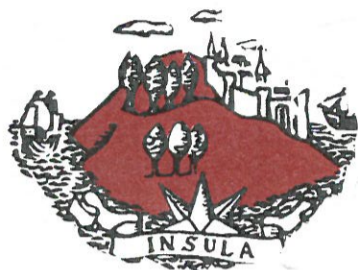


INSULA ~ 905



REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / MAYO 2022

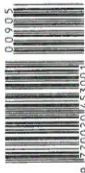


AÑO LXXVII
EDITORIAL PLANETA, S. A. U.

REDACCIÓN
JUAN IGNACIO LUCA
DE TENA, 17, 5.^a
28027 MADRID

SUSCRIPCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN
ROSELLÓ I PORCEL, 21, 2.^a planta
EDIFICIO MERIDIEN
08016 BARCELONA
TEL. (93) 499 39 32
FAX (93) 492 64 91
E-MAIL: insula@espasa.net
www.insula.es

DEP. LEG.: M. 210-1958
ISSN: 0020-4536



DE VARIA LECCIÓN: ALESSANDRO MARTINENGO: EL MAESTRO AMABLE QUE ATRAVESÓ LAS GENERACIONES, Enrico di Pastena.—LA PRECARIEDAD TEATRAL O EL RE-NACIMIENTO DE UN TEATRO COMUNITARIO EN TIEMPOS PANDÉMICOS, Cristina Vinuesa Muñoz.—CAMINO AL PARAÍSO: LA TRADUCCIÓN DE LA *COMEDIA* EN LA CORRESPONDENCIA ENTRE ÁNGEL CRESPO Y PERE GIMFERRER, José Luis Gómez Toré.—CECILIA VALDES: MUJER Y PATRIA BAJO LA MIRADA DE HUMBERTO SOLÁS, Yanelys Aparicio.—LAS HEREDERAS DE PENÉLOPE EN LA POESÍA DE ROSARIO CASTELLANOS, Josefa Fernández Zambudio. **OBRA EN MARCHA: JORGE RIECHMANN.** HACIA UNA ESCRITURA HABITABLE: LA POESÍA DE JORGE RIECHMANN, Luis Bagué Quílez.—ENTREVISTA A JORGE RIECHMANN, Graciela Ferrero.—**ENTRESEER,** DE JORGE RIECHMANN: LA RESPIRACIÓN Y LA ESPERANZA, Ángel L. Prieto de Paula.—TRATAR DE COMPRENDER. LOS ENSAYOS DE JORGE RIECHMANN, Alberto García-Teresa. **CRÍTICA E HISTORIA:** UN PRONTUARIO DE POESÍA DE VANGUARDIA: *HELICES* DE GUILLERMO DE TORRE, José Luis Bernal Salgado.—DIEZ MÁS UNO. LA FIGURA DE ESCRITOR DE RICARDO PIGLIA, Tiffany Martínez Sánchez. **CREACIÓN Y CRÍTICA:** *TOMÁS NEVINSON* DE JAVIER MARIÁS: PODER, VIOLENCIA Y AZAR, Elide Pittarello.—LA VERDAD DEL HIJO, Carlos Femenías.—LOS DIARIOS DE RAFAEL CHIRIBES: LA ESCRITURA ÍNTIMA DEL «HOMBRE INESTABLE», Álvaro Díaz Ventas.—*VAMOS A PERDERNOS*, DE FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO, María Payeras Grau.—*LOS ARBOLES QUE NOS QUEDAN*, DE RAMÓN ANDRÉS, Ángel L. Prieto de Paula. **EN SUS PROPIAS PALABRAS:** Jaume Subirana


ESPASA

J. L. GÓMEZ
TORÉ /
CAMINO AL
PARAÍSO...

que, al modo de Dante, una cosmovisión sea a la vez una experiencia sentida, emocional, estética (no muy lejos, por cierto, de algunas afirmaciones de Eliot). En esa ambición se mueve la obra de Crespo, sin que se pueda, por tanto, separar de manera radical lo que es obra de creación y lo que es traducción o crítica, pues todos esos caminos convergen hacia una misma mirada humanística y un mismo horizonte. Desde esa perspectiva, la tan traída alquimia del Verbo se remonta a su sentido original e invita a una profunda transformación («metamorfosis» es una palabra clave para Crespo en la *Comedia*, como recuerda en su carta a Gimferrer del 25 de febrero del 78). La visión tecnológica del mundo tiende a oponer ser humano y naturaleza, vista demasiado a menudo como un enemigo al que hay que vencer. Por el contrario, la transmutación de la materia, en el sentido profundo (y esotérico) de la Gran Obra, supone, al mismo tiempo, la metamorfosis del propio creador-alquimista, que remite a una solidaridad profunda con el mundo natural. Así se expresa Dante —en la

versión de Crespo—en el canto final del *Paraíso*, a la vista de la Gloria divina, «mirando sólo su apariencia/ que, cuando yo cambié, se me cambiaba» (Alighieri, 2011: 397).

