



De una isla móvil a una fija y viceversa. Los artículos de cine de Caín

Carmen Ochando

La ciudad apareció repentinamente, toda blanca, vertiginosa. Vi arriba unas cuantas nubes sucias pero el sol brillaba fuera de ellas y La Habana no era una ciudad pero el miraje de una ciudad, un espectro. Entonces ella se abrió a ambos lados y empezó a espetar colores fijos que de alguna manera se derretían instantáneamente en la blancura del sol. Ella era un panorama, un real Cinemascope, el Cinerama de la vida: para complacer al señor Campbell, que ama el cine demasiado.

Tres tristes tigres

Cuba es un mito, una (id)entidad; según Barthes⁽⁶⁷⁷⁾, un habla elegida por ese entramado de espacio y tiempo que compone la historia, un modo de significación, una forma que se puede estudiar e interpretar, escribir y volver a escribir, que no otra cosa es la crítica. Texto cronológico y, por ende, susceptible de evolución e, inclusive, desaparición, la isla mítica se ha edificado sobre diversos pilares políticos, religiosos, literarios, cinematográficos, musicales, arquitectónicos que a lo largo de su historia se han significado en mayor o menor grado.

Los referentes revolucionarios, que allá por los sesenta desempeñaron un papel protagonista, en estos momentos se han convertido en tercetos apuntadores, estratégicamente camuflados en el escenario. La religión católica y sus traductores políticos reclaman un papel día a día más relevante el protagonismo de un anhelado cambio, mientras [416] que las prácticas de origen africano insisten en su papel de exótico folklorismo. La arquitectura de la ciudad de las columnas se desmorona, y justamente de esa conciencia de decadencia, no exenta de mitificación, se nutren los insaciables reclamos comerciales para turistas. La música, en todas sus variantes sincréticas constituye uno de los referentes substanciales del mito. Lo mismo ocurre con

la literatura y el cine, los soportes de los que me ocuparé para comprender la escritura singular de Guillermo Cabrera Infante.

Del testimonio prístino en los *Diarios* del Almirante, fruto de la visión paradisíaca de la naturaleza antillana, al *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, el primer poema escrito en Cuba cuyo texto se conserva; de los *Diarios de campaña* de José Martí a los ambientes de la mulata Cecilia Valdés; de la visión ensayística de Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* a la fragilidad y fina observación de las paredes de polvo de Eliseo Diego en *En la Calzada de Jesús del Monte* y a esas calles de La Habana en que el joven José Cemí busca a su amigo Fronesis desesperadamente; del monte de Lydia Cabrera, una buscadora de historias vividas, de Esteban Montejo, un negro cimarrón protagonista del testimonio que escribió Miguel Barnet, y de la poesía de Nicolás Guillén, al recuerdo etéreo de la infancia de «Los niños se despiden» de Pablo Armando Fernández; de *La ciudad de las columnas* de Alejo Carpentier a La Habana observada por Edmundo Desnoes en *Memorias del subdesarrollo* o a la isla huida de Reynaldo Arenas. Los nombres que han cimentado con argamasa verbal la construcción mítica de la isla y de su capital, La Habana, se suceden incansablemente.

