italiano Curzio Malaparte, “condenado por el uso”, *La piel*.¹¹

Las alusiones al autor de *La historia contemporánea* no se detienen aquí. A él se refiere Carpentier en numerosas entrevistas concedidas mucho más tarde, en las que reiterará la importancia que le concedía su padre, así como el hecho de que fue su “primer modelo” y que los cuentos de France son “lo mejor de su producción”. Además, encontraremos de nuevo una cita textual, tomada esta vez de *El genio latino*, en fecha tan posterior como marzo de 1976 en un artículo en el que aborda la influencia de la literatura francesa en América Latina.¹²

France en la obra de Carpentier

Al publicarse *Los fugitivos* en *El Nacional...* un historiador observó que... ese asunto ya lo había tratado Anatole France.

ALEJO CARPENTIER

Es sabido que todo autor es heredero de una determinada tradición literaria y que en él influyen autores diversos que alimentan en cierta medida su producción artística. Carpentier no es una excepción y aunque su obra fundamental posee un estilo inconfundible y una proyección ideológico-estética muy bien definida, no es menos cierto que se aprecian rasgos que son fácilmente identificables con determinadas formas de hacer que lo han precedido y que la crítica no ha dejado de abordar. Pero no debemos confundir alusiones con influencias. La intertextualidad es, en el caso de Carpentier, algo que forma parte de su manera de escribir, de forma tal que una alusión, una cita o incluso un simple “guiño” a un autor o a una obra literaria dada no implican verdadera influencia. Una cosa es, por ejemplo, la

influencia de Proust que pueda apreciarse en la prosa carpenteriana y otra muy distinta que el proustiano Vinteuil aparezca mencionado junto a otros músicos de existencia real en alguna de sus novelas. Ciertamente el compromiso con la vanguardia es cosa notable en una obra como *¡Écoute-Yamba-Ó!*; se han estudiado determinados vínculos entre *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry y *Los pasos perdidos*; se pueden establecer relaciones entre las diferentes novelas que abordan la temática del dictador latinoamericano y *El recurso del método*; alguna reminiscencia de *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch presente en *El siglo de las luces* resulta, en cierta medida, transparente. Y así, como es sabido, se pudieran observar otros “parentescos” entre las novelas de Carpentier o cualquier otro escritor con los autores que lo precedieron.

En el caso que nos ocupa, por razones que se desprenden de todo lo planteado anteriormente, la tarea es un tanto más compleja y los resultados menos evidentes, pero nos ha parecido que la posible influencia de Anatole France, presente de una manera u otra, como hemos visto, primero en la producción juvenil de Alejo y luego, durante prácticamente toda su vida, en su obra periodística, era pertinente abordarla también en sus cuentos y novelas, y para ello, lo primero era por supuesto estudiar con cierto detalle la obra del francés, muy especialmente aquellas que el cubano menciona explícitamente, pero también las que, si bien no mencionadas, se encuentran en la biblioteca personal de Alejo (en lo adelante, se señalarán con las siglas BP) y, por último, las que, fuera de esos dos conjuntos, nos parece que este pudo conocer.

Es menester, deslindar dos formas de percibir la influencia de Anatole France en la obra de Alejo Carpentier. Una pudiéramos considerarla como una macro-reminiscencia, aquella que se refiere a la visión más general, a cierta militancia estética, a de-



terminados temas o formas de abordarlos que nos remitirían, por ese espíritu más general, en la obra del cubano, a la del francés. La otra forma sería la micro-reminiscencia, aquella que se manifiesta en pequeños detalles de carácter exclusivamente formal, puramente literario, que también permiten relacionar ambas producciones. De entrada debemos aclarar que ninguna de esas características son exclusivas de France, pero al estar presentes en este autor y, teniendo en cuenta el amplio conocimiento que tenía Carpentier de su obra, nos parece oportuno señalar que las mismas estaban “también” en el “padre” de *Crainqueville*, relato muy elogiado por el cubano.

Anatole France, a su vez, declaró en más de una ocasión ser heredero de Flaubert, autor que, como es sabido, se diferenció de la mayoría de los novelistas franceses de la segunda mitad del siglo XIX, los cuales, en general, abandonaron la temática histórica para centrar la atención en el contexto de la contemporaneidad. El autor de *Madame Bovary* y de *La educación sentimental*, no desdeñó la novela y el relato históricos, si bien ya para entonces hasta cierto punto “de nuevo tipo”; baste recordar la ya

mencionada *Salammbô*, los *Tres cuentos* y *La tentación de san Antonio*. Anatole France, como su maestro, también cultivó ese género y situó algunas de sus obras más conocidas en diversos períodos históricos: *El figón de la reina patoja*, *Thais*, *Las opiniones de Jérôme Coignard*, muchos de los cuentos recogidos en *El estuche de nácar* y en *Baltasar* (BP), pero, sobre todo en *Los dioses tienen sed* (BP), novela esta que, como hemos visto, es una de las pocas que la crítica en general y Carpentier en particular, han considerado “salvable” para la posteridad. Recordemos, no obstante, que algunas –si no todas– de las cuatro novelas incluidas en *La historia contemporánea* (BP), así como *El lirio rojo* (BP), se desarrollan en el contexto social en el que vivió su autor. Carpentier, por su parte, se enfrenta también a ese reto en novelas como *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces*, *El arpa y la sombra* y algunos de sus relatos cortos. Y si empleo la palabra “reto” es porque, como en el caso de France, la construcción de esas novelas históricas estuvo precedida de profundas lecturas que constituyeron verdaderas investigaciones para lograr una verosimilitud no exenta de anacronismos voluntarios que entre otros aspectos

permiten hablar en el caso de Carpentier, de una “nueva” novela histórica.

La intertextualidad en la obra de France es algo reconocido; sus citas y alusiones directas o indirectas a la antigüedad clásica, al Medioevo europeo, en particular el francés y a los hechos históricos que marcaron el devenir de su pueblo, son más que abundantes. Esto tampoco es exclusivo del “padre” de Jérôme Coignard, pero es una característica que veremos, ampliada y mucho más diversificada en Alejo, a lo largo de toda su producción literaria.

Dentro del contexto “macro” se pudiera destacar igualmente la voluntad de introducir en textos de carácter eminentemente ficcional determinadas valoraciones éticas, estéticas, filosóficas, que tienen por objeto poner de manifiesto la visión del mundo del autor, lo que, por supuesto, no es exclusivo de France, pero que encontramos “también” en él. El discurso descolonizador de *El arpa y la sombra* se puede parangonar con el discurso anti-eclesiástico de todo lo que se aborda en *El figón de la reina Patoja* y en *Las opiniones de Jérôme Coignard*. El oportunismo que se infiere de la personalidad de Victor Hugues en *El siglo de las luces* no es muy distinto del que se percibe en Évariste Gamelin, el protagonista de *Los dioses tienen sed*. Esta novela de France, además, es una lectura obligada para cualquier estudioso de esa creación de Carpentier, no solo por el hecho de situarse en un contexto histórico semejante, sino por la forma en que están concebidos los personajes, sus diálogos, así como algunos elementos contingentes que vinculan ambas obras.

Desde el punto de vista “micro”, no es mucho lo que se puede señalar, pero no es menos cierto que, por ejemplo, cuando vemos la frecuencia de aparición de la famosa *Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine en la obra carpenteriana, no podemos olvidar que el manuscrito que busca apasionadamente el protagonista de *El crimen de Silvestre Bonnard* (BP), novela que Carpentier leyó en su primera juventud, no es otro que el de esa famosa obra hagiográfica del siglo XIII. No es imposible imaginar que fuera el propio France el que puso a Carpentier sobre la pista del escritor medieval. Tampoco pasará inadvertida la descripción del cuarto de las campanas de Isabel Bell en su apartamento de Fiesole (*El lirio rojo*); aquí el francés concibió una abundante iteración de las palabras campana y campanita (cloche y clochette) con la consecuente aliteración del grupo consonántico cl, que es muy posible que recordemos cuando leamos el famoso incipit de *Concierto Barroco*. Sin embargo, no me parece acertada la opinión del historiador que, con evidente miopía identifica el Perro de *Los fugitivos* con Riquet, la mascota del señor Bergeret que aparecerá en *El anillo de amatista* y *El señor Bergeret en París*, los dos últimos volúmenes de *La historia contemporánea*: estos dos canes tienen “personalidades” y experiencias vitales muy diferentes. En otro orden de cosas, y también como un detalle más, es pertinente considerar que la evidente pasión de Carpentier por Jean Racine –compartida, como es sabido, por muchos otros autores y lectores– coincide, además, con la de Anatole France, quien lo consideraba “el más perfecto de los poetas franceses y el más grande, por la continuidad de su grandeza”.¹³ El ensayo de este –adjudicado en su momento, como



dijimos, al Bergotte proustiano– fue recogido en el volumen *El genio latino*, y la edición de 1926 de Calman-Lévy de esta obra –presente en la biblioteca personal de Alejo– lleva marcas en dos de sus páginas.

A manera de punto final

La singularidad de la obra de nuestro novelista es indiscutible; los vínculos con autores que lo precedieron y que amó profundamente han sido declarados por el propio autor y abundantemente estudiados por la crítica, pero al parecer, se ha preferido centrar la atención en aquellos escritores cuyo prestigio no se ha visto opacado por la posteridad, como ha sido el caso de Anatole France. Nos parece, sin embargo, que el modesto aporte suyo que pudiera observarse en la obra mayor de Carpentier, es algo que no debe soslayarse y seguramente merece un estudio mucho más amplio que el reducido espacio que nos permite el presente artículo.

30 de julio de 2020

NOTAS

¹ Alejo Carpentier, “Venturas y desventuras de una fama”, 22 de octubre de 1955. En: *Letra y Solfa. Literatura. Autores*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1997, pp. 203-204.

² Esta novela fue publicada en nuestro país en 1982. Mucho antes, en 1963 se publicó *El figón de la reina Patoja* (1892). Que sepamos, son las dos únicas novelas de este autor editadas en Cuba.

³ Entrevista publicada en la revista *Verde Olivo* el 2 de febrero de 1969 y recogida en Alejo Carpentier, *Entrevistas*. Editorial

Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 161.

⁴ Alejo Carpentier. *Lecturas de Juventud*. Casa Editorial Abril, La Habana, 2017.

⁵ Tomado de *Un cadáver*, 1924.

⁶ Alejo Carpentier. “El ocaso de los semidioses”. *Carteles*, 19 de octubre de 1930.

⁷ Marcel Proust a Anatole France, 1º de febrero de 1899. En *Correspondencia de Marcel Proust*. (1896-1901), Tomo II, Editorial Plon, París, 1976, p.275.

⁸ Alejo Carpentier. “El ocaso de Europa V”. (*Carteles*, 14 de diciembre de 1941); en Alejo Carpentier *El ocaso de Europa*. Ediciones ICAIC, La Habana, 2014, p. 58.

⁹ Cf. “Anatole France en 1954”. 13 de junio de 1954. En Alejo Carpentier, *Letra y Solfa. Literatura. Autores*, pp. 120-121.

¹⁰ Cf. “Venturas y desventuras de una fama” 22 de octubre de 1955. En Alejo Carpentier, *Letra y Solfa. Literatura. Autores*, pp. 203-204.

¹¹ Cf. Carlos Fuentes, “Los encuentros de Kundera”, *El País*, 11 de julio de 2009.

¹² Cf. Alejo Carpentier. “La littérature française, l’Amérique latine et Alejo Carpentier”. *Le Figaro*, París, 27 de marzo de 1976.

¹³ Anatole France. *Le génie latin*. Calman Lévy, Éditeurs, París, 1926, p. 199.