J. L. G. T.—IES CARMEN MARTÍN GAITE,
MORALZARZAL (MADRID)

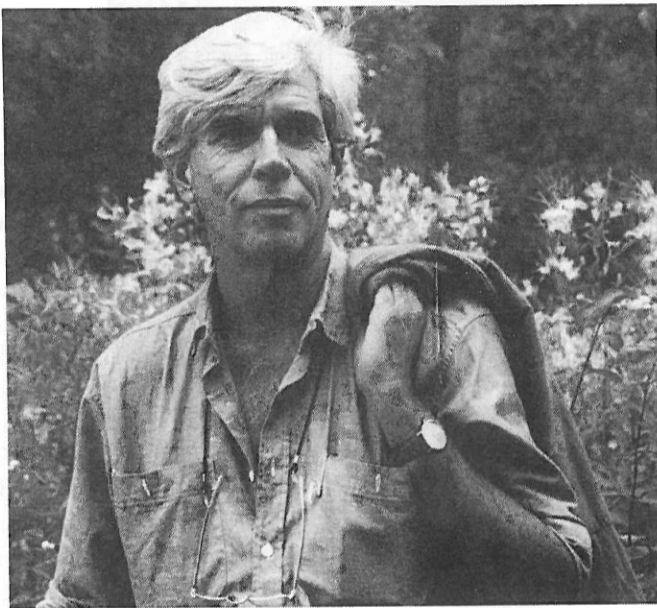
Bibliografía

- ALIGHIERI, D. (2011), *Comedia. Paraíso* (traducción de Ángel Crespo), Madrid, Seix Barral, 2011.
 CRESPO, Á. (1999), *Dante y su obra*, Barcelona, El Acanalado, 1999.
 GÓMEZ BEDATE, P. (2018). *Un tiempo dulce*, Madrid, Polibea, 2018.
 HÖLDERLIN, F. (2001), *Ensayos* (traducción de Felipe Martínez Marzoa), Madrid, Hiperión, 2001.
 RUIZ CASANOVA, J. F. (2009), «Introducción» en Ángel Crespo, *Antología poética (1949-1995)*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 17-49.

YANNELYS APARICIO / CECILIA VALDÉS: MUJER Y PATRIA BAJO LA MIRADA DE HUMBERTO SOLÁS

Las relaciones e interdependencias entre la literatura y el cine en Cuba han sido frecuentes, densas y fecundas desde la primera adaptación de una obra literaria, realizada por Enrique Díaz Quesada en 1910, hasta las recientes versiones de las novelas de Leonardo Padura. Además, desde que comenzara la etapa de oro del cine cubano, en los años sesenta, con la creación del ICAIC y los primeros destellos de los grandes directores, como Gutiérrez Alea y Humberto Solás, esa interdependencia, con un sentido reivindicativo y social, ha sido cada vez más acuciante. En ese panorama, el protagonismo de la mujer en las cintas cubanas, sobre todo en aquellas que responden a adaptaciones literarias, ha crecido exponencialmente. El cine revolucionario ha colocado, en reiteradas ocasiones, su atención en la figura del personaje femenino. La nómina de películas protagonizadas por mujeres es amplia: *Lucía*, *Retrato de Teresa*, *Lejanía*, *La bella del Alhambra*, por citar algunas de las más conocidas. En este sentido destaca, entre otros, Humberto Solás, quien coloca a la mujer en el centro de sus puestas en escena, convirtiendo a los personajes femeninos en vivas representaciones de la sociedad, la cultura y la nacionalidad cubanas.

Solás se vinculó desde muy joven al ICAIC, al principio como asistente de dirección y colaborador de la revista *Cine Cubano*, además de participar en la campaña de alfabetización mediante su contribución al proyecto de la Enciclopedia Popular. Durante la década de los sesenta codirigió sus primeros cortometrajes y documentales,



Humberto Solás

junto a Oscar Valdés. Hacia finales de esa década, las tres historias que conforman la película *Lucía* significaron un hito en la evolución del cine cubano. Esta obra, considerada como una de las diez fundamentales del cine latinoamericano, todavía no abordaba tramas prestadas de la literatura, pero tres de sus restantes obras maestras sí lo hicieron: *Cecilia*, sobre la novela homónima de Cirilo Villaverde y cuyo estreno tuvo lugar en 1982; *Amada*, de 1983, que tomaba como modelo *La esfinge*, de Miguel de Carrión, y *El siglo de las luces*, inspirada en la novela homónima de Alejo Carpentier, de 1993, las cuales,

además de asumir un argumento literario, insistieron en resaltar el papel de la mujer desde una óptica muy personal.