Pero Cuba es también una isla de cine; el atributo le viene de lejos. En 1897 en la isla se produjo el primer noticiero, *Extinción de un incendio*; el 6 de agosto de 1913 se presentó el largometraje *Manuel García*, realizado por Enrique Díaz Quesada, en el que se relataban las hazañas de un héroe nacional durante la guerra de independencia. En 1922 allí se produjeron también algunas de las películas *La hija del policía*, *En poder de los ñáñigos* más viejas de América Latina. Mae Murray, Dorothy Gish y Richard Barthemess, estrellas rutilantes de los comienzos de Hollywood, filmaron películas enteras en La Habana. Se dice que Charles Foster Kane, el mítico personaje del mítico Orson Wells, fue la versión cinematográfica del director del periódico neoyorquino que en 1898 culpó al ejército español de la explosión del Maine en el puerto de La Habana, hecho que precipitó la guerra entre España y Estados Unidos. Néstor Almendros, que con el tiempo se convertiría en el cámara favorito de Eric Rohmer y François Truffaut, se instaló en La Habana en 1948 junto a su padre, un pedagogo exiliado del franquismo. En Cuba nacieron Desi Arnaz y Andy García; en La Habana se ambientaron algunas de las imágenes más significativas de Tomás Gutiérrez Alea. La censura de la película *P/M*, un corto experimental sobre la vida nocturna de la ciudad realizado por Sabá Cabrera Infante, inicia uno de los períodos de más control ideológico de la revolución cubana. En la Escuela de Nuevo Cine Latinoamericano han impartido clases, entre otros, Francis Ford Coppola y Robert Redford; La Habana, por citar la referencia más próxima, es la ciudad de la nostalgia en la película *Cosas que dejé en La Habana* de Manuel Gutiérrez Aragón.

Sin embargo, y a pesar de todas estas referencias o, mejor dicho, gracias a ellas, no hay isla más cinematográfica que la imaginada por Guillermo Cabrera Infante («Sí, una pantalla pero no en la boca: en sus dos ojos. Debo saber lo que digo porque fui yo quien nació con una pantalla de plata en los ojos. La pantalla era la del cine y lo que primero vi fue como humo en los ojos, ya que era una imagen gris y nublada como el humo pero [417] pasaba no en la platea sino en la pantalla»)⁽⁶⁷⁸⁾. La escritura de Caín, acrónimo que se vio obligado a utilizar el crítico de cine porque se le había prohibido usar su nombre real de periodista, se nutre de cine y de literatura, sin que sea posible discernir con exactitud hasta dónde llegan uno y otra. Por la palabra hacia la imagen y de ésta de nuevo a la literatura, o viceversa; en esto consiste la impronta verbal e icónica de esta escritura. Sin condescendencia, «esa forma sutil de desprecio por el otro», rotunda, lúdica, resultado de una pasión (la de contar) y generadora de pasiones, mítica, de un saber cultural enciclopédico, motivo de los gustos y disgustos de su autor.

Antes de ser conocido como narrador con la publicación en 1960 del libro de cuentos *Así en la paz como en la guerra* y, sobre todo, de la novela *Tres tristes tigres* en 1964, Caín, el fugitivo, era un conocido crítico de cine en las páginas de *Carteles*, una revista mensual de espectáculos y deportes que, fundada en 1919 por Oscar H. Massaguer, había contado, entre otros, con colaboradores de la talla de Alejo Carpentier, Enrique Serpa, Virgilio Piñera y Onelio Jorge Cardoso. No sabemos si con anterioridad publicó alguna otra crónica, pero sí nos consta, puesto que es la que encabeza la recopilación «Un oficio del siglo XX», que en 1954 el año de la muerte de Augusto Lumière y de los nacimientos de Ang Lee, Joel Cohen y Denzel Washington; el año del estreno de *Siete novias para siete hermanos* y *La Strada* y de las más castizas *Marcelino pan y vino*, *Malvaloca* y *La Reina mora* aparece en la mencionada revista una reseña de Caín sobre *La rosa blanca*, una mediocre biografía fílmica basada en la figura mítica del héroe nacional cubano José Martí.

En aquella primera crónica titulada «Martí en el cine» se cruzan los motivos que permearán toda la obra de Caín: La Habana, la literatura y el cine («Para Néstor, como para mí, La Habana fue una revelación. Pero si yo venía de un pobre pueblo, Néstor venía de Barcelona y su sorpresa fue siempre un asombro mayor. Lo asombraron la multitud de cines (y una sorpresa que nunca fue mía: todas las películas estaban en versión original); lo asombraron los muchos periódicos, las revistas profusas y entre ellas las dedicadas especialmente al cine»)⁽⁶⁷⁹⁾. Difícil, como el propio autor señalará en una entrevista para *Paris review* en la que aconseja leer *Un oficio del siglo XX* como una novela, separar estos tres componentes estructurales en la escritura de Caín.