Historiar desde el placer con *El Bello Habano*

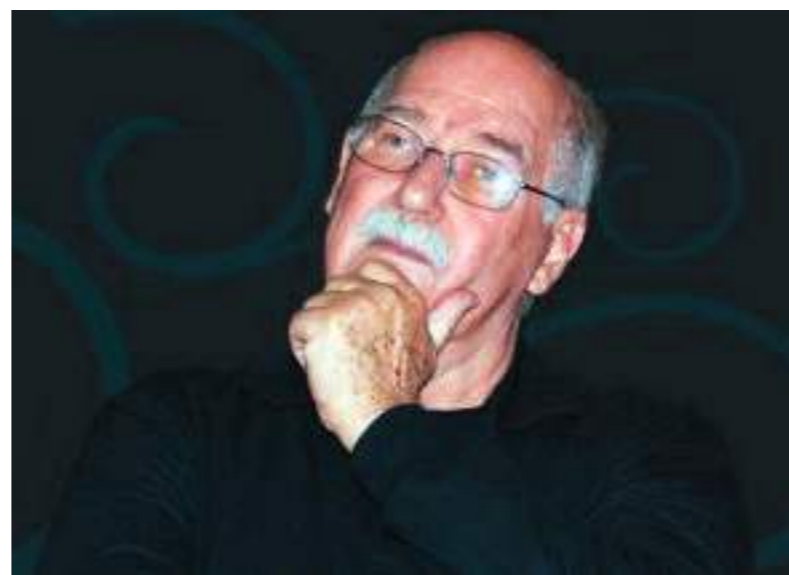
Eugenio Marrón
Poeta, narrador y ensayista.
Profesor de la Universidad de las
Artes, Holguín. Entre sus últimos
títulos, está el volumen de
cuentos *El año del ornitorrinco*.

Me contaba en una entrevista Reynaldo González (Ciego de Ávila, 1940), que el origen de su libro sobre la historia del tabaco tiene como punto de partida largas conversaciones que sostuviera con Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona 1939-Bangkok 2003). Durante encuentros a mediados de los años ochenta, tanto en España como en Cuba, ambos escritores estaban dejando de fumar y los diálogos siempre arrancaban por la prohibición que se habían impuesto. Claro, más que de las razones que conducían a lo vedado, se explayaban en la nostalgia por el ritual del tabaco entre los dedos, en busca del humo y sus goces, en un recuento sin fin de los días en el paraíso perdido por propia decisión.

«Disfrutando al escribir como disfrutaba al fumar», afirma el autor, a propósito del trabajo cuyo resultado es una de las obras más fascinadoras de la literatura cubana de las últimas décadas: *El Bello Habano*, cuya aparición en España por Ikusager Ediciones (1998) estuvo prologada por Vázquez Montalbán. Posteriormente, en 2004, la editorial Letras Cubanas lanzó la primera de las tres ediciones que lleva en la Isla, con hermoso diseño de Francisco Masvidal. Y ahora, a la sombra del reciente Festival del Habano en 2020, la editorial Cooperativa La Joplin, de México D.F., ha entregado una edición de lujo, bilingüe, en español e inglés.

En el prólogo a la ya referida edición príncipe, el creador del célebre detective Pepe Carvalho —uno de los personajes más entrañables de la literatura española del siglo veinte— afirmaba que «Reynaldo ha construido un libro tan bello como el Habano que glosa, prueba evidente de que ha sido el tabaco cubano el que ha dado nombre a la criatura más perfecta de la tabaquería, el Habano, ese cuerpo vivo que bien cuidado mejora con el tiempo y proporciona a los labios textura de reencuentro con la mismidad y a la nariz el aroma de la mejor naturaleza mejor domada».

Con una fecunda y diversa obra que anuda parejamente solicitudes de calado y estilo en géneros como la novela (*Siempre la muerte su paso breve*, primera mención del Premio Casa de las Américas 1968; y *Al cielo sometidos*, Premio Ítalo Calvino 2000), el testimonio (*La fiesta de los tiburones*, 1978), el ensayo (*Contradanzas y latigazos*, 1983; *Lezama Lima, el ingenuo culpable*, 1988; *Llorar es un placer*, 1989; *Insolencias del*



barroco, 2013); y la poesía (*Envidia de Adriano*, 2003), Reynaldo González, Premio Nacional de Literatura, es un trabajador infatigable a quien también se le deben títulos como *El más humano de los autores* (2009), sobre el legendario creador de radionovelas Félix B. Caignet —«siempre quise escribir un libro que pareciera una revista», confiesa el autor— y la primera edición anotada de *Cecilia Valdés*, en este siglo, con la colaboración de la investigadora Cira Romero.

Ahora regresa *El Bello Habano* en la edición mexicana ya avisada. Debemos resaltar que desde los días en que el laborioso y tenaz Don Fernando Ortiz esbozara la figura del tabaco en contrapunteo con el azúcar, muchas páginas ha acaparado aquel producto que desata las pasiones más diversas —por un lado, se le exalta y por otro se le condena; unos celebran el placer de su muerte a fuego lento y otros **denuestan** la fortuna de su vida a largo plazo—. Sin embargo, nadie se había atrevido a entrar en sus límites más delicados, a indagar en sus huellas más persistentes, a convertirlo en criatura de una exultante y jugosa andanza que recorre más de quinientos años. Con el subtítulo de «Biografía íntima del tabaco», desde las primeras páginas el libro de Reynaldo González advierte que se trata de la hoja que encontraran los marinos Rodrigo de Xerez y Luis de

Torres, compañeros del almirante Cristóbal Colón, a finales de octubre de 1492 en lo profundo del bosque alrededor de Bariay. Se convirtió en una andariega criatura por las rutas más insólitas del mapamundi, para desde allí revelar linaje y destino en la ruta de sus fieles. «Convertir la memoria histórica y la información en literatura», señaló Vázquez Montalbán al prologar la edición española, es el sostén de este volumen, en el que una prosa de aliento, gustosamente fluida, convive con un conocimiento de fondo, admirablemente desplegado. Y todo ello a lo largo de diecisiete capítulos en los que, desde sus mis-

mos títulos, advierten el empeño por la seducción del sabroso contar.

Algunos ejemplos son más que elocuentes: «Una caja de recuerdos mágicos», «El Diablo es un buen negocio», «Caballo medieval, montura renacentista», «Un humo recorre el mundo», «Los piratas también fuman», «Walter Raleigh enciende su última breva», «Elogio de la manía», «El habano bien vale una misa», «Un motín de lesa majestad», «Aque-

llos polvos trajeron estos humos»... Como una Schezrada que se acompaña en *Las mil y una noches* de tan pródiga humareda, aquí el tabaco cuenta con propiedad lo suyo.

Y es que «contar» resulta la palabra clave en *El Bello Habano*. Lejos de atiborrar con erudición acartonada, más bien aprovechamiento de la bibliografía acertada y hallazgo del dato insospechado, Reynaldo González logra que el humo sagrado de los aborígenes antillanos se convierta en la certidumbre de un personaje que también puede ser muchos personajes a la vez. Novelista que sabe ensayar y ensayista que disfruta narrar se dan cita en tan feliz escritura: Reynaldo González se arriesga en lo híbrido literario y sale victorioso, entregando un título irreductible a cualquier clasificación para historiar desde el placer con *El Bello Habano*.



A veces, de tanto perseguir informaciones (o mejor, que las informaciones lo persigan a uno), se nos olvida lo esencial, o por lo menos lo que a eso se nos parece. En el caso que nos ocupa, presentar este cuento rescatado de Ena Lucía Portela, sería regurgitar las reiteradas líneas que indican que se graduó de, estudió donde, su primer premio fue, y tan solo contaba con (creo que 24) años de edad, otros lauros, una veintena de países... Y lo más curioso, si un crítico descubrió (o entrevió) algo en los escritos de Ena Lucía Portela, luego otros lo citan, lo repiten, incluso con ingeniosas variaciones... Y, bueno, ¿qué es lo esencial ausente en tanta aseveración, apunte y hasta ensayo a la vera de cualquier rincón de la web o libro en un anaquel? ¿Acaso puede decirse algo más sobre un escritor?

Cada cual tendrá sus respuestas para las interrogantes anteriores. O quizá las encuentre en la lectura del cuento que sigue a estas deslavazadas líneas. Un cuento que para mí (fíjense bien, para mí, nada de comparaciones o sitios en el firmamento) es uno de los mejores escritos en Cuba. Fue lo primero que leí de Ena Lucía, y, justamente, lo hice en las páginas de esta revista allá por 2001. O sea, me tomé un tiempo en conocer su obra, aunque ya sabía de sus primeros premios... (se puede volver al primer párrafo).

A ella, la escritora, la conocí mucho más tarde. Un día llegó por Revolución y Cultura, me la presentaron y más nunca la he vuelto a ver, como corresponde a su harto conocida agorafobia. Sin embargo, no he dejado de sentirla cercana. Cercana de esa manera en que sabe hacerlo la gente que se despeña ante la página en blanco. Y espero que esa cercanía también la perciba el lector (sobre todo, el nuevo) de "El viejo, el asesino y yo". Porque tal vez la literatura esté en eso, en no pretender demasiado. Si acaso, en hacernos olvidar muros y obsequiarnos puentes entre lo real y lo fictivo. Basta con estar cerca, o por lo menos tanto como lo pueda lograr una buena conversación con sus citas, parodias, homenajes (velados o sobreentendidos), referencias y autofagia. Juegos.

Por cierto, a los amantes del dato, con este cuento mereció ella en 1999 el Premio Juan Rulfo que otorga Radio Francia Internacional, galardón que la lanzó al ruedo internacional. Y allí continúa desde entonces. (José León Díaz)

El viejo, el asesino y yo

Espero que no tenga usted nada que decir en contra de la maldad, mi querido ingeniero. En mi opinión, es el arma más resplandeciente de la razón contra las potencias de las tinieblas y de la fealdad.
T. MANN, La montaña mágica

Es la noche y el viejo balconea. El aire golpea suavemente su rostro, que alguna vez fue hermoso. Todavía lo es, aunque las huellas del tiempo en su piel no sean las que suele dejar una existencia feliz. Está solo. Tanto, que al asomarse a la calle parece el hombre más solo del mundo. Me deslizo hasta él sin hacer ruido. Me deslizo como una serpiente. Se percata. Me mira con el rabillo del ojo, procurando tal vez que no me aproxime demasiado, que no penetre en su aura. Lo mejor que se puede hacer con una serpiente es mantenerla a distancia, lo comprendo. Aunque quizás no le importe. Suele afirmar que a su edad casi nada importa, conocer o desconocer, tomar champán o visitar a los amigos, nada. Le da muchas vueltas a eso de la edad, por momentos parece obsesionado, se burla de sí mismo. Que La Habana no es la de antes, los carros, los bares, los olores, la forma de vestir —el amor en La Habana tampoco es el de antes—, que ya no quiere hacer otra cosa demasiado distinta a mecarse en un sillón. Que los verdaderos amigos están muertos. Nadie como él para instalarse en el pasado: justo donde no puedo alcanzarlo, donde él puede reinar y yo no existo. Cierro los ojos y extiendo las manos en busca del pasado, no puedo. Tu generación, mi generación, dice. Creo que se burla de sí mismo a manera de ejercicio retórico o quizás para evitar que alguien se le adelante. Un ceremonial apotropaico, un conjuro. Dice lo que imagina que otros podrían decir acerca de él, exagera y no queda más remedio que citarlo. Me acerco más. El balcón es chico, la manga de su camisa me roza el hombro desnudo. Es más alto que yo, es un hombre alto que,

aun sin llevarlo, parece haber nacido con un traje. Siempre me han gustado los hombres de traje: estadistas, financieros, escritores famosos. Patriarcas, próceres, fundadores de algo. Cuando se reúnen varios de ellos me parece asistir a un lugar de decisiones importantes, a una especie de asamblea constituyente.

