

Yannelys Aparicio / Juana María González (eds.)

Modelos femeninos en la literatura y el cine del mundo hispánico

Adaptaciones de obras literarias contemporáneas



PETER LANG

Índice

Lista de autoras	9
Presentación	11
1. <i>Del amor y otros demonios</i>: locura, pasión y los ecos en el séptimo arte	17
<i>YANNELYS APARICIO Y ANDRÉS PORLÁN TORROGLOSA</i>	
2. ¿Dónde está la que no está? <i>Esther en alguna parte</i>, de Eliseo Alberto y Gerardo Chijona	35
<i>ÁNGEL ESTEBAN</i>	
3. La imagen de la mujer en el poemario <i>Las niñas siempre dicen la verdad</i> de Rosa Berbel y en su adaptación audiovisual por Virginia García del Pino	49
<i>JUANA MARÍA GONZÁLEZ GARCÍA Y GONZALO JIMÉNEZ VARAS</i>	
4. Las penélopes de Padura y el imposible <i>Regreso a Ítaca</i>	71
<i>ALMUDENA VIDORRETA TORRES Y ZULEMA JATTIN</i>	
5. Malditismo y fuga: polisemia en “Anita, la cazadora de insectos” y su adaptación al cine	91
<i>JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN Y MILAGRO OBANDO-ARIAS</i>	

6. **Funcionalidad y disfuncionalidad en los retratos femeninos de la adaptación cinematográfica de *Ventajas de viajar en tren*, de Antonio Orejudo** 109
VICENTE LUIS MORA

7. **Representación novelística y cinematográfica de la metamorfosis de la protagonista en *La soledad era esto*** 127
MILICA LILIC

8. **Semiótica fílmica: Contraste entre los modelos femeninos presentes en la adaptación cinematográfica de *Pantaleón y las visitadoras* de Francisco Lombardi** 141
PATRICIA BARRERA VELASCO Y MAURO LUDENA L.

9. **Una revisión del conflicto vasco desde el matriarcado: los personajes femeninos en la adaptación televisiva de *Patria*, de Fernando Aramburu** 157
MARTA OLIVAS FUENTES

10. **El largometraje documental biográfico y su potencial para la educación literaria. Análisis de *La Reina de las Nieves: luces y letras de Carmen Martín Gaité*, de Mariela Artiles (2021)** 173
RAÚL CREMADES

2.

¿Dónde está la que no está? *Esther en alguna parte*, de Eliseo Alberto y Gerardo Chijona

ÁNGEL ESTEBAN

Resumen: La novela *Esther en alguna parte* (2005), del cubano Eliseo Alberto obtuvo una réplica cinematográfica homónima en 2013, bajo la dirección de Gerardo Chijona. Tanto en una como en otra, Esther es un símbolo de ciertas características del paisaje emocional cubano del autor; pero en cada versión esta singularidad se manifiesta de una forma diferente: mientras en la novela prevalece un modelo dramático y de representación o performatividad, ligado a elementos literarios y diversas digresiones, en la película la estética se centra en ofrecer un producto que se atenga a los cánones narrativos del cine convencional, relativos al deseo de trama y a la ansiedad por contar. De esa forma, en las dos versiones, la protagonista, que no está, se convierte en un elemento persistente y omnipresente, gracias a los aditamentos técnicos de la narración literaria, por un lado, y la cinematográfica, por otro.

Palabras clave: Eliseo Alberto, *Esther en alguna parte*, narrativa cubana, cine cubano.

Where is the one that is not? *Esther en alguna parte*, by Eliseo Alberto and Gerardo Chijona

Abstract: The novel *Esther en alguna parte* (2005), by Eliseo Alberto, obtained an homonymous film replica in 2013, under the direction of Gerardo Chijona. In both versions, Esther is a symbol of certain characteristics of the author's Cuban emotional landscape, but in each version this singularity is manifested in a different way: while in the novel a dramatic model of representation or performativity prevails, linked to literary elements and various digressions, in the film the aesthetic focuses on offering a product that adheres to the narrative canons of conventional cinema, related to the desire for plot and the anxiety to tell. In this way, in both versions, the protagonist, who is not there, becomes a persistent and omnipresent element, thanks to the technical additions of literary narration, on the one hand, and cinematographic narration, on the other.