La de Guillermo Cabrera Infante es una palabra intertextual y dialógica, en el sentido bajtiniano del término, un cruce de estructuras y de referencias; una parodia («Dolores del Río fue una gran belleza pero nunca murió, ni siquiera vivió en un volcán. Era una mujer más bien fría: la pasión la ponían los otros»)⁽⁶⁸⁰⁾ que, antes de ser escrita, ha sido leída, vista y vivida. Designa no una adición confusa y misteriosa de influencias, sino un trabajo crítico de transformación y asimilación de textos anteriores, ora verbales ora icónicos. En ella se mezclan registros de dos lenguajes diferentes, el literario y el cinematográfico, a la búsqueda de la creación de un espacio mítico paradisíaco, la Arcadia nocturna, la ilusión del cine convertida en acción y situación, en ambiente, punto de comparación y medida de todas las cosas:[418]

Este día, este jueves (los jueves el cine costaba menos entonces) de que hablo, ya habíamos completado la primera parte de la jornada a Santa Fe (porque Santa Fe, ustedes deben haberlo adivinado, era Arcadia, la gloria, la panacea de todos los dolores de la adolescencia: el cine) y antes que regresara mi padre del trabajo, nos habíamos bañado, escogido el programa (más bien escogido el cine: el Verdún, que a pesar de recordar una batalla, era apacible, barriero y fresco, con su techo de hierro y planchas de zinc, que se corría con ruidos, chirridos, traqueteos tan pronto entraba la noche calurosa y que no podía hacer el cierre de vuelta tan rápido los días que llovía: se estaba bien allí, en la tertulia, frente a la pantalla (sobre todo si se sabía coger primera fila de gallinero (llamada también el paraíso): una localidad de príncipes, el palco de la realeza en otro tiempo, otro espectáculo) y directamente bajo las estrellas: se estaba casi mejor que en el recuerdo) y salíamos, cuando nos encontramos en la escalera a Nena la Chiquita, que era, como muchos de los vecinos, no una persona sino un personaje.⁽⁶⁸¹⁾

Este cruce de códigos -presente en toda la escritura de Cabrera Infante, pero llevado hasta las últimas consecuencias en las crónicas cinematográficas constituye el resultado de la voluntad de lograr un imposible. La semiótica nos advierte que un texto verbal, formado por unidades sígnicas dotadas de doble articulación, no funciona de la misma manera que la imagen cinematográfica, definida por articulaciones móviles que carecen de doblez. Sin embargo, palabra e imagen comparten su condición de objetos semióticos y algunos teóricos (Paul Willemen) consideran la iconicidad como un fenómeno que encuentra su equivalente en la ilusión referencial (R. Barthes), en el efecto de sentido de «realidad» o «verdad», y que, por tanto, cuenta con la posibilidad de referencialización del enunciado. Los títulos, por ejemplo, constituirían, de este modo, los puentes que sirven para establecer relaciones entre entidades (cine, literatura) dependientes de dos semióticas diferentes o de dos instancias discursivas distintas.

El movimiento que, desde el punto de vista semiótico supone el paso de un espacio a otro o de un intervalo a otro, constituye uno de los elementos que diferencian el cine de cualquier otro medio expresivo icónico, sea la pintura o la fotografía. Por el movimiento, y a una velocidad mínima necesaria de doce imágenes por segundo para persistir en la retina, los fotogramas esos juegos de luces y sombras sobre los que se construyen los personajes y los

argumentos, tras el paso previo por el líquido revelador y por el proyector, se convierten en película. De un fotograma a otro fotograma y a otro fotograma y a otro fotograma, hasta llegar al último, la pantalla en negro, el silencio, el texto, el fin y el inicio del proceso de la escritura crítica.