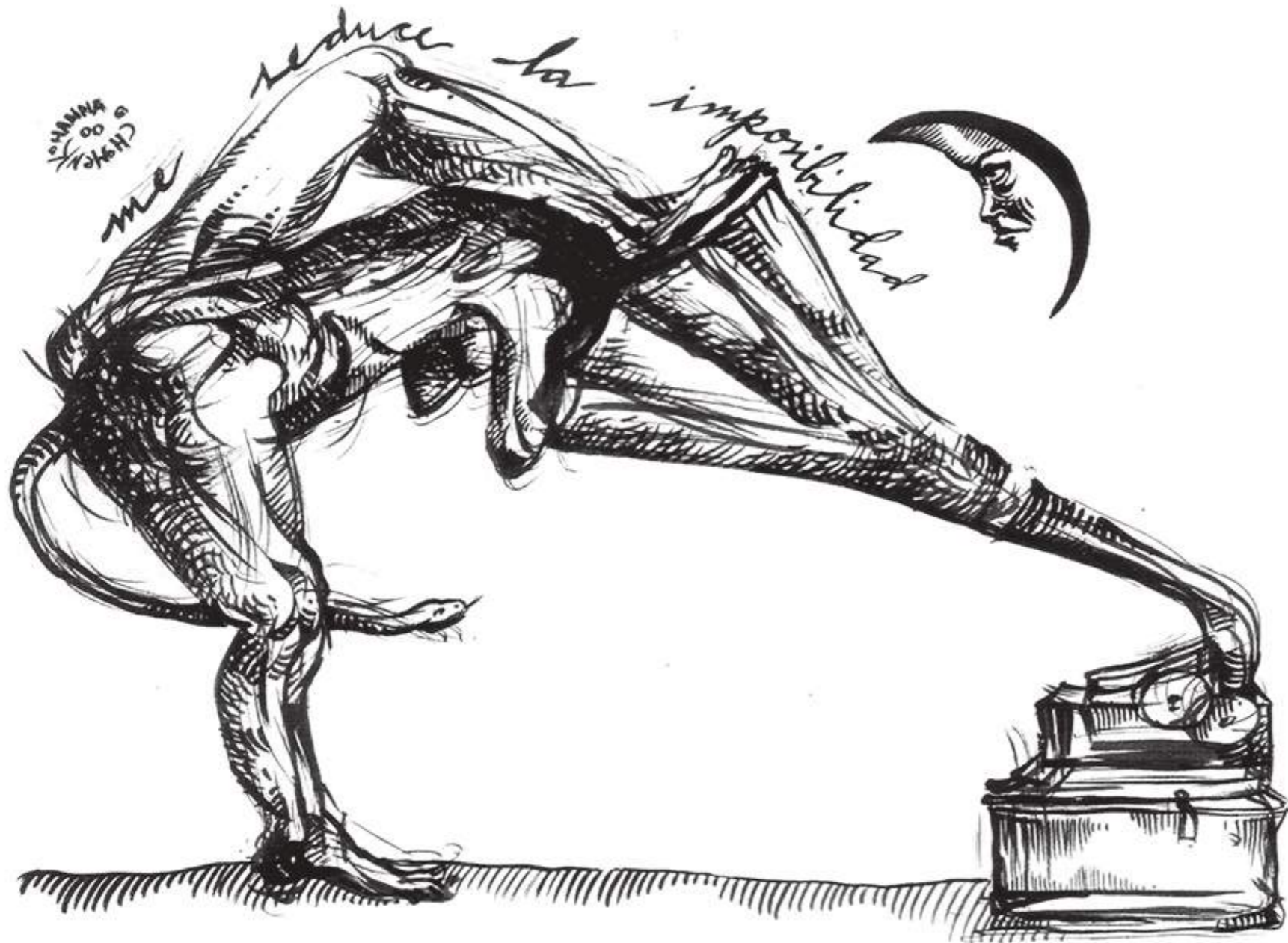
El aire mueve diminutos fragmentos entre él y yo. Su espacio huele a lavanda, a lejanía, a país extranjero donde cada año cae nieve y los árboles se deshojan; huele a oscuridad cerrada y de elevado puntal, a mil novecientos cincuenta y tantos. Medios de un siglo que no es el mío. Porque su época, según él, es la anterior a la caída del muro de Berlín; la mía es la siguiente. Todo cuanto escriba yo antes del XXI será una obra de juventud. Después, ya se verá. Creo que es una manera elegante de decir que estamos separados por un muro.

—¿En tu casa hay balcón?
No, pero sí una terraza con muchísimos cactus, cada uno en su maceta de barro o porcelana con dibujitos. Para el caso es lo mismo. No adoro los cactus, pero se dan fáciles. Proliferan entre el abandono y la tierra seca, arenosa, en mi versión reducida del desierto de Oklahoma. Algunos tienen flores, otros parecen cubiertos por una fina pelusa, pero hincan igual. Son las plantas más persistentes que conozco: aprendo de ellos.

—No, pero sí una terraza —si me pongo a hablarle de mis cactus, capaz que se vaya y me deje con la palabra en la boca. Nunca lo ha hecho, Dios lo libre. Pero sé que puede hacerlo. Mejor dicho, que le gustaría poder hacerlo. No es grosero (fue educado en un colegio religioso y todavía se le nota, además, es cobarde), pero admira la grosería, la brutalidad deliberada como una forma de independencia de no sé cuántas ataduras, convenciones o algo así. Y no me imagino a mí misma sujetándolo por la manga de la camisa. Al menos por el momento...



Ilustraciones: Hanna G. Chomenko



Así son las cosas. Temo aburrirlo. De hecho, tengo la impresión de que lo aburro. ¿Qué podría contarle yo, que apenas he salido del cascarón? “Una joven promesa de la literatura cubana”, es ridículo. ¡Él ha visto tanto! ¡Me lleva tantos años! ¡Lo repite tan a menudo! Un caballero medieval bien enfundado en su armadura, en su antigüedad. Temo al malentendido. Temo que escape justo en el momento de haber alcanzado su definición mejor... temo. Cada vez que lo veo me lleno de temores (y temblores) y aun así no puedo dejar de acercarme a él. No me lo explico. Es absurdo, soy absurda. Revoloteo alrededor del viejo como una mariposilla veleidososa.

Como de costumbre, hay mucha gente en la casa. Ruedan de un lado a otro, comentan, murmuran, toman ron. Parece una escena bajo el mar, dentro de una pecera, en cámara lenta. Moluscos. Otras tardes y otras noches resultan más animadas que ésta: discuten de literatura,

hablan de la gente que no está en la casa, se interrumpen unos a otros, se apasionan. El viejo ironiza, grita, se queda ronco, le dan palpitations y luego es el insomnio, el techo blanco. Se promete a sí mismo no volver a acalorarse y reincide. (Uno no escribe con teorías —me ha dicho hoy y no estoy de acuerdo, pienso que nada es desechable, que uno escribe con cualquier cosa, pero en fin.) No he estado presente en esos barullos que horripilan a los editores extranjeros. (No se pelean, es su forma de conversar, son cubanos— le ha dicho un mexicano a otro.) Alguien me los describe. Siempre hay alguien para contarme punto por punto lo que ocurre. Menos mal, pienso.

Porque delante de mí sólo dicen banalidades, sin alzar la voz apenas, como articulando muy a propósito unos diálogos más insípidos que los del *Nouveau Roman* o el cine de Antonioni. La asepsia verbal, la sentencia descolorida, la incomunicación. El gran aburrimiento. El viejo se pone elegante y cuenta de sus viajes lo mismo que

podría contar un turista cualquiera. Le ha dado la vuelta al mundo más de una vez, para cerciorarse, al parecer, de que todo lo que hay por ahí es muy tedioso. Habla de los epitafios que ha visto y planea el suyo. Confunde los detalles adrede. (Eso de que Esquilo participó en la batalla de Queronea no se lo cree ni él.) Cualquier originalidad, incluso la que resulte de una vasta erudición, podría resultar comprometedor a largo plazo y quizás antes. No se oyen nombres propios, ni siquiera los nombres de los muertos (sólo Esquilo, Byron, Lawrence de Arabia y gente así), ninguno suelta prenda. Se repliegan. Cierran filas. Actúan como conspiradores. En ocasiones, por provocar, hablo mal de alguien, de algún conocido en el mundo de los vivos, y entonces todos se apresuran a defenderlo. “Es una impresión errónea”, me dicen. O se callan todavía más. No hay manera. Como en un retrato de grupo, todos quieren quedar bien. Sucede que tengo mala reputación. Yo, la peor de todas, en principio asumo el com-

portamiento de un analista o un padre confesor. Me aprovecho de las crisis existenciales, de las depresiones, de los arrebatos de cólera. De todo lo que generalmente las personas no pueden controlar, al menos en nuestro clima tan fogoso. Ofrezco confianza, complicidad, discreción, nunca advierto a mi interlocutor que cualquier palabra que pronuncie puede ser utilizada en su contra; regalo alguna de mis propias intimidades, la cual se trivializa en mi boca y al instante deja de serlo. De ese modo, dicho sea de paso, he llegado a tener muy pocas intimidades (lo que no quiero que se sepa no se lo digo a nadie y hasta procuro olvidarlo), mi techo no es de vidrio.

Insisto: A ver, cuéntame de tu infancia, ¿tu padre era tiránico, opresivo? ¿Te pegaba? ¿Era cruel, verdad? ¿Cómo lo hacía? Vamos, cuéntame todos tus pecados, ¿a quién quisieras matar? ¿A quién matas cada noche antes de dormir? ¿Y en sueños? ¿Cómo lo haces? Y las personas hablan, claro que sí. Les encanta hablar de sí mismas. Se desahogan, descargan, delegan sus culpas en mí. Entonces los absuelvo, les digo que no son malos, los reconcilio consigo mismos, los ayudo a recuperar la paz.

Como es de suponer, en realidad no adelantan nada. Qué van a adelantar. Simplemente se vuelven adictos a mí, a mi inefable tolerancia. Conmigo, qué suerte, se puede hablar de cualquier cosa. Sé escuchar. No interrumpo, no condeno. La atención es una droga. Olvidan que en verdad no soy analista ni padre confesor. Peligrosa amnesia que procuro cultivar. Ellos se proyectan en mí, discurren cada vez con mayor soltura hasta que sale a relucir algún material significativo. Mientras más profundo es el sitio de donde proviene, más notable, más escalofriante es la revelación.

He ahí el momento: con ese material significativo —y algunos otros elementos tan secretos como el contenido preciso de una *nganga*— escribo mis libros. Cuentos, relatos, novelas, siempre ficción. (Tal vez me gustaría escribir teatro, pero no sé por qué desconfío de los autores que incursionan a la vez en géneros distintos y hasta opuestos. Me he habituado a narrar.) Trabajo mucho, reviso y reviso cada frase, cada palabra. Reinvento, juego, asumo otras voces, muevo las sombras de un lado a otro como en un teatro de siluetas donde veinte marinos delante de una vela pueden figurar un gallo, desdibujó algunos contornos, cambio nombres y fechas, pero, desde luego, los modelos siempre reconocen, en mis personajes y sus peripecias, sus propias imágenes. Que son sagradas, claro está. Qué falta de respeto.

Su ingenuidad resulta curiosa. No se percatan de que, al darse por enterados y poner el grito en el cielo, aportan a mis libros la imprescindible credibilidad que algunos

lectores exigen y, de paso, me hacen tremenda propaganda —no hay nada como los trapos sucios para llamar la atención—. Gratis. Tampoco entienden que dentro de cien años nadie que me lea, si aún me leen (ojalá), los va a reconocer. Y si los reconocen, será porque de un modo u otro han accedido por lo menos a un trocito de gloria. No digo que debieran estar agradecidos; no digo que los rostros de los Médicis son aquellos que les inventó Miguel Ángel y no otros, porque la verdad es que suena demasiado soberbio, justo el tipo de cosa que se me ocurre no debo decirle a *nadie*.

Los lectores ajenos a los círculos literarios —son esos los que más me gustan— se asombran de mi desbordante y perversa imaginación: ¿Cómo es posible crear tantos y tales monstruos? ¿De dónde salen? Si supieran... Creo que algunos ya andan investigando por ahí.