Keywords: Eliseo Alberto, *Esther en alguna parte*, cuban novel, cuban cinema.

Eliseo Alberto murió en 2011, cuando ya se estaba realizando la película *Esther en alguna parte*, que terminó de rodarse en 2012 y se estrenó en 2013. En ella se adaptaba su novela homónima, a cargo de Gerardo Chijona y con guion de Eduardo Eimil. Eliseo Alberto, que había participado en guiones memorables, como el de *Guantanamera* (1995) o *Cartas del parque* (1988), y en algunas telenovelas mexicanas, en este caso no participó en la adaptación excepto en sus inicios. La novela había sido finalista del Premio Primavera de 2005, y la producción de la cinta corrió a cargo del ICAIC junto con la peruana Sontrac EIRL, con ayuda del programa de apoyo al cine latinoamericano Ibermedia, en el que colaboraron países como Francia, España o Italia. La película también fue premiada en el Festival Internacional de Los Ángeles de 2013 (mejor guion) y en el Havana Film Festival de Nueva York, y su estreno tuvo una considerable repercusión en la isla porque poco antes de morir, Lichi estuvo en Cuba con el fin de ser asistido en su enfermedad, después de más de dos décadas de ausencia, y algún año antes se había publicado *Esther en alguna parte* en Cuba. Además, Reinaldo Miravalles, que llevaba 15 años exiliado y 18 sin participar en una película rodada en Cuba (Santiesteban, 2013), estuvo en La Habana para ese acontecimiento y fue largamente ovacionado. Puede que, en la cinta, el tema de la amistad de dos personas de avanzada edad que recuerdan sus años de juventud en Cuba hubiera podido añadir una connotación simbólica al evento, como una “metáfora casual” de la historia personal de Miravalles, del propio Lichi y de tantos cubanos del último medio siglo (Aparicio, 2021, 77).

Las diferencias entre el texto escrito y la producción audiovisual son notables. Los dos formatos salvaguardan la trama central, la del encuentro o reencuentro de los dos viejos, que hablan de su pasado y de las dos mujeres que marcaron su vida: Maruja para Lino y Esther para Larry/Arístides. A partir de ese esquema, las dos obras homónimas responden a proyectos artísticos muy dispares, hecho que confirma al menos dos principios estéticos básicos: que la novela es un género libérrimo, y que los que han realizado la película han entendido que el cine es autónomo con respecto a la literatura y que, pudiendo servirse de ella, entienden la libertad de otra forma, necesaria para que un producto fílmico sea reconocible, útil y atractivo, aunque para ello se redefinan aspectos que en la novela pudieran ser fundamentales, pero que en un metraje no funcionarían en absoluto. Desde esa perspectiva, se hace necesario poner en evidencia el arriesgado y a la vez acertado trabajo de guion y dirección de la película.

La novela de Eliseo Alberto vale más por su apuesta general que por el recorrido particular. Leída como una trama sostenida en el tiempo desazona por sus continuas digresiones, excepto en la parte central o “Intermedio”, la historia de la breve pero muy intensa relación de Arístides con Esther durante la adolescencia de ambos. Es el único momento en el que el narrador logra atraer por completo la atención del lector. La parte anterior, “Primer acto” y la posterior, “Segundo acto”, van y vienen desde la acción principal, que es el recuento de las vidas de Lino y Larry realizado, en primer lugar, por las escenas de los años setenta relatadas por el narrador y, en segundo lugar, por ellos mismos en 2003 para justificar una vida llena de amor y de fracasos, y para posicionarse cada uno de ellos en las vidas de las mujeres que provocan la ansiedad de trama. Las digresiones sobre la comida, el carácter del cubano, las continuas referencias al grupo Orígenes y otros momentos estelares de la literatura cubana, el ámbito de los chinos en Cuba, etc., desvían la atención sobre el asunto principal, y por eso desaparecen casi por completo en la película.

¿Qué es lo que salva, entonces, a la novela del tedio de la digresión? ¿Qué mueve al lector a seguir leyendo? Sin duda, la necesidad de saber qué ha pasado con Esther. Sobre este particular se dosifica muy sabiamente la información y, sobre todo, se escenifica de un modo inteligente y sutil el juego de fuerzas y relaciones entre la ausencia y la presencia, la realidad y la ficción, la vida y la actuación. Se podría decir que lo performativo es la clave para la interpretación correcta del texto escrito, que en la película se obtiene mediante otras estrategias discursivas, más acordes con el medio de expresión. Y es que la versión escrita original está planteada como una obra de teatro, y solo en esa instancia aparece el gran escritor que, sin duda, es Eliseo Alberto.