Guillermo Caín, el nómada expulsado del lugar en que Dios se manifiesta, quiere eliminar las fronteras entre los lenguajes cinematográficos y literarios. Para cumplir sus propósitos cuenta con un extraordinario dominio de la lengua castellana, que retuerce y utiliza hasta sus máximas posibilidades expresivas, y con un conocimiento, diríase bíblico, de la historia y la técnica cinematográficas. Su escritura crítica se comprende como el resultado de un movimiento de doble dirección, un trasvase de lenguajes que opera desde una isla móvil (la imagen cinematográfica) hasta una isla fija (la palabra crítica) para emprender de nuevo, desde allí, el camino a la inversa, una traducción, un diálogo entre las imágenes y [419] las palabras. La imagen fílmica, que es signo icónico, se convierte en palabra, que es signo verbal, y ésta, tras doble salto representacional, adquiere materialidad crítica, síntesis de las dos substancias de las que procede.

Cada crónica constituye una propuesta lúdica, en el sentido del término analizado por Huizinga, y desempeña una función también lúdica, según análisis de Flaker, que reclama al lector una actitud cómplice de reconocimiento de las referencias literarias y cinematográficas con las que se ha construido la parodia («Mae West ha muerto y los compositores de notas necrológicas escriben las cosas más tristes esta tarde»)⁽⁶⁸²⁾. Veamos, a modo de ejemplo, algunos de los títulos de *Un oficio del siglo XX* y *Cine o sardina*: «Greta Karenina», para referirse a la adaptación cinematográfica de la novela de Tolstoi; «El viejo y el mal», sobre la adaptación de la obra de Hemingway; «Ave Félix», sobre la actriz mexicana; «La música que viene de ninguna parte», acerca de la música en el cine; «Retrato del artista como coleccionista», sobre John Kobal, fundador de la colección de películas conocida como Colección Kobal; «Por quién doblan las películas», sobre el doblaje.

Desde posiciones críticas diferentes Alfred MacAdam⁽⁶⁸³⁾ y Lisa Block de Behar⁽⁶⁸⁴⁾, entre otros, han considerado la utilización de juegos de palabras como característica sobresaliente de las novelas de Cabrera Infante. El primero señala, como método por excelencia, la paronomasia; la segunda, el palíndromo. Habría que añadir el prolífico uso de los anagramas. Paronomasias, palíndromos y anagramas constituyen recursos que, a pesar de estar sustentados en la fonética, precisan apoyos visuales. Y en la escritura de Cabrera Infante son algo más que habituales. Abundan, por supuesto, en los cuentos y en las novelas, pero no son menos frecuentes en las recopilaciones de críticas cinematográficas:

Estas muestras del arte que nacía con su propia invención son el verdadero legado de Louis Lumière y su Auguste hermano.⁽⁶⁸⁵⁾

Una impronta suave marcaba en Hollywood a George Cukor como un director de mujeres: un sólo dolo.⁽⁶⁸⁶⁾

En el caso de Orson Welles habría que pedir «Que no quemem sus películas» porque a nuestro genio intentaron quemarlo vivo varias veces y él se portó, de veras, como un puro fénix o un fénix con un puro.⁽⁶⁸⁷⁾

Guillermo Cabrera Infante no lleva a cabo una elección de tropos entre lo que se supone que es una bandeja llena de figuras retóricas al alcance del escritor. La escritura de [420] Caín constituye un pensamiento, una forma de producción de significado. Como ha señalado Lotman, los tropos no son elementos externos aplicados al pensamiento desde fuera, sino que constituyen la esencia del pensamiento creativo y, en el caso que nos ocupa, paródico, marcado por la experiencia de la ciudad de La Habana, la literatura y el cine.

Desde aquella primera excelente crónica sobre una mediocre biografía hasta las reunidas en *Cine o sardina*, han transcurrido más de cuarenta años y, no obstante, el tiempo o gracias a él, nunca se sabe, aquellas crónicas que explicaban historias sobre historias previamente filmadas continúan vigentes, metamorfoseadas, eso sí, en más imágenes y más palabras, más historias que cuentan historias sobre historias antes filmadas. [421]



2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo