

mente, Machover, que hizo un interesante recorrido por los libros de Cabrera, definió su tarea como una búsqueda de La Habana perdida. Rosa Pereda, al igual que Cruz, destacó la primera lectura de Cabrera, estuviera entonces de acuerdo o no con sus posturas políticas, como un hecho transformador de su vida. También hizo un repaso de las principales novelas del autor cubano destacando los recursos paródicos como esenciales en la construcción de su mundo novelístico. La escritora catalana Marta Pessarrodona también hizo autobiografía y recordó su pasado en el mundo editorial al tiempo que descubría, con puntualidad, los libros de Cabrera. Su intervención fue muy literaria, plagada de siglas con las que jugaba con los juegos a los que nos tiene acostumbrado el gran escritor cubano, quien cerró el acto diciendo que «las palabras cambian la memoria».

Bajo el epígrafe de «Cuba nuestra: literatura y política» fluyó el acto tercero, moderado por el novelista y crítico Valentí Puig. Carlos Franqui situó a Cabrera Infante en la Cuba anterior a la revolución castrista, contó anécdotas e hizo historia política subrayando la solidaridad de Cabrera con la izquierda cubana en tiempos de Batista y su actividad en lo que llamó «revolución cultural», haciéndose eco del Martí que defendía la cultura como el acceso a la libertad. Fue inevitable que Franqui refiriera sus propios avatares políticos y culturales, y aunque sin hablar propia-

mente de Cabrera, sí lo estaba situando en un mundo que sería determinante en el dominio de su imaginario. Valerio Riva, editor italiano y amigo tanto de Franqui como de Cabrera, contó anécdotas interesantes sobre las dificultades para publicar a Cabrera en Italia, las rocambolescas pretensiones de Lisardo Otero y el Premio Biblioteca Breve (Barral) y de cómo él se convirtió, por solidaridad, en un exiliado sin mérito pero con simpatía moral. Antes de que se proyectara el corto *P.M.*, su autor, Orlando Jiménez Leal, relató las venturas y desventuras del cine cubano en los primeros años de la revolución, las dificultades que tuvieron para apartarse de la propaganda y de cómo este inocente y de cómo este inocente corto, con momentos de una gran calidad, no sólo testimonial, se convirtió en un asunto de Estado. Sin duda, se salía de la cara frase de Castro «Dentro de la revolución todo; fuera de la revolución, nada».

Por fin, la última jornada de la semana fue dedicada al cine, una de las pasiones más conocidas de Cabrera Infante y una de las influencias notorias en su técnica narrativa. Fernando Savater, como cinéfilo, intervino para confesar su escaso entusiasmo por la crítica cinematográfica y su gusto por los artículos que Cabrera Infante escribió sobre la materia, como los recogidos en *Arcadia todas las noches*. Revelan, en efecto, el placer de ir al cine y no reducen las películas a esquemas conceptuales y abstractos. Por su parte,

Vicente Molina Foix describió al agasajado como guionista de cine y espectador culto, formado en la cinemateca de La Habana, comparable a otros escritores que dejaron páginas sobre el cine, como Moravia, Borges y Graham Greene. Señaló que le interesaba la opinión de Cabrera Infante aun cuando pudiera disentir de sus gustos (por ejemplo: su desaprobación de Bertolucci), coincidiendo en los grandes ejemplos, a contar desde Hitchcock.

El director de cine Fernando Trueba opinó que los escritos de Cabrera Infante sobre cine (*Un oficio del siglo XX*, etc.) no forman parte de la historia del cine sino del cine mismo, que es, para el escritor cubano, el cine sonoro, pues

el mudo apenas significa una expresión imperfecta del otro. El encanto del cine resulta de su irreductible magia, misterio, maravilla, ante los cuales se estrellan los intentos de racionalización, algunos ilustres, tal el caso de John Huston.

Cerró la rueda de intervenciones el propio Cabrera Infante, quien evocó sus tiempos de periodista en *Carteles* y *Bohemia*, incluido un proceso por obscenidad que le obligó a utilizar el pseudónimo de G. Caín. La crítica habanera de su tiempo, anterior a la revolución, estaba circunscrita al cine norteamericano y se limitaba a la crónica. Él intentó introducir otros elementos, tomados de la diversidad cultural y de una dura selección de modelos.

En América

El cine en las dos orillas

Los documentales y cortometrajes forman parte del cine; sin embargo no siempre cuentan con el suficiente apoyo e interés del público, más entregado a la dimensión espectacular de lo cinematográfico. Aunque las producciones de larga duración no están reñidas con el documento ni con la búsqueda de un público exigente, parece que hay temas y formas que cada vez les son más propios al pequeño formato. El Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao constituye un ámbito de resonancia y proyección de estas creaciones. Las dificultades que

plantean la comercialización y distribución de la producción cinematográfica iberoamericana y, particularmente, el documental y el cortometraje, ha llevado al Instituto de Cooperación Iberoamericana a concertar, con la Dirección de este certamen, la organización de estas muestras que pretenden acercar a un amplio público algunas de las expresiones más relevantes proyectadas a lo largo de sus treinta y seis ediciones.

También ha pretendido el ICI rendir un homenaje a los creadores iberoamericanos y al propio Certamen de Bilbao, que se ha constitui-

do en una plataforma de difusión de la obra de jóvenes cineastas y en un punto de referencia en el espacio audiovisual iberoamericano. Citaremos sólo los nombres de los autores galardonados: Alfonso Ungría (España), Santiago Álvarez (Cuba), Imanol Uribe (España), Stefan Gladin (Rumania), Miguel Ángel Díez (España), Maite Ugas (Cuba), Chumy Chúmez (España), Felipe Cazals (México), Nicéforo Ortiz Arrufat (España), Herminio Barrera (Colombia), José Luis Garci (España), Ciro Durán (Colombia), Miguel Alcobendas (España), Carlos Azpurúa (Venezuela), Manuel Soto y Guillermo Escalón (El Salvador), Grupo Memoria (Chile), Hugo Roncal (Bolivia), Taller de Animación (México), Ju-

lián Pavón (España), Antonio Cano (España), Amalio Cuevas (España), Calpurnio Pisón (España), Mario Jacob y Alejandro Legaspi (Perú), Marcello G. Tassara (Brasil), Estela Bravo (Cuba) y Fernando Colomo (España).

Las obras premiadas han recorrido, desde mayo a diciembre de 1996, un circuito latinoamericano (México, Cuba, Venezuela, Colombia, Perú, Chile, Argentina, Uruguay y Brasil). Hay que destacar la Semana del Cine Español, en los mismos países citados y en los que se ha podido ver *El rey del río*, *Una casa en las afueras*, *El palo mo cojo*, *Besos y abrazos*, *Yo me bajo en la próxima ¿y usted?*, *Morirás en Chafarinas*, y *La niña de tus sueños*.

El fondo de la maleta

Toulouse-Lautrec en la March

Entre octubre de 1996 y febrero de 1997, la Fundación Juan March ofrece una bien provista y mejor seleccionada exposición de Henri Toulouse-Lautrec. Es tarde ya para descubrimientos, pero el arte resulta siempre oportuno en sus novedades. Consecuencia: Toulouse-Lautrec, aunque evoque, con cierta puntualidad, unos ambientes lejanos en el tiempo, parece, como dice el entusiasmo del espectador capaz de entusiasmarse, «recién pintado».

No es casual esta reacción. Tal vez porque, precisamente, en ese

nudo gordiano de la pintura moderna que es el llamado impresionismo, estén escritos sus destinos. Ante todo, en razón de que es una pintura llena de mundo y, a la vez, disparada hacia la abstracción. Los personajes de Toulouse tienen una intensa historia, documentada en sus rasgos, sus vestimentas, su mirada, el esbozo de sus actitudes, hasta el grano de su piel y el color de su pelo. Pero esa historia es muda, no la podemos explicitar, sólo existe en el cuadro. Se liga a la historia de algunos otros sujetos que deambulan por la tela y el

contorno del dibujo los encierra como en una cápsula (un recurso que el diseño modernista explotará con obsesión). Más allá, el mundo se disuelve en trazos sin referencias o superficies vacías. Las varillas del *tou-tou* de la bailarina, los flecos del mantel, las manchas de humedad de la pared, se tornan líneas dramáticamente entrecruzadas, manchones, ceniza de las cosas. Los objetos empiezan a desaparecer cuando el cuadro se consume y el mismo cuadro, en sentido tradicional y mimético, desaparece con ellos.

A Toulouse le atraían los cuerpos que danzan: las bailarinas, hasta algún bailarín negro: cuerpos que pasan con rapidez por el espacio, dejando un rastro de aire en movimiento, una talla de oquedad, una abstracción. Toulouse intentó atrapar, inmovilizándolo, el gesto raudo del cuerpo que baila. Llevado al extremo, este intento vuelve a dar, de nuevo, en la abstracción. Lo comprobamos en los esbozos para los retratos de la bailarina norteamericana Loïe Fuller, de la cual nos han quedado algunos breves filmes coloreados a mano. Envuelta en metros de gasa, la Fuller era una suerte de gigantesca mariposa de pacotilla, flechada por las luces del proscenio, una nube luminosa en constante deformación,

todo menos un cuerpo. A Toulouse debió hechizarle esta capacidad taumatúrgica de la Fuller: hacer del cuerpo un manchón luminoso. En la luz, la carne se abstrae.

Los seres tulusianos no hablan. El pintor los suele sorprender en gestos muy concentrados pero carentes de palabras. Aunque se sitúan en lugares abigarrados, como el cabaret o el burdel, las escenas de Toulouse son silenciosas. Más bien, esta gente parece estar escuchando, en el silencio, la llegada de alguna palabra. También en esta mudez y en esta sordera del orbe tulusiano, hay algo de abstracto. Las mujeres que se embriagan, solitarias, o se abrazan con ternura fraterna, los burgueses que aproximan una oferta al oído de las *cocottes*, las suripantas en el momento de pasar de las bambalinas al proscenio, se detienen el mínimo de tiempo preciso para que Toulouse les ordene acallar todo sonido, porque está por atrapar al fantasma, por volver la luz la densidad momentánea del cuerpo, por mostrar el fondo del mundo como una malla de hilos nerviosos, tendidos hacia un destino que está fuera del cuadro, tal vez esa palabra que todo lo explique. Mientras tanto, Toulouse consigue la inmovilidad y el silencio, seguramente porque ha prometido a su gente la eternidad.