Los escandalitos van y vienen; me acusan a la vez de oficialista y de disidente de un montón de causas; como tienden a hacer de todo una cuestión política, según las filias y las fobias de cada uno, me ponen lo mismo en la extrema izquierda que en la extrema derecha. Lo que sea, ¿acaso el dominico Fra Angélico no pintó a los franciscanos en el infierno? Bien pudo ser al revés. Me atribuyen unas ideas sobre el ser humano y eso, que ni siquiera comprendo muy bien, pues no acostumbro a pensar en términos de semejante envergadura —más que la especie, me interesan los individuos y, sobre todo, los individuos que me rodean—. Me acusan de falta de creatividad, de resentida y envidiosa; intentan bloquear mis relaciones de negocios —de vez en cuando lo logran: un simple comentario delante de eso que llamo “el lector poderoso” puede resultar demoledor—; recibo amenazas por teléfono, a mi oficina en la editorial llegan constantemente anónimos plagados de injurias firmados por “La Espátula” y “La Mano Que Coge”; me echan brujerías de todo tipo, en fin, lo de siempre.

A pesar de que en las “entrevistas” nunca uso grabadora (mi memoria para estos asuntos es excelente, puedo recordar durante años un dato al parecer insignificante), ninguno de mis modelos ha intentado hasta el momento desmentirme por escrito. No importaría si lo hicieran: mis versiones son más dignas de crédito en virtud del aforismo maquiavélico que dice “piensa mal y acertarás”. Lo esencial es que nadie se atreve a demandarme, porque las zonas más truculentas de esas historias, las zonas más envenenadas y denigrantes, no las escribo, no les doy curso. Me las reservo como garantía, como la última bala en el tambor. Eso se llama chantaje y es eficaz.

Sé que un día me van a asesinar y a veces me pregunto quién, cuál el último rostro que me será dado ver.

Pero esta noche es especial. No persigo los crímenes recónditos ni los alucinantes fraudes o las traiciones o los pequeños actos mezquinos que pueblan la historia universal de la infamia. No provocho. Descanso. La inquietante proximidad del viejo de alguna manera me hace feliz. Siento la mirada fija de su amante clavada en mi espalda y eso me complace más. Me impide soñar que las cosas son diferentes. Ese muchacho no podrá concentrarse hoy en el vaso de ron ni en la conversación deshinchada que sostienen los demás ahí dentro. No podrá.

—Después de la segunda botella te pones insoportable —ha sentenciado el viejo.

Desde el balcón se divisa una callejuela tranquila. Estrecha, sucia hasta en la oscuridad, con el pavimento roto y charcos y fanquiales por todas partes. Como si se hubiese decretado un toque de queda, hoy ni los vecinos quieren alborotar. Del fondo de la casa llegan los boleros de siempre y un ligero ruido ambiental de cristales que chocan, fósforos que se encienden y crepitan, susurros similares al del océano que habita en los caracoles, risitas fúnebres. El gato se frota contra el viejo, se enreda a sus pies en un ovillo peludo. El viejo baja la vista, advierte que es sólo un gato y lo deja hacer.

El fresco nocturno me rescata un poco de los fueros de nuestro septiembre ardiente, mientras el ron, incitante y áspero, me acaricia por dentro. Pienso en Amelia. Los viernes, de cinco a siete, en la habitación de los altos de su taller. Divina. Ella no habla casi porque hablar —afirma— le provoca dolor de cabeza y porque de todos modos —sonríe lánguida— no tiene mucho que decir. Al menos no con palabras. Pienso que la amo. Por allá dentro flota una voz apagada, casi anónima entre las otras voces: *Recuerdas tú, aquella tarde gris /en el balcón aquel, donde te conocí...* Puede ser el bolero que ya pasó o el que está por venir. El mismo que oigo, a retazos, durante toda la noche.

El muchacho, lo presiento, trata de llamar la atención como si tuviera que recobrar algo, como si hubiese algo por recobrar. Sube el volumen. Está loco, febrilmente loco por el viejo y eso se entiende. Aunque podría hacerlo, no se acerca a nosotros.

—Él dice que tú le coqueteas —me ha advertido con el entrecejo fruncido como si dudara entre la risa y el enojo. Ten cuidado.

—¿Y qué piensa? —he preguntado supongo que ansiosa—. ¿Le gusta? ¿Le gusto?

—No sé —de pronto ha gritado—. ¡No sé!
—¿Qué crees tú? —he insistido casi con ternura—. Tú lo conoces mucho mejor que yo. Bueno, en realidad yo no lo conozco nada. ¿Qué crees tú?

—Yo no creo nada— su voz ha sonado tensa, cargada de lúgubres premoniciones—. Tú te volviste loca. Loca de remate. Vas a sufrir...

—¿Igual que tú?

Ha vuelto a mirarme fijo y sus ojos grises parecen dos punzones de acero. Susurra:

—Yo te mato, ¿entiendes? Yo te mato.

He acariciado su mejilla hirsuta resbalando desde la sien hasta el mentón (tiene un hoyito, como Kirk Douglas) y allí mis dedos se han detenido en una imitación casi natural de las figuras de cierta cerámica griega muy antigua. En la vasija original, tan auténtica como la página de un libro, aparecían dos muchachas. Fondo rojizo, siluetas negras. Una acariciaba la mejilla de la otra de esa misma manera y el pie de grabado aseguraba que se trataba de un gesto típicamente homosexual. Mira, mira...

He tocado su frente y no ha hecho nada por impedirlo. Ni siquiera se ha movido. Arde en fiebre.

—Eres una puta.

Es interesante que me considere un rival, pienso, aunque sólo sea por instantes y después se diga que no, que no hay peligro. El mundo pertenece a los hombres y todavía más a ciertos hombres, ya lo dijo Platón. ¿Una mujer? Bah.

Pienso en Amelia mientras observo el rostro del viejo, quien todo este tiempo ha estado divagando despaciosamente y algo frívolo sobre la importancia de los balcones y las terrazas en la vida de la gente. *Recuerdas tú, la luna se asomó /para mirar feliz nuestra escena de amor...* Ambas imágenes se yuxtaponen, el viejo y Amelia. Se cruzan. Parecen fundidas sin sutura, como las mitades de Bibi Andersson y Liv Ullman en el famoso primer plano de Persona. Quizás el deseo pone en entredicho las identidades, porque el viejo y Amelia se integran en una sola cara y no es el ron ni el aire de la noche.

Como aquella vez que lo vi desde mi oficina. Él estaba de pie en el pasillo, diciéndole malevolencias a alguien, como siempre, tirando piedras. (Afirma que eso de atacar al prójimo no luce bien a su edad; supongo, pues, que no puede resistir la tentación de ejercitar el ingenio a costa de los demás: no debe ser fácil renunciar a un hábito tan añejo. Muchos le temen y eso lo divierte.) En aquel tiempo él aún no tenía noticias de mí. Nada, una muchacha ahí, una muchacha cualquiera. Pero yo, desde mucho antes, llevaba siempre en mi cartera una foto suya recortada de una revista. Una foto de archivo, treinta años atrás, un joven bellísimo frente a una máquina de escribir. Amelia lo encuentra vulgar, de lo más corriente, pero ella no sabe nada de hombres.

Ese día lo detallé desde la sombra, sin moverme de mi asiento, para descubrir al fin la rara discrepancia entre sus rasgos y sus pretensiones. Nariz corta, respingadita, graciosa. Labios llenos, sensuales, voluntariosos. Ojos soñadores, pestañas largas, abundante pelo blanco. ¿Es esa la cara de

un viejo cínico que no cree —ni descreo— en nada ni en nadie? En el siglo XIX se creía que el rostro era el espejo del alma...

El viejo se aparta del balcón, donde ha permanecido quizás el tiempo necesario —y suficiente— para convencer no sé a quién de la soberana indiferencia que le inspiro. Como si yo fuera el mismísimo fresco de la noche, algo que pasa. A mí, por ejemplo, ni siquiera hay que decirme que después de la segunda botella me pongo insoportable: da lo mismo y, además, lo cierto es que no necesito alcohol para ponerme insoportable en cualquier momento: es mi oficio. El muchacho, en cambio, cuando no bebe es bastante simpático.

La espectacular indiferencia del viejo me convence a ratos (y lo que es peor, me pone triste), sobre todo cuando olvido que no mirar es mirar, que la persona que te ignora puede hacerlo porque sabe justamente dónde estás a cada instante. Supongo que sea así, pues en realidad no guardo memoria de haber ignorado jamás a nadie. ¿Cómo pretender que no existe lo que a todas luces sí existe? ¿Solipsismo? ¿Pensamiento mágico? No sé, pero tampoco ahora puedo dejar de seguir al viejo hasta el sillón donde se deja caer.

La mirada del muchacho —¿sorpresa?, ¿interés?, ¿miedo?— tampoco puede dejar de seguirme a mí. Todo lo contrario de la indiferencia, su intensidad es tal que en ella se pierden los matices. Me envuelve, me quema, me atraviesa. Es una mirada que conozco al menos en su incertidumbre: he buscado en ella a mi asesino y no lo he encontrado. Qué bueno. Pero de todas maneras podría ser él, pues los asesinos, ya se sabe, no tienen necesariamente que tener miradas de asesinos. Muchos ni siquiera saben que lo serán, que ya lo son. Al igual que la víctima, se enteran a última hora. Cuando las emociones se precipitan y se escurren entre los dedos.

El viejo se mece en el sillón de lo más contento. La casa es del muchacho, pero los sillones los ha comprado el viejo (he ahí la clase de detalles, domésticos si se quiere, que siempre alguien me cuenta) porque viene de visita casi todas las tardes y le encanta mecerse. “¿Qué otra cosa se puede hacer a mi edad?”, es lo que dice. Y sonrío igual que Amelia cuando se describe a sí misma como una tímida cosita que pinta tímidas naturalezas, vivas y muertas. Me siento en una butaca frente a él. No dejo de observarlo. Por variar, mi insistencia no lo sobresalta. No me mira como se mira a las personas empalagosas y demostrativas. Incluso me asombra no advertir en él la más mínima inquietud. Sonríe otra vez. No sé, en lo absurdo también debería quedar un rincón para la coherencia...

Ambos hemos leído recientemente esas páginas chismosas de *A Common Life* (Simon & Schuster, 1994) donde David Laskin se

extiende y se regodea en el amor desolado que durante largo tiempo profesó Carson McCullers, la maliciosa chiquita del cazador solitario, el ojo dorado y el café triste, a Katherine Anne Porter. Una pasión a primera vista que de manera perversa fue derivando hacia un asedio compulsivo, abierto, irresistible, maniático. Tal vez Carson también aprendía de los cactus. Sus torturadas demandas inexorablemente fueron retribuidas con patadas y más patadas, desprecios y desplantes de todo tipo, con un odio que se me antoja inexplicable. Tan inexplicable y profundo como el amor (la diferencia) que lo había suscitado.

—Nada de inexplicable —me dijo el viejo—. McCullers la perseguía, la molestaba y nadie tiene por qué aguantar eso. Sí, claro, sobre todo si estás en los calores de la menopausia y los hombres no te quieren

y las deudas te llegan al cuello y tus libros no tienen el éxito de los de tu perseguidora. Si, encima, te asustan las lesbianas, tú sabrás por qué.

Yo pensaba sentada en el suelo (él, por supuesto, en el sillón) y anoté que al viejo le disgustaba la vehemencia, el homenaje abrumador, la exuberancia intempestiva y desbordada de quien se lanza en pos de sus fantasías sin contar para nada con el protagonista de éstas. Un escritor no quiere ser descrito tan sólo como el objeto del deseo (admiración, ambición) de otro escritor. Un deseo furioso puede llegar a ser anulador (Katherine Anne: la deplorable mujercita que rechazó a Carson), un escritor aspira a existir por sí mismo. Qué cosa.