El autor no esconde la filiación dramática de su pieza, ya que desde la página nueve imita al teatro con la enumeración de los personajes de la obra, cada uno descrito brevemente por el tipo de participación en el relato (actor de teatro, viejo amor de Arístides, vecinos de Lino, madre de Arístides, etc.), y los dos capítulos principales de la novela, que contienen casi toda la información de la trama, son el primer y el segundo acto. Incluso el capítulo central, más corto que los otros dos, supone un nuevo guiño a los menesteres dramáticos, ya que se trata de un “Intermedio” por el que el texto escrito, extraído del cuaderno de tapas rojas de Arístides de 1947, se convierte en un acto performativo en el que, como en ciertas representaciones teatrales del Siglo de Oro, se combinan los actos de la comedia con piezas pequeñas que sirven como descanso o complemento

de la historia principal. Y el epílogo final, de dos páginas, que reproduce una de las hojas del cuaderno, arrancada y escondida durante mucho tiempo, convierte su carácter narrativo en dramático, cuando Maruja, la esposa de Lino, dice a Larry: “Ya acabó la función” (Alberto, 2005, 198).

La Habana, esa Habana recordada de mitad de siglo (entre los años cuarenta y los setenta), al estilo de la de Cabrera Infante, esa Habana que ya no existe, es el “gran teatro del mundo”. Solo así adquieren nueva dimensión e interés las digresiones. En la obra de Calderón, cada personaje representa su papel en el mundo, y este entrega un traje a cada participante en el auto, para que representen la comedia de la vida, y devuelvan sus trajes una vez termine la *performance*. El tópico literario del “Theatrum mundi” ya había sido esbozado por Platón en el mito de la caverna, y en la *República* el filósofo griego elaboró el concepto de imitación, por la que el arte produce sombras de lo real, algo que sería completado y matizado más tarde por Aristóteles al explicar la *mimesis*, que añade la coherencia expositiva, la técnica y la *trama*, definida ella misma como imitación de una acción mediante una cohesión narrativa (Potolsky, 2006, 39). En ese sentido, Curtius ya consideraba a los maestros de la antigüedad clásica como portadores de una perspectiva por la que el cosmos es descrito como un gran teatro en el que los seres se mueven gracias a los hilos que manejan los seres superiores (Curtius, 1976, 201–2011). Y en la tradición hispánica, antes que Calderón, Lope de Vega había tratado al mundo como un teatro en *Lo fingido verdadero* (1608), al poner a los personajes de la comedia a observar cómo sus colegas de escena interpretan un papel, sugiriendo un trasvase de actividad entre la realidad y la representación, y una multiplicación de los actos performativos por la condición especular del sistema de muñecas rusas:

Igual que espejos enfrentados que reproducen infinitamente la imagen que fijan, el juego de Lope es fascinante para el espectador que, más acá de cualquier reflexión, es consciente de ser un espectador que ve a unos actores que se creen público de otra comedia e ignoran que todos ellos, (meta)público y (meta)comedia, son elementos de la gran comedia que él, el verdadero espectador, está contemplando. Es el tópico del teatro del mundo, de la vida como representación, del fingimiento de lo verdadero llevado hasta el interior mismo del espectador. Si este analista hubiera estado allí, habría mirado hacia atrás por ver si también uno estaba siendo parte del espectáculo que otro estuviera contemplando. (Pascua, 2003, 12)

Lo representacional y dramático en la novela cubana de las últimas décadas tiene un recorrido digno de mención. Reinaldo Arenas ponía a

actuar a todos los personajes de *El color del verano* (1990/1999) no solo en el fragmento que inaugura el texto, “La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)” (Arenas, 1999, 17–76), sino en numerosas escenas en las que participan protagonistas de la literatura y de la política de Cuba en la segunda mitad del siglo XX. Una de las más inquietantes es la titulada “Virgilio Piñera lee sus poemas efímeros” en la que se relata cómo eran aquellas reuniones clandestinas en las que diversos escritores se reunían en casa de alguien a leer poemas, hablar sobre literatura o criticar al régimen dictatorial. En la escena sobre Piñera se describe cómo el poeta, narrador y autor teatral tan venerado por Arenas, leía sus poemas en casa de Olga Andreu, y al terminar esa representación, cuando los circunstantes todavía estaban hechizados, con lágrimas en los ojos y en pleno éxtasis, el poeta quemaba en público sus composiciones, para no sufrir la censura y la persecución institucionales. Las numerosas alusiones performativas a Virgilio Piñera tendrán, como veremos, un recorrido también importante en la novela de Eliseo Alberto.

Otra novela con una orientación muy dramática es *Leve historia de Cuba* (2007), de Enrique del Risco y Francisco García, en la que se repasan en clave de ficción humorística los principales episodios de la historia de la isla. En algunos de esos capítulos memorables hay una estructura dialógica constante, que invita a la representación y, además, toda la trama se plantea como una reflexión sobre el pasado desde la “Gloria cubana”, un “cielo” desde el que se ve y se juzga el gran teatro del mundo cubano, tanto en el tiempo como en el espacio. Al comienzo del epílogo, el narrador resume todo lo visto y representado en la novela:

Pese a que en la eternidad a nadie le importan los días de la semana, un inconfundible espíritu dominical envuelve hoy a la Gloria y sus alrededores. Un palpable entusiasmo multiplica gestos y palabras. En un día como este, héroes viejos y nuevos se igualan en febrilidad. Héroes de todas las guerras, de la pluma, de la palabra o del trabajo. (Risco y García, 2007, 275)

Y a continuación va enumerando por extenso quiénes son y qué hacen, el León de Oriente, el general Flor Combet, Quintín Banderas, el Padre de la Patria, el Superhéroe, el indio Hatuey, el dictador Machado, el Bobo de Abela, Lino Recio, José Martí, Maceo, Camilo Cienfuegos, Miguel Matamoros, etc. El pretexto dramático para explicar “lo cubano” llega incluso al ensayo, como en el conocido texto de Rafael Rojas *Un banquete canónico* (2000), en el que se pone a dialogar a los supuestos miembros del canon cubano, convocados a la mesa de un peculiar

banquete: “Rojas los invitó a comer juntos -quizá un almuerzo más lezamiano que pantagruélico-, y los hizo participar en la misma sobremesa. Se preguntó entonces por qué en Cuba, más que en ningún otro país de Hispanoamérica, la literatura sigue tan atada al relato cultural de la nación” (Aparicio y Esteban, 2014, 106). Lo performativo llega hasta el final de las reflexiones, cuando se establece un “coloquio de ficciones” en el que Lezama Lima, Nicolás Guillén, Severo Sarduy, Alejo Carpentier, Reinaldo Arenas y Guillermo Cabrera Infante se interrogan y discuten alrededor de lo cubano y lo latinoamericano. No es casual que el propio Eliseo Alberto dijera de este ensayo que logra colocar a los libros y a sus creadores en un contexto muy amplio y consigue un acercamiento muy provechoso a la literatura y sus protagonistas (García Hernández, 2000).

La clave para interpretar lo dramático en *Esther en alguna parte* nos la da otra de las novelas del momento, en la que también hay una fijación de sentido en lo performativo: *Máscaras*, de Leonardo Padura, publicada por primera vez en 1997, ocho años antes que la narración de Eliseo Alberto. Ambos novelistas pertenecen a la generación “escondida”, como dice Padura, signada “por su falta de rostro público y de capacidad para decidir sus opciones de vida y futuro en una sociedad que estuvo férreamente reglamentada y en la cual su rol muchas veces fue decidido por las necesidades, exigencias y reclamos del Estado” (Padura, 2016, 225). Todos los miembros de esa generación nacieron en los años cincuenta, eran niños todavía cuando triunfó la revolución y su vida estuvo llena de consignas y sobresaltos (UMAP, caso Padilla, decenio negro, Mariel, caída del campo socialista y finalmente periodo especial, que es cuando esta generación destaca por su obra artística). Su especial relación con la evolución política del régimen los llevó a entender de un modo especial el mundo del arte, que en *Máscaras* y, como veremos, en *Esther en alguna parte*, tiene que ver con la representación, que opera con los binomios ocultación/desenmascaramiento, realidad/ficción, presencia/ausencia, vida/actuación.

Padura elige, para elaborar teóricamente lo que va a ser el criterio de actuación de los personajes principales de la novela, el libro *La simulación*, de Severo Sarduy, que funciona como montaje intertextual concatenado, ya que se cita en muchas ocasiones sin descubrir la autoría de Sarduy, pues es uno de los personajes de la ficción quien desarrolla las ideas y dice las palabras de Sarduy. Por otro lado, la intertextualidad se acota igualmente en la figura de Virgilio Piñera, a quien se rinde un claro homenaje, tanto por las veces que es citado por su nombre o indirectamente, como

por los paralelismos entre la vida del personaje Alberto Marqués y la de Piñera. Y este es otro de los puntos de conexión entre la novela de Padura y de Lichi Diego, quien utiliza a Virgilio como cita en muchas ocasiones, casi siempre al hilo de las digresiones del primer y segundo acto. En el caso de Padura,

Toda la novela se construye técnica y estructuralmente alrededor de textos literarios y autores en los que se habla de la ocultación, el disimulo, el descubrimiento de verdades ocultas, las transformaciones en el espacio de la realidad y en el de la literatura y las relaciones entre el teatro, esa gran mentira que nos enseña grandes verdades, y la vida. Y todo ello se conforma para establecer una conexión lógica y evidente con el motivo de la investigación: la muerte de un joven travestido en ropa de mujer. (Esteban y Aparicio en Padura, 2022, 77–78)

Por ejemplo, en una sección de la novela en la que se habla de un travesti, se dice de él que es “todo una apariencia, algo así como una perfecta mascarada teatral” (Padura, 2022, 145), idea extraída de la obra de Sarduy (1982, 13), que se completa poco más adelante con la sugerencia de que el “camuflaje”, la “conversión cosmética (o incluso quirúrgica)” tienen como fin “una especie de desaparición, de invisibilidad” (Padura, 2022, 146), que coincide con Sarduy (1982, 14), y con la conclusión de que la metamorfosis puede estar conectada con el deseo de intimidar, “pues el frecuente desajuste o la desmesura de los afeites, lo visible del artificio, la abigarrada máscara, paralizan o aterran, como ocurre con ciertos animales que utilizan su apariencia para defenderse o para cazar, para suplir defectos naturales o virtudes que no tienen” (Padura, 2022, 146–147), texto que también sigue a Sarduy (1982, 13–14). Todas esas discusiones entre diversos personajes de la novela intentan dar luz sobre el crimen que Mario Conde investiga, el de un joven travestido que muere con ropas y maquillaje de mujer, y que mantenía oculta su condición metamórfica y performativa para la mayor parte de la gente que lo conocía. De la misma forma, cada vez que Virgilio Piñera es citado o intertextualizado, su aparición recupera el sentido teatral y de representación, como lo tenía incluso en Reinaldo Arenas y lo tendrá en Eliseo Alberto.

Esther en alguna parte, como texto narrativo, se centra en los binomios antes propuestos alrededor de varios personajes. En primer lugar, Arístides, el actor, cuya continua metamorfosis afecta mucho más a su espacio vital que al laboral, ya que él mismo enumera sus diversos nombres en una lista casi interminable: Abdul Simbel, Benito O’Donnel, Pierre Merimée, Eduardo Sanpedro, Lucas Vasallo, Plácido Gutiérrez,

Elizabeth Bruhl o Larry Po; pero también afirma que le hubiera gustado ser algunos de los personajes de Virgilio Piñera, como Electra (la omnipresente en *Máscaras*, de Padura), Angelito, Chacha, Agamenón, Tota, Tabo, Mefistófeles, Flor de Té, etc. Y añade al hilo de estos disfraces: “Me considero afortunado: la gente que me mira no me ve” (Alberto, 2005, 27), sentencia completa de la síntesis superadora de las tesis y antítesis de los binomios: se consigue esconder la realidad y a la vez hacer aparecer lo escondido, mediante la representación.

Las transformaciones y procedimientos performativos que más nos interesan, sin embargo, son los de las dos mujeres protagonistas: Maruja Sánchez y Esther Rodenas quienes, gracias a los movimientos miméticos, *están más cuando no están que cuando están*. La primera solo está al principio de la novela, cuando muere y la entierran. Y de esa aparición real solo está de verdad un tiempo muy limitado, pues se describe con más intensidad el momento del velatorio y el entierro que esos últimos momentos en los que todavía habla y se mueve. El resto de la novela se encuentra de un modo mucho más profundo, porque su performatividad va ligada a las evocaciones de Lino y Larry. De ellas nos interesan más aquellas que confirman que llevó una doble vida, al menos en su mente, la de cantante en un bar, y que pudo tener una relación lésbica con Rosa, la del café Buenos Aires, y nos incumben mucho menos los datos que Lino nos proporciona sobre su relación anodina, de salidas fuera de casa una vez a la semana o de satisfacción sexual dos veces cada siete días. Lo más llamativo es que los datos de la vida escondida de Maruja los sabía Larry, porque conocía a fondo esa otra actividad de la esposa de Lino, mientras que este, que era su marido, vivía al lado de ella una vida físicamente constatable pero falsa. Según nos hará saber Larry, la única existencia que le interesaba a Maruja era la de la transformación a escondidas, la del traje ad hoc para cantar y bailar que la travestía por completo, no desde el punto de vista del género, como ocurre en Padura y Sarduy, sino de la actitud vital, de las ganas de ser y estar.

¿Y Esther? La efectividad de la síntesis que supera los binomios anti-téticos es mucho mayor, extrema y profunda que la de la pareja anterior. Larry/Arístides y Esther nunca estuvieron casados, ni siquiera fueron novios; pero la intensidad de la corta relación real y la obsesión durante toda una vida por la presencia imposible de aquella que no estuvo y que quizá nunca llegaría a estar consigue imponer el deseo a la realidad en forma de representación. Larry no cesa de hablar de ella, y reconoce que ese *estar sin estar* es lo más real que le ha ocurrido. Confiesa a Lino: “A

medida que envejezco, ella rejuvenece en proporción inversa a mi depauperación y ya no hay madrugada que no sueñe con sus ojos”, para concluir, a continuación: “[...] la vida es un simulacro”, y manifestar que, después de haber amado “de cuerpo presente” a 68 mujeres, solo “me siento Arístides cuando evoco a Esther” (Alberto, 2005, 29). Esta conversación ocurre el 31 de octubre de 2003, uno de los últimos momentos de la vida del actor, lo que corrobora que hay presencias más insistentes que las físicas y movimientos del deseo más experimentables que los sometidos al rigor de lo cronotópico.

Al trabajar con la película homónima, el interés se aleja del gran teatro del mundo, y se centra en conseguir una estructura y una trama que respondan a los cánones del cine convencional. Por eso, en la cinta desaparecen los elementos literarios persistentes en el texto escrito: las digresiones, la acumulación de personajes secundarios que aparecen solo una o dos veces y, por supuesto, muchas de las conexiones de la narración con el drama. Es algo similar al adelgazamiento de elementos superfluos, desde el punto de vista de la ansiedad de imagen y de trama que hay en *Fresa y chocolate*, en comparación con *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, relato lleno de conversaciones sobre literatura y escritores. En la película sobre Esther, permanecen solo algunos de los nombres del actor y varios de sus disfraces, y se establece una diferenciación significativa entre la representación de Maruja y de Esther. La esposa de Lino es tratada con esmero y en numerosas escenas en forma de imágenes y, además, el metraje maneja dos alicientes que atraen el interés de quien visiona la cinta: el primero es que la figura, la voz, la presencia y las palabras de Maruja corren a cargo de Daisy Granados, una de las más grandes actrices del cine cubano, y el segundo, que sus apariciones desarrollan una historia escondida que en la novela queda solo mínimamente sugerida, y que aquí acapara todo el interés del guionista: la doble vida de Maruja como cantante de boleros, su verdadera transformación en el sentido dramático del que estamos hablando. Sería esta la única excepción relevante a la ausencia de elementos performativos en la película.

Esther, sin embargo, solo aparece una vez, en el último minuto y nada más como alguien a quien no se ve, que dice “Ya voy” y abre una puerta. Todo lo demás son comentarios de Larry que, en muchas ocasiones, se sugiere que pudieran ser inventados, fantaseados por un hombre enamorado de una persona que realmente no existe. De hecho, en el minuto 39 de la película, Julieta Cañizares, quien conoció y trató bastante a Maruja, dice a Lino que probablemente Esther no existe, que podría ser

una invención de Larry. Este alto contraste entre el tratamiento de los dos personajes femeninos protagonistas insinúa una reflexión sobre la propia identidad nacional, que en la película está implícita pero que en la novela se afirma expresamente, mediante una confesión inquietante de Larry:

Cuba, esa Cuba que yo desatendía por despecho, esa Cuba embrujada e iracunda; esa Cuba cruel y devota, esa Cuba justa, poderosa y frágil, pecadora, culpable, ingenua, valiente y cobarde, esta Cuba de todos y de nadie, Cuba, sería mi Esther. La buscaría en el puño de mi mano, en el fondo de mis pupilas, en el aire que aspiro y expiro, aunque ella nunca se entere que la amo y se me vaya media vida deseándola. (Alberto, 2005, 176)

La mujer como símbolo de la nación está presente no solo en Cuba, sino en toda América Latina, desde las ficciones fundacionales del siglo XIX (Sommer, 2004; Aparicio, 2021 y 2022). Este recurso es señalado por algunos críticos como una metáfora muy “explícita”, “tendenciosa”, “forzada”, por lo que resulta “apenas convincente” (Solano, 2005, 49). Es cierto que la idea se ha podido convertir en lugar común en la literatura de Nuestra América, pero también es necesario situar el recurso en un plano existencial más profundo, teniendo en cuenta las circunstancias vitales y públicas de Lichi Diego, quien había perdido a Cuba desde que publicara *Informe contra mí mismo*, texto en el que destapó tanto su amor incondicional, profundo y dolido a la isla, como su perplejidad ante la violencia, la fragilidad, la crueldad, la cobardía, la iracundia y sus opuestos. Larry, a través de la imagen de una Esther más idealizada que real, sentía todo eso de una Cuba anterior, una Habana que ya no existe, la de los años de su niñez, juventud y primera adultez, que en el momento en el que se describe, los filtros de la vejez han edulcorado los recuerdos o lo que su deseo propone como recuerdos.

Del mismo modo, el autor de la novela, cuyo reflejo existencial gravita en los procedimientos narrativos de la cinta, propone la añoranza de una Cuba perdida, una Habana en la que ya no puede reconocerse, cuyo símbolo más directo es el paseo que realizan Larry y Lino por Arroyo Naranjo. En la narración escrita ocurre en el segundo acto (Alberto, 2005, 154–160), y en la película a partir del minuto 54, que comienza con la llegada de ambos al parque y a la iglesia del barrio, y con una conversación en la que Larry, a pesar de que ya sabe que Esther vive cerca, reconoce: “Este Arroyo no es mi Arroyo: nadie se baña dos veces en el mismo arroyo”, que en la novela se formula alrededor de la decadencia de

ciertos edificios nobles, que son ahora “como cascajos de algún bombardeo” (Alberto, 2005, 154).

La presencia emocional del paisaje urbano que se corresponde con unas notas de algo que se perdió y nunca volverá ha sido tema recurrente en la obra de Guillermo Cabrera Infante, Zoé Valdés, Luis Manuel García, Abilio Estévez, Uva de Aragón e incluso Reinaldo Arenas. Para Eliseo Alberto, además, el recuerdo del barrio de la infancia tiene connotaciones literarias enraizadas en el ámbito familiar, que significan también una continua evocación melancólica de la infancia perdida en el lugar ideal también perdido, como un edén extraviado por un oscuro pecado, solo recuperable por medio de la palabra, como se manifiesta en una sección nada despreciable de la poesía de Eliseo Diego, padre del novelista, que comienza con su primer libro, *En la Calzada de Jesús del Monte*, de 1949, y llega hasta sus últimos poemas, los publicados después de su muerte. La Cuba/Habana/Arroyo Naranjo del pasado que recorre las páginas y las imágenes de las dos versiones de *Esther en alguna parte* es comparable al sentido más profundo de otra de las últimas obras que Lichi escribió: *La novela de mi padre*, publicada de manera póstuma en 2017 pero comenzada a escribir hacia 2004, justo diez años después de la muerte de Eliseo Diego, como se anuncia en las primeras páginas del libro, es decir, en el mismo tiempo en que estaba escribiendo *Esther en alguna parte*.

La misma pulsión orientada a recorrer melancólicamente el pasado está en la identificación de Esther con Cuba y en la evocación de la novela inconclusa y no publicada de Eliseo Diego, y además ambas obras fueron escritas en ese periodo final de la vida de Lichi, en el exilio mexicano y con una añoranza muy profunda de la vida en aquella ciudad de la niñez y la juventud. Las últimas líneas de esa evocación familiar insisten en la capacidad de la memoria para volver sobre lo ya extinguido, que se ha transmutado en materia gracias a la palabra:

Entonces papá tendrá pruebas de cuánto se le extraña aún en aquella casona de Arroyo Naranjo, la suya, mía, nuestra, de La Habana, cubana, una posesión de la memoria que comienza a derrumbarse ladrillo a ladrillo, dejando una montañita de polvo en la palma de unas oscuras manos –las del olvido–. Su vida se desmorona en medio de una rugiente avalancha de luz, se esfuma, sí, se transparenta, pero solo para reedificarse verso a verso en la monumental literatura que él, al huir ahogado, nos testó en herencia. Rueda por el piso un mango mordido. Y escucho reír a un niño de seis años tras mi puerta. (Alberto, 2017, 144–145)

Esther es el símbolo, en la novela de Lichi Diego, de la reedificación de las cosas gracias a la literatura, de la “posesión de la memoria”. Por eso, aunque no esté, los aditamentos dramáticos en la novela y las constantes evocaciones en la película hacen presente lo ausente, real lo deseado, visible lo escondido, prístino lo enmascarado, vestido lo travestido. En ese espacio alternativo está la que no está, de una u otra forma, en la novela y en la película. Y por eso tienen sentido, también, las metamorfosis de los personajes masculinos en su acercamiento, cada uno, a la mujer querida y evocada por el otro.

AQ: The following references are not listed in alphabetical order. Please check the reference order. Padura, Leonardo (2016), Padura, Leonardo (2022)

Bibliografía

- Alberto, Eliseo (2005). *Esther en alguna parte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Alberto, Eliseo (2017). *La novela de mi padre*. Barcelona: Penguin Random House.
- Aparicio, Yannelys y Esteban, Ángel (2014). *Narrativa histórica cubana. La obra literaria de Julio Travieso*. Valencia: Aduana Vieja.
- Aparicio, Yannelys (2021). *Cuba: memoria, nación e imagen. Siete acercamientos al séptimo arte desde la literatura*. Bruselas: Peter Lang.
- Aparicio, Yannelys (2022). “Cecilia Valdés: mujer y patria bajo la mirada de Humberto Solás”. *Ínsula*, 905, 12–16.
- Arenas, Reinaldo (1999). *El color del verano o Nuevo “Jardín de las Delicias”*. Barcelona: Tusquets.
- Curtius, Ernst Robert (1976). *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García Hernández, Arturo (2000). “Rojas indaga la reacción histórica de los consagrados ante los jóvenes”. *La Jornada*, 28 de septiembre de 2000, s/p. En <https://www.jornada.com.mx/2000/09/28/05an1clt.html>
- Padura, Leonardo (2016). *Siempre la memoria, mejor que el olvido. Entrevistas, crónicas y reportajes selectos*. Madrid: Verbum.
- Padura, Leonardo (2022). *Máscaras*. Madrid: Cátedra.
- Pascua Mejía, Manuel (2003). “Las acotaciones en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega”. *Ars Theatrica: Estudios e Investigación*, s/n, 1–12. En https://parnaseo.uv.es/Ars/Estudios/M_Pascua.pdf
- Potolsky, Matthew (2006). *Mimesis*. Nueva York / Londres: Routledge.

Risco, Enrique del y García, Francisco (2007). *Leve historia de Cuba*. Los Angeles: Pureplay Press.

Santiesteban, María de las Mercedes (2013). “Sobre la película *Esther en alguna parte*”. *Cubaencuentro*, 26 de febrero de 2013, s/p. En <https://www.cubaencuentro.com/txt/cultura/articulos/sobre-la-pelicula-esther-en-alguna-parte-283269>

Sarduy, Severo (1982). *La simulación*. Caracas: Monte Ávila.

Solano, Francisco (2005). “Las perlas del contable. *Esther en alguna parte* by Eliseo Alberto”. *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, 107, 49.

Sommer, Doris (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.