En las tres adaptaciones existe un denominador común: la estrecha relación entre la figura de la mujer y la historia. Humberto Solás equipara en sus creaciones los conceptos de mujer y patria, por lo que sus personajes femeninos ejercen una presencia impetuosa y constante, que les lleva generalmente a ganar más protagonismo en las adaptaciones cinematográficas que en las novelas inspiradoras de las mismas (Caballero, 1999). De este modo, Cecilia, Amada y Sofía se convierten en ejes principales o representaciones, en cada caso, de una etapa fundamental de la historia de la isla de Cuba. La filmografía de Solás enfatiza las preocupaciones, pasiones, conflictos y anhelos de la mujer cubana y su lucha por liberarse de los tabúes sociales imperantes en cada una de las épocas representadas de la isla y que, en reiteradas ocasiones, se corresponden con las necesidades de la nación y del pueblo.

Esta idea ya se dejaba entrever en *Lucía*, obra que fusiona historia, identidad, lucha, planteamientos de género, defensa de la mujer, relación entre emancipación nacional y emancipación de la mujer. La primera Lucía vive la época de la Guerra Final que daría lugar a la independencia, la segunda protagoniza uno de los episodios trascendentales de la lucha contra la tiranía de Machado y la tercera se erige como paradigma de la proclama revolucionaria por alejar a la mujer del machismo, el analfabetismo y la dependencia histórica con respecto al hombre. De modo paralelo, cada una de las mujeres de las principales adaptaciones literarias de Solás contempla momentos históricos estelares que combinan las luchas colectivas de los proyectos nacionales con las lizas de las mujeres individuales por adquirir roles de igualdad o autonomía.

Los tres filmes de origen literario con protagonismo femenino se desarrollan en épocas críticas y decisivas para el progreso de la isla. *Cecilia* se centra en los entresijos de la sociedad colonial, adornada por la historia de amor entre Cecilia Valdés y Leonardo Gamboa, que se enmarca en el primer tercio del siglo XIX, cuando comienzan a escucharse las primeras voces contundentes sobre la necesidad de seguir los pasos de las nuevas repúblicas continentales; *Amada* escenifica la vida de la mujer en la República, justo en el momento en el que la «danza de los millones» está dando paso a una década —la de los veinte del siglo XX— de conflictos y estallidos sociales que van a desestabilizar los cimientos de una república que ya se considera fallida y abrirá paso a la primera dictadura, y *El siglo de las luces* se remonta a los ecos de la Revolución francesa en el Caribe, para dejar constancia de los comienzos históricos de las independencias americanas, que tuvieron sus inicios en la zona de las Antillas. Concretando un poco más, las películas de Solás eligen momentos de la historia relacionados con experimentos revolucionarios, y abordan sobre todo los procesos de esos movimientos sociales y políticos, como observa Caballero: «la poética de Humberto Solás [se erige] (...) como un megarelato personal a modo de metáfora del proceso mismo de las revoluciones» (Caballero, 1999: 11).

Resulta interesante la circunstancia de que los tres rodajes mencionados se lleven a término en un momento decisivo de la historia, la sociedad y la literatura de Cuba de los últimos tiempos: las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX, sobre la base de algunas piezas representativas de la literatura cubana que esbozan segmentos trascendentales e imprescindibles en la construcción de la nacionalidad histórica y cultural isleña: el declive de la época colonial, la decadente vida republicana y la llegada de las ideas de la emancipación y primeras revoluciones al Caribe. Y es que la narración, o el «método narrativo» (Sommer, 2004: 25), son necesarios para contar la historia de un país o una nacionalidad cuando aquella no existe o no ha sido todavía bien relatada y, como dijo Bello en su ensayo «Modo de estudiar la historia», cuando solo se cuenta con algunos documentos que no completan el verdadero sentido de la historia ni explican realmente cómo es una nacionalidad o cómo se ha forjado (Bello, 1981, 249). Narrar es utilizar el lenguaje, sea escrito o filmico, para contar cómo es o cómo fue una realidad. Solás aprovecha el carácter referencial de las obras escritas en clave de ficción histórica para proponer en imágenes una particular visión de lo que fue el pasado en función de un presente. Historia y ficción se entrelazan en una nueva vuelta de tuerca en la que, como dio Ricoeur, la ficción tiene un carácter «cuasi histórico» y el pasado histórico un carácter «cuasi ficcional»:

Si es cierto que una de las funciones de la ficción, unida a la historia, es la de liberar retrospectivamente ciertas posibilidades no efectuadas del pasado histórico, es gracias a su carácter cuasi histórico como la propia ficción puede ejercer *a posteriori* su función liberadora. El *cuasi pasado* de la ficción se convierte así en revelador de los *posibles escondidos en el pasado efectivo*. Lo que «habría podido acontecer» —lo verosímil según Aristóteles— recubre a la vez las potencialidades del pasado «real» y los posibles «irreales» de la pura ficción. (Ricoeur, 1995: 916)

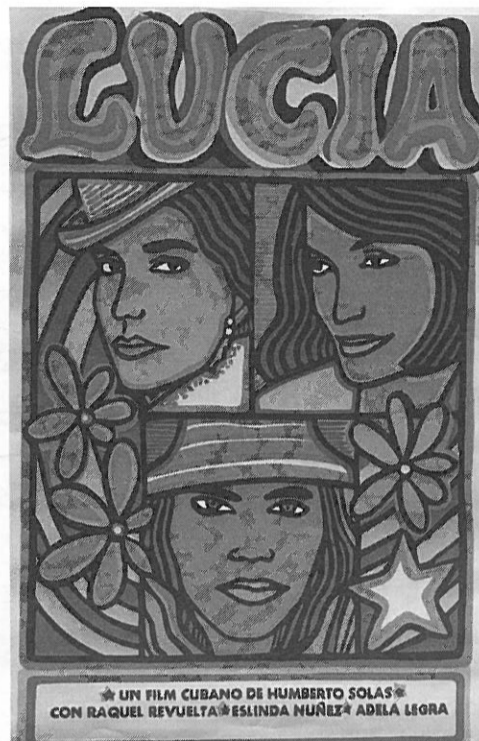
Y. APARICIO /
CECILIA VALDÉS:
MUJER...

Si el pasado histórico ya estuvo condicionado por el carácter «cuasi histórico» de los textos ficcionales de Villaverde, Carrión y Carpentier, Solás profundiza en esa dirección al retomar, en un presente muy posterior al de las referencias históricas y también muy posterior al del momento en que los narradores conciben su obra, las tramas de las novelas para ponerlas al día en relación con el momento en que las acondiciona y les da un nuevo sentido, acorde con lo que Cuba está viviendo en los últimos años del segundo milenio.

La Cecilia de Solás

El filme *Cecilia* hunde sus raíces en una de las obras más representativas de la literatura cubana, paradigma de la narrativa romántica y costumbrista de la isla. En ella, Villaverde dibuja un fresco de los primeros momentos de la construcción de la nacionalidad cubana, y caracteriza a un personaje femenino que trasciende los límites temporales de la obra y, por consiguiente, las páginas de la novela, convirtiéndose, en las innumerables adaptaciones teatrales, televisivas y cinematográficas realizadas a partir de la trama, en una multiplicidad de Cecílias que, en la mayoría de los casos, adquiere una connotación significativa en la simbología mujer/nación. ¿Por qué la novela concita esas implicaciones y por qué ha sido tan tenida en cuenta para adaptaciones musicales, dramáticas y cinematográficas? El Romanticismo histórico es la época de la creación de las nacionalidades, pero en la literatura latinoamericana significa una adopción de modelos netamente europeos. ¿Cómo conciliar entonces la necesidad de afirmar una identidad con esa asunción foránea? El paradigma de Chateaubriand, presente en la mayoría de las novelas fundacionales americanas, fue seguido al pie de la letra por la mayoría de las ficciones, pero el matiz que estas programaron, como textos comprometidos con la constitución y la consolidación de las repúblicas, es lo que dota a esos textos de una autonomía con respecto a las obras europeas de las nacionalidades ya consolidadas como la francesa, la inglesa o la española:

El aunar el destino nacional con la pasión personal era precisamente lo que confería a los libros de los discípulos latino-



Y. APARICIO /
CECILIA VALDÉS:
MUJER...

americanos [con respecto a Chateaubriand, Scott o Rousseau] sus rasgos específicamente americanos. Por un lado, casi nada parecía determinar el rumbo del discurso histórico desde mediados hasta el final del siglo XIX, puesto que, como Andrés Bello había advertido, faltaban datos básicos (...). Pero, por otro, la falta no era pretexto para ofrecer cualquier relleno narrativo (...). ¿Qué mejor manera de debatir la polémica de la civilización que convertir el deseo en la incesante motivación para un proyecto literario/político? El leer, sufrir y temblar con el impulso de los amantes hacia el matrimonio,

a la familia y la prosperidad, para luego ser devastado o colmado, es ya ofrecerse a servir un programa partidario. (Sommer, 2004: 44)

Por eso, cuando hablamos de Cecilia Valdés, tanto en la novela como en las numerosas representaciones que siguen sus propuestas identitarias, la protagonista es concebida como el eje de discusiones y temas trascendentes de la época colonial insular: las diferencias de clase, la esclavitud, la dependencia colonial, la imagen de la criolla mestiza, encantadora, preciosa y sensual, una aproximación al modelo de mujer cubana y su papel frente a una historia de varios siglos

de contradicciones, conflictos sociales, cubanía y mestizaje. Según Doris Sommer, «las novelas románticas se desarrollan mano a mano con la historia patriótica en América Latina. Juntas despertaron un ferviente deseo de felicidad doméstica que se desbordó en sueños de prosperidad nacional materializados en proyectos de construcción de naciones que invistieron a las pasiones privadas con objetos públicos» (Sommer, 2004: 23).

Más allá de la excelencia de la puesta en escena, el buen manejo de las técnicas y recursos narrativos y la coordinación actoral, el filme recibió numerosas críticas que atacaban la decisión del director de, a diferencia de las representaciones teatrales estrenadas hasta el momento, crear su propia versión de la criolla mulata más conocida de la literatura cubana. Los juicios, en general, no fueron demasiado condescendientes con la película, y el estreno suscitó una fuerte polémica tanto en los medios como en el público. Periodistas, expertos y el público en general manifestaron su desacuerdo ante las excesivas libertades tomadas por el director, que resultaban desconcertantes para un colectivo que estaba acostumbrado a la versión fiel a la original, romántica y convencional, que se había representado hasta el momento. Sin embargo, Solás valora la adaptación de *Cecilia Valdés* expresando:

Cecilia es mi mejor película. La más estudiada y la que fue hecha con mayor rigor y que significó un esfuerzo muy grande (...), sobre todo por el hecho de que significó replantear la libertad del creador. *Cecilia Valdés* es un clásico con el cual yo no me identifico a estas alturas del siglo XX, y lo remodelé a mi gusto. Fue un ejercicio de libertad muy fuerte que me costó caro, pero contaba con antecedentes en el mundo entero que sustentaron este ejercicio de libertad creadora. (Del Río, 2006: 167)

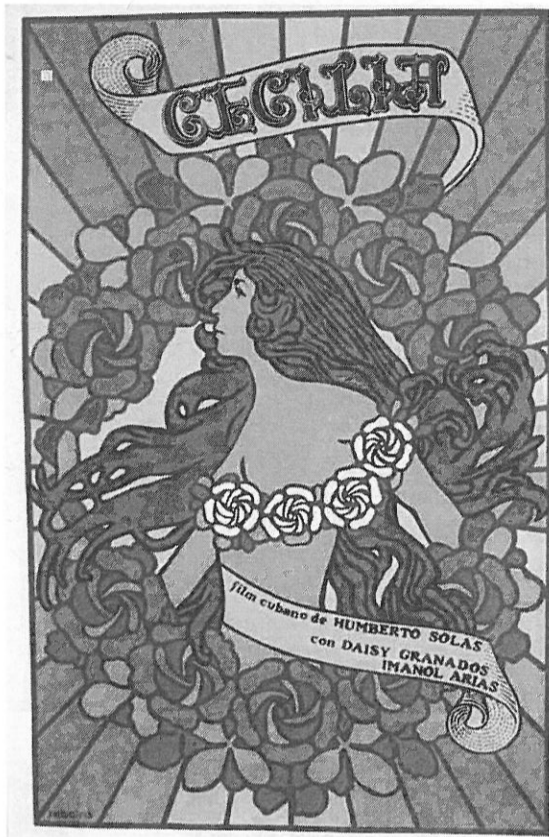
Según Luciano Castillo, la *Cecilia* creada por Solás «tiene poco de Valdés y sí mucho del inagotable caudal imaginativo de Solás» (Castillo, 1982: 2). El guion concebido con el apoyo de Nelson Rodríguez y la colaboración de Jorge Ramos y Norma Torrado, da lugar a una obra que dista de la inicial, creando una versión bastante libre del texto inspirador, y proyecta a la mulata caribeña, imagen de la criolla cubana, como una metáfora de la patria oprimida que se erige, en forma de mujer que se viste como la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba, para inmolarse ante la pérdida del hombre amado que traiciona la causa de la independencia.

Al igual que en otros prestigiosos filmes cubanos como la primera *Lucía*, *La última cena* y *Roble de olor*, *Cecilia* aborda los matices del nacimiento de una nación, en este caso la etapa colonial, remarcando los horrores de la época esclavista y el tema del mestizaje. La presencia de la clandestinidad anticolonialista y la representación de los primeros movimientos revolucionarios de independencia aportan el rasgo distintivo a la creación de Solás y, a partir de este notable cambio, la trama transita una senda que se aleja de la novela decimonónica que da vida a la Cecilia de su filme.

Tal como en la novela de Villaverde, el argumento del filme se ubica en La Habana de la segunda década del siglo XIX, entre la capital y los ingenios azucareros próximos a ella, aunque la película extiende la historia hasta la mitad del siglo. La trama gira en torno al amor, esta vez no incestuoso, entre la mulata Cecilia y el señorito Leonardo Gamboa, blanco criollo, hijo de una de las familias más acaudaladas de la época, los Gamboas, sobre todo Doña Rosa, representada por Raquel Revuelta. Con el objetivo de poner fin a la relación entre los amantes, Doña Rosa acuerda un matrimonio entre Leonardo e Isabel, joven que, como él, pertenece a la aristocracia habanera y, el día señalado para la celebración nupcial, Cecilia se propone impedir el matrimonio.

El conflicto es un vivo reflejo de la sociedad cubana decimonónica en pleno proceso de formación de la identidad, en la que Leonardo se aparta de la mujer mestiza y, siguiendo las indicaciones de la madre enérgica, elige para casarse a la mujer blanca de la que no está enamorado. Por su parte, José Dolores Pimienta, mestizo enamorado de Cecilia, que en la novela se decide a vengar la afrenta del señorito Gamboa, en el filme también llevará a cabo la venganza, pero esta vez guiado por el ideal de independentismo más que por el amor a Cecilia, aunque igualmente la decisión desembocará en tragedia.

La novela de Villaverde se centra en un romanticismo que gira en torno a la relación amorosa de los amantes medio hermanos Cecilia y Leonardo y a los triángulos amorosos que se crean en torno a ellos, realzando las diferencias de origen y clase social que regían la vida de una sociedad esclavista de La Habana colonial. A diferencia del texto escrito, Solás da menos juego al enfoque del amor prohibido para centrarse de un modo mucho más profundo y evidente en los ideales políticos de independencia, la abolición de la esclavitud o las cuestio-



nes relacionadas con la identidad, como la presencia de la religión afrocubana, y aborda dichos temas mediante la incorporación de nuevos conflictos que involucran a Cecilia en la lucha independentista. En este sentido cabe señalar que algunos críticos han enfatizado una posible carga intencional en la explicitación del incesto en la película, algo que no se corresponde en absoluto con la realidad del filme. Caballero llega a afirmar que «es tal la comprensión de Humberto acerca de la importancia del incesto para detonar profundos sentidos históricos, que lo incrementa, lo especula, lo interpreta» (Caballero, 1999: 13). Y pone como ejemplo a Rosa, la madre del protagonista, que desea a su hijo Leonardo (Imanol Arias) «cuando percibe el torso desnudo y velludo del efebo tentador» (Caballero, 1999: 13).

Esa escena ocurre en el minuto 22 de la película, cuando todavía se están proponiendo los conflictos fundamentales de la trama. Rosa entra a la habitación de Leonardo para despertarlo, porque es ya tarde y, como es un joven algo disoluto, hay que estar encima de él para que tenga algún tipo de actividad útil. Rosa lo trata con cariño, como cualquier madre, y él la recibe en su habitación como cualquier hijo que quiere a su madre, sin ningún tipo de connotación sexual. Un abrazo entre ellos parece el gesto más normal y cotidiano en una familia cuyos miembros se llevan bien. La ausencia de elementos incestuosos se irá observando con mayor claridad conforme avance la cinta, porque la madre solo habla con el hijo para comentarle problemas propios de la familia, incluidos los planes que los padres tienen con el hijo para que se case con Isabel, quien pertenece, igual que los Gamboa, a una familia blanca y con una posición económica desahogada. Lo que preocupa sexualmente a Leonardo no es su madre, sino el hecho de que Cecilia, a quien desea con pasión, no le haga caso, porque para ella es superior el compromiso con los esclavos y los negros que los flirteos con un blanco que pueda ayudarle a mejorar su estatus económico y social. Por lo demás, en la película ni siquiera se llega a insinuar que Leonardo y Cecilia puedan ser medio hermanos.

La adaptación cinematográfica comprende tanto la inclusión de nuevos personajes como la novedosa caracterización de algunos de ellos. Cecilia, la preciosa y rebelde mulata, conoce a Leonardo Gamboa, criollo y adinerado, en una fiesta a la que la joven ha asistido como parte de la organización de conspiradores a la que pertenece. Esa noche nace el idilio entre Cecilia y Leonardo, que no es visto con buenos ojos por parte de José Dolores Pimienta, compañero de lucha de Cecilia, pobre y mestizo como ella, cuyo amor parece no ser correspondido por la muchacha.

Por otro lado, el filme se encarga de reflejar las contradicciones políticas y de clases, las tertulias de la alta casta social habanera, los bailes y las costumbres que se retratan en la vida de la familia Gamboa, en contraste con la humildad del mundo de Cecilia. El idilio entre Cecilia y Leonardo servirá, en la adaptación cinematográfica, como base para recrear una visión bastante completa de la etapa fundamental en la formación de la nación cubana.

La cuestión política predomina en el desarrollo de la trama de la película, menos presente en la novela. Solás construye un José Dolores Pimienta a quien no ciegan los celos por el hecho de que otro se lleve a la mujer de quien se ha enamorado, como ocurre en el texto de Villaverde, sino que, movido por la rabia ante la traición, se declara enemigo acérrimo del delator de la conspiración que se está gestando en el seno de su grupo de patriotas, y es por ello que decide hacer justicia. Desde los inicios de la película, Pimienta se presenta como miembro de un grupo clandestino que organiza la lucha por la independencia. Solás se aleja de la concepción literaria del personaje cen-

trado en ganar el amor de Cecilia. De este modo, tanto Pimienta como Cecilia adquieren un matiz histórico, que revaloriza el material identitario cubano. El grupo clandestino al que pertenecen los mulatos libres en apoyo la rebelión para abolir la esclavitud se adorna con los elementos de la religión afrocubana y la santería.

Los personajes femeninos son trabajados intensamente por el cineasta, desde Doña Rosa, con un carácter decidido e impetuoso, cuyos matices trágicos se intercalan para enriquecer las escenas, sobre todo al final de la trama, ante la muerte de Leonardo, pasando por Isabel, representada por Eslinda Nuñez, que expone con vehemencia sus criterios y lucha por conseguir su enlace con los Gamboa, hasta Cecilia, interpretada por Daisy Granados.

Los ideales del Romanticismo prevalecen en la creación de Solás. El filme incorpora a una Cecilia de convicciones patrióticas, que en aras de continuar con su lucha por la libertad se entrega a Leonardo para lograr que ayude a un cimarrón perseguido y herido. La joven juega un papel primordial dentro del movimiento independentista, pues representa la parte activa del grupo revolucionario del siglo XIX, que pone en primer lugar la lucha por la libertad y el anhelo de independencia perseguidos por los esclavos y mestizos hasta la consecución de una tradición heroica, que estará presente en la construcción del hombre o la mujer nueva de la revolución.

Cecilia es en el filme, por encima de todo, la heroína que sirve como mensajera para conectar a algunos miembros del movimiento clandestino, consiguiendo que su amante blanco encubra a un negro fugitivo, perteneciente al colectivo que lucha por la libertad. La joven establece, con su muerte, el carácter histórico de una comunidad que lucha por la independencia. Al lanzarse desde la cúspide de la iglesia, renuncia al amor del hombre blanco que le proporcionaría buena vida y le llevaría a «adelantar la raza» y se entrega a una muerte romántica, al tiempo que parece simbolizar un abandono de la fe en el futuro y en las deidades afrocubanas que le habían infundido esperanzas hasta el momento de «la caída».

La presencia de los rasgos propios de la cultura cubana y la ideología del romanticismo en la isla se patentiza en el documento fílmico, pues «la figura femenina se relega a la representación abstracta de la madre patria, quien espera ansiosa por la libertad que solo sus hijos varones son capaces de proporcionarle» (Mazorra, 2020: 85). Con la muerte de Leonardo y la tragedia desencadenada por Pimienta, Cecilia carece de motivos para continuar abanderando la lucha por la libertad, ya que los hombres, aquellos que encarnan el rol más activo en esa lucha, según Mazorra, ya no pueden ser piezas dinámicas y eficaces para tal propósito. Es este uno de los cambios fundamentales con respecto a la fuente original escrita. Si en el texto narrativo solo había, en las mujeres, espacio para el amor, en la película ellas adquieren preocupaciones políticas, pero, finalmente, no pueden responder a las expectativas que generan.

Y. APARICIO /
CECILIA VALDÉS:
MUJER...



Y. APARICIO /
CECILIA VALDÉS:
MUJER...

Asistimos también, a lo largo de la puesta en escena, a la representación del sincretismo, las creencias yorubas frente a las religiosas cristianas, vinculando elementos fantásticos y oníricos, como la representación de José Dolores a modo de un Changó guerrero, que asume la venganza de Cecilia, mientras la joven protagonista recorre frenéticamente el carnaval, vestida con colores dorados, asimilada a Oshún o a la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de la isla, que encarna lo que Joel del Río denomina como «la sugerencia de símbolo de mujer-patria, mulata, sensual, perturbadora y rebelde, condenada a un destino irremisiblemente trágico» (Del Río, 2006: 166).

La adaptación de Humberto Solás nos deleita con «una lectura mestiza y sincrética» (Riccio, 2004: 194) que muchos interpretaron como una traición a la novela de Villaverde, a pesar de que el director esgrimiera el derecho a practicar la libertad creadora. Técnicamente, Solás no está haciendo otra cosa que adaptar lo que Sommer aplica al contexto del Romanticismo a la imagen que se espera de una producción que cumpla con los presupuestos revolucionarios. Sommer, siguiendo a Kirkpatrick (1978: 37) explica que las novelas nacionales latinoamericanas, entre las que incluye a *Cecilia Valdés*, alentaban un «imaginario común» en el contexto de los sectores medios de lectores y narradores, que eran los que manifestaban más fehacientemente y de un modo más sincero el «sentimiento nacional», y lo hacían provocando la identificación de esos sectores con los héroes y heroínas, para concitar el ideal (Sommer, 2004: 31). De un modo similar, salvando las distancias temporales, el Solás de fin del siglo XX trata de ajustar los elementos de un romanticismo epocal a un ideal que pueda coincidir con lo que los vestigios de una revolución mermada y frac-

sada sean capaces de aportar para seguir sintiendo el proyecto como viable. De ahí los elementos románticos, de amor a la patria y servicio a ella, en algunos de los personajes femeninos de sus adaptaciones, que reacomodan y actualizan sentido.

Y. A.—UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

Bibliografía

- BELLO, A. (1981). *Obras Completas, vol. XXII*, Caracas, Fundación La Casa de Bello.
- CABALLERO, R. (1999). *A solas con Solás*, La Habana, Letras Cubanas.
- CASTILLO, L. (1982). «Cecilia II», *Diario Adelante*, 9 de septiembre de 1982, p. 2.
- DEL RÍO, J. (2006). «Cecilia (Humberto Solás, 1981): Las marcas de la desmesura», en *Cuba: Cinéma et révolution*, eds. Julie Amiot y Nancy Berthier, Lyon, Le Grimh-LCE-Grimia, pp. 161-168.
- KIRKPATRICK, S. (1978). «The Ideology of Costumbrismo», *Ideologies and Literature*, 2, 7, pp. 28-44.
- MAZORRA, D. (2021). «La mujer-bandera como imagen de la nación: el caso cubano», *América sin Nombre*, 25, pp. 85-95.
- RICCIO, A. (2004). «Dilucidaciones sobre *El siglo de las Luces*», *Studi Ispanici*, XXIX, pp. 191-202.
- RICOEUR, P. (1995). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Siglo XXI.
- SOMMER, D. (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.

JOSEFA FERNÁNDEZ ZAMBUDIO / LAS HEREDERAS DE PENÉLOPE EN LA POESÍA DE ROSARIO CASTELLANOS

La mujer que se recata en gineceo

Cuando Penélope teje en Ítaca está creando no solo un sudario, no solo un entretenimiento para evitar una nueva boda, sino también una forma específicamente femenina de acceso a un conocimiento propio, que puede convertirse en una reescritura, en un diálogo con la tradición heroica que la está marginando. La tela construye una realidad, y deconstruye la tradición que la mirada androcéntrica ha impuesto. Este poder otorgado a la esposa de Ulises es una visión que se va configurando a través de las relecturas de los poemas homéricos, y se construye por medio de una dialéctica con los paradigmas femeninos que Rosario Castellanos (1925-1974) va discutiendo a lo largo de su obra, donde quiere traer al centro a una mujer marginada e inmolada constantemente. Las hijas de Penélope no desean esperar. Esta ruptura permite la reflexión sobre el papel que la mujer representa: «Sacrificada, como Ifigenia, en



Rosario Castellanos

los altares patriarcales, la mujer tampoco muere: aguarda» (Castellanos, 1998: 569), de manera que la espera se convierte en su sacrificio, poco trascendental para el curso de los acontecimientos épicos. La inmovilidad de Penélope es representativa de la sumisión femenina, que la convierte en la cuidadora de la casa, en la mujer dedicada a las labores propias de su condición, mientras el gran Ulises corre sus aventuras, incluyendo sus aventuras amorosas.

Nuestra autora es una heredera de Penélope que discute la conveniencia de ese papel transmitido. Como demuestra Vergara, «Rosario ataca la pasividad de la mayoría y abre el registro de la falta de conciencia sobre lo que implica y lo que debería implicar ser mujer» (Vergara, 2007: 16). La ironía sobre la imposibilidad de ser una buena ama de casa emerge en «Lección de cocina», por ejemplo, cuando se quema la carne y la protagonista se reprocha el consiguiente conflicto porque va a perturbar a su marido y deseque-

INSULA 905
MAYO 2022

16