Desde el suelo me preguntaba si el fuerte atractivo que el viejo ejercía sobre mí podría arrastrarme alguna vez a los extremos





de Carson. Aparecerme en todas partes con cara de sufrimiento, de perro apaleado. Llamarlo todos los días por teléfono —lo he llamado tres o cuatro veces y nunca reconozco su voz en el primer momento, la plenitud de su voz, el registro grave, me recuerda más bien al joven de la foto en mi cartera, siempre me dice “gracias por llamarme” —, llamarlo no para preguntar por un conocido, por una fecha, no para hablar del tiempo, las yagrumas o nuestras inclinaciones aristocratizantes: a ambos nos gustaría poseer un título de nobleza, somos así. No, llamarlo para decirle que no hago más que pensar en él. Que me voy a suicidar y suya será la culpa. Acercar el auricular al tocadiscos: *Yo te miré /y en un beso febril /que nos dimos tú y yo /sellamos nuestro amor...* Obligarlo a cambiar su número, pesquisar el nuevo número. Volver a llamarlo. Mandarle cartas. Insistir, insistir hasta el vértigo. Perseguirlo hasta su casa, gemir, dar golpes enloquecidos en la puerta como en una habitación de la torre de Yaddo: “Katherine Anne, te quiero, déjame en-

trar”. Permanecer tirada en el quicio toda la noche hasta que él salga y pase por encima de mi cuerpo... No me importaría hacerlo, pensaba. ¿Y a él? ¿Le importaría a él que yo lo hiciera? Quién sabe. Todavía no he llegado a ese punto.

Por lo pronto me dejo llevar, no hago el menor esfuerzo por ahogar el impulso de seguirlo, mirarlo, permanecer junto a él: encantador de serpientes. Sublime encantador que mueve las manos mientras habla —de su árbol preferido: la yagruma, se cubre de metáforas como si dirigiera una orquesta sinfónica. El mismo gesto demorado que le he visto hacer en la televisión, donde lo creí un truco de cámara. (Conozco a la directora del programa, he estado pensando en ir a pedirle, de un modo muy confidencial, que me permita sacar una copia del video. Lo peor que puede suceder es que diga no.) Mi atención no le molesta. Ahora lo sé. Más bien creo saberlo. ¿Cómo le va a molestar a un encantador la atención de una serpiente?

Soy discreta, no hago locuras. Soy discreta de una manera pública: todos a nuestro alrededor ya van advirtiendo lo que ocurre. No hay que ser demasiado perspicaz para darse cuenta de que el viejo, a menudo ríspido, agresivo, negador —cuando se empeña en demoler a alguien, ya lo dije, lo que sale por su boca es vitriolo—, se comporta esta noche como un *gentleman*. Exquisito, elegante, sereno. Cuando abre y cierra el abanico, su enorme abanico oscuro, una dama de sangre azul, la marquesa de las amistades peligrosas. Y ese personaje, el de los chistes blancos y la sonrisa fácil, el que acomoda mi silla y me cede el paso, el que ha servido los postres con envidiable soltura (en la mesa siempre nos sentamos frente a frente y casi no puedo comer), le va de maravilla. Algo tan evidente no debe ser importante, este viejo es un hipócrita de siete suelas, un jesuita que sabe más que el diablo y se protege de los zarpazos de la bandidita, es lo que leo en las demás caras y me complace. “No hago locuras” quiere decir que no convierto mi ansiedad en secreto. No podría hacerlo aunque quisiera, pero basta con exhibirla para dar la impresión de ser una persona muy segura de mí misma, una persona sobre quien resbalan las opiniones, los comentarios ajenos. De cierta forma es verdad: mi imagen pública difícilmente podría ser peor de lo que ya es. Hoy sólo me preocupa el reconocimiento, la aprobación del viejo. El calor es suficiente para desabrochar un primer botón, sacarme el pelo de la cara, cruzar las piernas y la falda sube. Estoy sentada frente al viejo y vuelvo a pensar en Amelia, quien se marcha muy pronto a París con una beca por dos años de la *École de Beaux Arts*. Naturalezas vivas, espléndidas, regias naturalezas. La falda es roja, breve sin incomodar. (En momentos así es cuando pienso que yo nunca sabría llevar un título nobiliario como un personaje de Proust le recomienda a otro: igual que lady Hamilton, tengo alma de cabaretera.) La blusa es gris como esos ojos que me vigilan entre fascinados y sombríos. Fascinados no conmigo, sino con el conjunto. El viejo y yo. Cómo me gusta decirlo: el viejo y yo.

—¿Tú quieres algo con él y conmigo? — me ha preguntado el muchacho, conciliador.
—No —le he respondido suavemente—. Sólo con él.
—Eso no va a ocurrir nunca —me ha dicho irritado—. Y si quieres te digo por qué...
—¿Tienes muchas ganas de decirme por qué?
—Yo... este... No, mejor no.

El viejo y yo conversamos. Es decir, parece que conversamos. Le pregunto algo sobre uno de sus libros. La biografía de un amigo muerto, uno de los verdaderos, un lindo libro donde el viejo se ha mostrado particu-

larmente eficiente a la hora de escamotear detalles. ¿Buen tono? ¿Temor? ¿Censura? Me gustaría interrogarlo en el estilo de un *paparazzo* o un fiscal, en el estilo de Sócrates, enredarlo con su propia cuerda, hacerlo caer en contradicciones. Me gustaría verlo evadirse, sortear todos los obstáculos y pasar a la ofensiva. Me gustaría contradecirme yo y tocar su pelo blanco, apoyar un pie descalzo en su rodilla, todo a la vez y sé que no es el momento. Nunca será el momento, ¿no es eso lo que me han dicho? En medio de una charla de salón me seduce la imposibilidad. —Nadie es como era él —afirma el viejo con una tristeza que no le conocía—. Nadie. Y no es la amistad entre escritores ni la cita de Montaigne. Es el pasado. Su reino. La madre del muchacho nos trae café en unas tacitas de porcelana azul con sus respectivos platicos también azules. Todo de lo más tierno, como jugando a ser una familia. Me sonrío. Le sonrío. El viejo coge la tacita en un gesto maquinal, ensimismado. Quizás piensa todavía en el muerto, un muerto que le sirve para descalificar al resto de la humanidad conocida y por conocer. Empezando por mí, desde luego, que no soy como era él. Para nada. Es lógico, pero me incomoda.

Pienso en la madre del muchacho, Normita. Una excelente cocinera que tiende a apurarnos cuando el muchacho y yo nos demoramos ochenta años en pelar las papas o escoger el arroz, una excelente señora en sentido general. Es viuda y vive en un pueblo del interior, sola en una casa muy amplia. Ahora está de visita por un par de semanas o algo así —para el muchacho su presencia constituye un alivio, imagino por qué, la llama Normita en lugar de mamá—, pero se irá pronto, pues no soporta vivir lejos de su casa y su tranquilidad en este manicomio que es La Habana.

Hemos descubierto (o construido) entre nosotras una afinidad peculiar. Me cuenta deliciosas anécdotas sobre la infancia de su hijo para horror de él. Se ríe. “Ponme en una de tus novelas”, me dice y vuelve a reírse. “Así no vale, Normita”, le digo. Es Escorpión, igual que yo, y dice que la gente tiene muchos prejuicios con los escorpiones, que en el fondo somos buenas personas. Si de verdad ella piensa que soy una buena persona, cosa que me resisto a creer, no sé qué prejuicio en esta vida puede quedarle a Normita. Pero siempre es reconfortante tener a alguien que le diga eso a uno. ¡Si lo sabré yo!

Me ha invitado a irme con ella cuando regrese a su casa. O después si lo prefiero. Necesito respirar aire puro, ya que, en su opinión, estoy medio chiflada. Probablemente aceptaré. Quizás me resulte lacerante pasar por la calle de Amelia los viernes de cinco a siete y ver el taller cerrado a cal y canto. No estoy segura, pero es muy posible. Habrá

que esperar a ver. Porque han sido años, casi desde que éramos adolescentes; Amelia conoce mi cuerpo como nadie... y de pronto, ¡zas! Sí, yo también me iré. Dentro de poco hago así y cobro los derechos del último libro, pido vacaciones en la editorial (los anónimos que vayan llegando me los pueden guardar, a veces son utilizables), le doy todo el dinero a Normita y me instalo por tiempo indefinido en un pueblo del interior. Mis cactus y mis modelos pueden sobrevivir sin mí. No creo que me necesiten demasiado ni yo a ellos. ¿Podría escribir un libro enteramente de ficción? ¿Acaso puede existir semejante libro? No lo sé. Tal vez sería la mejor solución para todos, no lo sé. El viejo y yo hemos estado hablando del placer que produce acostarse boca arriba en la cama en el silencio en una tarde apacible y divagar. Deshacer los lazos que nos atan al mundo, dejarnos fluir en la soledad que de algún modo ya hemos aceptado. El muchacho se acerca a nosotros con el sempiterno vaso de ron en la mano. El viejo desaparece con los ojos. El muchacho lo enfrenta retador. Pienso que el muchacho podría hacer algo desesperado en cualquier momento. Algo tan desesperado como el silencio que se empeña en mantener o la ferocidad de sus réplicas aisladas y no muy pertinentes...

Divagar. Las imágenes se suceden unas a otras, se interponen, se entrelazan. Imágenes visuales, auditivas, aromáticas. Procedentes lo mismo de los libros, el cine o la música, que de ese *eidos* con límites borrosos (esfumados como el *background* de Monna Lisa) que por convención suele llamarse “la vida real”. Una vida, a veces no tan cierta, que no sólo incluye los viajes, el momento indescriptible en que se descubre desde el avión cómo se alza vertiginosa Manhattan entre un mar de neblina, o el ronroneo sobrecogedor del primer vuelo sobre el Atlántico o las blancas cimas de los Andes. Una vida que también abarca, como miss Liberty o el Cristo de Río, la cotidianidad en apariencia más intrascendente, con sus afectos y desprecios, con sus pasiones anónimas de pronto tan, pero tan, inmersas en lo ficticio, en la fábula.

Porque mi mundo interior es impuro e inmediato, casi palpable, quienes me odian dicen que no lo tengo, pienso. Pero no menciono eso último por no perturbar al viejo, quien comprende y acepta y hasta participa de mi misma noción de divagar. Después de todo, quienes me odian son sus amigos. Con ellos comparte complicidades, credos estéticos, historias vividas; con ellos tiene compromisos. Esos mismos que le impidieron hacer la presentación de mi primera novela, donde me ríe un poquito de ellos (más de lo que sus egos hipersensibles pueden soportar, qué horrendo delito, ja), les saco la lengua y les



guiño el ojo. Sé que ellos no significan para el viejo ni remotamente lo que significó el muerto. Porque nadie es como era él, nadie. ¿No es así como decía? Sé que el viejo está solo, que no lo olvida y siente miedo. Que los compromisos son los compromisos. Por esa razón, y no por aquella otra que con aire freudiano insinuaba el muchacho, entre el viejo y yo no puede suceder nada. He llegado demasiado tarde. Hay un muro.

No quiero introducir asuntos espinosos ahora que nuestra divagación sobre la divagación, más allá de rencillas y despropósitos, fluye tan armoniosa.

—Ustedes, ya que son tan cínicos, tan lengüinos, deberían discutir... ¿Por qué no se enfrentan? —sugiere el muchacho y el viejo se hace el sordo.

—Estamos discutiendo, lo que pasa es que tú no te das cuenta —comento y el viejo sonrío.

¡Ay viejo! Querría decirte que a mí también me gusta tu muerto (quizás menos que a ti: prefiero el teatro de O'Neill, su largo viaje del día hacia la noche es único, es genial, es incomparable desde cualquier punto de vista y tu muerto debió saberlo, no debió rechazar aquel desmesurado elogio desde la soberbia, lo siento, viejo, cada cual se inclina sólo ante sus propios altares), querría decirte que me gusta sobre todo la relación que hubo, que hay, entre ustedes, un viejo y un muerto, que me fascina tal y como la describes en tu libro, que los envidio a los dos porque yo nunca tuve amigos así... Voy a hablar y el muchacho me interrumpe en el primer aliento para decir que la divagación no es lo que creemos nosotros, sino un concepto muy diferente, relacionado con el sexo o algo por el estilo. No lo entiendo bien. Habla como si no pudiera evitarlo, como si las palabras salieran por su boca en un chorro a presión. Es un hombre desmesurado, violento, pienso no sé por qué. El viejo hace un gesto de impaciencia:

—Sigue tú con tus divagaciones y déjanos a nosotros con las nuestras —dice en voz baja. ¿Las nuestras? ¿Las nuestras ha dicho? ¿Existe entonces algo que el viejo y yo po-

demos designar como "nuestro", aunque no sea más que la imposible suma de dos soledades? Tal vez lo ha dicho para mortificar a su amante. Alguien tan entrometido probablemente se merece que lo aparten de vez en cuando, al menos un par de milímetros. Ellos, pienso, deben estar acostumbrados el uno al otro (como Amelia y yo) con sus necesarios, vitales, imprescindibles conflictos; eso se les ve. El viejo me utiliza. Pero no me importa: que haga lo que quiera, lo que pueda.

Porque me han contado que en una tarde bien tranquila, de esas que invitan a la siesta y a la divagación, el viejo se apareció en esta misma casa, todo agitado, con un ejemplar de mi primera novela en la mano. Se la tendió al muchacho y le dijo busca la página tal y lee, lee en voz alta. Y el muchacho le dijo ¿no quieres té?, ¿por qué no te sientas? Y el viejo le dijo lee, vamos, lee, como quien dice pellízcame a ver si no estoy soñando. Y el muchacho leyó. Unas diez páginas, en voz alta.

Me han contado que el viejo, iracundo y alegre, caminaba de un lado a otro, se alteraba, se reía, se ahogaba, volvía a reírse, a carcajadas, se tocaba el pecho, pedía agua. Un desorden de emociones, el nacimiento de una nueva ambivalencia. ¿Tú has visto qué mujer más mala? No, no es buena. Lo peor es que todo esto (el muchacho señalaba el libro abierto como un pájaro con las alas desplegadas, como el diablo de Akutagawa) es verdad. Malintencionado sí, pero falso no es... ¡Un poco más y pone hasta los nombres de la gente con segundo apellido y todo! No, lo peor no es eso (el viejo hablaba despacio, saboreando las palabras). ¿Qué es lo peor? Lo peor es que ese libreo infame está bien escrito. Mira tú qué clase de oxímoron. Lo peor es que me gusta y que esta mujer perversa hasta me cae simpática... (Me seduce imaginar al viejo, con su voz tan envolvente, susurrándome al oído muchas veces la frase "mujer perversa, mujer perversa". Yo me erizo.) Sí, a mí también, pero te juro que no quisiera verme en el lugar de esta gente. ¿Cómo se habrá enterado ella de cosas tan íntimas, eh?

Ignoro si la escena transcurrió exactamente de ese modo. Lo anterior es un esbozo tentativo, más o menos tragicómico. Pero en esencia fue así y así la concibo tomando en cuenta los hechos posteriores: a partir de entonces mis relaciones con el viejo, que antes apenas existían, se convirtieron en una diplomática sucesión de espacios vacíos, en una fila versallesca de puertas cerradas o entreabiertas, con celosías y el año pasado en Marienbad.

Ahora, cuando dice "nuestras" y me envuelve en ese plural excluyente, de alguna manera me acerca. No sé. No es fácil interpretar al viejo —mi próximo libro, el que es-

cribiré en casa de Normita, podría llamarse *El viejo. An Introduction*, como los manuales anglosajones, y se lo enseño cuando aún esté en planas y podamos negociar con los detalles, no vaya a ser que al pobrecito le dé un infarto ante tal muestra de amor—, sólo siento que me acerca. Mejor aún, que ya estoy cerca aunque él no lo diga. ¿Qué puede importarme si de paso me utiliza para fastidiar un poco al muchacho?

Permanecemos los tres en silencio. Normita y los otros conversan, toman café y fuman como si no estuviera ocurriendo nada. Quizás no está ocurriendo nada y sólo existe una persona, yo, colocada ahí para discutir, suponer, para inventar historias sobre la gente y cada día buscarse un enemigo más. Una enredadora profesional. Miro al viejo, él me mira. Le sonrío, me sonrío. Cualquiera diría que somos un par de idiotas. Como si hubiese escuchado mis pensamientos, él se levanta y, en el tono más natural que ha podido encontrar, dice que se va. En mi cara algo debe haber de súplica (esa expresión no la necesito para mi trabajo, pero también la he ensayado frente al espejo, por si acaso se presentaba alguna coyuntura imprevista y aquí está), pues me explica, como a un niño chiquito, que ya es muy tarde, que ha permanecido incluso más tiempo que de costumbre. Que él es una persona mayor (un viejo) y no debe trasnochar, a su edad los excesos son peligrosos.

¡A mí con esas! Pienso que le gusta aparecer y desaparecer, darse poco, a pedacitos, escurrirse entre las bambalinas y el humo de la ambientación, detrás de su enorme abanico oscuro como la diva más seductora. No tiene apuro y yo, que soy joven, tampoco debería tenerlo. Pero la edad no constituye ninguna garantía acerca de quién va a morir primero. Lo inesperado acecha y nos hace mortales de repente, nunca lo olvido. Como la gente abanderada del sesenta y ocho, quiero el mundo y lo quiero ahora... No sé de qué forma lo miro, porque sus ojos brillan y vuelven a soñar a pesar del cansancio, de nuevo se transforma en el joven de la foto en mi cartera cuando se aproxima, y él (el joven, el viejo, él), que nunca me ha tocado ni con el pétalo de una flor, ni con la púa de un cacto —lo de la púa va y le gusta, quizás hasta sueña, mal bicho, con arañarme la cara—, él, que se inquieta y hace muecas de pájaro incómodo cuando penetro en su aura, se inclina y me besa en la boca. Bueno, más bien en la comisura, pero pudo ser un error de cálculo, un levísimo desencuentro. Me besa como alguien que se despide y quiere dejar un sello. O como alguien que flirtea sin comprometerse, que juega a alimentarse una pasión no correspondida. O como alguien que simplemente se siente bien. Como Pe-

ter Pan y Wendy, el último de los cuentos de hadas.

Es sabia la idea de perderse ahora, pienso.

No sé si el muchacho ha notado el gesto, es igual. Ellos intercambian algunas palabras que no alcanzo a oír y que tampoco me importan. Me he quedado petrificada, hecha una estatua de sal por asomarme a un pasado que no me pertenece, y sólo atino a levantarme de la butaca cuando el viejo ya se ha ido. Corro, pues, al balcón para verlo salir. Demora un poco en bajar la escalera (que es muy empinada y con escalones de diverso tamaño, la locura) y cuando al fin descubro su cabeza blanca, justo debajo del balcón, ya no sé si llamarlo, si gritar su nombre, si dejar caer sobre él la tacita de porcelana azul que aún conservo en la mano. *Tú volverás, me dice el corazón, ¿por qué te espero yo, temblando de ansiedad...*

No hago nada. Quizás porque he vuelto a sentir una mirada gris, más agresiva que nunca, clavada en mi espalda. Pero no es necesario: al llegar a la esquina el viejo se vuelve bajo la luz amarillenta de un farol callejero con algo de *spot light*. Es la estrella, no hay duda. Me saluda con la mano, de nuevo dirige una orquesta sinfónica. Rachmáninov empecinado, dramático. Rapsodia bien su rostro, se pierde entre la luz y la sombra, sigue siendo el joven de la foto. No sé si se despide o si me llama. Prefiero creer que me llama. Si es así, me esperaré. Entro, pongo la tacita sobre la mesa, recojo mi cartera, un chao Normita —besos no, ahora nadie puede tocarme la cara—, chao gente, la puerta y salgo.

El muchacho sale detrás de mí. Escucho sus pasos, su respiración anhelante. Me alcanza en el primer descanso de la escalera. Me agarra por el brazo.

—Déjalo tranquilo —creo que dice, no lo entiendo bien.

—Quítame las manos de encima —trato de soltarme, él es más fuerte que yo.

—No —aprieta más—. Hoy tú te quedas a dormir aquí.

—Te dije que me quitaras las manos de encima.

Es raro, ninguno de los dos grita. Todo transcurre a media voz, en la penumbra de un bombillo incandescente sobre una escalera de pesadilla. Al parecer no es algo público, se trata de un asunto a resolver entre nosotros.

—¿Pero qué te has creído, puta?

Me sacude. Forcejeo. No consigo deshacerme de él. No sé por qué no grito. Alguien tendría que venir. Vivimos en un mundo civilizado, ¿no? No se puede retener a las personas contra su voluntad. ¿Y si gritara? Arriba están Normita y los demás. Los bo-

leros. En la esquina me espera el viejo. *Y me darás...* Tengo que sacarme a este loco de arriba, como sea. Pero no grito. ¿Será verdad que vivimos en un mundo civilizado? El viejo está en la esquina... *tu amor igual que ayer...* Con la mano libre le doy una bofetada. Parpadea, por un segundo el estupor asoma a los ojos grises. Después aparea la cólera y hay un instante donde me arrepiento... *y en el balcón aquel...* ¿Por qué nos obligamos a esto? Me suelta para propinarme la bofetada más grande, si mal no recuerdo la única, que haya recibido en mi vida. Tanto es así que pierdo el equilibrio. Con la última frase mis dedos resbalan por el pasamanos. Mármol frío. No hay nada bajo mis pies. Él trata de sujetarme y hay un instante donde se arrepiente. Al menos eso me parece, pues grita mi nombre y, en lugar de "puta", oigo un "Dios mío". Su voz resuena, se multiplica, se fragmenta, viene de muy lejos. Golpes, muchos, incontables astillan y quiebran. Por todas partes. En la espalda y algo se congela. En la cabeza y cómo es posible tanto dolor y de repente nada. Se acabó, final del juego. ¿Era tan fácil? A partir del segundo descanso no soy yo quien rueda por la escalera, es sólo mi cuerpo. Dejo de oír. Me siento flotar, algo se hace lento. Hay un abismo, un resplandor. Pienso en Amelia.

Tomado de Ena Lucía Portela, *El viejo, el asesino y yo*, Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo, 1999, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2000.



Marcados por la pandemia de Covid 19 y sus consecuencias, los primeros meses de 2021 nos arrebataron a varias personalidades de valiosa trayectoria en la cultura cubana. Comenzando enero, dos de nuestros más importantes cineastas partieron: *Enrique Pineida Barnett* y *Juan Carlos Tabío*. El primero de ellos, creador de *La bella del Alhambra*, obra mayor de la cinematografía cubana, ganadora de nuestro primer Goya, había recibido el Premio Nacional de Cine en 2006 y una década más tarde un Coral de Honor en el Festival Internacional de Cine de La Habana. Sin embargo, su vocación artística, que se expresó por múltiples caminos, tuvo sus inicios en la música y la literatura, llegando a ganar el premio Alfonso Hernández Catá en 1953 por uno de los relatos que luego incluyó en 7 cuentos para antes de un suicidio, publicado ese mismo año. También probó suerte en la actuación y, entre otras, protagonizó la puesta en escena de la obra *Lila la Mariposa*, de Rolando Ferrer, con la compañía Las Máscaras. Fue uno de los fundadores de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. En cuanto a Tabío, más que admirado por sus antológicas comedias y su capacidad de reflejar la sociedad cubana y sus contradicciones con un lenguaje cargado de humor inteligente. Dueño de un estilo aparentemente ligero, pero incitador de la reflexión, buscando siempre que el espectador descubriera lo que subyacía detrás de lo satirizado. Premio Nacional de Cine en 2014, se le recuerda por filmes como *Se permuta* (1982) y *Plaff* (1988), éxitos innegables en el género que defendía. Su nombre también está asociado a *Fresa y Chocolate* (1993), única película cubana nominada al Oscar y también ganadora de un Goya, que codirigió con su íntimo amigo Tomás Gutiérrez Alea, colaboración que se extendió a *Guantanamera* (1995).

Referente de buen gusto, disciplina y consagración a su arte, lo fue *Lucía Lago*, la última de las integrantes del Trío Hermanas Lago, agrupación que tuviera una intensa actividad musical desde los años 40, cuando se

convirtió en el primer trío armónico femenino de Cuba. Destacó Lucía, junto a sus hermanas Cristina y Graciela, en la defensa de la canción y los géneros más autóctonos de la música cubana. Ellas no solo engrandecieron un vasto repertorio registrado en la discografía antillana, sino que, además, acompañaron a destacados intérpretes como Bola de Nieve, Jorge Negrete, Alfredo Sadel y Rosita Fornés. Lucía Lago fue reconocida con las distinciones por la Cultura Nacional, Raúl Gómez García, 23 de agosto y Adolfo Guzmán; además de otros lauros entregados por la radio y la televisión. Otra gran pérdida para la música cubana ha sido la desaparición de la musicóloga María Teresa Linares, Teté, quien muy joven alcanzara relevancia internacional al recibir el Premio María Teresa García Montes de Giberga de 1958, por su ensayo "Influencia española en la música cubana". Más adelante llegaría a ser Investigadora de Mérito; Doctora *Honoris Causa* en Ciencias del Arte; Premio Nacional de Investigaciones Culturales, 1999; Miembro de Mérito de la UNEAC, 2000, Premio Internacional Fernando Ortiz 2000 y Premio Nacional de Música 2006. Se desempeñó, además, como vicepresidenta de la Fundación Fernando Ortiz. Al fallecer ostentaba la Orden Félix Varela, la máxima condecoración que otorga el Consejo de Estado de la República de Cuba a las personalidades que han realizado extraordinarias contribuciones a la cultura artística y literaria.

Ya en febrero, nos dejó el poeta y diplomático Rolando López del Amo. Quien fuera profesor de Literatura, fundador de la Editora Política y directivo en diversos frentes del Ministerio de Relaciones Exteriores, nos legó más de una decena de poemarios, amén de numerosos artículos periodísticos en diversos medios de prensa, entre ellos, *Hoy*, *Granma*, *Verde Olivo*, *Bohemia*, *Casa de las Américas*, *El Caimán Barbudo*, y *Revolución y Cultura*. Como embajador representó a nuestro país ante las Naciones Unidas y la UNESCO, y en China, Paquistán, Sri Lanka, Maldivas y Myanmar.

En marzo falleció Raúl Pérez Ureta, otro creador que recibiera el Premio Nacional de Cine (2010). Raúl llegó al ICAIC luego de haber realizado estudios de Periodismo, Especialización Cinematográfica y Actuación Teatral. Comenzó como asistente de cámara de animación en el Departamento de Dibujos Animados, para pasar luego al equipo del Noticiero ICAIC, donde a partir de 1965 se convirtió en camarógrafo y participó en más de 800 ediciones del informativo cinematográfico semanal. Con el tiempo Ureta devino director de fotografía y comenzó a colaborar con importantes directores de cine, cubanos y extranjeros, y entre su filmografía destacan: *Madagascar* (Fernando Pérez, 1994), *Amor vertical* (Arturo Sotto, 1997), *Suite*

Habana (Fernando Pérez, 2003), *Perfecto amor equivocado* (Gerardo Chijona, 2004), *Los buenos demonios* (Gerardo Chijona, 2017) e *Insumisas* (Fernando Pérez, 2018). Fue profesor en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV).

Más adelante en marzo, también se despidió Karelía Escalante, destacada pianista que sobresalió por la fidelidad estilística que impregnó a cada una de sus interpretaciones y por prestar atención a la obra de los compositores contemporáneos cubanos, entre ellos Héctor Angulo y Jorge Garciaporrúa, de quienes estrenó varias partituras. Karelía, tras cursar estudios en el Conservatorio Municipal de La Habana, obtuvo una beca en el Conservatorio Chaikovski, de Moscú, siendo una de los primeros cubanos egresados de tan prestigiosa institución. En Cuba, a partir de 1966, ocupó un lugar prominente en la formación de las nuevas hornadas de pianistas, primero en la Escuela Nacional de Arte y luego en el Instituto Superior de Arte, donde integró el claustro fundador y se desempeñó entre 1981 y 1984 como decana de la Facultad de Música.

Y casi un año después de la despedida de Juan Padrón, su creador, la voz de Elpidio Valdés decidió seguirle. Aparentemente, porque ese personaje es eterno. La voz era la de Frank González, un excepcional actor de radio, televisión, teatro y cine, particularmente reconocido por su don para dotar de voz a los más disímiles personajes, hasta convertirse en un maestro del doblaje, especialidad no siempre bien reconocida. Él no solo tenía la habilidad de variar y acomodar su voz de acuerdo con los personajes que interpretaba, sino que les imprimía vida a dichos personajes. Destacó Frank, además, por su participación en radio y telenovelas, diversos espacios televisivos, y de la mano de Raquel Revuelta en Teatro Estudio, actuó en la obra *Los diez días que estremecieron al mundo*. El cine contó con su presencia en producciones como: *Se Permuta*, *Baraguá*, *En Tres y Dos* y *Dolly Back*. Por su trayectoria artística, mereció entre otros reconocimientos el Premio Nacional de Televisión, y la Distinción por la Cultura Nacional.

ANIVERSARIOS

A un grupo de destacadas personalidades de la cultura cubana queremos hacerles llegar con nuestras felicitaciones por sus cumpleaños, nuestros deseos de salud y éxitos. Empezamos por *Zenaida Armenteros* que arriba a sus 90 años. La gran bailarina, actriz y cantante habanera, desde muy pequeña mostró su predilección por las artes escénicas, comenzando en 1946 su participación en programas de radio, televisión, teatro, cabaré y cine, siempre en calidad de aficionada. Solo después del triunfo de la Revolución pudo desarrollar sus potencialidades, y fue una de las fundadoras en 1962 del Conjunto Folclórico Nacional. En 2005 recibió el Premio Nacional de Danza.

A los 85 llegan *Georgina Herrera*, *María Dolores Ortiz*, *Margarita Ruiz* y *Mario Limonta*. La primera de las mencionadas es una gran poeta cubana, amén de autora de un extraordinario testimonio, con un fuerte arraigo en los valores de la identidad y las raíces africanas de nuestra cultura. Es frecuente, además, la temática feminista en su obra, con especial énfasis en la mujer negra. Su poesía ha sido traducida a varios idiomas y se estudia en universidades en Inglaterra, Estados Unidos y Canadá. Posee las medallas Raúl Gómez García y Alejo Carpentier, y la Distinción por la Cultura Nacional. Ha escrito también para la radio y la televisión, recibiendo por su labor en estos medios numerosos lauros.

La holguinera María Dolores Ortiz, bien conocida por su presencia durante años en el programa "Escriba y lea" de la televisión cubana, ha sostenido una larga vida dedicada a la docencia. Es Profesora de Mérito del Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona, Heroína Nacional del Trabajo, Premio Nacional de Pedagogía 2007 y Premio Nacional de Televisión 2020.

Curadora e historiadora del arte, Margarita Ruiz, quien durante muchos años presidiera el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, actualmente integra el Consejo Nacional de la UNEAC. Entre sus curadurías más impor-

tantes siempre se recordará la realizada a la exposición *Rita Longa. Centenario*, en 2012, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Por su parte, Mario Limonta es un actor consagrado de la radio, el teatro, la televisión y el cine, medios todos en los que ha dejado una estela de actuaciones memorables. Dentro de su filmografía destacan las cintas *El joven rebelde*, *La decisión*, *De cierta manera*, y en el año 2000 actuó en *Miel para Ochún*, un filme que marcó pautas en el cine cubano, al que luego siguiera *Barrio Cuba*, ambas bajo la dirección de Humberto Solás y multipremiadas en varios festivales de cine. Una faceta muy meritoria de su quehacer ha sido el humor, por la que fuera reconocido con el Premio Nacional del género. Entre los que cumplen 80 años se encuentra *Mario Balmaseda*, a quien nos referimos en el acápite de premiados por haber merecido el Premio Nacional de Cine. De los otros, comenzamos por *José Loyola*, compositor, profesor y flautista, con una exquisita formación académica, que le permitió en 1967, gracias a una beca, estudiar composición en la Escuela Superior de Música de Varsovia. En 1973 concluyó sus estudios, y de 1981 a 1985 obtuvo un título de Doctor en Música en la Academia Frederick Chopin de Varsovia. Ha participado en numerosas citas internacionales dedicadas a la música, tales como el Simposio sobre Ópera, Ballet y Teatro Musical en Sofía, Bulgaria, 1976; o el Coloquio Civilización Negra y Educación en Lagos, Nigeria, 1977. Un decenio más tarde, fundó los festivales Boleros de Oro con los que ha continuado rescatando este y otros géneros de la música cubana.

También alcanza sus 80 años de vida *Roberto Gacio*, un actor que va más allá de su profesión pues indaga sobre el teatro, ejerce la crítica y guarda al detalle la memoria del teatro cubano. Formado en la Academia Municipal de Artes Dramáticas, participó en varios de los montajes más importantes de los fértiles años 60, entre ellos el estreno de los fértiles años 60, entre ellos el estreno de *Aire frío*, de Piñera, bajo la dirección de Hum-

berto Arenal o, en el cine, a las órdenes de Gutiérrez Alea en *La muerte de un burócrata*. Recalaría con posterioridad en el Teatro Estudio de los hermanos Revuelta, mientras estudiaba Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad de La Habana. Estuvo, además, entre los primeros en cursar Teatología en el entonces recién fundado Instituto Superior de Arte. Estudios que afianzaron su perfil como crítico, con numerosas colaboraciones en RyC, e investigador, tareas que, a partir de los 80, ejerce desde el Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas. El pasado año le fue conferido el Premio Maestro de Juventudes, de la Asociación Hermanos Saíz.

Eliseo Altunaga, otro que cumple 80, es Profesor titular adjunto del Instituto Superior de Arte. Narrador, periodista, ensayista, guionista de cine, radio y TV. Autor de importantes novelas y guiones, ha dictado talleres de guion en diferentes países, además de ocupar la cátedra de dicha especialidad en la EICTV de San Antonio de los Baños. Como guionista cuenta a su haber con más de una veintena de títulos. En su obra aborda temas relacionados con la identidad de la nación cubana, lo que se refleja en cuadernos de cuentos como *Todo mezclado* (1984), o las novelas *Canto de gemido* (1988), *A medianoche llegan los muertos* (1997), *En la prisión de los sueños* (2003) y *Las negras brujas no vuelan* (2007). Realizó, entre otros, los guiones de la telenovela *El tiempo joven no muere* y de las series para televisión *Algo más que soñar*, *La Carretera* y *Salida 19*. Ha adaptado, además, decenas de obras literarias para la radio y ha escrito un gran número de programas originales para ese medio.

Una de las actrices que en la cinematografía cubana le ha tocado en suerte representar siempre personajes secundarios (y muy bien, por cierto) es *Miriam Socarrás*, que ahora llega a su cumpleaños 80. En 1962, Miriam integró el elenco del Teatro Musical de La Habana donde, además de actuar, recibió clases de canto, ballet, danza, voz y

dicción, pantomima y folclor cubano, bajo la dirección de Alfonso Arau. Entre las puestas más importantes de esa etapa se encuentra *El solar*, dirigida por Alberto Alonso, y *Pedro Navaja*, por Jesús Gregorio. Luego pasaría a la nómina de grupos como Jorge Ankerman y Teatro Cubano. Entre 1981 y 1995 fue presentadora del Cabaret Tropicana, con cuyo espectáculo realizó numerosas giras internacionales. Ya más cerca en el tiempo, la hemos visto en la televisión en telenovelas como *Doble juego*, *Oh La Habana*, y *La otra cara de la luna*.

Varias son las personalidades que llegan a los 75 años de vida en estos primeros meses del año: Oscar Zanetti, Mirtha Ibarra, Miriam Mier, Jerónimo Labrada y José Milián. El primero de ellos, Zanetti es un distinguido historiador, catedrático universitario e investigador, académico de número de la Academia de la Historia de Cuba, miembro de Mérito de la Academia de Ciencias de Cuba. Actualmente preside la Sección de Historia de la UNEAC. En 2016 fue elegido Miembro Honorario Extranjero de la Academia Norteamericana de Artes y Ciencias. Posee las distinciones por la Educación Cubana, por la Cultura Nacional, obtuvo un Premio Casa de las Américas (Extraordinario por el Centenario de 1898), con el ensayo *Comercio y poder. Relaciones cubano-hispano-norteamericanas en torno a 1898*, y ha merecido los premios nacionales de Ciencias Sociales y Humanísticas 2011 y de Historia 2014. Mirtha es una reconocida actriz de teatro, cine y televisión, que también ha incursionado en el guión y la dramaturgia. Inició sus estudios en la Escuela Nacional de Arte y se graduó en Literatura latinoamericana en la Universidad de La Habana. Su carrera como actriz despuntó en 1967 en distintas compañías teatrales, aunque su llegada al cine la consagró en filmes como *Hasta cierto punto o Fresa y chocolate*. Ha sido miembro de jurados de varios festivales internacionales de cine, entre ellos el de San Sebastián. De 2000 a 2001 efectuó una gira por España

con su obra *Obsesión habanera*, de la que es autora y en la que actúa. En 2008 realizó el documental, *Titón: de La Habana a Guantánamera*, biografía de su fallecido esposo, el cineasta Tomás Gutiérrez Alea.

Miriam Mier, es otra querida actriz cubana, cautivadora por su belleza y su jovial voz. Muy conocida en la televisión gracias a espacios de gran audiencia como los policíacos y las aventuras, entre las que sobresalieron, en los ya lejanos años 60, *Los vikingos* y *Los comandos del silencio*. En la radio ha interpretado una larga lista de personajes y siempre con maestría. La ductilidad de su voz le permitía lo mismo representar a una niña, una anciana, una joven toda bondad o una perversa villana. Sobresalió, además, en la conducción de programas radiales, en particular “Nosotras” durante más de 17 años. Por su labor en ese medio, se le entregó el sello conmemorativo 85 aniversario de la Radio Cubana. Es Fundadora y Artista de Mérito del Instituto Cubano de Radio y Televisión, y le fue otorgado el Premio Nacional de Televisión en 2019.

Jerónimo Labrada es director académico y jefe de Cátedra de Sonido de la EICTV de San Antonio de los Baños. Realizó estudios de Telecomunicaciones y de Sonido Cinematográfico, y en 1968 comenzó su larga e importante trayectoria en el ICAIC, donde realizó gran parte de su obra cinematográfica. Se destacó registrando el grueso de la obra del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (1969-1973), así como temas de autores como Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Leo Brouwer, Sergio Vitier, Isabel Parra, Sara González, Frank Fernández, Chico Buarque, entre otros. Desde 1986 ha dedicado su vida a la enseñanza como Profesor Fundador de la Cátedra de Sonido de la EICTV. Ha impartido cursos de capacitación y formación de sonidistas en el propio ICAIC, el ISA, el Teatro Nacional de Cuba, la Escuela de Cine y Audiovisuales de Cataluña y el CCC de México. Es además autor de dos libros de cabecera sobre el sonido: *El Registro Sonoro* (1987) y

El Sentido del Sonido (2010). Le fue otorgado en 2019 el Premio Nacional de Cine.

Y José Milián, importantísimo dramaturgo cubano, además de actor, diseñador escénico y director artístico. Milián, egresado del Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional de Cuba, ha sido fundador de prestigiosas compañías como Joven Teatro de Vanguardia y el Conjunto de Arte Teatral La Rueda. Asimismo, fue integrante del legendario Teatro Estudio y del Teatro Musical de la Habana. En 1989 creó su propia compañía, Pequeño Teatro de La Habana, con la que ha puesto en escena las más relevantes piezas de su autoría, entre ellas *Vade Retro*, *La toma de La Habana por los ingleses* y *Si vas a comer, espera por Virgilio*, todas consideradas clásicos dentro de la dramaturgia cubana. En 2008 recibió el Premio Nacional de Teatro.

Por último, Roberto Fabelo, Fátima Patterson y Elizabeth Díaz arriban a los 70 años. El primero de ellos, graduado de la Escuela Nacional de Arte y del Instituto Superior de Arte, es uno de nuestros grandes artistas de la plástica. Pintor, escultor, dibujante, e ilustrador, bien conocido por su destreza técnica y el toque de humor absurdo que incorpora a sus obras. Una de las más populares, sin duda, es *Viaje Fantástico* (2012), escultura de una serie de mujeres con tenedores montadas sobre gallinas, una de las estatuas más grandes en La Habana sin ser un monumento. Fabelo ha ganado muchos premios por su arte: la Distinción por la Cultura Nacional (Cuba), la medalla Alejo Carpentier, el Premio Nacional de Artes Plásticas 2002, o internacionales como el primer lugar en la 11ma. Bienal Internacional de Dibujo en el Reino Unido, y en la Primera Bienal Iberoamericana de la Acuarela, Viña del Mar, Chile. Su obra se ha mostrado en más de 40 exhibiciones individuales y en más de 500 exhibiciones colectivas en países como Suiza, Japón, Estados Unidos, México, Venezuela, Colombia, Panamá, Argentina, Chile, Brasil, Costa Rica, y Ecuador.

Fátima, la gran actriz santiaguera, inició su quehacer artístico en 1970 en la radio y la televisión, y luego como directora de programas. Posteriormente se suma al Conjunto Dramático de Oriente, devenido en Cabildo Teatral Santiago, y en mayo de 1992 funda el colectivo Macubá, donde ha priorizado una labor de investigación y confrontación de vivencias desde el teatro; así como el trabajo con la religiosidad popular, las tradiciones, y los componentes del folclor cubano. Fundadora de la Articulación Regional Afrodescendiente y la Bienal Internacional de la Oralidad de Cuba, Fátima es, además, narradora oral de la cultura afrocubana, un motivo de orgullo para su ciudad natal. Ha representado a Cuba en países como Inglaterra, España o Brasil. Entre las piezas más importantes en que ha participado se cuentan *Repique por Mafifa* o *La última campaña*. Entre los reconocimientos que ha recibido destacan la Distinción por la Cultura Nacional, la Medalla Raúl Gómez García y el Premio Nacional de Teatro 2017.

Y dejamos para el final a Elizabeth Díaz, quien dirigiera *Revolución* y *Cultura* durante los difíciles años 90. Editora, periodista, profesora y poeta, ha recorrido todos los niveles en la edición tanto de libros como de publicaciones periódicas, desde correctora hasta jefa de redacción, y su experiencia se extiende además a la pedagogía, en la preparación de nuevas generaciones de editores. Además de *Revolución* y *Cultura*, fundó y dirigió la revista *Opción*, de la editorial Arte y Literatura. Miembro de la UNEAC y de la UPEC, mereció en 2018 el Premio Nacional de Edición.

PREMIOS

Comenzó 2021 con el anuncio por parte de las correspondientes instituciones de los premios nacionales en varias manifestaciones artísticas, que a continuación publicamos:

Cine, a *Mario Balmaseda*, una de los grandes actores de nuestro país, intérprete de memorables personajes para el cine, el teatro y la televisión, interpretaciones todas caracterizadas por la autenticidad, el rigor y la disciplina. Baste mencionar como ejemplo sus actuaciones en notables filmes como *Los días del agua* (una de sus películas favoritas, según ha afirmado), *El hombre de Maisinicú*, *De cierta manera*, *La última cena*, *El brigadista*, *Se permuta*, *Baraguá*, *Entre clones*, y *Roble de olor*, entre otros muchos. También inolvidable resulta su paso por la televisión, donde protagonizó series como: *Aventuras de Juan Quin Quin*, *En silencio ha tenido que ser*, *La gran rebelión*, y *Un bolero para Eduardo*. Entre las distinciones y premios que ha recibido resaltan la Distinción por la Cultura Nacional, las condecoraciones Juan Marinello y Alejo Carpentier, otorgadas por el Consejo de Estado de la República de Cuba, la Máscara de Oro del Teatro Nacional alemán, el Premio Nacional de Teatro en 2006, Premio Nacional de Televisión 2019 y muchos más conferidos en disímiles concursos nacionales y foráneos.

Artes Plásticas, a *Rafael Zarza*, considerado uno de los más altos exponentes de las artes gráficas en el país, se graduó de pintura y grabado en la Escuela de Bellas Artes de San Alejandro, e integró el Taller Experimental de Gráfica desde 1965 hasta 1996. La obra de Zarza se ha identificado con el empleo constante de figuras antropomórficas y el abordaje simbólico del tema de la tauromaquia, el cual le permite burlarse de personajes y actitudes extremas, al convertir al toro en símbolo de lucha y poder. Sus piezas integran importantes colecciones públicas y privadas como las del Museo Nacional de Bellas Artes y la Casa de las Américas, la Colección de Grabados de Nueva York

(EE.UU.), o la Gallery of New Masters (Dresde, Alemania), entre otras. De sus premios vale citar una Mención en el Portinari Prize in Lithography (1968); Premio de Honor de Plakat, Segundo Concurso Internacional del Cartel Político (1982); y Premio Majadahonda 1936, otorgado por la UNEAC (1990).

Teatro, a *Dagoberto Gáinza*, laureado artista santiaguero, con una larga y fructífera trayectoria en los medios escénicos, que acumula experiencia en teatro, cine, radio y televisión cubanos. Es el actual director del grupo teatral A Dos Manos. A sus 81 años es un rostro y una presencia emblemática en el teatro de su ciudad, desde los tiempos en que integró el Conjunto Dramático de Oriente, el Cabildo Teatral Santiago, y Calibán Teatro, antes de dedicarse a crear su actual proyecto. Entre sus apariciones más recordadas se hallan su inolvidable protagonista en *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra*; así como sus desempeños en *Tartufo*, *El macho* y *el guanajo*, *Yepetto* y *Dos viejos pánicos*, o asumiendo el rol del Quijote en una puesta en escena del Mirón Cubano. Gáinza, además, ha participado en filmes como *Río negro*, *Baraguá*, *Cartas del parque*, *El siglo de las Luces* y *La primera carga al machete*. Ha obtenido innumerables lauros entre los que destacan el que recibió en el Festival de Almagro, España, 2006, donde obtuvo premio a la Mejor Imagen del Quijote, con la obra de Albio Paz, *De la extraña y anacrónica aventura de Don Quijote en la Ínsula del Caribe* y *Otros sucesos dignos de saberse y representarse*. Posee reconocimientos como el Premio Omar Valdés de la UNEAC, la Distinción por la Cultura Nacional y la Placa Avellaneda.

Danza, a *Laura Alonso*, la *Grand Maitre* de Ballet, quien durante veinticinco años fuera solista principal del Ballet Nacional de Cuba. Maestra de varias generaciones de bailarines cubanos, Laura comenzó sus estudios en la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana, con Alberto Alonso, León Fokine y otros destacados profesores. Luego de su paso por el Ballet Nacional, creó en la década del 80 el Departamento de Docencia Especializada dentro de la primera compañía cubana para, a través de los cursos CUBALLET, promocionar la metodología de la escuela cubana de ballet. En su trayectoria se ha desempeñado como profesora en el ISA; directora de los Cursos Internacionales CUBALLET; presidenta de la Asociación de la Danza para las Américas (AIDA); directora del Centro de Promoción de la Danza de Cuba, conocido internacionalmente como Centro Prodanza, donde se entrena y forma a jóvenes bailarines con el método de la Escuela Cubana de Ballet. También ha sido impulsora del movimiento de psicoballet desde su inicio en 1973.