UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

El discurso del método. La crítica de autor en Cuba y la producción de sentidos en la obra literaria de Rufo Caballero (1993–2010)

Rolando Leyva Caballero

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons: https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons: https://creativecommons.org/licenses/?lang=es

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license: https://creativecommons.org/licenses/?lang=en

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Tesis doctoral:
El discurso del método. La crítica de autor en Cuba y la producción de sentidos en la obra literaria de Rufo Caballero (1993-2010).

Programa de Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Tesis doctoral presentada por:
Rolando Leyva Caballero.

Dirigida por:
Dra. Meri Torras Francés

Bellaterra, 2026.

Un crítico sufre siempre la enfermedad ocupacional de la atención, de tanto ver se queda miope: los espejuelos no son el símbolo, sino una secuela depravada del estudio.

Guillermo Cabrera Infante.
Un oficio del siglo XX.

Escribe una tesis doctoral sobre algo tan arbitrario que imposibilite la tesis y la antítesis y cambia de oficio.

Manuel Vázquez Montalbán.
Asesinato en el Comité Central.

Vivir atormentado de sentido, creo que esta sí, esta es la parte más pesada.

Fito Páez.
A un lado del camino.

Pero si lo que trato de contar es una historia inocente, inocentísima, de esas simples donde los personajes dan vueltas y más vueltas y no dicen nada, ni suceda nada, y el principio es igual al final; como para poder hacer una película que no cueste mucha plata, y la poca que cueste se dilapide, porque tendrá sólo dos espectadores, yo y Rufo Caballero, el único crítico de cine que queda en toda la isla. Y ninguno de los dos pagará entradas porque tendremos credenciales de periodistas. Es una inocentada lo que me propongo.

Zoé Valdés.
Te di la vida entera.

DEDICATORIA

A Rufo Caballero Mora, por la democracia del sabor; por la sedición, y las pasarelas: por morderse la cola; por ser un hombre sin miedo, en una calle a oscuras; por seducir a propios, y extraños. Por el agua bendita, y las lágrimas andróginas que se borran con la lluvia. Su problema era no morir. Y pasó. Nadie es perfecto.

A Guillermo Cabrera Infante, G. Caín, Guillermito para sus amigos, y enemigos de clase, el más grande de todos los críticos cubanos de cine, el ESCRITOR, pero sobre todo, un ser humano converso y divertido, que sufrió la enfermedad ocupacional de la atención, y la opinión pública. De tanto mirar, se quedó bizco: las gafa pasta no fueron el símbolo de su decadencia, ni del exilio, sino una secuela inevitable del estío.

A Alejo Carpentier, y Valmont, menos conocido por su nombre de pila: Alexis. Porque los cubanos nacen donde les da su gana americana, así sea en Lausana, Suiza. Infinitas gracias por L'OREAL maravilloso, por el recurso del método, por los pasos perdidos que no llevan a ningún lado. Por el reino de Este Mundo, y del siguiente. Por la consagración de la prima Vera. Al final, París era una fiesta de escapistas, y mirones.

AGRADECIMIENTOS

Al AMOR de mi vida, a BONES, alias La Flaca, por todo, que no es poco, ni suficiente.

Al demonio colorado, esa tormenta tropical nombrada Angie, una catalana con sandunga. Si mi existencia terrenal tiene algún sentido, es gracias a ella. Y a sus hermanos por venir.

A mi abuela, que cuando pequeño me dejó caer una estrella en la cabeza. En esas anda.

A mi madre, por la episiotomía que me trajo a este valle de lágrimas. No somos nada.

A mi padre, por aportar, al menos, la mitad de la información genética necesaria para el oscuro asunto de la reproducción y la perpetuidad de la especie humana.

A mis hermanos, los tres, por apropiarse de lo que me pertenecía por derecho propio.

A la Dra. Meri Torras Francés, por acudir al rescate de este caballero en apuros.

A la vida, que todavía no me ha dado la tranquilidad que busco y anhelo encontrar, pronto.

RESUMEN

La presente investigación doctoral examina con cuidado la crítica de cine en Cuba. En su sentido más analítico, primero, pero también asentando su práctica intelectual y profesional en un entorno cultural complejo, restrictivo desde el punto de vista estético, pero también histórico, ideológico y político. Una serie de factores, actuantes desde las circunstancias únicas del caso cubano, contextualizan y diferencian el objeto de estudio, la obra literaria de un crítico de cine, Rufo Caballero, cuyo discurso y método exponen el prestigio y trascendencia de un escritor e intelectual que destacó por sus arriesgados aportes, y enfoques epistémicos, al instante de la construcción o producción de sentidos, que se explican a partir de la revisión de un concepto preexistente: la crítica de autor.

Palabras clave: crítica de autor, discurso, método, obra literaria, producción de sentidos, Rufo Caballero.

RESUM

La present recerca doctoral examina amb cura la crítica de cinema a Cuba. En el seu sentit més analític, primer, però també establint la seva pràctica intel·lectual i professional en un entorn cultural complex, restrictiu des del punt de vista estètic, però també històric, ideològic i polític. Una sèrie de factors, que actuen des de les circumstàncies úniques del cas cubà, contextualitzen i diferencien l'objecte d'estudi, l'obra literària d'un crític de cinema, Rufo Caballero, el discurs i el mètode del qual exposen el prestigi i la transcendència d'un escriptor i intel·lectual que destacà pels seus aportacions arriscades i enfocaments epistèmics al moment de la construcció o producció de sentits, que s'expliquen a partir de la revisió d'un concepte preexistent: la crítica d'autor.

Paraules clau: crítica d'autor, discurs, mètode, obra literària, producció de sentits, Rufo Caballero.

ABSTRACT

This doctoral research carefully examines film criticism in Cuba. In its most analytical sense, first, but also grounding its intellectual and professional practice in a complex cultural environment, restrictive from an aesthetic point of view, but also historical, ideological, and political. A series of factors, acting from the unique circumstances of the Cuban case, contextualize and differentiate the object of study, the literary work of a film critic, Rufo Caballero, whose discourse and method demonstrate the prestige and significance of a writer and intellectual who stood out for his daring contributions and epistemic approaches at the moment of constructing or producing meaning, which are explained through the review of a preexisting concept: author criticism.

Keywords: author criticism, discourse, method, literary work, production of meaning, Rufo Caballero.

ÍNDICE

EXERGO.

DEDICATORIA.

AGRADECIMIENTOS.

RESUMEN.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN. **1**

CAPÍTULO 1. LA SOLEDAD DEL ESCRITOR DE FONDO. UNA REDEFINICIÓN DE LA CRÍTICA DE AUTOR. **26**

1.1. ***¿Qué es un autor? Antecedentes penales de un sospechoso habitual.*** **26**

1.2. ***La suerte del autor. ¿Un destino trágico o luminoso?*** **29**

1.3. ***¿Quién es un autor? Jacques Derrida y la desconstrucción del muro.*** **34**

1.4. ***¿Qué es el cine? George Lukács y la guerra de los mundos.*** **39**

1.5. ***La balada del soldado. El cine en la frontera del deber.*** **44**

1.6. ***¿Qué es el cine de autor?*** **49**

1.7. ***¿Qué es la crítica de cine? Una actividad artística, intelectual, y profesional.*** **63**

1.8. ***El análisis del fenómeno fílmico y la construcción de sentidos.*** **71**

1.9. ***La crítica del cine en sociedad. Un bajel escorado a la izquierda.*** **82**

1.10. ***¿Qué es la crítica de autor? De la conexión francesa al saber latinoamericano. Preceptos metodológicos y teóricos de una praxis personalizada.*** **91**

CAPÍTULO 2. LA CRÍTICA DE CINE EN CUBA. ¿UN OFICIO DEL SIGLO XXI? LOS DESATINOS IDEOLÓGICOS DE LA PROFESIÓN DURANTE LA REPÚBLICA BURGUESA Y SU PERSISTENCIA EN EL TIEMPO CON LA REVOLUCIÓN. **104**

2.1. ***Crónicas de una guerra avisada: de la lucha de clases al surrealismo socialista.*** **104**

2.2. ***Del arte de nuestro tiempo y la industria del cine. José Manuel Valdés Rodríguez: Historia de una pasión comunista por el séptimo arte.*** **140**

2.3. ***Mirta Aguirre y la crítica de arte como encomienda ideológica (1944-1960).*** **201**

2.4. ***Alfredo Guevara y el cine antes de 1959: arte e industria de Nuestro Tiempo. Biografía de un camaleón.*** **222**

CAPÍTULO 3. HUMORES DEL CÓMPLICE. CINCO MANERAS DE SER RUFO CABALLERO. **249**

3.1 ***La sinceridad suele ser encantadora. La crítica de cine en el período especial.*** **249**

3.2 ***El problema no es tu ausencia. Del amor, la muerte, lo poético y otros demonios.*** **258**

3.3 ***«Lo poético» es lo único que importa. Y nada más. Y nada más.*** **309**

3.4 ***Del cine en la literatura y viceversa. Un camino creativo con doble sentido.*** **320**

3.5 ***La lengua bípeda de Rufo Caballero: nuevos axiomas, viejos sofistas.*** **325**

3.6 ***Como un hombre que ama y odia. Del placer y el sexto sentido del crítico cubano.*** **334**

3.7 ***La felicidad de Rufo Caballero o cómo se interpreta una película desde el deseo.*** **346**

3.8 ***De la complicidad con lo patético: la política cultural del Partido Comunista de Cuba y la rumorología como métodos empíricos de la investigación científica.*** **352**

3.9 ***La apacible transpiración de los ahogados, o cómo al interpretar una película en realidad estamos hablando bajo el agua.*** **361**

3.10 ***Del erotismo, la infamia infantil y la obsesión compulsión de Rufo Caballero por lo obsceno: la pornografía es algo más que el sexo con sentido.*** **372**

3.11 ***De las adaptaciones al cine y viceversa, o cómo se deben entretejer el arte de la escritura con el de la imagen en movimiento, siempre desde una perspectiva personal.*** **388**

3.12 ***El canto del cisne negro o cómo narra un libro de viajes de Rufo Caballero.*** **408**

3.13 ***La aventura de escribir una tesis doctoral al final de la escapada.*** **417**

3.14 ***El viajero es móvil, cual pluma al viento. Cambia de acento y de pensamiento.*** **423**

CAPÍTULO 4. RECONOCIENDO A UN PERFECTO EXTRAÑO. RUFO CABALLERO Y LA CRÍTICA DE AUTOR COMO FICCIÓN HIPERTEXTUAL Y PALIMPSESTO POSMODERNO. **454**

4.1 ***Los puentes del condado Madison. Para que vayáis llevando Cartas a nadie.*** **454**

4.2 ***La Muerte en Venecia: una ópera infinita. Intervenciones sobre la novela de Thomas Mann, el filme de Luchino Visconti y una historia del cine vuelta a contar, por Rufo Caballero.*** **474**

4.3 ***Donde fuego hubo cenizas quedan. La muerte discreta del Hombre Marlboro.*** **509**

4.4 ***Una señal de humo en Wyoming. Las Fuerzas Mayores, según Rufo Caballero: un duelo en diferido y una epístola caliente en el viejo Oeste.*** **531**

4.5 ***Muerto el perro se acabó. La rabia de San Quintín Tarantino y Rufo Caballero: señores de rosáceos dedos.*** **558**

4.6 ***Háblame de colores. El naranja es el nuevo blanco.*** **566**

4.7 ***La oreja de Gauguin o cómo ser un ladrón profesional sin morir en el intento.*** **573**

4.8 ***¡Qué te importa si te amo! Fresa y chocolate: una leve introducción al deber gay. Otra guerra: la del fin del mundo. Del proceso de adaptación y otras minucias.*** **588**

4.9 ***Donde dije digo, digo Diego. El sabor de la democracia y las ondulaciones del criterio en Rufo Caballero.*** **617**

4.10 ***No hay que llorar. La vida es un carnaval.*** **631**

4.11 ***David Álvarez y el juego de manos, o por qué Silicona es una historia de amor. La contracultura cubana finisecular y el movimiento de liberación gay.*** **646**

CONCLUSIONES. **668**

BIBLIOGRAFÍA.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación doctoral examina con cuidado la crítica de cine en Cuba. En su sentido más analítico, primero, pero también asentando su práctica intelectual y profesional en un entorno cultural complejo, restrictivo desde el punto de vista estético, pero también histórico, ideológico y político. Una serie de factores, actuantes desde las circunstancias únicas del caso cubano, contextualizan y diferencian el objeto de estudio, la obra literaria[1] de un crítico de cine, Rufo Caballero, cuyo discurso y método exponen el prestigio y trascendencia de un escritor e intelectual que destacó por sus arriesgados aportes, y enfoques epistémicos, al instante de la construcción o producción de sentidos, que se explican a partir de la revisión de un concepto preexistente: la crítica de autor.

Aunque la crítica de cine aparentaría ser un objeto de estudio limitado al marco específico de la Historia del Arte, no es muy difícil establecer su signo transdisciplinar. Al ser investigada en profundidad a lo largo de las últimas seis décadas, y desde mucho antes por algunos de los más importantes historiadores y teóricos en el tema, entre otros, el norteamericano David Bordwell,[2] la crítica de cine sigue siendo un campo anegado de enormes dificultades epistemológicas al momento de establecer ciertas generalidades.

Así parece imposible llevar adelante algún tipo de análisis científico contrastado, que no arrancase de una revisión exhaustiva de los elementos metodológicos y teóricos que la sustentan. Las funciones múltiples que la definen, y distinguen, de otras prácticas análogas, complementarias o subsidiarias, explicarían su pertinencia actualizada como la "actividad intelectual y profesional que se interroga fundamentalmente por el valor de un filme, aplicando criterios estéticos e ideológicos" (Hernández et al, 2012, p. 95).

---

[1] Según la versión online del *Diccionario panhispánico del español jurídico* "la obra literaria es cualquier producción en el campo literario, sea cual sea el modo o las formas de expresión, como los libros, folletos y otros escritos, o las conferencias, alocuciones, sermones y otras obras de la misma naturaleza".

[2] David Bordwell es un importante crítico y teórico del cine, nacido el 23 de julio de 1947, en los EE.UU. Doctorado en la Universidad de Iowa en 1974, ejerció buena parte de su carrera como docente en la Universidad de Wisconsin-Madison. Es el autor principal, o en solitario, de casi una veintena de libros que abordan temáticas como la historia del cine, la historia y teoría del cine clásico y contemporáneo de Hollywood, incluso, del estilo cinematográfico del este de Asia. Sus investigaciones más controvertidas e influyentes se han enfocado en la teoría cognitiva del cine, del estilo en tanto poética, y alrededor de las críticas a la teoría y el análisis del cine contemporáneo en general. Es *Making meaning. Inference and rethoric in the interpretation of cinema* (Harvard University Press, 1989) el libro que desde la academia anglosajona abre la puerta a una nueva etapa en los estudios teóricos sobre la crítica del cine, en tanto una actividad intelectual y profesional. De ahí que sea uno de los principales puntales teóricos de los que se nutrirá la presente investigación doctoral.

La crítica de cine es una práctica que supone la emisión de un "juicio desde el punto de vista artístico, técnico, psicológico y demás, elaborado sobre una obra" (Santovenia, 1999, p. 60), parte de un todo en que la "evaluación de los filmes sólo es una pequeña parte procedimental de la inefable disciplina denominada crítica de cine" (Navarrete, 2013, p. 8). Delimitar y explicar desde la concisión científica de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada un concepto, abarcador y cambiante, no es tarea fácil, por razones que van más allá de lo establecido por la lógica metodológica de una investigación doctoral en el campo de estudio de las humanidades, tan menospreciadas, y relegadas, a un segundo plano epistémico, al asumir la subjetividad como premisa:

> Las dificultades manifiestas para fijar los límites de la crítica de cine sólo pueden responder a la inverosimilitud actual de acotar una actividad intelectual que, como las restantes operaciones y tareas cuya base es la reflexión cognitiva, atraviesa una crisis marcada por la derrota del pensamiento. ¿Cómo puede separarse la posición de debilidad de la crítica cinematográfica, y el papel cada vez más nimio del crítico de cine en nuestra sociedad, de la denostada y ocupada en otra escala intelectual por el filósofo y su trabajo? Obviamente, cualquier pretensión de explicar qué es la crítica de cine debe lograrse alcanzando una definición de la misma. Pero ese empeño por definir el valor y el significado real de la crítica cinematográfica sólo puede hacerse desde múltiples perspectivas. (Navarrete, 2013, p. 8)

No obstante, el autor[3] descuida algunos elementos esenciales para tener en cuenta. Primero, insiste en delimitar de manera arbitraria, y casuística, cuáles son los márgenes teóricos desde los cuales cabría definir, en lo conceptual, una actividad intelectual y profesional caracterizada por una cierta carga de subjetividad manifiesta, que le permite prescindir, casi siempre a discreción, de las nociones científicas y discursivas al uso de lo que sería una verdad demostrable a través de argumentos contrastables y verosímiles.

La crítica de cine se resiste a que le impongan de modo artificial y en exclusiva un carácter científico, demostrativo de una profundidad epistemológica de la que dispone, pero de la cual, en reiteradas ocasiones, no se aprovecha del todo, pues priorizaría la capacidad interpretativa de un espectador entrenado, lúcido y profesionalizado, el crítico de cine en tanto un ser reflexivo y sensible al que se le adjudica una encomienda social.

[3] José Luis Navarrete Cardero es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla con la tesis *Historia de un género cinematográfico: la españolada* (2004). En la actualidad es profesor titular del Departamento de Comunicación Audiovisual, y Publicidad, y Relaciones Públicas, de la Facultad de Comunicación en la Universidad de Sevilla. Miembro del grupo de investigación en Comunicación, Arte, y Videojuegos. Su perfil docente, y como investigador, abarca la historia del cine español, la imagen de España en el cine, y los videojuegos, la teoría y praxis del videojuego, y las ludonarrativas digitales. También imparte crítica de cine. Su libro *¿Qué es la crítica de cine?,* citado varias veces, constituye otro de los grandes pilares metodológicos y teóricos sobre los que se erigen los cimientos epistemológicos de esta investigación doctoral.

Este tipo de crítica se ejerce mejor en el campo no solo de los artículos en revistas especializadas, y de divulgación científica, sino también en los límites permeables de la crónica diaria, la ensayística más especulativa, y experimental, el periodismo cultural, las reseñas, la literatura de ficción, y lo que algunos denominan ejercicios poscríticos.[4] Es así porque "la palabra no niega la exactitud como cualidad, sino que es ajena a ella, se instala en un ámbito diferente y comunica un contenido cognoscitivo cuyo valor no reside en la precisión y exactitud, sino en la complejidad y amplitud de alcance semántico" (Álvarez y Ramos, 2003, p. 38).

El segundo aspecto que no compartimos de las reflexiones de Navarrete es el que señala el estado crítico, cuando menos fluctuante, en que se encuentra una actividad intelectual y profesional que durante los últimos sesenta años ha sido sometida a varios procesos de revisión metodológica y teórica. Al plantear que el ejercicio de la crítica del cine se encuentra en un momento de crisis y desconexión con la realidad apenas expone la discapacidad manifiesta, de algunos profesionales del medio actual, para adaptarse a un ecosistema comunicativo cambiante, que impondría incorporar nuevas herramientas, e idiolectos, para así ganar en actualidad, contundencia, legibilidad, y legitimidad.

Un tercer factor que no se puede soslayar, y con el que no comulgamos, es el que denuncia el retroceso en el actuar diario del crítico de cine, en tanto un profesional que ha visto cómo su esfera de acción, e influencia social se reduce, hasta casi diluirse por completo, en el marasmo de la sensibilidad iconoclasta y permisiva del posmodernismo. En nuestra opinión ha sucedido exactamente lo contrario: una expansión hasta el infinito de los horizontes interpretativos que se le podrían adjudicar a la crítica del cine como una actividad despojada de ciertos prejuicios epistémicos e ideológicos que limitaban su práctica cotidiana a una encomienda de visos culteranos, pero no menos publicitarios.

Por fin, el crítico de cine puede permitirse elucubrar un sinfín de posibilidades de acercamiento y análisis del cine, sin que el prejuicio estético, y de naturaleza valorativa, condicione el resultado último a manera de un texto independiente. El crítico comparte ahora, aunque Navarrete no lo estime así, nuevas responsabilidades de naturaleza ética, filosófica, y reflexiva, también recreativas, de experimentación artística y regeneración del potencial gestor del que escribe sobre un largometraje de ficción, o un documental, tal vez una serie de animación, como si fuese una historia diferente, novedosa y única.

[4] Es una aclaración a lugar que se establecerá a lo largo de la tesis doctoral, sobre todo cuando sea preciso distinguir entre los denominados ejercicios poscríticos, y lo que reformulamos como la crítica de autor, principal aporte conceptual, y teórico, de esta investigación. Todo ello, partiendo del análisis de la obra literaria de un autor cubano, en primera instancia crítico de arte, y sobre todo, un escritor: Rufo Caballero.

Aun así, es cuando menos curioso que Navarrete encuentre una respuesta posible en los cambios suscitados no hace demasiado tiempo, vigentes y vigorosos a la luz de sucesos actuales: “Parecía evidente que el cine y su crítica habían dejado de ser lo que fueron en el pasado para convertirse en otra cosa de aspecto polifacético y amorfo que serpenteaba entre *blogs*, páginas *Webs*, bases de datos *online*, la prensa y las revistas de cine. La transformación en unos años había sido notable y debía ser explicada” (Navarrete, 2013, p. 9). Una de las intenciones de la presente investigación científica es no detenernos en el trasvase de contenidos y responsabilidades, sino en la evolución de la crítica de cine en el contexto estético posmoderno, donde su praxis está condicionada, en buena medida, por las expectativas, e intereses individuales, del crítico profesional, que se resiste a ser considerado apenas un epígono del autor primigenio del filme.

Más allá del lamento nostálgico por un pasado superado que no volverá, Navarrete insiste en constreñir la metamorfosis posmodernista de la crítica de cine al soporte emergente en que es concebida, lo que restringe la interpretación del fenómeno a cierto predeterminismo tecnológico que aplicaría al momento del análisis, pero que no es tan decisivo en realidad. Es cierto que el desplazamiento del discurso de la crítica de cine, del plano de lo analógico editorial, impreso en papel, al ecosistema digital interactivo, supuso la pérdida de los asideros materiales, y sentimentales, de una praxis profesional asentada en el imaginario colectivo, que ahora deja de ser patrimonio de “ese grupo de elegidos por su especial sensibilidad, conocimiento y sensatez” (Navarrete, 2013, p. 7), para trocarse en un discurso y expresión plural de nuevos sentidos posibles.

El crítico de cine comienza a ceder, en contra de su voluntad expresa, la autoridad autoral, cognitiva, o epistémica, de la que había sido investido, para ahora compartir sus funciones y responsabilidades con una multitud de individuos arribistas y espontáneos, amateurs que se lanzan a la aventura de ejercer el criterio desde la tribuna de las nuevas plataformas sociales, más democráticas, y desacralizadas, inclusivas por antonomasia, interactivas por defecto, definitivamente transversales en su accionar e impacto real.

Ante una situación de reposicionamiento que obligaba al crítico de cine a coexistir y competir por un espacio de expresión cada vez más abierto a la construcción colectiva y descentrada del conocimiento, y los sentidos posibles, donde el ejercicio del criterio es conminado a desaparecer, o renunciar, a sus postulados más autoritarios, y excluyentes, los críticos de cine se ven abocados a una transformación coherente y desreguladora de sus principios de actuación y enjuiciamiento ético, en tanto un autor literario emergente. En consecuencia, el académico español llega a declarar lo siguiente:

> En el intento de articular una explicación lógica, me decidí por manejar todas las variables que consideré fundamentales en el proceso: los cambios producidos en nuestra memoria, ya fuesen de carácter personal o colectivo, la desintegración del concepto clásico de esfera pública, o la disolución del pensamiento clásico en otro de cariz bárbaro. (Navarrete, 2013, p. 9)

Para conseguirlo es necesario entonces que se preste menos atención "a lo que los críticos dicen que hacen y más atención a sus métodos reales de pensamiento y escritura: hagamos todo esto y obtendremos nada menos que un conjunto de convenciones tan poderosos como las premisas de un estilo académico" (Bordwell, 1995, p. 12). Lo que al parecer propondría el crítico e historiador norteamericano es ahondar en la personalidad profesional del crítico de cine, sin pretender, en ningún caso, emplazar o inspeccionar la eficacia e integridad de una tradición analítica no solo crítica sino sobre todo discursiva, inevitablemente estilizada en tanto es también obra literaria.

Él sugiere la comprensión de la crítica de cine en tanto una actividad intelectual y profesional que debería conciliar el carácter científico, que buscaría demostrar un punto de vista, una tesis o verdad, con la posibilidad de hacerlo de una manera elaboradamente estética, estilizada, individual, personalizada, donde el crítico de cine ejerza la libertad recreativa del discurso artístico y literario hasta dotarlo de una subjetividad subyugante, y diríase que inmanente. De ahí la idea de estudiar la producción de sentidos en la obra literaria de Rufo Caballero. Son tantas las demandas que se imponen a los profesionales de la crítica de cine, para que desvelen los presupuestos metodológicos y teóricos que sostienen su discurso escrito, como parte del respeto epistémico que deben profesar a las prácticas precedentes, que sería útil detener la atención en un objetivo tan específico.

Ello no implica que durante el análisis de su obra literaria se descuiden o se dejen de observar y reconocer los aportes de las diferentes escuelas estéticas al pensamiento crítico, a partir de los preceptos doctrinales y nomenclaturas que marcan los procederes que distinguen unas de otras. Estas demuestran, según insinúa la historiografía, que a la entronización epistémica de un enunciado hipotético le continúa otro muy diferente que, a su vez, desplaza al anterior; y así hasta la actualidad. Por encima de cualquier otra pretensión solapada, nos interesa prestar atención no solo a lo que el crítico de cine declara que hace a partir de los vectores de expresión de su pensamiento más complejo. En sintonía total con la escritura de los artículos, ensayos, libros, y reseñas de Rufo Caballero, propongo establecer no tanto el conjunto de convenciones que la conforman, sino también las premisas éticas e ideológicas de un discurso y estilo literario revestidos de matices académicos, científicos, curriculares, pero también autorales, y estéticos.

No se intentará, bajo ningún concepto, recapitular la historia de la crítica de cine,[5] haciendo énfasis en los métodos y modelos acotados por los profesionales del medio para interpretar los largometrajes, sino recomendar la puesta en funcionamiento de una nueva perspectiva de acercamiento al fenómeno de la crítica de cine en Cuba, que tenga en cuenta que la práctica interpretativa individual implica superar los inconvenientes rutinarios del oficio desde la disposición de un discurso coherente, retórico, y sugestivo. La búsqueda y consecución de un estilo literario personal no entraría en conflicto nunca con la objetividad que impone la ciencia como una de sus plataformas metodológicas. Para ello es preciso comprender lo que a veces no se admite, ni es obvio a primera vista, un hecho demostrable que será el principio rector de la presente investigación doctoral:

> La crítica no es una ciencia ni un arte, pero se parece a ambos. Al igual que éstos, depende de las capacidades cognitivas; requiere imaginación y conocimiento; y se basa en actividades de resolución de problemas autorizados por las instituciones. A mi juicio, la crítica debe considerarse como un arte práctico. Puesto que su principal producto es un fragmento del lenguaje, también es un arte retórico. (Bordwell, 1995, p. 12)

Por supuesto. No se intentará tampoco el análisis exhaustivo del fenómeno de la crítica de cine desde un punto de vista filosófico, o lingüístico. Se parte de la necesidad epistemológica irrenunciable de considerar que todos los métodos de aproximación al fenómeno fílmico, y las teorías que los apuntalan aplican, y son permisibles al momento de estudiar la crítica de cine, en tanto una actividad sustentada en el conocimiento de las teorías y los métodos científicos de aproximación, e interpretación, del arte audiovisual, pero también de la realidad histórica, y material, que le sirven de base y condicionante.

Al considerar las normas que determinan la naturaleza deductiva e inductiva del acto de la interpretación es obligatorio, no solo enumerar, sino también interpelar las diferentes propuestas de sentidos que manan de los artículos, ensayos, libros, y reseñas, en cuanto son variantes de la actividad artística creadora; que nunca podría asumir un impostado posicionamiento ético neutral al discursar sobre su naturaleza ambigua o dual ya que: “Si la crítica es cognitiva y retórica, también lo es la metacrítica” (Bordwell, 1995, p. 13). Ello sitúa al estudioso del fenómeno de la crítica de cine en una posición privilegiada, pues al ser un miembro activo del grupo humano y profesional que analiza, es capaz de reconocer, no solo el lugar que ocupa dentro de la organización. El mero hecho de recurrir a la terminología inherente al entorno laboral en que se desempeña, mejora su percepción de las convenciones y conveniencias que contempla la institución.

[5] No es uno de los objetivos prioritarios de la investigación doctoral aunque ocurrirá, de una forma u otra, en tanto permitirá establecer y rastrear los pilares prácticos y teóricos del principal concepto utilizado.

No obstante, muchos consideran que los días de la praxis analítica concentrada en la aplicación del método interpretativo terminaron, debido, suponen, al agotamiento de todas las estrategias, los métodos y teorías experimentales que, durante años, o décadas, permitieron el establecimiento de la lógica discursiva, literaria y retórica, desde la cual se ejercía la crítica de cine. Quizás por ello continúa siendo un tópico de conversación, en ciertos ámbitos académicos y publicaciones especializadas, incluso en varios libros ,[6] el hecho al parecer casuístico e inexplicado que expone que la crítica de cine en Cuba es una actividad atascada en un estado de crisis permanente, como el país en sí.[7]

Es una discusión bizantina, y recurrente, como se demostrará en la investigación.[8] El análisis profundo de la producción de sentidos en la obra literaria de Rufo Caballero, sin embargo, se desmarca de dicha tendencia revisionista que, para aplacar los ánimos exaltados de la ortodoxia académica y cientificista dominante, defiende como enunciado principal el que intenta relacionar, de modo apriorístico y malintencionado, la antinomia imperante; que califica de dubitativa, imperfecta y hasta oscurantista, la práctica de una actividad arraigada en la tradición discursiva de la teoría del arte y la cultura en Cuba, desde las primeras décadas del siglo XX hasta la actualidad. Muchas razones sirven para rebatir una mala prensa partidista que no se sustenta en ningún argumento de apoyatura metodológica ni teórica que valide una afirmación tan categórica y desfasada.

De lo anterior se desprende la necesidad científica de un análisis transdisciplinario que permita establecer las bases, y coordenadas, que sitúan a la crítica de cine en Cuba dentro del complejo entramado de los estudios y la realidad sociocultural del momento; que refiere los avatares y el entorno en que se gesta dicho discurso analítico y literario, asumido en lo esencial desde un enfoque que lo describe como el ejercicio del criterio estético individual, y del prestigio académico profesional, pero no siempre. Tal posición de principios no contribuye a fomentar la función esencial de la crítica de cine como una praxis lastrada por una cierta incidencia social, debido sobre todo al compromiso que pacta con el público receptor, en tanto la contraparte afectiva del discurso analítico del crítico, que asume el reto ineludible de facilitarle al espectador el arsenal teórico y metodológico para que aprehenda el cine, y llegue a conclusiones más personales.

---

[6] Hablamos del Taller Nacional de la Crítica Cinematográfica que se celebra en Camagüey desde 1993 y también de la revista especializada *Cine cubano*, en circulación continua desde 1960 hasta la actualidad.

[7] La revisión en profundidad de algunos artículos muy recientes y publicados en plataformas digitales no deja margen de dudas al respecto. Es una cuestión que será abordada de nuevo en el capítulo 2 de la tesis.

[8] El análisis exhaustivo de buena parte de la bibliografía consultada para la investigación no solo insinúa, sino que anhela, confirmar que es así de veras. A veces se llega a declarar que tal situación es irreversible, olvidando de ese modo que el origen etimológico de la palabra crítica deriva, es así, de la noción de crisis.

La tesis *El discurso del método*. *La crítica de autor en Cuba y la producción de sentidos en la obra literaria de Rufo Caballero (1993-2010)* emplaza los mitos referidos al presunto estatus decadente que padece, hace décadas, el ejercicio de la crítica de cine en Cuba. Es un proyecto académico suscrito desde una perspectiva metacrítica evidente, que no busca conciliar, por contraste, las disímiles corrientes del pensamiento científico, sino evidenciar que estas convergen, y disienten, sin disonar del todo, hasta tributar a un discurso coherente en el cual las distintas poéticas críticas conviven y se retroalimentan, de manera antagónica e inconciliable, y no pocas veces, también de una forma orgánica.

El objeto de estudio de la tesis es el análisis de la obra literaria de Rufo Caballero. Él realizó aportes notables a la praxis y la teoría de la crítica de cine. En cualquier caso, es una decisión erigida sobre el conocimiento científico de su producción académica, ensayística, e intelectual, que precisa aun hoy de un acercamiento mucho más acabado, y ambicioso desde las ciencias, amén de los panegíricos publicados a raíz de su muerte. Más allá de la comprobación de una certeza científica, a priori demostrable, nos anima, en cualquier caso, responder o saldar, más que una deuda afectiva, una duda existencial:

> ¿Hubo algo en el tema elegido, en el corpus, en las lecturas previas del doctorado que le haya suscitado una interrogación y que le haya permitido imaginar una respuesta, por más modesta que sea, o una perspectiva que no le haya satisfecho? Quiero decir: ¿surgió del propio doctorando la voluntad de trabajar sobre ese objeto, o bien este le fue impuesto por necesidades académicas o institucionales? (Catelli, 2024, p. 10)

Al enfocar el estudio en la obra literaria del crítico más importante del período, aplicamos el principio epistemológico de elegir un tema de investigación de una manera en lo absoluto aleatoria, errática, o irracional. Siempre dentro de un banco de problemas preexistentes, la investigación doctoral deriva de la necesidad no solo de contextualizar sus aportes conceptuales, metodológicos y teóricos, que serían evidentes, sino también de homenajear desde la academia cubana y española, su legado intelectual y profesional. En cualquier caso se hace preciso aclarar que en ningún caso la investigación incurrirá en el error de bulto de rendir culto póstumo a su personalidad, sobre todo si damos por bueno que “el nombre propio (e igualmente el nombre de autor) tienen otras funciones además de indicadoras. Es más que una indicación un gesto, un dedo señalando a alguien; en cierta medida, es el equivalente de una descripción” (Foucault, 1999, s/p). Al respecto, lo que se busca es ajustar la noción de autor a un crítico de cine, escritor, intelectual, y profesor, que marcó una época, no solo en el ejercicio del criterio estético aplicado al cine, sino como una personalidad artística y creativa, influyente y mediática, merecedora de una estudio que establezca y reivindique sus aportes a las humanidades.

Nacido en Cárdenas en 1966, licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana en 1990, Doctor en Ciencias sobre Arte[9] en 1999, y fallecido de manera prematura en 2011, Rufo Caballero es considerado el crítico de arte más contradictorio, y prolífico, del período 1993-2010. Profesor titular adjunto de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana (UH), y del Instituto Superior de Arte (ISA),[10] también fue investigador auxiliar del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello. Su carrera como crítico, historiador, profesor, y teórico de artes visuales y el cine, despunta en 1993, a partir de varios eventos que condicionan su trayectoria hasta moldearla de manera definitiva. Entre esos sucesos está, ante todo, la celebración en Camagüey de la primera edición del Taller Nacional de la Crítica Cinematográfica, evento teórico del cual Rufo Caballero es uno de sus fundadores. También, la creación, meses después, de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (ACPC),[11] sucursal de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI), que ofrece, aún hoy, cabida, organización, prestigio, y visibilidad fuera del país a los críticos cubanos. En 1993 Rufo Caballero edita el ensayo *La sinceridad suele ser escandalosa*,[12] que aunque muy complicado de adjudicar a un sello editorial específico, constituye no solo el primer gran texto publicado por el autor cubano sino también el punto de partida, estilístico, de su praxis intelectual y profesional más acabada y compleja.

[9] A la defensa de su Doctorado en Ciencias sobre Arte le continuó la publicación, casi un bienio después, de *Sedición en la pasarela. Cómo narra el cine posmoderno* (2001), un texto esencial y polémico para el estudio de la recepción del pensamiento filosófico posmodernista en la academia cubana. Años más tarde, el 22 de septiembre de 2009 tendría lugar la discusión intelectual que convertiría a Rufo Caballero en el Doctor en Ciencias más joven de Cuba, al menos hasta ese momento.

[10] Creado el 1 de septiembre de 1976 como Instituto Superior de Arte (ISA). En la actualidad, aunque su nombre oficial es Universidad de Las Artes, el ISA, como aún se le conoce en tanto institución educativa, es un Centro de Estudios Superiores (CES) con un total de seis facultades: Música, Artes Visuales, Arte Teatral, Arte Danzario, Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual y, por último, Conservación, Restauración y Museología. Cuenta con tres filiales en Camagüey, Holguín y Santiago de Cuba.

[11] Rufo Caballero fue uno de los fundadores de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (ACPC), el 25 de junio de 1993. A solicitud personal su baja se hizo efectiva el 13 de diciembre de 1997.

[12] El currículo vitae de Rufo Caballero aduce que *Pedro Almodóvar*. *La sinceridad suele ser escandalosa* se debe a la Casa Editora Abril (La Habana, 1992). La revisión pormenorizada del original consultado para la ocasión genera ciertas dudas, teniendo en cuenta que sobresalen, aun desde su frugalidad gráfica, las ilustraciones de cubierta e interiores del gran artista cubano de la plástica Raúl Martínez, confirmadas, al menos una de ellas, en 1993. Ello establecería una discordancia referida al posible año de publicación del libro, aunque en la ficha bibliográfica incluida en la nota de contraportada de *Rumores del cómplice: cinco maneras de ser crítico de cine* aparece refrendada la publicación del texto en 1993. Dos factores desconectados podrían haber incidido en el equívoco de la información al respecto. Primero, la aparición previa de un artículo extractado, "Pedro Almodóvar: La sinceridad suele ser escandalosa (Posmodernidad y humanismo en el cine de Almodóvar)", en *Revolución y Cultura*, núm. 4, de 1992; y segundo, la edición definitiva de *Pedro Almodóvar*. *La sinceridad suele ser escandalosa* transcurre en un momento de crisis editorial casi absoluta, con una reducción muy dramática del número de ejemplares publicados entonces, circunstancia que, sin embargo, no explicaría la omisión de los datos editoriales de un libro en formato *plaquette*. El análisis del original disponible también posibilita constatar la omisión inesperada de los datos referidos al año de aparición del libro en cuestión, y la editorial estatal encargada de su publicación.

También fue todo un suceso el estreno, en diciembre de 1993,[13] de un largometraje paradigmático para la historia del cine cubano de todos los tiempos, *Fresa y chocolate*. Dirigido a cuatro manos por Tomás Gutiérrez Alea, y Juan Carlos Tabío, y recibido de manera entusiasta por la crítica cubana de entonces, excitada hasta el paroxismo ante la posibilidad de un cambio de rumbo en los criterios estéticos, y sobre todo ideológicos, que dominaron la cinematografía insular durante décadas, el filme es determinante.

Los estamentos oficialistas reconocieron, y resaltaron, sus virtudes éticas más allá de las circunstancias agravantes que hubiesen podido anatemizar la película desde el punto de vista ideológico y político, una reacción que constituyó un indicio evidente del estado de ánimo optimista y políticamente conciliador que provocó el estreno del filme. Al impactar a la crítica de cine y sus especialistas en un momento de inflexión del arte, la cultura, y la sociedad cubana finisecular, el largometraje activaría otros fenómenos y procesos culturales asociados, de consecuencias imprevisibles, e inesperadas del todo.

La publicación de "Fresa y chocolate: la democracia del sabor",[14] subrayaría una actitud autoral por parte de algunos críticos de cine, entre ellos, Rufo Caballero, instado, junto a otros pocos colegas en activo, a entender y explicar el fenómeno fílmico cubano desde una perspectiva analítica que actualizó y reformuló, a conveniencia y discreción, el concepto de crítica de autor, una noción compleja, y depurada, que vendría a sustituir, con éxito, la de poscrítica, ya entonces en franco desuso práctico, y teórico.[15]

Por tanto, la reutilización de un concepto no emergente, ni fundacional del todo, se sustentaba, en el aspecto práctico y teórico, no en la recurrencia de términos esnobistas, imponibles a raíz de la ejecución casi arbitraria de un instrumental analítico abocado al cuestionamiento. Tampoco aplica el principio académico de adecuarse a los parámetros metodológicos propios de la investigación científica, que imponen a ultranza la revisión, y adecuación, del aparato conceptual de la ciencia a la sinergia de los aportes recientes.

---

[13] El estreno mundial del largometraje cubano *Fresa y chocolate* ocurrió el primero de diciembre de 1993, durante la inauguración del XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

[14] "Fresa y chocolate: la democracia del sabor" (*Revolución y Cultura*, 1993, n.º 6, p. 7-11) haría acreedor a Rufo Caballero del Premio José Manuel Valdés Rodríguez, en crítica o ensayo, durante el Concurso Caracol de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Él ganaría dicho premio en otras seis ocasiones. Años después Rufo Caballero escribe el artículo "La democracia del sabor (II)", *Fresa y chocolate* (1997, núm. 1), que parecería indicar la continuación dialógica del texto anterior con que fue premiado. Sin embargo, ha sido imposible acceder a la revista argentina donde salió publicado.

[15] Más adelante se explicarán las causas, y las consecuencias derivadas, de la caducidad epistémica de un concepto como el de la poscrítica, disfuncional en la medida que describe el esfuerzo ingente, pero inútil, por parte del crítico de cine, no ya de considerarse un artista todavía, sino de dignificarse en la condición de autor, creador, demiurgo, escritor, no solo un hermeneuta, o intérprete. La crítica de autor, desde antes, hablamos de los años 50, da por superada tal disquisición, ya que contemplaba la adjudicación automática de tal condición creativa al crítico de cine.

Cuando más se establecen los antecedentes conceptuales y metodológicos de una praxis, que aunque descrita en cierta bibliografía especializada, no se explica en profundidad ni en su relación con otros fenómenos artísticos análogos, dependientes, u homologables:

> No es importante como una teoría que deba evaluarse por su rigor lógico, sino como una serie de supuestos e hipótesis que permiten la materialización de interpretaciones particulares. No solo la crítica de autor, la vanguardia y el cine de arte y ensayo condujeron a la escritura cinematográfica hacia la explicación; sino que también las interpretaciones particulares pudieron resultar atractivas a estas prácticas de realización como fuentes de persuasión e innovación. (Bordwell, 1995, p. 63)

Lo que parece proponer Bordwell es abrir los cauces del acto de interpretar a la posibilidad, no de las aberraciones, y los absurdos, pero sí de los sentidos escamoteados, improbables, o postergados. Siempre, desde la perspectiva personal del crítico de cine, devenido artista, escritor, no solo un mero intérprete, o traductor, del fenómeno fílmico. Ahí radicaría la gran dificultad epistemológica implícita en la adopción de un concepto preexistente, pero no desarrollado del todo por los estudiosos que lo han aplicado.

La crítica de autor, como se concibe y explica en la tesis, anuncia la necesidad del cambio. Por tanto, no resulta casual la propuesta de ofrecer una alternativa conceptual y funcional que defina la crítica de cine, y al que la ejerce, de una manera acondicionada, más acorde a la intención remarcable de tributar al crecimiento integral de la capacidad analítica del espectador fílmico contemporáneo. En consecuencia, una de las intenciones de la investigación sería analizar la escritura ensayística, y narrativa, de Rufo Caballero, hasta establecer las reglas según las cuales habría formalizado los conceptos y conjuntos teóricos que se encuentran de manera recurrente en su obra literaria.

La crítica de autor no es solo una actividad intelectual, y un ejercicio profesional. Es sobre todo discurso, y también, un complejo método de aproximación al fenómeno fílmico contemporáneo. La naturaleza analítica, pero no menos recreativa, del proceso, más que la emisión de un juicio de valor estético, implicaría la aplicación de novedosas técnicas interpretativas, a través de las cuales el crítico de cine conseguiría congeniar su arsenal axiológico con el arte de narrar. La investigación legitima la jerarquía artística, cultural y social de la crítica de cine en tanto instiga a la reflexión colectiva e individual, pero también en cuanto es una creación literaria autónoma, personalizada, y unívoca.

No obstante el entusiasmo que suscita la investigación, los riesgos son evidentes: “Las tesis, en sí, deben ser parcas en efusiones y atrevimientos hermenéuticos. Si se ven obligadas a lo contrario, ello debe estar justificado por la capacidad para la polémica académica y sus avances” (Catelli, 2024, p. 15). Es el principal desafío a confrontar.

Al igual que ocurre con el fenómeno fílmico que evalúa e interpreta, la crítica de autor ve amenazada su esencia artística. Más que la publicación de un texto autónomo, también presume de ser la vindicación conceptual y funcional de una praxis profesional, que no puede seguir siendo entendida cual un producto falsamente cultural, parasitario y sucedáneo respecto al cine, que se asume como lo que es, un arte mayor y trascedente:

> Con estos antecedentes en mente, una tesis doctoral en literatura comparada en nuestro programa es un proyecto abierto, sin más limitación que la imaginación crítica del doctorando, que ha de concebir libremente su pregunta crítica inicial a partir del corpus literario y humanístico que sea de su interés. (Martí, 2024, p. 19)

Más allá de las motivaciones personales, incluso profesionales, que podría asumir, y esgrimir, el doctorando, como validaciones al momento de elegir qué tema investigar, hay un «principio» y punto de partida incontrovertible que no se puede descuidar jamás:

> Hay diversos tipos de tesis en humanidades y estudios literarios, pero en todos se debe partir de una pregunta acerca de un problema, un disenso o un aporte concreto a un campo de investigación que sea justificadamente argumentado y necesario. Habrá que evadirse siempre cualquier manera de aproximación impresionista, emocional, meramente bibliográfica o burocráticamente impuesta por las necesidades de los directores. (Catelli, 2024, p. 12)

La autora argentina, no obstante, no convierte la formulación de la pregunta acerca del problema en una camisa de fuerza que deba inmovilizar la capacidad de movimiento y reacción del investigador doctoral. Por el contrario, entiende que la misma es apenas un catalizador, o detonante, de un proceso que busca expandir los límites de la ciencia, en un acto de escapismo epistemológico, que a priori concede el beneficio discrecional de las dudas, y la inventiva, al doctorando, investido del derecho a imaginar soluciones:

> Dentro del vastísimo campo del comparatismo se puede proponer desde el análisis de un corpus a partir del punto de vista de los estudios culturales hasta la biografía intelectual de las figuras de lo hicieron posible, siempre que se tenga acceso a fuentes primarias. El abanico de posibilidades es amplísimo, cuando se plantea una hipótesis limitada o relativamente original y poco explorada. (Catelli, 2024, p. 13)

Al conceptualizarse la crítica de autor, en tanto es la categoría que mejor describe los cambios de registro producidos en la obra literaria de Rufo Caballero entre 1993 y 2010, la investigación doctoral[16] dimana de responder la siguiente pregunta científica:

[16] La investigación cierra en 2010, cuando se publican dos libros definitorios dentro de la obra literaria de Rufo Caballero: *Nadie es perfecto. Críticas de cine*, un texto marcado por su claro carácter compilatorio, y *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*, un cuaderno de cuentos que, más allá de su aliento ficcional, constituye el más acabado ejercicio de lo que hemos denominado como crítica de autor. Es el libro en el que se diluyen, al fin, dentro de su obra literaria, los límites imprecisos que distanciaban, de manera artificial, el ejercicio hermenéutico de lo que sería la narrativa y la poética posmoderna.

¿Qué atributos epistémicos y estéticos caracterizan la producción de sentidos en la obra literaria de Rufo Caballero como una actividad intelectual y profesional adscrita a los preceptos discursivos, metodológicos, y teóricos, de la crítica de autor?

La idea a defender como respuesta tentativa al problema científico es la siguiente: El conocimiento exhaustivo de la historia del cine cubano y universal, filtrado a través del instrumental del pensamiento filosófico posmodernista, así como la consecución de un discurso y método creativo que reconcilia el análisis con la narrativa, constituyen los principales atributos epistémicos, y estéticos, que describen la producción de sentidos en la obra literaria de Rufo Caballero, en tanto una actividad intelectual y profesional adscrita a los preceptos discursivos, metodológicos, y teóricos, de la crítica de autor.

No es tan difícil de entender en la medida que su obra destaca, y es única, por ello. Incluso algún que otro crítico, historiador, y teórico, del tema, es mucho más atrevido, dando por sentado que la jerarquización de su legado depende de esa búsqueda autoral:

> Hay quienes piensan que lo mejor de este contradictorio crítico fue su autoría, o sea, la identidad estético-literaria de su escritura. Sus seductores ejercicios poscríticos. Quizás él mismo se inclinó en ese sentido, o más bien hacia la cohesión dada entre subjetividad relatora y "continuidad interpretativa", convencido de que el valor real, o lo tenido por tal, se halla solo en la confluencia de sus estrategias. (Pérez Velázquez, 2018ª, p. 59)

Por tanto, al analizar su obra literaria, descubrimos que el tránsito del ensayo a la ficción de matriz posmoderna, expondría la producción de sentidos como una actividad intelectual y profesional personalizada. Esta gravitará entre la autoconsciencia reflexiva del estilo empleado, y la marcada subjetividad lúdicra, y poética, del discurso literario, atemperado por la lógica acaso racionalista del método analítico de corte académico, científico, no por ello menos ensayado y especulativo, siempre abierto a los imprevistos, y a las invectivas del autor posmoderno:

> Dicha noción de autor constituye el momento fuerte de individuación en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas; también en la historia de la filosofía, y en la de las ciencias. Incluso hoy, cuando se hace la historia de un concepto, o de un género literario, o de un tipo de filosofía, creo que en ellas se consideran menos tales unidades como escansiones relativamente débiles, secundarias y sobrepuestas en relación con la unidad primera, sólida y fundamental, que la del autor y de la obra. (Foucault, 1999, s/p)

La convergencia de diferentes líneas de pensamiento complejizan y enriquecen el ejercicio de la crítica de cine en Cuba desde la confrontación y revisión de concepciones e ideas a ratos esquemáticas, e inamovibles en apariencia, condicionadas desde el punto de vista estético e ideológico. En un contexto social marcado por una política cultural partidista, y de tipo totalitaria, la crítica de cine apostaba por un cambio de paradigmas.

De ahí que el objetivo general de la presente investigación científica doctoral sea el de caracterizar aquellos atributos epistémicos y estéticos que describen la producción de sentidos en la obra literaria de Rufo Caballero, en tanto una actividad intelectual y profesional, adscrita a los preceptos metodológicos, y teóricos, de la crítica de autor en Cuba. Completando el objetivo anterior, para extender el alcance de su obra literaria, hasta hacerla más comprometida y esencialista en un sentido estético, ético e ideológico, la investigación, de manera indirecta pero necesaria, también admite otra intención:

> Visibilizar sus aportes al entendimiento de la movilidad cívica, más allá de los límites de la creación artística, requiere advertir que su interés por interpretar la sociedad a través del arte se sistematizó como método empírico y transdisciplinario de aproximación a los fenómenos sociales desde una perspectiva estética. Este constituyó un enfoque esencial que se entiende, además, como el examen de las configuraciones y articulaciones de la cultura, una reflexión en torno al sujeto y sus prácticas sociales, un programa analítico que busca identificar y precisar los rasgos de la forma y el contenido de los textos culturales en su discursividad social, para someterlos a juicios valorativos. (Pérez Velázquez, 2018[a], p. 59)

Así se instituyen algunas de las premisas esenciales del diseño de la investigación. Lo primero es asumir la descripción del autor en tanto una entidad individual que genera una obra personalizada, y transversal; que atraviesa los disímiles campos de estudios y de interpretación de las ciencias sociales, y las humanidades, pero también de ciertas prácticas artísticas, discursivas, literarias, narrativas, retóricas, donde lo que importa es construir nuevos sentidos, desde un estilo vertebrado por medio de la experimentación. Las características que definen al fenómeno sociocultural de la crítica de cine en Cuba y las consecuencias de su práctica habitual orbitan en torno a la diversidad de criterios y la inconsistencia conceptual que adjudican a la profesión, una tendencia que describe un cambio en que el ejercicio del criterio osciló hasta asumir nuevos derroteros estéticos. La investigación en cuestión, sin muchos antecedentes científicos, más que todo por su carácter monográfico, se retroalimenta de algunos intentos previos por acopiar, estudiar y sistematizar los aportes de Rufo Caballero a la crítica y la teoría del arte, pero también al ejercicio sistemático del criterio estético desde una perspectiva arriesgada y compleja. Aun cuando Rufo Caballero fue un autor prolífico, apenas se podrían mencionar unos pocos amagos por analizar de una manera científica, y dialéctica, su obra literaria.

Al respecto se podrían mencionar dos tesis de pregrado en Historia del Arte por la Facultad de Humanidades en la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba. La primera, en 2005, *Del verbo y el pecado original a la inmaculada concepción de lo poético. Rufo Caballero y la poscrítica de cine en Cuba (1990- 2005)*, de Rolando Leyva Caballero.

La segunda, en 2015, *La crítica al desnudo. El análisis sociocultural en la crítica de arte de Rufo Caballero*, de Ángel Ernesto Pérez Velázquez. Ambas, al presentarse, generaron muchas más preguntas que respuestas desde la Historia del Arte.

En el trimestre posterior al deceso del crítico el 5 de enero de 2011, *Cine Cubano* publica un "Dossier Homenaje a Rufo Caballero". Medios especializados e informativos cubanos reseñaron su desaparición física. No obstante, habría que esperar hasta la salida de *La caricia del látigo. Rufo Caballero: un ídolo imposible* (Rubens Riol, Ediciones ICAIC, 2016) para constatar el primer intento serio, incompleto pero necesario, no de condensar una muestra escogida o selecta de su obra literaria, sino de reunir en un libro único información imprescindible sobre su huella personal, y legado profesional:

> Se trata, pues, de una compilación de textos de otros autores a propósito de la obra de Rufo Caballero, para la cual hice una cuidadosa selección de los mejores acercamientos, tanto a su obra literaria como a su desempeño en los medios audiovisuales; información que aparecía diseminada en muy diversas publicaciones que vieran la luz durante los últimos veinte años. (Riol, 2016, p. 24)

El aporte del libro radica en abrir las esclusas de análisis de la obra literaria de un autor conocido y visceral cuya producción analítica y narrativa aún precisa ser abordada de una manera científica. Más allá de cualquier cometido antológico de acopiar para la posteridad las opiniones emitidas por sus admiradores, amigos, colegas y detractores: "La idea de hacer este homenaje surgió inmediatamente después de leer la introducción de su libro póstumo *Nadie es perfecto*…, en la cual dedica un espacio importante a los continuadores de su legado. Aquellas palabras inspiradas y alentadoras —que cobraban un singular peso testamentario." (Riol, 2016, p. 21). Aquí se descubriría "otro motivo para la añoranza ante este retrato vivo realizado por su colega y discípulo Rubens Riol, que lo acerca hasta lo imaginable y lo hace traslúcido a través de la aguda visión de los demás. En este compendio, donde hay trazas de toda su labor, está el tejido de su extensa obra, todavía inconclusa" (López Sacha, 2016, p. 11).

Más allá de ser un texto de iniciación, el compilador y discípulo, movilizado por razones personales y profesionales, no anhela introducir bajo el cobertor de las ciencias el análisis de un objeto de estudio de la Historia del Arte en tanto disciplina académica. La intención primaria del libro es adelantar un recorrido bibliográfico y existencial por la obra literaria de un autor ya desaparecido. A partir de lo que dijeron sobre él algunos de sus coetáneos, muy cercanos en lo personal y lo profesional, incluso, los detractores y enemigos que dedicaron esfuerzos al desmantelamiento o emplazamiento de su legado y prestigio, es que entendemos la actualidad e importancia del texto en cuestión:

> En este libro, Rubens Riol ha recogido una muestra cronológica de la recepción y el análisis de la obra de Rufo Caballero del primero al último de sus textos, en una gama de opiniones que va desde la reseña hasta el examen crítico. Su propósito es presentar al autor dentro de una evolución diacrónica, una manera de hacer visible el hilo del caracol, la marca y el sentido y aun la resonancia de sus pasos, y al mismo tiempo para verlo crecer, para poder comprobar de libro en libro el aumento de su prestigio y autoridad. (López Sacha, 2016, p. 11)

Un efecto deseable del libro de Riol es la humanización de un mito personal sin que ello presuponga eludir el afecto real que profesa a Rufo Caballero en tanto maestro, y mentor profesional. Al respecto, Riol no puede ser más explícito, ni menos taxativo: "La motivación fundamental de este homenaje no está determinada exclusivamente por la manera en que influyó en mi crecimiento intelectual, sino por su indiscutible aporte al universo de la crítica y el pensamiento cultural cubano de las últimas dos décadas" (Riol, 2016, p. 22-23). De paso, abre un horizonte pletórico de posibilidades científicas:

> No sé exactamente, dentro de unos años, cuando se desate el fervor por estudiar la literatura de Rufo Caballero, cuáles serán los textos específicos que pasarán a la historia, no ya de la crítica, sino de las letras cubanas. En este minuto está claro que, para todos, existe una imagen total –una para quiénes solo lo han visto, escuchado, leído; otra, para los que lo conocieron, pero una imagen cabal al fin–, del crítico y ensayista que fue, ahora constatable en una suerte de valoración múltiple compilada por Rubens Riol. (Pérez Velázquez, 2018[b], p. 108)

Más allá de la incertidumbre sobre cuánto tiempo podría llevar la reivindicación, desde la academia, y la cultura cubana, del legado de Rufo Caballero, su trascendencia pasará no tanto por el reconocimiento de su condición de autor, de escritor, e intelectual, sino por entenderlo como un ciudadano de pleno derecho de «la república de las letras». Es decir, en tanto un individuo creativo, iconoclasta, e influyente, que rebasó con creces su ámbito específico de acción, la academia, Rufo Caballero se erige en santo y seña de una generación de críticos, escritores, e investigadores del arte, la creación, la literatura, que se desvincularán a consciencia, por defecto, de los intolerantes y nefastos modelos ideológicos preestablecidos por las políticas culturales parapoliciales del estado cubano de las últimas décadas, que percibiría en la libertad de cátedra, de expresión, de prensa, y de reunión, a día de hoy, una amenaza para sus intereses de clase social dominante:

> En muchas de las principales aportaciones a estos debates se detecta la ausencia de la literatura, de la reflexión en torno al campo literario en relación con el campo intelectual y de la especificidad de la figura del escritor como intelectual que interviene en el espacio público a través del espacio letrado. En este sentido, hay que destacar que, cuando se ha desarrollado desde esta perspectiva, la historia comparada de los intelectuales se ha convertido en uno de los ámbitos más innovadores en literatura comparada. (Martí, 2024, p. 23)

Si bien Rufo Caballero no podría ser descrito jamás como un «agitador político», en el sentido más combativo y militante del término, al menos como lo entenderían los defensores extremos del presunto carácter ideológico de la creación artística por escrito, es innegable que su obra literaria más arriesgada y experimental, la de ficción al menos, lo convierten en un provocador, en alguien que apunta maneras diferentes, y disiente del orden preestablecido, aportando matices de interpretación lúdica, e invectiva narrativa, que se desmarcan de los cauces habituales de la literatura cubana más «comprometida», aquella que aspiraba, aún hoy, a perpetuar en el tiempo un proyecto político fracasado, que hacía aguas, y que definitivamente se ha hundido, sin alcanzar la utopía augurada.[17]

De vuelta a la investigación científica y doctoral como tal, el proceso de análisis científico de la obra literaria de Rufo Caballero comienza a ser desbrozado de a poco por algunos de los que podrían ser considerados no solo sus continuadores, o discípulos, sino también sus estudiosos póstumos.[18]

La investigación en desarrollo, articulada desde el presupuesto axiológico de la metodología cualitativa-cuantitativa, y bajo los preceptos del paradigma hermenéutico, aplica un arsenal de métodos y técnicas de la investigación acordes a las expectativas y exigencias propias del proceso científico contemporáneo. Entre los métodos teóricos de la investigación científica fue esencial el analítico-sintético, que permitió desglosar la extensa bibliografía consultada sobre la historia, y la teoría de la crítica de cine en Cuba, y el mundo. Más que extractar la información recabada, aplicar dicho método teórico posibilitó también distinguir, y separar, lo esencial y valioso, de lo superfluo e inútil:

---

[17] Aun cuando no sea uno de los objetivos declarados de la investigación científica doctoral en desarrollo, el de cuestionar la filiación partidista, o política, del autor cubano analizado, nos parece a lugar establecer el posicionamiento ideológico desde el que el escritor e intelectual estudiado desarrolló su carrera, y vida, la de un individuo y «ser social» presumiblemente de izquierdas, con una formación intelectual compleja, inicialmente marxista, pero no estalinista, que fungía, a veces, de opositor leal al sistema. Un disidente, autorizado, alguien al que se atribuía, o se dejaba asumir, el encargo social de ejercer de nota discordante, siempre sin poner necesariamente en entredicho, ni en peligro real, la política cultural estatal, partidista, que no podía ser criticada, bajo pena de ser condenado al ostracismo personal, y profesional Al respecto, se podría decir que Rufo Caballero fue un compañero de viaje, alguien que no alcanza a ser un intelectual orgánico del régimen, pero del cual, aunque podría afirmarse que juzga a su manera, nunca se desmarca, por lo menos no lo suficiente para exponerlo como un mérito extra artístico, y literario, a tener en cuenta. Dicho diferente, Rufo Caballero estaba más cerca de Alejo Carpentier que de Guillermo Cabrera Infante.

[18] Al respecto podría mencionarse un artículo científico de la doctoranda cubana Yamila Cobos Castillo, que licenciada en Letras, y Diplomada en Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Español como Lengua Extranjera, fue hasta no hace mucho profesora del Departamento de Estudios Lingüísticos y Culturales en la Facultad de Español para No Hispanohablantes (FENHI), de la Universidad de La Habana (UH), donde realiza su tesis, de la cual deriva el texto "Nadie es perfecto: un análisis semántico discursivo dimensional de la crítica cinematográfica de Rufo Caballero". En: <http://oa.edice.org/index.php/tep/article/view/67>. La autora forma parte de proyectos de investigación en su Facultad, como serían: *Sentidos y significados en la heteroglosia (SENSIHE): un proyecto para la interacción en la realidad actual*, también *Estudios léxico-gramaticales y pragmáticos de la variedad cubana del español*. *Aplicación al español como LE/ L2*, y el proyecto de alcance nacional *Español como lengua materna*.

> En el momento presente, la bibliografía no puede ser exageradamente abundante —los buscadores hace posible cualquier mención de libros o artículos—, sino que debe ser *razonada*, dando cuenta de una lectura real, atenta y directa de cada texto, artículo, libro o producto en línea mencionado. (Catelli, 2024, p. 10)

Asimismo se utilizó el método histórico-lógico para rastrear la trayectoria concreta de la crítica del cine en Cuba, sus particularidades, y practicantes habituales a lo largo del tiempo, así como las circunstancias y condicionantes en el ejercicio de la profesión. El método inductivo-deductivo posibilitó establecer determinadas generalidades sobre el objeto de estudio, a partir de las inferencias derivadas del análisis textual de las fuentes citadas. Entre los métodos empíricos se aplicó la investigación documental, la entrevista a ciertos informantes, el criterio de expertos, y el análisis textual, técnicas que aportaron información valiosa para constatar los resultados científicos a partir de las opiniones de los especialistas. Para concretar, la investigación científica fue de gran importancia el trabajo de mesa con las fuentes bibliográficas y hemerográficas consultadas al respecto, un esfuerzo exhaustivo que ocupó la mayor parte del tiempo del investigador doctoral.

En el ordenamiento de la base metodológica y teórica de la investigación destacan ciertos títulos según los distintos capítulos que organizan la información. Para delimitar los aspectos epistemológicos del estudio fueron de gran utilidad los textos relacionados con la metodología de la investigación científica contemporánea. Desde las ciencias sociales y las humanidades, según establece la academia cubana, y también la española, destacan *Circunvalar el arte. La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*, (Luis Álvarez Álvarez y Juan Francisco Ramos Rico, 2003); *El arte de investigar el arte*, (Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos, 2010).

Consultamos, asimismo, *Manual práctico de escritura académica y profesional (Vol. I). Ejercicios gramaticales*, *Manual práctico de escritura académica y profesional (Vol. II). (Ejercicios prácticos). Estrategias discursivas*, ambos de Estrella Montolío (directora), así como el *Manual MLA: Novena edición adaptada al español*, traducido del inglés por Conxita Domènech y Andrés Lema-Hincapié.

Otros textos, titulados a modo de preguntas retóricas, resultaron imprescindibles: *¿Qué es el cine?*, (André Bazin, 1966); "¿Qué es la crítica?", en *Ensayos críticos*, (Roland Barthes, 2003); *¿Qué es un autor?*, (Michel Foucault, 2019) y *¿Qué es la crítica de cine?*, (José Luis Navarrete Cardero, 2013). Entre todos ayudan a responder una de las preguntas básicas de la investigación científica: ¿Qué es la crítica de autor?, un concepto aparentemente escurridizo, e inconcluso, pero decisivo en su acabado final.

Ante la necesidad conceptual y teórica de contestar la cuestión anterior se decidió

consultar ciertos libros que en buena medida componen gran parte de la base filosófica, pero también lingüística, de la investigación doctoral. Entre ellos se deben mencionar: *Crítica y verdad* (1972), *El grado cero de la escritura* (1973), *El imperio de los signos* (1991), *El placer del texto* (1974), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (1987), *La muerte del autor* (2020) y *Mitologías* (2012), de Roland Barthes.

Es necesario mencionar otros textos análogos, como *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora* (1989), y *Márgenes de la Filosofía* (1989), ambos de Jacques Derrida. Es posible afirmar que algunos de los más notables pensadores franceses, teóricos estructuralistas, y posestructuralistas, constituyen los principales puntales epistemológicos de la investigación, lo que explica el marcado carácter reflexivo, y subjetivo, de una tesis doctoral atravesada por un ineludible espíritu especulativo, hasta un punto experimental, en lo metodológico, lo literario, y la teoría. No podría ser diferente tratándose de un estudio de la obra literaria de Rufo Caballero.

Otro libro fundamental, que se analiza en profundidad, es *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*,[19] (David Bordwell, 1995). Aunque sus concepciones podrían estar en franca contradicción con algunos postulados de los pensadores estructuralistas y posestructuralistas franceses antes mencionados, junto a estos, y entre todos a la vez, conforman parte sustancial del arsenal conceptual, metodológico y teórico desde y sobre el cual Rufo Caballero construyó su obra literaria.

También se analizó *Cómo se comenta un texto fílmico* (Ramón Carmona, 1993), que se ajusta en el tiempo al criterio de selección temporal que abre la investigación. Otro libro examinado fue *El riesgo de la herejía. Cartografía de la crítica y el discurso fílmico en la revista Cine Cubano (1960-2010)*, de Claudia González Machado, para Ediciones ICAIC en 2013, que permitió seguir la evolución del fenómeno de la crítica de cine después de 1959 y hasta el instante que cierra el análisis del objeto de estudio.

Consultar los libros *La edad de la herejía* (Juan Antonio García Borrero, 2002), así también *Diez años que estremecieron la crítica*, (Armando Pérez Padrón, 2006), permitió realizar un examen del cine, la crítica y el público cubano entre 1959 y 2002 a partir de las ponencias debatidas durante las sesiones teóricas de las primeras ediciones del Taller Nacional de la Crítica Cinematográfica en Camagüey.

[19] *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica* no es solo el libro de cabecera utilizado por Rufo Caballero en sus clases de apreciación y crítica del cine en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, sino también en la Facultad de Artes de los Medios de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Las Artes. Es, por antonomasia, no solo un clásico de la materia, sino también la fuente que permitió el mapeo historiográfico, y el trazado teórico, desde el cual se delimitan muchos de los campos del saber que atraviesan este proyecto en su concepción cognoscitiva

También se revisó el artículo "La crítica ante el espejo", (Rafael Acosta de Arriba, *Cine Cubano*, 1993) y "¿Cómo y para qué hice crítica de arte?", (Mirta Aguirre, *Santiago*, 1980), revista académica de la Universidad de Oriente (UO) en Santiago de Cuba especializada en temas de las Ciencias Sociales, el Derecho y las Humanidades.[20]

También se consultó *¿Y si fuera una huella?* (2008)*, Tiempo de Fundación* (2003) y *Revolución es Lucidez* (1998), de Alfredo Guevara, que a través del género epistolar íntimo, y la papelería oficial y personal reunidas, ofrecen una visión compleja del cine, la crítica y la política cultural dominante, desde la perspectiva cenital de un individuo con un protagonismo público ineludible en el campo político cubano posterior a 1959.

También fue vital el análisis de las palabras de Rufo Caballero y los prólogos de cada uno de los libros publicados por el crítico en los diez años anteriores a su muerte: "El amante de las películas. A modo de pórtico" (Víctor Fowler, 1998), para *Rumores del cómplice: cinco maneras de ser crítico de cine*. También se analizó "El estilo no se escoge, se tiene" (Julio García Espinosa, 2001), para *Sedición en la pasarela. Cómo narra el cine posmoderno*; y "Dos visiones: desde la sicología, y desde la literatura", (Manuel Calviño, 2005), y "El falócrata en el sofá del siquiatra", (Reynaldo González, 2005), para *Un hombre solo y una calle oscura. Los roles de género en el cine negro*.

Además se consultó "La gran crítica es un pez agarrado por la cola. El vértigo de la palabra en Rufo Caballero" (José Alberto Lezcano, 2007) para *Cine latinoamericano 1991- 2003. Un pez que huye*; "La pasión de Rufo Caballero", (Enrique Álvarez, 2008), y "Al filo del abismo. Problemas de la escritura, la crítica y la estética de cine", (Francisco López Sacha, 2008), y "Veinte años después, un Rufo sobrio y satisfecho", palabras del propio Rufo Caballero dedicadas a la publicación de *Lágrimas en la lluvia. Dos décadas de un pensamiento sobre cine*.

En la misma dirección se analizaron "Prueba al canto", (Beatriz Maggi, 2010); además "Rufo Caballero, o de la crítica que enseña sus armas", (Daniel Céspedes, 2010) así como "El texto sexual", palabras de Rufo Caballero que abren la lectura del volumen *Nadie es perfecto. Crítica de cine*. En el mismo sentido se analizó "Palabras del autor", de Rufo Caballero, para la publicación póstuma de su cuaderno de cuentos *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*.

[20] La Universidad de Oriente (UO) fue fundada el 10 de octubre en 1947, en Santiago de Cuba. A día de hoy es considerada la segunda institución de carácter público más importante dedicada a la educación e investigación a nivel superior y postgrado. Es una de las más prestigiosas casas de altos estudios de Cuba. No confundir con la Universidad de Oriente (UDO), en la República Bolivariana de Venezuela, fundada doce años después, en 1959.

Desde el punto de vista estructural la investigación se organiza en cuatro capítulos. El primero, "La soledad del escritor de fondo. Una redefinición de la crítica de autor", más breve, de conciliación conceptual, tiene como objetivo establecer la base categorial, epistémica, y metodológica, sobre la cual se concibe la investigación, siempre desde el campo de estudio de la Historia del Arte, y sobre todo, de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, filtrada por el tamiz del pensamiento posmodernista. A partir del rastreo de los métodos y teorías desde los cuales se busca actualizar la base científica y conceptual de la investigación, tras haber respondido ciertas preguntas[21] «retóricas», de las cuales se ha encargado la historiografía sobre el tema, solo resta establecer, al final, el principal aporte conceptual y teórico de la investigación: ¿Qué es la crítica de autor? Es un objetivo esencial en el proceso de comprensión de las características que definen el conjunto de la obra literaria de Rufo Caballero en tanto discurso y método axiológico, que construye sentidos, como parte de esa praxis recreativa denominada crítica de autor.

El segundo capítulo, "La crítica de cine en Cuba. ¿Un oficio del siglo XXI? Los desatinos ideológicos de la profesión durante la república burguesa y su persistencia en el tiempo con la revolución", más que analizar la obra de algún que otro crítico de cine y escritor cubano muy conocido por su narrativa,[22] establecerá como la actividad estuvo contaminada por una carga ideológica impuesta, que se remonta a la estancia de Alejo Carpentier en París y al trabajo de tres críticos de cine del período republicano[23] cubano: José Manuel Valdés Rodríguez, Mirta Aguirre, y Alfredo Guevara.

El análisis del objeto de estudio de la tesis se desdobla a partir del tercer capítulo, "Humores del cómplice. Cinco maneras de ser Rufo Caballero", cuyo objetivo básico es explicar los cauces por los que discurrió la modelación estilística de su obra literaria, asumida como la expresión de una actividad intelectual y profesional, la crítica de autor, que pacta un equilibrio dinámico entre la profundidad teórica del discurso axiológico y la exuberancia autoral estilística del lenguaje en que expresa las categorías descubiertas o reformuladas por él entre 1993 y 2002. Para conseguir dicho objetivo específico:

[21] Nos referimos en lo fundamental a un grupo de preguntas cuyas respuestas extendieron el metraje de la investigación doctoral hasta hacerla inevitablemente larga y compleja: ¿Qué es un autor? ¿Qué es el cine? ¿Qué es el cine de autor? ¿Qué es la crítica de cine? Aún así, nos parecieron a lugar, desde un principio.

[22] Aunque se menciona en varias ocasiones en la tesis doctoral, teniendo en cuenta que el vasto conjunto de su obra literaria ha sido analizada en detalle, consideramos oportuno no detener nuestra atención en la faceta de Guillermo Cabrera Infante (G. Caín) como crítico de cine, a sabiendas de lo influyente que pudo ser en su momento, más que todo, porque se desmarca de la praxis politizada de sus colegas de entonces.

[23] El período republicano cubano abarca desde la fundación de la República de Cuba el 20 de mayo de 1902 hasta el derrocamiento de la dictadura batistiana y el triunfo de la denominada Revolución Cubana, acontecido el 1 de enero de 1959, fecha que establece el inicio de un nuevo período histórico.

> Dejaré de lado el análisis histórico-sociológico del personaje del autor. Cómo se individualizó el autor en una cultura como la nuestra, qué estatuto se le dio, a partir de qué momento, por ejemplo, empezaron a hacerse investigaciones de autenticidad y de atribución, en qué sistema de valoración quedó atrapado, en qué momento se comenzó a contar la vida ya no de los héroes sino de los autores, cómo se instauró es categoría fundamental de la crítica "el hombre y la obra"; todo esto merecería sin duda alguna ser analizado. (Foucault, 1999, s/p)

El cuarto capítulo de la tesis doctoral, "Reconociendo a un perfecto extraño. Rufo Caballero y la crítica de autor como ficción hipertextual y palimpsesto posmoderno", replica la cronología estricta, y la valoración de los más importantes artículos, crónicas y ensayos publicados por Rufo Caballero entre el año 2002 y el 2010. El capítulo busca establecer el ritmo natural de escritura que enmarca la carrera de Rufo Caballero como un practicante de lo que hemos denominado crítica de autor, una práctica intelectual y profesional a través de la cual su obra literaria transita, sin escalas, de la grandilocuencia neobarroca del ensayo especulativo a la ficción hípertextual de la narrativa posmoderna.

Sin descuidar el análisis cultural y estilístico, pero sobre todo ideológico y teórico, en este capítulo terminal su producción académica y científica en torno al arte del cine se subordina, a modo de complemento, a su póstumo y único libro de ficción publicado: *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*. En tanto libro de ficción, del mismo escogemos, para su análisis exhaustivo, a manera de muestra intencionada, cinco de sus cuentos,[24] los más representativos del esfuerzo del escritor por concederle a la crítica de cine un acabado y estatus autoral, personalizado y recreativo por definición, en que lo más importante sería develar, o producir, nuevas interpretaciones, y sentidos.

En el instante casi final de su carrera, y vida, Rufo Caballero consigue rescribir las historias, y desarticular las verdades absolutas del discurso crítico sobre el arte del cine, nunca acabado, ahora infinito o prorrogable, al menos desde su perspectiva posmoderna. *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar* es un texto poliédrico en el que Rufo Caballero sublima, al fin, sus ansias de diluir, para bien, los límites inútiles y neblinosos entre la crítica de cine, el ensayo, y la narrativa, en cualquiera de sus formas de expresión escrita, al asumir la narrativa, la literatura de ficción, como esa fabulación plausible que prolonga hasta el infinito las posibilidades hermenéuticas de las ciencias:

[24] Dichas historias del cine vueltas a contar serían, por el orden en que son analizadas en la investigación: *Los que fueron al bosque de avellanos*, basada en la película *Los puentes de Madison*, de Clint Eastwood, y en la novela homónima de Robert James Waller. *Mi espectador*, basada en la cinta *Muerte en Venecia*, de Visconti, inspirada a su vez en la noveleta de Thomas Mann *La muerte en Venecia*. *Las fuerzas mayores*, basada en *Brokeback Mountain*, de Ang Lee y de paso en el cuento homónimo de Annie Proulx. *Perros de paja*, basada en *Reservoir Dogs*, de Quentin Tarantino. Por último, *Silicona*, basado en *Fresa y chocolate*, de Gutiérrez Alea y Tabío, inspirado en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, de Senel Paz.

> En esta indiferencia, creo que hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea. Digo "ético", porque esta indiferencia no es tanto un rasgo que caracteriza la manera en que se habla o en que se escribe; es más bien una especie de regla inmanente, retomada sin cesar, nunca aplicada completamente, un principio que no marca la escritura como resultado sino que la domina como práctica. Dicha regla es muy conocida como para que sea necesario analizarla demasiado. (Foucault, 1999, s/p)

Desde el punto de vista autoral, en lo referido al estilo literario de la tesis doctoral, es decir, a las formas discursivas utilizadas por el investigador, a la elección del tema, así como a los diferentes métodos teóricos, y las técnicas de la investigación aplicadas, el texto académico, en cuestión, se adscribe a una de las modalidades más atractivas y desafiantes en que podrían clasificarse, en la actualidad, las tesis doctorales en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. *El discurso del método*. *La crítica de autor en Cuba y la producción de sentidos en la obra literaria de Rufo Caballero (1993-2010)*, acaba siendo, por definición, un ejercicio especulativo, de "interpretación de un corpus, texto u obra a partir de una línea hermenéutica, en sentido amplio. Este tipo de tesis es el que más se acerca al ensayo". (Catelli, 2024, p. 12)

Declarar la naturaleza hermenéutica, por tanto, interpretativa, del texto doctoral, trae aparejado a su vez una dificultad añadida, no necesariamente sencilla de solventar:

> ¿Cuál es entonces la especificidad del tipo de tesis que se quiere definir aquí? El estudio interpretativo de un corpus a partir de una línea hermenéutica requiera un triple interrogación: sobre las posibilidades y los límites de la interpretación, sobre los criterios que permiten definir un corpus y, finalmente, sobre el tipo de aproximación hermenéutica que guiará el proceso de comprensión. (Llop, 2024, p. 33)

Al ser la hermenéutica una esfera del conocimiento que prescinde de los métodos considerados convencionales, para priorizar en su lugar los acercamientos a la carta, tal vez customizados, la «interpretación», en tanto es una actividad intelectual discrecional, muy estilizada, y siempre libérrima, alcanza ahora cotas, incluso cuotas de subjetividad, no solo manifiestas, sino incluso superiores; que comprometerían, no tanto la autoridad, la integridad ética, y la originalidad estilística del escritor, sino la inevitable y necesaria complicidad y colaboración del lector, que deja de serlo, para convertirse en juez, parte, y testigo, del proceso de recreación. Sin embargo, hay quien todavía insiste en despojar al receptor de la atribución adquirida, o la potestad delegada, de especular, e imaginar:

> La interpretación no se basa en hallar en el texto pistas de la intención del autor ni de un sentido oculto, sino que hace evidente la parcialidad y las limitaciones de la manera de leer del intérprete, que deberá ser consciente de sus prejuicios, gracias al análisis del tipo de preguntas que formula el texto. (Llop, 2024, p. 34)

Descuidan así una verdad elemental, y evidente. El autor, el creador, el demiurgo, el escritor, el hablante, el intelectual, el narrador, el orador, también está contaminado, incluso condicionado, por su estatus, de lector primigenio, y sobre todo, de ser humano, con obsesiones, preocupaciones, y restricciones homologables, las mismas, o parecidas, a las que padecería el destinatario definitivo de la obra literaria, esa entidad múltiple y polimórfica que encarna en la multitud de receptores, e intérpretes, que acaban siendo, también, cocreadores, y corresponsables del texto, en tanto lo examinan, y lo extienden, en sus significados y sentidos plausibles. Es una actitud, y aptitud, acaso contradictorias, una bidireccionalidad, o dualidad, que la autora catalana admite, así sea a regañadientes:

> Uno de los grandes retos de las investigaciones hermenéuticas reside justamente en la necesaria apertura de la pregunta: a través del intercambio de preguntas y respuestas con el texto, estamos expuestos a aquello que aún no sabemos, al diálogo como actividad transformadora y, por tanto, a las variaciones del círculo hermenéutico. Por este motivo, es fundamental que nuestro discurso acompañe al lector de la investigación por las diferentes capas de nuestra lectura: lo que presentamos en una tesis hermenéutica no es solo el resultado de la investigación, sino también el proceso de lectura y la interpretación que se ha ido gestando en esta práctica. Compartir con el lector los interrogantes que guían el estudio que estamos realizando contribuirá a una mayor comprensión y claridad de la propuesta interpretativa, pero también a que tomemos conciencia del camino interpretativo que hemos ido trazando. (Llop, 2024, p. 34)

A lo anterior, por si fuera poco, habría que añadir como dificultad metodológica, práctica, incluso teórica, la transdisciplinariedad de un análisis científico y doctoral que, atraviesa dos campos de estudios ciertamente afines, cercanos, pero bien diferenciados:

> Elegir el cine como tema de investigación impone un despliegue, en lo fílmico, de las inquietudes articuladoras de nuestra propia disciplina (cómo está hecho, cómo funciona, cómo produce significados el artefacto). Para ello, sea cuando se investiga sobre cómo la imagen articula su diferencia frente a la palabra, sea cuando se analiza cómo el cine imagina su relación con lo literario, será necesario poseer unos conocimientos específicos acerca de la imagen cinematográfica y una mínima familiaridad con los discursos que han teorizado sobre ella (Epstein, Bazin, Pasolini, Bordwell, Deleuze, entre muchos otros). (Mirizio, 2024, p. 67-68)

La crítica de autor, en tanto una praxis intelectual y profesional fronteriza, porosa, proveerá de una coartada efectiva, que facilitará la investigación científica a dos bandas:

> Esta imprescindible doble aproximación al objeto de estudio —que no deja atrás lo literario, sino que lo usa para plantear nuevos problemas acerca de lo visual— contribuirá a hacer de la tesis un espacio de diálogo entre enfoques y tradiciones críticas autónomas e independientes. También autorizará el desplazamiento —en el curso de la investigación— entre paradigmas distintos, sugiriendo nuevas interacciones entre conceptos y aproximaciones metodológicas diversas. (Mirizio, 2024, p. 68)

La estructuración del objeto de estudio, por tanto, más que centrarse en un área de disputa «escolástica» entre dos ciencias, disciplinas, metodologías, y teorías diferentes, supondría el hallazgo de un punto de encuentro y conciliación entre ambas, un territorio, no en litigio, sino compartido, configurando una zona de influencia donde confluyen las estrategias epistemológicas de dos sistemas de análisis del arte, la cultura, y la literatura, que no tienen por qué friccionar entre ellos, sino, apenas, coincidir y también, colaborar:

> La investigación doctoral sobre cine y literatura se articula, pues, en la interacción de una doble perspectiva que acota y define el campo de estudio: la de la teoría de la literatura —que puede funcionar como *caja de herramienta* de la que provienen conceptos, categorías y problemas para plantear la hipótesis y las preguntas que impulsan el trabajo— y la de la teoría del cine —que debe necesariamente intervenir en la construcción de la estrategia de análisis específica proporcionando instrumentos para la definición y la comprensión concreta del fenómeno fílmico—. Todas las decisiones críticas de la tesis se sustentarán en la doble dimensión (literaria y cinematográfica) de la problemática elegida. (Mirizio, 2024, p. 68-69)

Y para alcanzar el objetivo de tributar a una investigación científica doctoral más compleja, dialógica, pero no menos exigente, quizás habría que ser asertivo, y admitir:

> En esta zona, cualquiera que sea el problema elegido, conviene dejarse guiar por la célebre defensa de André Bazin («A favor de un cine impuro. Defensa de la adaptación»), quien aconsejaba estudiar cómo funcionan las técnicas distintas de cine y literatura pero no para intentar establecer jerarquías entre ellas, sino para observar cómo la inteligencia del cine crece cuando intenta decir lo mismo que la literatura, pero a su manera. (Mirizio, 2024, p. 69-70)

Ya para cerrar el apartado introductorio, la tesis doctoral *El discurso del método. La crítica de autor en Cuba y la producción de sentidos en la obra literaria de Rufo Caballero (1993-2010)*, se completa con las conclusiones, y la bibliografía. Por último, es justo señalar la novedad y originalidad del tema en el campo científico de la Historia del Arte, y las Humanidades, y sobre todo, de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada. Analizado desde las perspectivas más heterodoxas de la crítica de la crítica, al instante de fiscalizar la obra literaria de uno de los críticos, ensayistas, historiadores, investigadores y teóricos más importantes del cine cubano contemporáneo, el objeto de estudio destaca y establece el legado de un escritor de ficciones posmodernas, que serán reivindicadas, desde el inicio, cual ejercicios críticos, no menos literarios, recreativos y trascendentes, según establece la investigación, y por qué no, como lo que también son, y él dijo que eran, historias del cine vueltas a contar, por un autor, escritor, e intelectual, un cubano finisecular, que se atrevió a dar el salto del caballo. ¿O será del caballero?

CAPÍTULO 1. LA SOLEDAD DEL ESCRITOR DE FONDO. UNA REDEFINICIÓN DE LA CRÍTICA DE AUTOR.

1.1. *¿Qué es un autor? Antecedentes penales de un sospechoso habitual.*

Antes de enfocar nuestra atención en el análisis de la crítica de cine, asumida y descrita como una actividad intelectual y profesional con más de un siglo de existencia, y evolución, sería preciso indagar, con cierta antelación, en el armazón antropológico, por tanto humanista, de su aparato categorial y conceptual, de las diversas metodologías de su puesta en práctica, y de las teorías complejas que la sustentan desde el punto de vista científico, incluso estético. Para ello lo primero es entender la naturaleza abstracta y recurrente del concepto de autor, escurridizo e inmarcesible, en tanto ordenamiento ontogénico de la condición de lo humano cual ente biológico, y sobre todo, psicosocial. En la investigación partimos de un principio primordial, e irrenunciable: "El hombre es una condición de la posibilidad de cualquier visión estética, da lo mismo si ésta halla una determinada encarnación en una obra artística acabada o no." (Bajtín, 2009, p. 302).

Es una declaración de principios que atravesará el trazado metodológico y teórico de un análisis científico y doctoral que se detendrá en la revindicación epistemológica de una actividad intelectual, y profesional, la crítica de cine, condicionada por muchos factores incidentes, que apelan a la consumación del carácter contradictorio y dialéctico del hombre en tanto sujeto polimórfico y plural. No obstante, más allá de la disposición historiográfica, no es tarea sencilla de asumir. Así: "No creo descabellado afirmar que la cuestión del autor, o más apropiado sería decir la de la búsqueda de los fundamentos de la idea de autor, es, además de un problema central de la estética del arte, el agujero negro de la interpretación." (Zumalde, 2002, s/p).

Desde una perspectiva estética, e ideológica, que aplicaremos a tiempo completo, condicionamos el examen exhaustivo del objeto de estudio a las fuentes filosóficas, también lingüísticas, y sociológicas, que componen su estructura epistémica y teórica. El reconocimiento del concepto de autor, en primera instancia, pero también de sus diferentes acepciones, que están relacionadas, y son interdependientes, nos remitirán a ensayos escritos en diferentes contextos, y momentos, que detienen su atención en la figura conspicua y delictiva del «autor», tan etérea e incómoda como la del «artista».

Las nociones básicas de la autoría audiovisual, subyacentes en la baza de muchos

de los métodos de acercamiento crítico e interpretación exegética del cine, precisan ser abordadas en correlación con su comprensión triangular en tanto arte, cultura de masas, e industria. Por tanto, al emplearse la noción de autor aplicada al cine contemporáneo, se describen bajo una misma condición y premisa teórica tres opciones bien diferentes.

La primera acepción del autor lo asume y describe como el máximo responsable[25] del acabado de la obra de arte llamada cine; aquel individuo específico al que es posible, desde el punto de vista legal, adjudicarle tal condición a raíz de su participación activa, constante y decisoria, durante el proceso de producción, sin perder de vista el carácter colectivo y especializado del fenómeno fílmico contemporáneo, que activa y convoca las capacidades creativas complementarias de las habilidades y herramientas necesarias en cada una de las tres etapas de la creación cinematográfica contemporánea.

En segunda instancia entendemos la figura del autor como personalidad artística.[26] En tercer lugar, el autor sería analizado como entidad casi abstracta,[27] supra humana, formulada y propuesta por una autoridad académica que sanciona su trascendencia en términos artísticos, pero también filosóficos o existenciales.

En lo que respecta al cine de autor no es necesario insistir demasiado en rastrear el origen del concepto, que se remitiría a un término acuñado por los críticos franceses de la revista *Cahiers du Cinéma* "para referirse al cine poseedor de un evidente mensaje o marcada actitud que recorre toda la obra" (Santovenia, 1999, p. 44), en el cual "el director desempeña un papel sobresaliente en la toma de decisiones, de modo que sus intenciones están muy macadas en la puesta" (Hernández et al, 2012, p. 71).

Más necesario, sugerente y utilitario, es definir la noción y la posición del autor,

[25] En su primera acepción posible la noción de autor se remite a todos los actores, directores consagrados, guionistas y productores ejecutivos que, por su originalidad y poder de convocatoria dentro del seno de la industria, en su condición de propietarios de las ideas, y de los medios de producción a ser explotados, detentan la autoridad, y el liderazgo personal para regir cada uno de los momentos del proceso creativo, potestad que se refleja en su capacidad decisora a la hora del corte definitivo del material fílmico.

[26] En un segundo caso la noción de autor alude a la existencia de un estilo artístico personal que responde, a su vez, a lo que ha sido denominada la «política de autor», asociada indisolublemente al nombre de un director cuya personalidad creativa resulta el elemento cohesionador distintivo del proceso productivo, aun cuando no se especifique de manera explícito en qué consiste la marca de calidad que lo diferencia de sus colegas de profesión menos originales o personales, más atados a ciertas convenciones de la industria.

[27] Una tercera convención conceptual y terminológica describe al autor de cine como la construcción que personaliza ese conjunto de rasgos comunes a un grupo de filmes que, suscritos bajo una firma creativa determinada, enmascaran los criterios de selección desde los cuales se articuló el método de aproximación que permitió, en primera instancia, tras la práctica hermenéutica, delimitar aquellos rasgos en común que los conectan. Una vez que se aplica este principio, es el ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine el instrumento axiológico, evaluativo, y taxonómico, que producirá las conexiones sensoriales, y de sentido, entre aquellos elementos no esenciales que al interior del filme son capaces de proyectar desde su estructura los rasgos estéticos y formales que lo distinguen, para de paso establecer las pautas del modelo autoral invocado.

no sólo como el individuo humano materialmente responsable del fenómeno fílmico, siempre narrativo en cualquiera de sus formas y géneros de expresión audiovisual. También interesa acercarnos a su comprensión y delineación filosófica, y sociológica.

En un sentido casi metafísico, el autor es el ser supra individual que, investido de una ideología, una tradición discursiva, un grupo de convenciones éticas y una posición social prescrita, dispone de los recursos culturales de la sociedad para, en su condición de sujeto del poder, actuar sobre las creencias de los demás. Por medio de estrategias retóricas, definidas como los medios dispuestos en función del discurso, el autor anhela preservar su capacidad de gestión de forma absoluta y activa, a partir de los modelos de actuación que le impone la práctica de la profesión artística, creativa y dialógica.

Si bien desde el campo de la crítica, la historia, y la teoría del cine, se reivindica la noción de la autoría, y el autor, como el sujeto creativo que provee al fenómeno fílmico de una condición artística y estética propia, y superior, diferenciable de la producción cinematográfica industrializada, en serie, otros críticos, filósofos, pensadores y teóricos, también franceses, algunos años después, sin desmontar la concepción anterior, detienen su atención en el emplazamiento ontogénico de la figura del autor desde dos posiciones abocadas. Una, que decreta su muerte simbólica; la otra, apenas encaminada a erradicar ciertos presupuestos incuestionados, para formular en su lugar una pregunta capciosa pero definitoria. La explicación es elemental pero válida: "no fue la autoría como tal lo que los chicos de *Cahiers* introdujeron a principios de los años cincuenta, sino meramente una *politique des auteurs*, un criterio de favor para con directores concretos" (Bordwell, 1995, p. 65).

Así devino una necesidad epistemológica reflexionar, desde la flexibilidad de la ensayística, sobre la configuración filosófica del autor, su aparición y existencia a lo largo del tiempo, intentando emplazar en lo posible no solo sus atribuciones artísticas y estéticas, sino también los atributos éticos que se le adjudicaron de modo apriorístico, entusiasta e irracional. Decretar un bando de muerte contra la figura retórica del autor supuso un paso arriesgado. Roland Barthes, al igual que lo hará luego Michel Foucault, formularía una serie de preguntas que intentarán describir al autor y la autoría como nociones inaprehensibles y oscurantistas, urdidas para desestimular el cuestionamiento de la autoridad que se confiere a los artistas, escritores e intelectuales, que se arrogan en exclusiva, para la posteridad trascendente, la propiedad del objeto creado de manera individual, y no cual un artefacto de patrimonio y uso compartido.

1.2. *La suerte del autor. ¿Un destino trágico o luminoso?*

En esencia, más que augurar con placer la muerte ineluctable del autor ontogénico, excluyente e individualizado en un ser unívoco, diferente, especial e irrepetible, Roland Barthes propone una comprensión clasista, ideológicamente condicionada, del acto de crear tal y como había sido concebido y descrito hasta entonces. Desde la demolición controlada e implosiva de la autoridad encarnada en el agente artístico aislado que se apropia de la autoría del objeto, plantea lo siguiente: "La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco y negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe." (Barthes, 1968, s/p).

Barthes reduce así el acto de la escritura a lo corpóreo. Es una experiencia estética, ética pero también fisiológica, despojada de cualquier burda intencionalidad intelectual, donde el cuerpo, al parecer sin cabeza, somatiza el ansia de la pérdida de sus asideros existenciales hasta convertirse en instrumento de la escritura automática, no a la manera surrealista, sino precisamente en detrimento de esta, aunque sin desestimar su influjo.

La condición supra natural del artista denominado autor, atrapado en su entorno creativo personal, apenas interesado en la adjudicación y explotación capitalista de los derechos subsidiarios de su obra, tal como lo concibe Barthes, entra en conflicto con la concepción calculada y discrecional de la autoría que manejaron años antes los críticos, directores, pensadores y teóricos nucleados en *Cahiers du Cinéma*, que otorgaron visos de novedad, originalidad y trascendencia artística a ciertos realizadores muy específicos. Barthes parte del principio preclaro de afirmar que el autor, y la parafernalia meritoria que lo rodea, es una creación artificial, y de diseño ideal, prefabricada por la sociedad capitalista contemporánea, interesada en exaltar los valores del individualismo atávico: "El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la 'persona humana' (Barthes, 1968, s/p).

Adjudicar tal condición al autor de la obra, que sustituye a la figura mayestática del Pantocrátor bíblico caído en desgracia, despojado de sus atributos de omnipotencia y omnipresencia, de juez y parte del proceso de juzgar y recrear al hombre, la naturaleza, el pensamiento, y el universo en pleno, inviste de cierto poder metafísico a la figura del ser humano, que ahora usurpa esa posición de privilegio. Barthes incluso va más allá.

Nos advierte de una práctica epistemológica que en su opinión condicionaba los

análisis del arte concentrados en la configuración, y descripción fantasiosa, parnasiana, del creador arbitrariamente autónomo, desconectado por completo del mundo material, por tanto, de la realidad histórica objetiva que lo rodeaba hasta definirlo a él y a su obra: "Aún impera el autor en los manuales de historia literaria, las bibliografías de escritores, las entrevistas en revistas, y hasta en la conciencia misma de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo". (Barthes, 1968, s/p).

La edulcoración artificial de la figura del autor a la vieja usanza decimonónica y romántica comienza a ser desarticulada desde el arsenal de un materialismo ciertamente rampante pero no vulgar. Que sobreentiende la necesidad clasista de humanizar al autor, no solo un individuo con talento artístico, bien provisto de un don inasible y metafísico, otorgado de una manera casuística y venal, sino, sobre todo, un hombre y un ciudadano cualquiera, un ser social, coartado por al contexto económico, histórico y social que le ha tocado vivir. Barthes releva así al autor del papel de iluminado portador de una buena nueva expresada a través del arte como representación estética y material de la potencia y la voluntad creadora de Dios.

Prescindir de la misión profética otorgada al autor en cuanto detentor de la verdad superior genera un desplazamiento muy interesante en la comprensión de la naturaleza ideológica y social del arte y los creadores individuales, ahora conminados a reflexionar sobre sus motivaciones políticas y volitivas a la hora de concebir la obra, que deja de ser un artefacto artístico, una abstracción lúdica, cedida en calidad de préstamo simbólico, para derivar en un fenómeno y objeto del cambio. Así, lo que demanda Roland Barthes al autor, es un mayor compromiso ciudadano y cívico. Una declaración de fidelidad.

El compromiso de entrega consciente y responsable ante la contradictoria realidad material y social que concreta la obra de arte en tanto dispositivo de escape individual, llevaría a la enunciación de su conversión posible en una herramienta de expresión de la subjetividad colectiva e individual. En consonancia más que en contradicción dialéctica con sus inclinaciones individuales, Barthes insta al autor a renunciar a ejercer esa cuota de liderazgo o protagonismo espiritual que se le concedió. Lo que afectaría, sin dudarlo, a la comprensión social del arte, ya que la explicación de la obra habría que buscarla "siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus 'confidencias' (Barthes, 1968, s/p).

Al respecto Barthes propone la asunción astuta de una perspectiva de análisis que

eluda la colaboración concomitante del autor decimonónico, puesto en solfa desde la sensibilidad iconoclasta y revisionista del siglo XX. En cualquier caso, lo que parece sugerir Barthes no es la decapitación profiláctica y pública del Autor, en mayúsculas, como se venía concibiendo y propiciando desde el siglo XIX, sino su conversión en una nueva entidad discursiva, que renuncie al placer providencial de poseer la propiedad exclusiva del objeto artístico, intransferible y personal, acaso recreado en solitario que, no será visto nunca más como patrimonio personal sino cual un bien de uso colectivo.

Tal sugerencia de apariencia irracional entra en sintonía con un posicionamiento y reclamo ético de moda entonces, que implicaba la participación activa de los artistas, del autor, o el creador, en el proceso de empoderamiento social del arte, entendido no como una praxis individualista sino como un fenómeno cooperativo, donde cada actante estético individual desempeña una función siempre decisiva al completar el discurso: "Aunque todavía sea muy poderoso el imperio del Autor (la nueva crítica lo único que ha hecho es consolidarlo), es obvio que algunos escritores hace ya algún tiempo que se han sentido tentados por su derrumbamiento." (Barthes, 1968, s/p).

Al abogar por la demolición controlada del edificio memorial del autor moderno, en realidad Barthes estaba sentando las bases críticas fundacionales de la estética y la sensibilidad posmoderna, donde el protagonismo pasa de la figura del artista decadente, caído en desgracia, al lector de la obra, que es en realidad copartícipe del acto creativo, que no se reduce solo a la generación del objeto como tal sino al proceso interpretativo: "Para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad –que no se debería confundir en ningún momento […]- ese punto en el cual sólo el lenguaje […] actúa, *performa*, y no *yo*." (Barthes, 1968, s/p). Por tanto, a partir de lo que propondría Barthes, el arte es una construcción cultural que rebasa sin dudas al individuo creador aislado para incorporar el objeto a una corriente de acción y pensamiento estético secuenciada de manera continua y dialéctica, histórica en el tiempo. Para ello conviene "suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector)" (Barthes, 1968, s/p). Cuando nos detenemos, sin embargo, en la cuestión de la aniquilación total del autor que plantea el pensador francés, descubrimos que Barthes apenas actualiza una cuestión que décadas antes fue planteada de manera parecida en otro complejo contexto sociocultural caótico, explosivo e insurgente.

La simbiosis del autor con el lector, y la disolución discursiva del uno en el otro,

hasta confundirlos y ser imposible distinguirlos, fue anticipada desde el pensamiento cultural ruso de las primeras décadas del siglo XX: "ambos son abarcados del mismo modo –como un acontecimiento único- por la actividad formadora del autor-lector." (Bajtín, 2009, p. 288).[28] Es el cambio de un paradigma hermenéutico que se anticipa al movimiento cultural, filosófico, y teórico de los pensadores franceses estructuralistas, posestructuralistas, y deconstructivistas. Estos se nutrieron, no es difícil comprobarlo y entenderlo, del abrevadero epistemológico de la escuela formalista rusa, muchas veces ignorada de manera conveniente, y oportunista, por la academia occidental, de la cual se desmarca y diferencia por la anticipación y profundidad de sus aportes metodológicos.

Bajtín, sin ser del movimiento, se apropiaría de algunos de sus postulados teóricos, que se transfundirían al ideario estético propuesto luego por los pensadores franceses. De lo que hablamos en cualquier caso es de una teoría rompedora, pionera en su campo, "más lo principal es que representa casi exclusivamente una reacción formal pura del *autor* al acontecimiento en su *totalidad*" (Bajtín, 2009, p. 291). Como tal totalidad, entendemos, entonces, esa fusión nuclear entre el autor del texto y el lector interpretante que lo completa hasta prolongar los sentidos propuestos en el texto de origen:

> Es el típico caso en que no es necesario conocer la intención del autor empírico: la intención del texto es evidente y, si las palabras tienen un significado convencional, el texto *no dice* lo que aquel lector –obedeciendo a algún impulso privado- creía haber leído. Entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector está la intención transparente del texto que refuta una interpretación insostenible. (Eco, 1992, p. 133)

El aparente antagonismo axiológico entre el autor del artefacto artístico, y el lector que se lo apropia y reinterpreta a conveniencia discrecional, sin embargo, encuentra un repunte de conciliación plausible en la causa primera de la confrontación estética en sí, el texto tal cual, que existe y subsiste más allá de la intencionalidad primigenia de quien lo produce, pero también de la vocación hermenéutica de quien lo recibe, y consume

Lo que propone Barthes es tan evidente y radical que la cuestión pasa inadvertida.

---

[28] Dicho ensayo de Mijaíl Mijaílovich Bajtín (1895-1975), que será profusamente referenciado a lo largo de la investigación, fue escrito en la primera mitad de los años 20 y el autor ruso nunca lo concluyó. La versión a la que accedimos, y que citamos a continuación, es la resultante de un arduo trabajo editorial mancomunado entre varias instituciones y personalidades dedicadas al rescate del pensamiento del intelectual y teórico ruso. Aunque fue publicado respetando al máximo posible el borrador conservado en la papelería inédita del autor, que se encontraban en un estado deplorable, hubo que reconstruirlo para la ocasión agregando de paso una suerte de acápite introductorio que había sido desestimado en esa primera edición póstuma editada en Moscú. Existe una edición en español, traducida directo del ruso por Tatiana Búbnova: *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982, 396 páginas. Sin embargo aquí citamos la traducción del investigador, políglota y teórico cubano Desiderio Navarro, que lo publicó en *Criterios*, La Habana, No. 31, 1994, y que aparece compilado en la fuente citada en la tesis doctoral.

El autor en sí es también el primer lector de la obra. Ello promueve una conclusión temeraria que es la base del argumentario que enuncia de manera directa la muerte del autor moderno y el renacimiento del escritor y del lector como ente. El lector secundario del texto artístico concebido por el autor, en algún momento, al apropiarse del discurso, lo asume como suyo y descarga sobre él, en tanto espectador, el deber, no de entenderlo o interpretarlo, siempre a su manera muy personal, sino de prolongar hasta el infinito la comprensión de la obra literaria desde la amplificación de los significados elementales de los que pudo estar dotado en un inicio, ahora diversificados en múltiples sentidos.

El lector, usurpador de los atributos y funciones del autor, no solo lee entre líneas. También reescribe. Deja de ser un receptor pasivo del mensaje remitido por el autor primero e intenta competir con él hasta usurparlo. Quizás sea el aporte y desplazamiento epistémico fundamental que propone Barthes es una comprensión compleja, dialógica, menos estática, por lo tanto, coadyuvante del lector.

Más que una autoridad artística apertrechada de ciertas atribuciones apriorísticas, el autor moderno, que parecía condenado a muerte, evoluciona y muta en una suerte de referente estético ancestral. “El alejamiento del Autor no es tan solo un hecho histórico o un acto de escritura: transforma de cabo a rabo el texto moderno.” (Barthes, 1968, s/p). Con ello referimos la conversión del autor en cómplice directo, pero más que nada en catalizador y detonante del nacimiento del lector, que no solo comprende e interpreta los significados, sino que incluso construye o produce nuevos sentidos desde el ejercicio del criterio hermenéutico y también literario.

El lector disiente pero también suscribe. Improvisa un discurso narrativo diferente. Es un artista en potencia, y un autor de pleno derecho, que expande hasta el infinito las interpretaciones derivadas del acercamiento axiológico al referente artístico primigenio, al que se le concede la oportunidad de ser prorrogado en el tiempo desde la adulteración autorizada y continua de su esencia argumental, trocada en nuevas historias y sentidos plausibles. El acto de interpretar desde la lectura implica la emisión de un arte nuevo, que escapa al control del autor. Es un proceso de reciclaje retórico, de apropiación del discurso artístico entendido como un desecho estético reutilizable. El arte es la materia prima del arte. Es un continuo creativo, dialectal pero legible, que a su vez alimenta a un dispositivo discursante que no acaba con la aparición del objeto artístico expandido, que se significa de manera cíclica, y constante: “la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere” (Barthes, 1968, s/p).

1.3. *¿Quién es un autor? Jacques Derrida y la desconstrucción del muro.*

Habría que entender la contundencia de un ensayo de análisis concebido, quizás, como una prolongación precoz y acaso reactiva a la publicación de *La muerte del autor*: "Todo esto es conocido; y hace mucho tiempo que la crítica y la Filosofía tomaron nota de esta desaparición o de esta muerte del autor" (Foucault, 1999, p. 4).

Más que desarticular por completo el argumentario teórico manejado por Barthes, lo que propugna Michel Foucault sería no tan solo desplazar, sino más bien emplazar la integridad epistemológica e intelectual de un análisis ambiguo, en el mejor de los casos, ambivalente, que se armaba a partir de dos explicaciones antagónicas: "me parece que un cierto número de nociones destinadas hoy a sustituir el privilegio del autor, de hecho, parecen preservar ese privilegio y suprimir el significado real de su desaparición" (Foucault, 1999, p. 4).

Desenmascarar lo que podría ser la aceptación artera de la desaparición o muerte del autor moderno, vista como un simulacro efectista y estético, que busca lo contrario, es decir, el rescate dramatizado y postrero de la autoridad artística absolutista de la cual aparentaba estar siendo despojado el creador contemporáneo, no devendría para nada una actitud banal. Ni siquiera causal. Al respecto Foucault intenta dialogar y disentir desde una perspectiva, cuando menos, perspicaz, que descree de un decreto demencial y estertóreo, encaminado a desvirtuar la comprensión clasista y social del arte y la cultura, para proponer a cambio una conjunción de fenómenos, hechos, individuos y objetos, históricamente desconectados entre sí.

Lo que nos advierte es que Barthes intentaba hacer "subsistir, bajo la luz gris de la neutralización, el juego de las representaciones que formaron cierta imagen del autor" (Foucault, 1999, p. 6). Hablaríamos así de la preservación artificial y encubierta de una autoridad aplastada desde el discurso descreído e iconoclasta de la sensibilidad descrita como posmoderna. Incluso se atreve a señalar lo que considera una de las limitaciones esenciales de la obra precedente a la que aspira desarticular desde su ensayo de análisis textual: "Es evidente que no basta con repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido." (Foucault, 1999, p. 6). En realidad indica que la supuesta desaparición o disipación del autor en realidad es su multiplicación milagrosa en la figura del lector, como colectivo abstracto y masificado, una sumatoria de individualidades analíticas en trance, pero también cual un ente aislado, armado de una capacidad analítica estricta e intransferible, por tanto, muy personal.

La muerte física de Jacques Derrida supuso la extinción epistémica del ejercicio

axiológico de emplazar la escritura desde una perspectiva que desmontaba, a la primera, la noción de autor. Al deshacer y renegar de su comprensión decimonónica y moderna, que reducía el autor a un sujeto humano específico, individual, conservador y lacónico, Derrida se atreve a dudar de la autoridad y la propiedad del discurso, escrito o hablado, administrado como una obra cerrada, conclusa para sentencia, imposible de expandir o intervenir siempre en sus significados, y sentidos: "Su gran contribución histórica fue su propuesta de la deconstrucción, es decir, una crítica de los presupuestos de la palabra a partir de los textos filosóficos clásicos. Una teoría que le hizo mundialmente famoso, especialmente en Estados Unidos, donde tenía un estatuto de auténtica estrella de la filosofía." (Arroyo, 2004, s/p). No obstante su interés no se centraría en el autor, sino en la obra literaria o, sobre todo, en sus efectos y resonancias metafísicas.

> Derrida podría añadir que la escritura es eso: un discurso sin sujeto o, si se prefiere ser menos drástico, cuyo sujeto importa menos que su comprensión, siempre revisable. Eso y no otra cosa es la "deconstrucción", una palabra que empezó a utilizar a finales de los años sesenta: se analiza algo (escritura, pintura, arquitectura) desmontándolo porque la relación entre sus elementos lo dota del posible sentido. (Arroyo, 2004, s/p)

A partir de entonces, la noción de autor estaría muy relacionada con la del texto, delineado de muy diferentes maneras a partir del enfoque primordial desde el cual se definiría su condición como tal. Así, el texto en cuestión, desde la perspectiva cerril de los estructuralistas, es el discurso finito[29] y organizado, que establece una comunicación multidireccional y simultánea. El texto, definido a través de sus tres características esenciales: expresión, delimitación y carácter estructural, nos permite colegiar que el mismo expresa un complejo sígnico y significante, constructor o productor de sentidos, que asume una lengua natural y posee un significado indivisible, monolítico, y único. Sin embargo el concepto que maneja Barthes es mucho más complejo, pero funcional, en todo caso, rebuscado, pero no menos sutil y utilitario:

> *Texto* quiere decir *Tejido*, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura- el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. (Barthes, 1974, p. 81)

Es una afirmación con la cual otro teórico congeniará: "La doctrina estructuralista

[29] El discurso en su doble acepción y organización de un acto enunciador, que impone no sólo los límites temporales del acto de enunciación, funcionando también como una producción social de significado que, incluye lo cultural, lo ideológico e institucional, esferas que sintonizan con la condición de Autor.

del significante no ha reducido su interés por los significados abstractos y empapados de sentido." (Bordwell, 1995, p. 281). Barthes también introduce otra variable analítica interesante. La concreción del texto, dígase su escritura pero también su interpretación, no acaba en la obra literaria. El texto existe y se expande en cuanto se prolonga más allá del autor individual. Para extender sus hilos o tentáculos textuales, en tiempo y espacio, la obra literaria, que a veces se confunde con el texto, precisa la complicidad orgánica de la multitud de espectadores transmutados en escritores, que confieren significados, pero sobre todo, sentidos diferentes y nuevos, a las intenciones del mensaje original.

Otra cuestión elemental que plantea Barthes es la referida a la equivalencia u homologación a implementar entre el sentido y la verdad, imposible de funcionar y entender por separado. El sentido en tanto la verdad, según Barthes, no es una cualidad exclusiva, irreversible ni única que le adjudica el autor a su obra literaria. Al contrario. El sentido es la verdad en tanto la sumatoria de diferentes fuerzas creativas se anulan mutuamente para coexistir e interactuar de manera casi aleatoria y anónima, más allá y a pesar de la obra literaria preexistente. Al expandirse los horizontes de la interpretación hasta los límites inaprensibles de la subjetividad humana desbocada, entendemos la importancia de la desconstrucción como proceso y trámite estético, pero también ético.

La renuncia a cualquier concepto de límite físico y temporal que maneja Barthes, de una manera u otra, será asumida y replicada por Derrida. Al cuestionar el hecho en apariencia irrebatible de que el texto detenta un principio fáctico y un final concluyente, cierta armazón cerrada que acarrea en el espectador interpretante la comprensión de la existencia ineludible de un sistema de códigos subordinados a una estructura discursiva sólida, Derrida deshace el entuerto estético de conseguir que la interpretación definitiva y unívoca del objeto artístico acorde a las imposiciones de un autor autocrático deje de ser efectiva a la hora de imponer su significación de la obra.

Así la desconstrucción, según los términos que Derrida propone, más que demoler, ansía desmantelar la obra literaria pieza por pieza, para luego armarlas de una manera diferente, pero igualmente funcional y aceptable. La desconstrucción cimienta sentidos, y significados disímiles, que podrían haber sido desplazados u omitidos a conveniencia, pero que no resultan aberrantes ni absurdos en lo absoluto. A partir de lo que propone Derrida el carácter estructural del texto no está dado sólo por la sucesión ininterrumpida de ciertos signos o símbolos en el intervalo de tan solo dos límites internos. Va más allá.

Estos apenas determinan su estructura externa así como la coherencia interna que

lo obliga a funcionar como un todo orgánico adaptable. De modo tal la coherencia es la relación sintáctica[30] y sintagmática[31] que establecen los elementos conformadores del texto que garantizan su unidad de contenido y formal. Desde la visión posestructuralista, luego deconstructivista según Derrida, su teórico base, el texto es un campo magnético nuclear, de energía atómica, una producción que avanza hacia delante, absorbiendo y diluyendo tanto al autor o emisor primero, como al lector, interpretante y receptor luego, que se confunden, y trastocan sus funciones. Pero la desconstrucción no es un concepto y fenómeno estético. También asume otras connotaciones y compromisos:

> La desconstrucción tiene evidentemente una dimensión política que va más allá del espíritu crítico. Pero su entendimiento y vinculación requiere comprender «justamente la necesidad de deconstruir, de solicitar la propia oposición entre lo teórico y lo práctico». Por eso mismo, el pensamiento ha de ser audaz y peligroso, «ha de inventar un gesto diferente a fin de no dejarse apresar por el poder intolerante y corruptor de la maquinaria institucional». Ha de ser el filósofo, pensador intempestivo y apátrida, que no se afinca en ningún tiempo y lugar, y entonces se romperá en él el aparato del poder y del saber. Un pensamiento de esa naturaleza no se puede integrar en el aparato institucional, «se produce inquietud y desazón resultándole intolerable, incatalogable». De este modo vemos como la desconstrucción no sólo actúa sobre los enunciados, sobre los contenidos de sentido, sobre las expresiones formales, sino que «se ejerce sobre las relaciones y estructuras institucionales (políticas, económicas, sociales), sobre las formas históricas de su configuración». (Dónoan, 2017, p. 8)

La desconstrucción anticipa, y vendría a justificar, la pertinencia de un discurso crítico investido de nuevas responsabilidades, estéticas pero también revolucionarias en lo sociopolítico, al emplazar la versión oficial de la realidad histórica para proponer en cambio una visión diferente, en la que el texto es también un espacio multidimensional. En ese espacio simbólico, una extensa variedad de escrituras y estilos creativos, ninguno de ellos completamente original, se entremezclan hasta la disolución final de los límites imprecisos que los separan, lo cual pone en crisis la modelación autoral que adjudicaba tal condición definitiva a un sujeto humano específico, e inconfundible. A partir de lo que parece proponer la semiótica, todo texto, audiovisual, escrito u oral, se presenta ante todos como la producción de sentido que incluye, de manera implícita, las instrucciones para su comprensión definitiva. La desconstrucción, más que eludir, consigue superar dicha limitante táctica.

El texto está en capacidad de anticipar, de inscribir, desde su existencia y soporte

[30] La asumimos en tanto la disciplina o el estudio científico de los signos dentro de los procesos humanos de significación. Tal relación se establece entre los propios signos.

[31] Describe las relaciones entre grupos de signos que forman parte de un proceso de significación mayor. En las relaciones sintagmáticas, cada unidad de sentido forma una serie contigua, en la que cada término o vocablo deriva su valor del que le precede pero también del que le continúa.

físico, y simbólico, el comportamiento del destinatario múltiple que encarna en el lector. De manera tal aparecería ante este como una cadena infinita de artificios expresivos que debe construir, y prolongar, a cada rato, desde el sentido que sea capaz de imaginar:

> La desconstrucción irrumpe en el pensamiento de la escritura, como una escritura de la escritura, que por lo pronto obliga a otra lectura: no ya imantada a la comprensión hermenéutica del sentido que quiere decir un discurso, a su fondo de ilegibilidad y de deseo de idioma, a las fuerzas no intencionales inscritas en los sistemas significantes de un discurso que hacen de éste propiamente un "texto", es decir, algo que por su propia naturaleza o por su propia ley se resiste a ser comprendido como expresión de un sentido, o más bien "expone" éste como efecto –y con su legalidad y necesidad específica– de una ilusión para la conciencia. (Vásquez Rocca, 2016, p. 290)

El texto funcionaría también como una serie de estrategias enunciativas que dentro de su estructura narrativa inscriben a priori la mirada del artista autor, pero también del intérprete y observador, hecho que permitiera al destinatario llevar adelante su tarea de cooperación recreativa y significante. Desplazándose a lo largo del texto de una manera imprevisible por el autor, que cede el control del proceso de la construcción de sentidos, el lector llega a generar un modelo de gestión interpretativa diferente respecto al que le dio lugar en primera instancia:

> La desconstrucción como estrategia de lectura sospechosa, abusiva o sobre interpretativa se despliega como un conjunto de estrategias (de lecturas), en un mecanismo textual por encima de las intenciones del autor y del texto mismo. Lo que decimos sobrepasa siempre lo que creíamos querer decir y nos revela que finalmente no sabíamos de antemano lo que se dice a pesar de nosotros. (Vásquez Rocca, 2016, p. 292)

Al relegar, y sustituir por completo la autoridad del autor autocrático, en este caso por la condición coral y despersonalizada de la obra literaria, del texto escrito o hablado en cualesquiera de sus formas de existencia y expresión, la desconstrucción anuncia y sustenta, en lo práctico y lo teórico, lo que devendrá la práctica posmoderna, y sus experimentos estéticos esenciales, cada cual más arriesgado, espectacular e iconoclasta. El cine, tanto clásico, contemporáneo, como posmoderno, y su crítica, no escaparían al intento de entender el arte desde esta nueva perspectiva.

1.5. *¿Qué es el cine? George Lukács y la guerra de los mundos. Reflexiones sobre*

una estética del cine.

En los análisis contemporáneos sobre los avatares artísticos, éticos e ideológicos, del cine en tanto arte, cultura de masas, e industria, una necesidad y problema, devenido virtud acaso fundamental, es la proliferación de todo tipo de textos, no solo avanzados, sino también biográficos, exploratorios, de iniciación al tema, de trazas dramatúrgicas y ensayísticas, metodológicas, incluso teóricas. Algunos de ellos, bien remarcados por su carácter didáctico, de estudios introductorios a la temática en cuestión. Otros, dirigidos o enfocados en los actores y actrices, festivales, eventos y muestras de alcance mundial, regional, o local, así como los textos especializados en directores, estéticas, géneros, movimientos y otros temas de interés académico. Algunos libros, demasiado abiertos o generalistas. Otros, más cerrados y específicos. Buena parte de dichos textos parten de responder una pregunta elemental por ontogénica: ¿Qué es el cine? Es una disquisición a lugar de la cual no podríamos desprendernos. Se han concebido centenares o miles de libros al respecto. Por una cuestión de concreción científica, nos remitiremos a los que más se acerquen al análisis del objeto de estudio de la investigación que nos atañe.

Referenciaremos en lo posible los aparatos categoriales que la circunscriben a un marco conceptual y teórico delimitado, en lo geográfico y lo temporal, por la definición del fenómeno fílmico desde la perspectiva europea y vanguardista de las primeras tres décadas del siglo XX. Luego, imbricaremos los aportes y consideraciones del entorno intelectual y político cubano del período republicano primero, y revolucionario después, dos contextos sociales, y etapas históricas concretas, y diferentes, pero interconectadas desde la continuidad dialéctica del discurso, la estética, la ideología, y la política.

Desde el punto de vista historiográfico es posible establecer las primeras fuentes teóricas sobre el tema a la obra empírica y ensayística de algunos de los artistas más arriesgados y experimentales de su época, pero también a la producción intelectual de pensadores de diferentes signos ideológicos, que propusieron y consiguieron gestar una teoría estética e ideológica del cine en tanto arte, espectáculo emergente e industria de la cultura mediada por la obtención de ganancias económicas para sus productores. Desde el principio, se establecería el binomio contradictorio de entender el fenómeno fílmico desde dos variables ideológicas y políticas antagónicas. La de los directores incrustados en el andamiaje productivo de una industria en ciernes pero provisoriamente próspera; por el otro, la de los críticos e ideólogos de la izquierda europea, y norteamericana.

En tal sentido algunas fuentes sitúan la aparición de la teoría cinematográfica en

un artículo de D. W. Griffith, publicado el 3 de diciembre de 1913, en *The New York Dramatic Mirror*, y en el que se detendría en el análisis de la técnica del primer plano. A este le siguen, en 1916, otros sobre el montaje paralelo, que junto a sus largometrajes, constituirían los inicios de un continuo e indetenible proceso de definición conceptual del cine a partir de la entronización de una gramática expresiva autónoma, y diferente. Es lo que piensa el más importante historiador español del cine: "Con Griffith asistimos a la gestación de una dramática cinematográfica radicalmente nueva, que ya nada tiene que ver con el teatro. A diferencia de Francia, en los Estados Unidos no pesa la herencia de una tradición escénica y ello permite, precisamente, el libre nacimiento de un lenguaje gráfico puro, sin reminiscencias extrañas." (Gubern, 2005, p. 86).

Si bien es complicado, e injusto, desconocer los aportes conceptuales y técnicos esbozados por D. W. Griffith, lo cierto es que su obra está atravesada por esa búsqueda y consecución contradictoria, no solo de un argumento e historia atractiva a ser narrada, sino también por la puesta en práctica de una perspectiva arriesgada y experimental, inventiva, osada, no exenta de errores e imperfecciones, pero trascedente a la larga:

> El talón de Aquiles de Griffith reside, no obstante, en su ingenua visión del mundo que desemboca casi siempre en fórmulas toscamente melodramáticas. Es el tributo que ha de pagar la juventud de un arte que todavía se está forjando. Pero en el terreno de la técnica narrativa, de la invención visual, Griffith está introduciendo una auténtica revolución expresiva, con los desplazamientos del punto de vista de la cámara en el interior de una misma escena, para guiar el ojo y la atención del espectador, con el uso dramático del primer plano, las acciones paralelas y, en suma, los saltos en el espacio y en el tiempo a través del montaje. (Gubern, 2005, p. 87)

Hablamos de un artista pionero, que más allá de rodar también dedicó tiempo a teorizar sobre la estética específica y única del cine, a partir de los atributos productivos, técnicos, acaso visuales, que lo distinguían de las demás artes precedentes. Sin embargo, hablamos de un director de cine. En el campo de la teoría del cine planteada desde lo que puede ser entendida como una academia en gestación destaca, no obstante, un texto, por lo general, despreciado o eludido, pero iniciador, sin duda, de la tradición analítica de la izquierda euroasiática, entiéndase eslava, y rusoviética, que no solo contempla y defiende la autonomía artística, y estética, del cine, sino sus indicadores ideológicos encubiertos. Es un ensayo exploratorio, y de iniciación, muy adelantado entonces, que enuncia los vectores de comprensión del análisis del fenómeno fílmico desde su carácter distintivo y emergente de las artes que le antecedieron y complementaron en el tiempo: "Hoy se interpreta el *cine* o bien como instrumento de una enseñanza instructiva, o bien

como una competencia nueva y barata del teatro; por un lado en sentido pedagógico y por el otro lado en sentido económico. Pero sólo una minoría piensa que una nueva *belleza* es ante todo belleza y corresponde a la *Estética* determinarla y valorarla." (Lukács, 2009, s/p)[32]

Pedir para el cine la condición artística, a partir de una razón estética inapelable, establece una actitud de buena voluntad y condescendencia epistémica con un fenómeno fílmico por afianzarse entonces. Incluso una capacidad de anticipación que avizoraba su conversión, no solo en una industria pujante, incluso en un instrumento de la didáctica de la enseñanza, como acabaría siendo después, sino también, y sobre todo, en primera instancia, en un arte emergente. Así es "posible recuperar el texto de la referencia, como uno de los primeros intentos de sistematización del conocimiento de este nuevo modo de representación relacionado espacial y temporalmente con el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX." (Sel y Gasloli, 2008, p. 29). La asunción del cine en tanto expresión estética de la ideología imperialista en expansión constante, acabará por condicionar hasta fraccionar a fondo, el análisis del fenómeno fílmico desde un prisma político que llegará, incluso, a causar cierto rechazo historiográfico abierto de las fuentes que insistieron al respecto desde una posición de principios entendida cual una reacción neurasténica del "período esteta-burgués" (Kracauer, 1995, p. 34).

Pretendemos, al rescatar un texto teórico fundacional pero también muy polémico, destacar el inicio de un debate estético e ideológico que perviviría durante décadas en el imaginario intelectual cubano, atenazado por la adopción del pensamiento radical de la izquierda antiimperialista, y nacionalista, que reclamaba para el fenómeno fílmico en ciernes "un nuevo tratamiento para un medio capaz de dar cuenta, a través de la técnica, de su carácter artístico, y cuya potencialidad y limitaciones se reconocen. En tanto arte surgido de la impronta capitalista, estaba sujeto a la búsqueda de utilidades y, por sus posibilidades técnicas, a suplir las «carencias» del espacio teatral. (Sel y Gasloli, 2008, p. 30). El artículo de György Lukács se adelantaba al que luego sería descrito como el "primer texto de la estética del cine, conocido como el *Manifiesto de las siete artes* (1914), de Ricciotto Canudo". (Sel y Gasloli, 2008, p. 30).[33]

[32] El artículo fue publicado originalmente en el *Frankfurter Zeitung* del 10 de septiembre de 1913.

[33] En cuanto al baile de fechas existen versiones que sitúan la redacción del *Manifiesto de las siete artes* de Ricciotto Canudo en 1911, aunque su publicación data, según la misma fuente, de 1914. Sin ánimos de generar controversia en cuanto a la autoría del primer texto teórico que estableció la naturaleza artística del cine, lo cierto es que el autor italiano es considerado, aún hoy, el primer crítico de cine de la historia de dicha actividad intelectual y profesional. No es solo a quién se adjudica el término de «Séptimo Arte», esbozado desde la comprensión del cine como un compendio complejo que sintetizaba la arquitectura con

El ensayo de György Lukács, aunque mucho menos conocido y divulgado, abriría el camino de la exploración ideológica del fenómeno fílmico, resultando decisivo en el desarrollo de la estética cinematográfica de la vanguardia soviética de los años 20, experimental, innovadora, y ordenada, no solo a nivel técnico y visual, sino, sobre todo, por los aportes de los directores y teóricos que ahondaron en los aportes del discurso cinematográfico desde la praxis y la reflexión filosófica, pero sobre todo, política.[34]

Lukács aportará al incipiente debate teórico sobre la autonomía y la pertinencia estética del fenómeno fílmico un inteligente proceso comparativo que lo diferenciaba del teatro como referente inmediato e insoslayable. Él insistirá en establecer el sello inconfundible del fenómeno fílmico en tanto un arte emergente, avizorando incluso la incorporación definitiva, y previsible, del sonido sincrónico, que extendería los hasta entonces límites visuales del cine a una nueva dimensión sensorial, mucho más acabada, impactante, y profunda. Sin denostar el teatro como arte milenario, Lukács insistirá en un aspecto casi metafísico. Así la ausencia de la noción del presente "es la característica esencial del «cine». No porque las películas fuesen incompletas, no porque los protagonistas aún se han de mover mudos, sino por el hecho de ser únicamente movimientos y acciones de hombres, pero *no hombres*" (Lukács, 2009, s/p)

Lukács también reflexiona sobre el desplazamiento escenográfico del mundo material y objetivo del teatro convencional, con las actrices y actores de cuerpo presente en escena, al entorno bidimensional, ilusorio y plano del cine. La desaparición corporal de las actrices y actores en el espacio, y su proyección sobre una superficie iluminada, más que un defecto, o límite visual, es más bien una marca de estilo, su rasgo definitorio y distintivo del teatro: "Debido a ello las imágenes del cine semejantes en su esencia a la naturaleza y sobremanera fieles a la vida, no sólo por su técnica sino también por su efecto. No son menos orgánicas y vivas que aquellas del escenario, sino que su vida es completamente diferente; son -en una palabra- *fantásticas*" (Lukács, 2009, s/p).

La artisticidad del cine radicaba, desde su perspectiva, en su carácter icónico,

---

la escultura, la danza, la música, la pintura, la poesía, sino que incluso propone el concepto de fotogenia. También avizoró la aparición del cine sonoro, y en colores, y fundó el primer cine-club de la historia, conocido como el *Club des Amis du Septième Art*, así como las revistas *Montjoie*, y *Gazette des Sept Arts*.

[34] El análisis del artículo de Georg Lukács en 1913, al comparársele con los conceptos, ideas y nociones desarrolladas por otros pensadores que trabajaron la línea de la producción teórica enfocada en el análisis del cine, deja como evidencia científica evidente no solo el desconocimiento parcializado, o total, sobre la existencia del texto como tal, sino incluso el descrédito y la subestimación historiográfica al que fueron sometidos los aportes epistemológicos del autor húngaro, por parte de quienes sí lo habían consultado, pero que no estuvieron en capacidad ni disposición de reconocer que no solo se adelantó en el tiempo a los que son considerados los fundadores de la teoría del cine, sino incluso que muchas de sus propuestas al respecto resultarían determinantes incluso hoy.

imaginero, casi mágico, de no coexistir en el mundo físico de lo material y lo objetual, sino como la asunción animada, lumínica, y planimétrica, de una realidad tridimensional y universal, que ahora, más que constreñir, expandía sus horizontes de representación:

> El cine que analiza Lukács expresaba la ideología burguesa de la representación: sobre la base de la ilusión del movimiento figurativo, se recreaba una relación dialéctica entre ciencia e ideología. De hecho, las condiciones científicas que permiten la realización técnica del cine (física óptica, conocimiento de la persistencia retiniana, película fotosensible), se encuentran reunidas medio siglo antes de su nacimiento en 1895. Una demora explicada social y económicamente. La técnica cinematográfica nace entonces de la posibilidad de realizar ganancias con la representación de la realidad. Y esto es una de las consecuencias en el nivel ideológico, ya que la búsqueda de beneficios se refleja tanto por la realidad que se elige representar, como por el modo de representación mismo. (Sel y Gasloli, 2008, p. 33)

No basta con que Lukács zanjara la naturaleza artística y estética del fenómeno fílmico, sino también su importancia económica y su impronta ideológica en el contexto de la lucha de clases entre la burguesía y el proletariado, todo ello en los prolegómenos ya históricos de lo que después serían la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, por suceder entonces. La interpretación arbitraria y mecanicista del fenómeno fílmico desde una matriz económica, ideológica, por tanto, política, no del todo incorrecta pero sí prejuiciada hasta los extremos, condicionará en buena medida muchos de los análisis estéticos posteriores, que se detendrán en el estudio del cine como arte, que establecían que lo era, pero insistiendo de manera desproporcionada en condicionar la investigación estética al repliegue reivindicativo que limitó el ejercicio intelectual y profesional de la crítica del cine a su enjuiciamiento ideológico, y político:

> Esta presión económica pesó sobre el desarrollo de los géneros cinematográficos, pero influyó también en la técnica: cómo es la impresión de realidad que vende todo el desarrollo de la técnica cinematográfica, a fin de obtener un mayor rendimiento. Recién a los 20 años de la creación del cine aparecieron las primeras formulaciones como medio de expresión artística, en el contexto de las dificultades de representación de la profundidad, el movimiento, la iluminación. (Sel y Gasloli, 2008, p. 34)

Comenzaría a enraizar a partir de entonces un método axiológico y calificador que apostaba por un discurso crítico centrado en el análisis artístico exclusivo, mucho más conservador en las formas y perspectivas pero no por ello menos exigente. Sin embargo, a largo plazo, la praxis política condicionaría hasta contaminar el ejercicio de la crítica de cine desde las exigencias y expectativas estéticas de los grupos de vanguardia de la intelectualidad cubana del período republicano y revolucionario.

1.6. *La balada del soldado. El cine en la frontera del deber.*

La comprensión y configuración conceptual del cine en tanto un arte emergente estuvo regida en buena medida por las fuentes ensayísticas, más reflexivas que teóricas, de las cuáles se retroalimentaban los críticos de cine que intentaban definirlo para luego describirlo y enjuiciarlo. A partir del análisis estético y ético, pero también ideológico, los primeros críticos y teóricos del cine que especularon, y establecieron la naturaleza artística del fenómeno fílmico, lo hicieron desde un posicionamiento ideológico-político mediado por el carácter clasista y mercantil de la sociedad capitalista, injusta según que modos de funcionamiento y organización. Asumían como bueno y replicable el carácter ambivalente de un arte nuevo y provocador, dotado de unas posibilidades creativas casi inmarcesibles, listo para ser empleado como arma arrojadiza, eficiente en lo ideológico. Dicha concepción constituirá la piedra angular del ideario estético y ético de los críticos, historiadores y teóricos de la intelectualidad orgánica de la izquierda revolucionaria:

> Aunque su realismo es, a veces, una fuga de la realidad, en última instancia el realismo es siempre revolucionario. En la lucha por el triunfo de la verdad, el arma decisiva será siempre mostrar los datos. En la lucha por la defensa del hombre, la mejor propaganda sigue siendo la de mostrar al hombre. (Balász, 2008, p. 28)[35]

A partir de entonces el cine comienza no solo a ser considerado un arte inmanente, sino que, su compresión alquitranada en lo ideológico-político, acabará contaminando el ejercicio intelectual y profesional de la crítica, provista así de funciones inquisitoriales:

> La producción fílmica de Europa y de Estados Unidos está ideológicamente dedicada a la pequeña burguesía; no solo porque el pequeñoburgués todavía puede darse el lujo de una diversión que le cuesta poco; sino también porque el pequeñoburgués no posee ninguna conciencia de clase, de manera que no rechaza todo lo que es contrario a sus intereses económicos y sociales. La pequeña burguesía constituye el mercado del filme, ante todo porque su mentalidad no es exclusivamente propia de una capa social definida; es común también a muchos proletarios, a muchos intelectuales y a una parte de esa alta burguesía: Ante el filme están todos unidos por un único sentimiento. (Balász, 2008, p. 15)

La descripción presuntamente científica pero no menos prejuiciada de la burguesía

[35] El húngaro Bela Balász (1884-1949) fue uno de los primeros teóricos que abogó por reconocer la naturaleza artística del cine, y sus posibilidades expresivas ilimitadas. En tanto artilugio de representación audiovisual de la realidad material, y objetiva, pero también de la subjetividad humana condicionada por circunstancias económicas y sociales, Balász concede al cine la responsabilidad ideológica de vehicular la lucha de la clase obrera en pugna con la burguesía. Desde la confrontación dialéctica de dos modelos de representación fílmica, antagónicos, e irreconciliables, por un lado, la dinámica decadente y sensiblera del cine estadounidense, y europeo, por el otro, el carácter combativo, experimental, y revolucionario, de la vanguardia soviética, Balász será uno de los primeros en practicar a conciencia la reflexión sociológica de la estética cinematográfica, sobre todo en sus dos ensayos fundamentales: *El hombre visible* y *El arte del filme*. El texto citado aquí deriva de la agrupación y adaptación de diversos fragmentos del capítulo final, *Consideraciones ideológicas*, contenidos en *La estética del filme* (Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1980). El título original del texto es *Der Geist des Films* y su primera edición data de 1931 en Berlín.

como clase social hegemónica, denostada para la ocasión desde la lógica agresiva de la ideología de la izquierda radical, sería una estrategia retórica que calaría hondo en el imaginario interpretante de la naturaleza artística y estética del cine, asumido y descrito, de manera burda y reduccionista, como una praxis cultural encaminada al aturdimiento, pero también a la desmovilización, y a la construcción de una realidad artificialmente edulcorada, domesticadora del espíritu rebelde de la clase obrera en su lucha asimétrica, y sin cuartel, contra los explotadores, dueños de los medios de producción capitalista. Establecer el carácter conservador de esa capa social intermedia, e insegura, atrapada en medio del fragor del enfrentamiento clasista irreconciliable entre burgueses y obreros, acabaría por abaratar, y simplificar, la naturaleza cambiante y compleja del espectador cinematográfico, descrito como un sujeto social anodino, y apático, consecuentemente iluso, y potencialmente peligroso, acaso proclive a la enajenación y la irresponsabilidad, discapacitado para entender que estaba siendo engañado, y esclavizado:

> Romantizar es la medida defensiva de la pequeña burguesía. Nadie logrará sacudir su fe en la inviolabilidad de su base de vida (la cual, probablemente, ya ha dejado de existir). El *happy end* de las películas existe para mantener con vida esta fe. Por muy desgraciada que sea la condición del pequeñoburgués, lo peor seguirá siendo, para él, un cambio, cualquiera que sea, porque para quien no concibe ninguna relación histórica ni social, cualquier cambio representa el caos más oscuro. (Balász, 2008, p. 16)

Decretar la extinción espiritual, ideológica y política de un amplio sector numérico de la sociedad europea, y mundial, de las primeras décadas del siglo XX, por demás, ayudaba a mantener encendida la lucha, y la necesidad de asumir la instrumentalización pragmática y política del cine como un arma, o una herramienta de combate, con la que enfrentar y derrotar a la burguesía en el campo de las ideas. Aun así, en algún momento, los ideólogos del cine como punta de lanza son capaces de admitir, casi a regañadientes, el potencial artístico del fenómeno fílmico, a contrapelo de su cometido y contenido ideológico, impuesto de manera explícita, tanto por parte de los sectores capitalistas y productivos de la industria cinematográfica occidental que desde los soviets en el poder, o en trámites de obtenerlo por medio de la lucha armada. Desde luego:

> No todos los filmes sin excepción están realizados al ciento por ciento según esta ideología pequeñoburguesa. A veces en los detalles, y más raramente en el conjunto, se introduce un espíritu distinto. Además, la evolución siempre aporta nuevos motivos, aunque siempre dentro del pequeño ángulo visual del pequeñoburgués: pero el punto de vista sigue siendo el mismo; solo cambian las cosas que se le muestran al pequeñoburgués. (Balász, 2008, p. 17)

Al preestablecer la primacía y superioridad axiológica del espectador crítico,

comprometido, e ideologizado, y máximo responsable de implementar la comprensión clasista de la realidad económica y social, siempre en detrimento y excluyendo lo que sería la sensibilidad aviesa, distorsionada, e ingenua, del observador pequeñoburgués, despojado del derecho a existir y opinar a partir de supuestas limitaciones espirituales e intelectuales, se teje un prejuicio que prevalecerá a lo largo del tiempo hasta contaminar la comprensión del cine en tanto arte, espectáculo e industria de las ilusiones absurdas, espurias e inducidas: "Como al pequeñoburgués no se le ocurre siquiera cambiar algo en su vida, se crea una mitología cinematográfica, donde el ritmo mecánico no devora al sentimiento, integrada por sueños de aspiraciones que se derivan del malestar y de la infelicidad". (Balász, 2008, p. 19). Es la razón que los lleva a exponer al cine como un sutil mecanismo de alienación: "Para desviar la angustia provocada por la estafa legal, diaria, de la explotación capitalista, se trata de hacer romántico el riesgo y se le presenta decididamente como un crimen (ya que cuando es legal es justo)." (Balász, 2008, p. 19).

El discurso ideológico en torno a la condición artística del cine discurre por los cauces de cierta contradicción: "Si el naturalismo del cine moderno no ha podido lograr un arte sutil y verídico, esto depende en gran medida del hecho de que él mismo ha surgido de una exigencia ideológica de la pequeña burguesía." (Balász, 2008, p. 22). En consecuencia, el autor húngaro parecería incurrir, de manera entusiasta, e inconsciente, en un contrasentido evidente.

No tanto por cuestionar la esencia artística del cine, que de una forma u otra da por sentada, sino más bien al considerarlo una experiencia estética derivada de una demanda ideológica de la clase social supuestamente despojada de cualquier capacidad analítica inmanente al respecto, por tanto, asumida y descrita como la víctima propicia de un proceso de manipulación del cual es el receptor, pero no el responsable político directo. Por el otro lado, Balász insiste en emplazar las nociones que ahora mismo funcionarían como las bazas esenciales de la concesión de la condición de lo artístico, pero también de lo estético, y lo trascendental: "Así, en la producción corriente, el estupendo realismo del cine moderno también se ha convertido en una ideología del pequeñoburgués: la ideología de la objetividad, de la información imparcial, en la cual ninguna indicación de las relaciones reales obliga a tomar una posición o impone tareas por cumplir." (Balász, 2008, p. 23). El realismo nunca debería superar a la realidad social concreta, parecería recomendarnos el pensador y teórico húngaro, que no entienda algo tan básico como que el cine es más que arte, cultura de masas, e industria. Es eso, y mucho más.

Cierto que él reconoce hasta un punto el realismo representativo como una de las

cualidades o dones del cine en tanto arte, por lo menos, tal y como se entendía entonces, pero por el otro lado desarticula a voluntad los visos de racionalidad y verisimilitud de una práctica artística que, más allá de lo estético, debería desempeñar una evidente y óptima función ideológica. Dicha encomienda intelectual y política, también afectaría a la crítica de cine en tanto una parte componente del fenómeno fílmico, lastrado por una motivación clasista, y socioeconómica, que debe quedar expresada de manera evidente, nunca a manera de indicio. Balász insiste así en instigar su carácter más revolucionario que revulsivo: "El destino interior del cine es el de rebelarse a sus poseedores." (Balász, 2008, p. 27). La revuelta artística que se le concede al cine como su función primordial, y última, de su existir en tanto fenómeno fílmico emergente, está en consonancia con la apreciación ideológica y políticamente condicional del objeto en las primeras décadas de enjuiciamiento epistemológico de su naturaleza estética. En cuanto se le adjudica la capacidad comunicativa y discursiva de tener incorporada en su razón artística de ser la potestad de consolidar criterios, y de emitir juicios de valor sobre la realidad económica, política, social, al cine también se le asigna una nueva condición y obligación dialectal, orientada hacia la disolución definitiva del mito de la confusión babélica que limita el entendimiento entre los hombres, más allá de sus diferencias: "El cine ha creado el esperanto mundial para la comprensión internacional en la lengua cinematográfica; pero la comprensión es un obstáculo para la propaganda imperialista." (Balász, 2008, p. 27).

El cine, visto desde dicha arista, sería el discurso, el lenguaje visual, la narrativa, de la revolución social en gestación, que acabaría con la concreción del mito tan caro al pensamiento revolucionario de la izquierda histórica: "El cine crea irresistiblemente un tipo de hombre normal, internacional, y poco a poco logra vencer los irracionales antagonismos raciales." (Balász, 2008, p. 27). La incorporación en fecha temprana de la problemática étnica y racial al debate público y teórico, no sobre la pertinencia artística del cine, sino sobre las encomiendas no estéticas, es decir, ideológicas, que se le podrían imponer desde su práctica politizada, avizora una tendencia cíclica pero concomitante, que emergerá cada vez que el cine, puesto en solfa, necesite un argumentario razonado que actualice, y explique, su pertinencia. Un aspecto recurrente que anegará el diseño conceptual, y discursivo, del cine, tiene una connotación más bien de tipo corporal, sensorial, somática, relacionada con los órganos de la visión, y así, con la percepción personal que del fenómeno fílmico tiene el espectador, lector y «vidente», empleado el vocablo sin la carga espiritual o religiosa que por lo general predetermina su utilización habitual, que aquí describiría la capacidad adquirida, desarrollada, o innata, de percibir

el mundo material objetivo en toda su complejidad simbólica: “El cine es el arte de ver; por consiguiente, es también el arte de lo concreto.” (Balázs, 2008, p. 27).

Aun cuando se reconoce, y rescata, la condición cinética del fenómeno fílmico, basada en la capacidad sensorial humana, no adquirida, de construir un universo icónico a partir de fotografías fijas puestas en movimiento, en ningún momento se permitirá desconectar al cine de una de las funciones básicas que le habían sido asignadas desde un principio: “El filme es el arte de ver. Su más íntima naturaleza lo lleva a descubrir, a desenmascarar.” (Balász, 2008, p. 27). Insistimos al respecto porque es un principio de funcionamiento y organización de la comprensión clasista del cine que permanecerá en activo durante décadas, limitando el análisis a una fórmula ideológica instrumentalizada que lo concebirá siempre como un arte emergente en tanto sea capaz de catalizar cierto proceso de concientización ideológica de la realidad socioeconómica de la clase obrera.

Lo peor es descubrir que la noción de objetividad y verosimilitud que manifiestan es de por sí extremista, e insaciable, condicionada por la asunción de una misión política que aplica a tiempo completo una vez entra en funcionamiento el fenómeno fílmico:

> El cine es, por su propia naturaleza, el arte de los ojos abiertos. Aunque su realismo es, a veces, una fuga de la realidad, en última instancia el realismo es revolucionario. En la lucha por el triunfo de la verdad, el arma decisiva será siempre mostrar los datos. En la lucha por la defensa del hombre, la mejor propaganda sigue siendo la de mostrar al hombre. El arte de ver no podrá seguir siendo siempre el arte de aquellos que, con demasiada frecuencia, no quieren ver. (Balász, 2008, p. 28)

El cine no conseguirá desprenderse nunca, desde la perspectiva del pensamiento político de la izquierda radical, de su carácter más revolucionario que enunciativo en lo estético. No importa que ello presuponga la asignación en exclusiva de una finalidad y función educativa, y (re) formadora, por demás, ejemplarizante en lo ideológico.

El cine, en su acepción no tanto marxista, como sí leninista, es un arma de la lucha de clases, un instrumento de confrontación y confinación de la estética burguesa a una práctica artística del pasado, que debe ser desterrada, y sustituida, por una visión de la creación colectiva y revolucionaria, a tono con su carácter político, de empoderamiento socioeconómico y relacionado con cierta interpretación idealizada, óptima y ultraísta de la evolución de la sociedad humana: “El espíritu del cine es el espíritu del progreso. ¡Así es, a pesar de todo! Este espíritu destina al cine a convertirse en el arte del pueblo, el arte del pueblo de todo el mundo. Y cuando esto al fin ocurra, el cine encontrará una técnica de expresión adecuada a su espíritu.” (Balász, 2008, p. 28)

De manera contradictoria, el pensamiento político de la izquierda radical en auge,

conectaría entonces con lo que sería el afán manipulador de la consciencia colectiva que le adjudicaban al cine capitalista, industrializado, y sonoro, quintaesencia de la cultura de masas. Alienante en su opinión, un efecto a contrarrestar desde la gestación de un cine politizado, el espectáculo industrial, no tanto de arte o autor a la usanza ulterior de *Cahiers du Cinéma*, debía ser despojado, por la fuerza, de la aparatosidad artificiosa y efectista del discurso audiovisual enajenante, ahora devenido no ya la tribuna política de la burguesía en crisis, y amenazada por el proletariado turgente, sino el instrumento de lucha de los desclasados, y los parias, por la reivindicación de sus derechos civiles, económicos y humanos.

1.7. *¿Qué es el cine de autor?*

La conceptualización del cine de autor hay que situarla en la política de autores, corriente axiológica que rigió los debates teóricos sobre el tema durante el segundo lustro de los años 50, en la Francia de la posguerra mundial. El marco geopolítico y temporal es determinante al hablar de una sensibilidad histórica puesta en función de un evento artístico trocado en búsqueda autoral, o de estilo.

La Europa martirizada, una vez acabado el conflicto bélico, asume la tarea de ordenar su registro civilizatorio desde la enunciación estética más intimista y sensible, alejada en el contenido y lo formal, de la parafernalia industrial del cine norteamericano de entonces. Hacia 1948, en un ensayo breve pero definitorio, Astruc anticipa las bases filosóficas de lo que luego será el cine de autor tal como lo entendemos hoy. Al hacerlo, imponía la obligación de adjudicar al director de cine la responsabilidad artística de procrear un estilo inconfundible, individualizado, inimitable, irrepetible, es decir, único, desde la fusión de la escritura y la hechura fílmica:

> Lo que implica, claro está, que el propio guionista haga sus filmes. Mejor dicho, que desaparezca el guionista, pues en un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador. La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica. ¿Cómo es posible que en este arte donde una cinta visual y sonora se despliega desarrollando con ello una cierta anécdota (o ninguna, eso carece de importancia), se siga estableciendo una diferencia entre la persona que ha concebido esta obra y la que la ha escrito? (Astruc, 2008, p. 193).

Lo planteado luego por Truffaut, y los demás redactores de la revista *Cahiers du Cinema*, digamos Godard, Chabrol, Rivette y Rohmer, está precedido por los postulados del ensayo de Astruc*,* que concebía la cámara como el instrumento con el cual dotar de sentido al filme, sin necesidad de ceñirlo a otras ideas preconcebidas. De esta manera se legitimaba un tipo de película autoral, y estilizada, donde el director de cine escribe el guion, y utiliza la cámara de una manera muy personal, noción que entraba en sintonía con la visión de Pasolini sobre el rol del autor y las claves del proceso creativo.[36]

El *cinéma de auteur*, "expresión acuñada por los críticos franceses para referirse al cine poseedor de un evidente mensaje o marcada actitud que recorre toda la obra" (Santovenia, 2006, p. 44), supera con creces el limitado marco especulativo, innovador, y nominalista, que se le impuso hasta devenir un accionar estético y de experimentación estilística, en el que "el director desempeña un papel sobresaliente en la toma de decisiones, de modo que sus intenciones están muy marcadas en la puesta en escena." (Hernández et al, 2012, p. 71). El concepto de cine de autor, en cuanto conclusión de una discusión pública de baza filosófica, y teórica, por parte de un grupo de críticos de cine iconoclastas, y jóvenes, que asumían como válido un manifiesto estético previo, partía de ciertos postulados que no eran espontáneos ni nuevos. Como establece Gubern, al debatir sobre el cine de autor, desde la noción de estilo, en realidad ventilaban otros asuntos de naturaleza igualmente estética, diríase incluso que literaria:

> En la revista *Cahiers du Cinéma* (fundada en 1951), François Truffaut arremete con violencia contra el *cinéma de qualité* francés y contra su pretendido «realismo psicológico», del que dice que «ni es realismo ni es psicológico». Truffaut protesta, y con razón, de la abrumadora dominante literaria del cine francés, que es un cine de guionistas más que de realizadores. (Gubern, 2005, p. 368)

Es Truffaut, en *Una cierta tendencia del cine francés*[37] quien sentaría las bases para entender la producción fílmica como el resultado de un autor concreto y unívoco: el director de cine. Lo más curioso es que la aventura fílmica por venir no dimana de un manifiesto estético, sino de un posicionamiento generacional, y gremial, por parte de los críticos de cine emergentes entonces:

---

[36] Pasolini establece una analogía entre el acto mecánico de escribir, y la gramática cinematográfica, desbordada por un infinito de posibilidades de expresión y sentido más complejas y contradictorias per se. Si la imagen poética de Astruc es la estilográfica, la de Pasolini es el diccionario. Parte de la idea de un diccionario de imágenes al que asirse el director fílmico, con infinitas posibilidades de escritura visual, con un grado de complejidad para el creador fílmico mucho mayor que las de un escritor, o intelectual. Para más información consultar "Cine de poesía", del cineasta italiano. En: SOBERÓN TORCHIA, Edgar. (coord.). *33 ensayos de cine*. San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2008, p. 68-86.

[37] Truffautt, François. "Une certaine tendance du cinéma français". En: *Cahiers du Cinéma*, nº 31, 1954, p. 15-29.

> En un momento histórico en el que la crítica de cine tenía cierto poder, era preciso que dicha crítica combativa pudiera llegar a tener cierta incidencia política para poder consolidar un modelo de cine más joven. El modelo académico resultaba excesivamente pesado por sus restricciones sindicales y su fijación a modelos industriales. (Quintana, 2005, p. 121)

Aprovechar la coyuntura, y desorden estético, para imponer el debate público del cual derivaría la enunciación, e implementación teórica, del cine de autor, acompañado por una producción cinematográfica posterior, adscrita a los principios del movimiento estético que preconizaban, fue el gran aporte del grupo de jóvenes críticos franceses, luego directores de cine. Ello no impidió que en determinados círculos historiográficos fueran vistos cual artistas e intelectuales irreverentes, urgidos de reconocimiento social:

> La *nouvelle vague* se compuso de una serie de jóvenes, la mayor parte de ellos relacionados entre sí, que estaban fascinados por el cine. Algunos de ellos tenían cierta relación con la industria, otros estaban dedicados a la crítica cinematográfica y varios más se la arreglaron para realizar una serie de largometrajes. El más polémico de ellos fue Godard, quien iba a decir mucho más tarde (en 1980, a un reportero de «Variety») que ellos no tuvieron que hacerse directores para saber que la llamada teoría del *auteur* era absurda: «La inventamos nosotros —declaró— para atraer la atención hacia nosotros.» (SARPE, 1984, p. 96)[38]

Aunque absurda, y minoritaria, es una aclaración que ayuda a entender por qué la propuesta del cine de autor era provocativa, incluso rupturista, una reacción afirmativa, de un grupo de jóvenes profesionales franceses, apremiados por hacerse con un nombre, un espacio, y una reputación de «terribles», en la cinematografía europea de la época:

> El medio cinematográfico era aún considerado menor con respecto a las grandes disciplinas canónicas artísticas que sí merecían la atención de las cátedras universitarias. El conjunto de críticos y cineastas que escribían en las páginas de esta revista reconocían elementos recurrentes en la filmografía de unos determinados directores, se afanaban en elaborar teorías sobre ellos y se atribuían la capacidad de elaborar un panteón de los elegidos, igual que se hacía en otras manifestaciones artísticas. (Sanderson, 2005, p. 9)

André Bazin, fundador de *Cahiers du Cinéma*, es el crítico y teórico que establece las reglas, y las hipótesis en juego. Él retoma el enfoque de Truffaut, para concentrarse en la relación entre el autor y el tema. Además incluye otros dos aspectos: el contexto de realización de la obra, y la relación del espectador con la propuesta. A partir de sus ideas el debate sobre un filme va más allá de la concepción literaria del argumento para implicar la revisión en detalle de aquellos postulados hasta ese momento considerados meros prejuicios estéticos.

[38] *Historia del Cine*. Vol. V. Madrid: SARPE (Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones), 1984.

Se homologan así, según dicta André Bazin, las figuras del autor y el director de cine. *Cahiers du Cinéma* establece entonces la división entre el cine de autor y el cine industrial. Si bien antes se habían perfilado algunas de las características comunes de lo que sería el cine de autor, es Bazin el que lo sistematiza desde la praxis de la crítica y de la teoría del cine: "En gran medida, los escritos de Bazin anticiparon argumentos que preocuparían a los críticos en décadas venideras. Ya en 1943 había defendido el cine de autor." (Bordwell, 1995, p. 63). Incluso diserta sobre el valor del estilo, refiriéndose al neorrealismo italiano: "El estilo se convierte en la dinámica interna del relato, viene a ser casi como la energía con relación a la materia o, si se quiere, como la física específica de la obra; es él quien dispone una realidad fragmentada sobre el espectro estético de la narración, quien polariza las limaduras de los hechos sin modificar su composición química." (Bazin, 2008, p. 58-59)

Ahí radicaría el aporte de la filmografía italiana desde la perspectiva del cine de autor: el comprometimiento y hallazgo estilístico de los directores del cine neorrealista, un estoicismo estético y ético colindante con la frugalidad económica e ideológica pero, sobre todo, con los escasos o nulos niveles de idealización de la dura realidad social de la segunda posguerra mundial en Italia. La incorporación paulatina y complementaria de la noción de estilo, como uno de los imperativos estéticos que definen al cine de autor, es ineludible desde la teoría del arte. Es la condición indispensable pero solapada que, diferencia al cine de autor: la primacía absoluta de una poética personal en detrimento de cualquier tipo de gramática industrializada. La noción de estilo, aunque escurridiza e inmanente, es asumida así como el "Modo particular y especial del autor, que imprime a sus obras un carácter personal." (Santovenia, 1999, p. 87).

La comparación de otros autores y fuentes teóricas conceptualizarían el estilo de un modo más sucinto: "Término que designa características recurrentes de estructura y textura, en un conjunto de productos artísticos. Según algunos autores, el estilo consiste en el propio lenguaje que se presenta en sí mismo." (Hernández et al, 2012, p. 133). Es lo que plantean también dos autores como Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer.[39] Según otro experto consultado, el norteamericano Bill Nichols,[40] el estilo es el modo en que un creador proyecta su imaginario individual del mundo y la realidad.

[39] Pasolini, P.P. y Rohmer, E. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970. En: <https://issuu.com/elcuerpoabierto/docs/cine_de_poes__a_contra_cine_de_pros> (18-I-2020). Utilizamos en este caso otras fuentes de los autores citados, descritas en la bibliografía general de la tesis.
[40] Nichols, B. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

Tal como él lo plantea, al referirse a los filmes de ficción, el estilo puede llegar a sustentar el despliegue dramatúrgico y narrativo de la trama hasta construir una historia. Más tarde, al referenciar la presencia del estilo en el cine documental, lo enuncia como el muestrario de pruebas que permiten demostrar o exponer una hipótesis de trabajo que, devendrá el posicionamiento del autor ante la realidad fáctica. Otra de sus obras insiste al respecto: "Los elementos de la narrativa, como una forma particular de discurso, y los aspectos del realismo, como un estilo de representación particular, impregnan la lógica documental y la economía del texto de forma rutinaria" (Nichols, 2008, p. 107), quien llega incluso a concluir que el estilo y la retórica corresponden, cada uno por separado, a los vértices del proceso de la comunicación autor-espectador: "El estilo como visión personal tiene que ver con el autor, el estilo como retórica tiene que ver con el público." (Nichols, 1997, p. 181).

Tal concepto parte de entender la retórica como el vehículo ideal a través del cual el autor, encarnado en el director, intentará transmitir su punto de vista al público de manera paciente y persuasiva, incluso por medio de sofisticadas técnicas audiovisuales, quizás apelando a la lógica, el sentido común, sea para enfatizar en el efecto emocional, o tal vez intensificando la interpelación intelectual. Bordwell teoriza que el argumento, con el estilo, constituyen los pilares de la narración audiovisual, sobre todo del cine de ficción. Mientras el argumento modela el filme a partir de su profundidad dramatúrgica, el estilo, definido como el uso intencionado y sintomático de los instrumentos del cine, contribuye a modular el discurso fílmico en términos técnicos, lo que no impide ver que "el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador." (Bordwell, 1996, p. 53). En tal situación entra a jugar el concepto de autor, pero también de estilo. Estos se remitirían, sobre todo, quizás de manera no exclusiva, a los directores de cine que renuncian a los que serían acaso los modelos productivos de la industria fílmica convencional. Aun así, es justo aclarar, e insistir mucho al respecto, como bien declara Bordwell para matizar la impronta del concepto en sí que: "(…) no fue la autoría como tal lo que los chicos de *Cahiers* introdujeron a principios de los años cincuenta, sino meramente una *politique des auteurs*, un criterio de favor para con directores concretos". (Bordwell, 1995, p. 65). Así parecería advertirnos que la noción de autor, aplicada al director de cine, no fue ni será nunca de uso extendido, sino selectivo, y discrecional, dependiente de parámetros casuísticos, de variables estéticas, también éticas, que se ajustarían a las preferencias de los críticos que analizaban los filmes.

Esta actitud «discriminatoria», y elitista, no sería exclusiva de François Truffaut, sino también de buena parte de los futuros cineastas de la nueva ola francesa.

> En 1957, la revista *Cahiers du cinéma* publicó un número especial titulado *Situation du cinéma français*, cuyo eje principal lo constituye un debate en el que participa André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Roger Leenhardt, Jacques Rivette y Eric Rohmer. En el transcurso del debate se llegaba a la conclusión de que el gran fantasma que atravesaba todo el cine francés del período no era otro que el academicismo y que este se ponía de manifiesto en el modo como, incluso, algunos de los más singulares autores (…), habían sucumbido al modelo del cine comercial. (Quintana, 2005, p. 120)

Es una tendencia analítica que influyó sobre la crítica de cine de los países europeos, EE.UU. y sobre todo América Latina, donde el ejercicio crítico asumió una función mucho más activa en lo ideológico y lo político. Al respecto, en la década de los 60, Andrew Sarris publica sus postulados sobre una historia del cine que atendía más a los directores, al estilo, e influencias éticas, que a las etapas, denominándola *Teoría del auteur.* Comenzaba así la transformación política de una teoría estética, concepción que entraba en contraposición con las ideas anglosajonas dominantes, que solo adjudicaban al guionista, o al productor, la condición del autor: "Su ensayo «Notes on The Auteur Theory in 1962» exhortaba al crítico a unirse no solo al cine de director sino a la explicación o búsqueda del «significado interior». (Bordwell, 1995, p. 68).

Según María Frías-Rudolphi, los principios de Sarris sobre el cine de autor, que entendían como tal solo al director, se resumen en tres. En primer lugar, admite a priori que el director se implica en la totalidad del filme, de modo que se le cede, en exclusiva, la autoría indiscutible y única del filme en cuestión.[41] Desde esta perspectiva es preciso que el director de cine conozca los detalles técnicos de las especialidades de edición y fotografía. Solo a través del dominio pleno del proceso de la producción de un filme, desde su idea inicial hasta su exhibición pública, podrá considerarse realmente autor de la totalidad del mismo. Un segundo aspecto radicaría en que el guion de la película debe ser obra del director, que así conocerá desde la génesis la historia a contar, la cual no es la resultante de las ideas artísticas de una persona ajena al proceso creativo que cede la realización y responsabilidad a un tercero afín. Tercero, último, pero no menos decisivo. Los filmes de un determinado director deben reunir una serie de características comunes en cuanto a técnica narrativa y estilo visual, que los harían diferentes, y reconocibles.

[41] Frías, M. "¿Racismo a la inversa?: sobre la provocativa filmografía de autor de Spike Lee y Haz lo que debas (1989)". En: Sanderson, J. (ed.). *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante: Universidad de Alicante. Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 2005, p. 55-71. Aparece en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cine-de-autor--revisin-del-concepto-de-autora-cinematogrfica-0/> (15-I-2020).

Dicho rasgo validaría la existencia de una unidad interna y recurrente en lo formal, como en el contenido, que evidenciarían el sello del autor cinematográfico.[42] Aun así, queremos señalar otras dos ideas básicas alrededor de la figura del autor: "En primer lugar, cómo ha evolucionado la crítica cinematográfica desde la teoría de *auteur* hasta las teorías de recepción: mientras que en la primera era el crítico el que analizaba las características de la obra para ofrecer una dimensión exclusiva de un director, en las últimas el público es el que le asigna el carácter de culto." (Ruiz, 2005, p. 99-100).

El desplazamiento de la crítica, y la usurpación de sus funciones intelectuales y profesionales por parte del público conocedor y fetichista, renuente a dejarse manipular, buscaría restablecer la atención, el equilibrio, y la intención, de la noción de autor en la obra en sí. Más allá de lo que piensa la academia, conminada a considerar otras muchas posibilidades de análisis, e interpretación plausibles en la construcción de los sentidos ocultos, o postergados, la asignación de los valores estéticos emergentes dependen al final del lector e intérprete, del lector y público que constituimos entre todos, esa unidad dialéctica última, que establece en plural mayestático, nosotros, la verdad individual travestida de voluntad colectiva. Sin embargo, esta parecería una cuestión resulta hace décadas, sobre todo en la obra de Bordwell y Thompson,[43] que rebasaron la definición del autor en tanto el director de cine es un individuo concreto.

En su lugar contextualizan, y definen como tal, a una serie de marcas y películas recurrentes que exhiben, desde lo temático, y lo formal, una determinada coherencia interna. El cambio es fundamental, en tanto el peso del autor del estilo cinematográfico encarna, no en el director de cine como individuo creativo, sino en la obra filmada y su capacidad de mostrar una identidad, y sobre todo, una interpretación nunca acabada, irreversible ni única. Ellos distinguen tres significados en la autoría cinematográfica que no se contraponen a los esgrimidos por Sarris, sino que los complementan, y prolongan, una vez más.[44] Bordwell, y Thompson, conciben al autor como un colaborador más en la producción. Entiéndase así al director en cuanto coordinador del conjunto de procesos que tienen lugar en la creación del filme.

---

[42] Aunque las aproximaciones teóricas al cine de autor se inician en la segunda mitad del siglo XX para referirse sobre todo a la obra de algunos directores, no quiere decir que con anterioridad no existieran autores que podrían acogerse por derecho, y méritos, a dicha condición. Directores del cine como Griffith, Eisenstein, Dreyer, u Ozu, entre otros muchos cineastas, podrían calificar como autores cinematográficos, debido a que poseían una poética autoral definida, por demás inconfundible, y siempre reconocible.

[43] Bordwell, D., y Thompson, K. *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.

[44] Bordwell, D., Staiger, J., y Thompson, K. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.

Ello remarca la versatilidad del autor a partir del conocimiento de las diferentes especialidades artísticas, y técnicas, que intervienen en el rodaje de una película. Ese conocimiento colaborador permitirá coordinar al grupo de especialistas que lo rodean. Bordwell, y Thompson, también abordan y entienden al autor como la personalidad creativa e individual que deja su sello incluso en las obras más estándares e industriales. Desde esta percepción otorgan un mayor protagonismo a la presencia de algún elemento distintivo mediante el cual será posible identificar la producción de un director u otro.

En el tercer elemento se refieren al autor como el grupo de películas identificables por la firma de un director específico. En este caso el autor emergerá del conjunto de su obra, homogénea sin esfuerzo, por ciertos aspectos únicos. Así el cine de autor abarcaría aquellos filmes en los que la estética audiovisual refleja la personalidad, los rasgos creativos e individuales del director, con un alcance esencial en lo visual, y un mensaje predeterminado no siempre transparente, por tanto, revisable a cada momento por parte del espectador interesado en interpretar el sentido oculto a exponer o verificar a partir de múltiples significantes de apariencia prístina. No obstante, John D. Sanderson advierte ciertas contradicciones y peligros al respecto. Al cuestionar los postulados de Bordwell, y Thompson, sin desmontarlos del todo, consigue matizarlos, planteando una cuestión y problemática real:

> Nadie parecía plantearse que precisamente esta repetición pudiera revelar un anclaje creativo o una ausencia de originalidad, porque el anhelo de establecer un orden catalogador en la producción cinematográfica superaba cualquier otra consideración. De hecho, cuando un director canonizado se apartara de sus signos distintivos y pretendiera explorar nuevos confines fílmicos, las películas resultantes que no entraran en las coordenadas reconocidas por el aparato crítico serían despachadas como menores, pasándose por encima de ellas casi de puntillas para no estropear la hermenéutica teórica existente sobre ese *auteur* específico. (Sanderson, 2005, p. 10)

En cualquier caso, los postulados del cine moderno y la conceptualización del cine de autor guardan una relación directa con los nuevos cines y las vanguardias mundiales. El concepto ambiguo, descolocado, e impreciso, de nuevos cines, surgido en las décadas del cincuenta, y sesenta, del siglo XX, traerá aparejado consigo una renovación relativa en las diferentes formas de ver el cine, en este caso opuesta a los moldes tradicionales de la producción cinematográfica industrializada. Sin entrar a juzgar las especificidades culturales, incluso geográficas, los nuevos cines tendrían en común el contexto histórico mundial en estado efervescente, y su proyección revulsiva en términos estéticos, éticos, pero también ideológicos, y políticos.

Sin embargo, en la ecuación estética que explicaría el auge de los llamados nuevos cines comienza a influir, hasta ser decisiva, una variable subjetiva que muy rara vez se tiene en cuenta. La revolución estética que supusieron los nuevos cines de los años 60 fue posible no solo por el recambio generacional en los realizadores:

> También lo fueron por un relevo generacional en los públicos, con su segmento maduro y más conservador recluido ante el televisor doméstico mientras las salas eran frecuentadas preferentemente por un público más joven y receptivo (formado, no pocas veces, en la asistencia a los cineclubs) que aceptó de buen grado las nuevas propuestas estéticas. (Gubern, 2005, p. 16-17)

Que el público joven comience a ser determinante, más que todo por su fidelidad y altos niveles de exigencia audiovisual, aúpa un cambio de paradigmas productivos y analíticos. Más allá de los rasgos que presenten, atendiendo al país o región en la que se desarrollen, es posible señalar ciertas características específicas que homologarían el movimiento de los nuevos cines, que halla en la nueva ola francesa el patrón originario a imitar. Al reivindicar la figura del autor que arriesga y experimenta frente al guionista o el productor designado, consideran que la puesta en escena, y el empleo de la cámara como medio de expresión audiovisual, son esenciales respecto a las ideas literarias y recursos financieros empleados en la producción.

No en vano el movimiento experimental y vanguardista de la nueva ola francesa, incluido por antonomasia en la definición de nuevos cines, junto al Free Cinema Inglés, y el Cinema Novo Brasileño, entre otros, declara la cúspide de su ideario estético a la revista *Cahiers du Cinéma*; que tuvo mucho que ver con la génesis de la política de autores. Una afirmación tan categórica y decisiva no estaría exenta de contradicciones, en especial la contraposición dura a la teoría de autor de Sarris planteada por Pauline Kael, para quien el director no es la única cabeza pensante del cine. En su lugar concibe al filme como la resultante de la artesanía de un equipo multidisciplinario y profesional.

Asumir el fenómeno fílmico como la resultante final de una producción conjunta, donde también destacan los aportes creativos de los guionistas, y el productor ejecutivo, en detrimento del director, no es una propuesta del todo desencaminada. Sin embargo, disímiles criterios, y prácticas creativas actuales en el campo audiovisual, matizan hasta poner en duda la eficacia de un enfoque personalista, que jerarquizaría los distintos roles y responsabilidades, cuanto estas se pueden alternar, o yuxtaponer, de manera orgánica. La irrupción de los nuevos medios, y modos, de producción audiovisual contemporánea, sobre todo de las series televisivas, «de autor», a ser vistas en las plataformas digitales, han hecho que el cine de autor reconsidere sus esencias, desplazándose en esa dirección.

Este se ve abocado ahora a un cambio de conceptos y paradigmas creativos donde, la máxima responsabilidad del producto final a ser filmado, y exhibido, luego, no recae, en primera instancia, ni en exclusiva, en la figura del director, que debe compartir hasta ceder, en buena medida, la autoridad artística depositada en él, otra vez dependiente de las decisiones creativas que toman terceras personas decisivas. La autoridad absoluta, devuelta, o traspasada ahora a los creadores, guionistas, y muchas veces, es lo habitual, a los productores ejecutivos de la obra, establece el cambio de estrategia.[45]

Dicha práctica creativa desmontaría el argumento anacrónico y burdo que sostiene que el guionista no puede ser el autor de un filme, debido a que el sentido de la película, «lo escrito», se expresa siempre de manera adaptable, dialógica, e indirecta. A partir de que el guion sufre múltiples cambios, y reescrituras, a lo largo del proceso productivo, bajo esta premisa, la mano del director sería determinante en la puesta en escena.

Sin embargo, la migración voluntaria de algunos de los grandes directores de culto del cine de autor a los territorios infinitos de la ficción televisiva contemporánea vendría a insinuar por las claras la asunción artística, no de una derrota del fenómeno fílmico, sino de la evolución estética del discurso audiovisual actual donde más que los géneros, medios y soportes, valdrían mucho más la asunción de ciertos riesgos en el acabado y la experimentación con el lenguaje, y la técnica. Es la misma razón pragmática por la cual las controversias teóricas en torno al cine de autor fueron desterradas al fin del debate legal y la jurisprudencia. Casi nadie alude ahora a los derechos morales y patrimoniales, que corresponderían al autor del cine a partir de la fusión del término contemporáneo *copyright*. Es una cuestión ampliamente superada.

Según dicta la lógica creativa contemporánea, el autor definitivo de la obra de arte audiovisual no es solo el director del filme como tal, sino que también podrían serlo el guionista, el compositor de la banda sonora, y todo aquel artista o creador talentoso que realizase una labor imprescindible, original y unívoca al interior del proceso productivo. Al despojar al director de cine del mérito, y el prestigio de ser considerado el autor final, se estaría visibilizando, justicia elemental de por medio, a una serie de profesionales que habían puesto su creatividad y talento en aras de un resultado colectivo.

[45] En la industria audiovisual anglosajona, específicamente estadounidense, aunque su praxis profesional comienza a expandirse por el resto del mundo, destaca desde hace años la figura del *showrunner*, también denominado como el autor-productor, que asumiría el papel hasta entonces hegemónico del director, que no siempre es el mismo, para entronizar una nueva clase de individuo infatigable, y casi omnipresente, que trabaja a tiempo completo, y toma la mayoría de las decisiones creativas del proceso de realización. Aunque proveniente del mundo televisivo norteamericano, la autoridad artística investida en el nuevo autor-productor es inconmensurable, subordinando, y a ratos sustituyendo del todo, al director, que acaba trocado en un amanuense o artesano que apenas recrea las ideas ajenas de un genio que lo supera.

Desde tal punto de vista, estaríamos hablando de los eslabones entrelazados de una cadena productiva, y un arduo trabajo en equipo, no de la autoría en el sentido cerrado e individual que caracterizaba al concepto. Incluso, según la teoría que plantea nuestra investigación científica, la condición de autor rebasaría el campo de la producción del filme en sí para recalar en el contexto de recepción estética por parte del crítico de cine.

Convertido en un creador corresponsable y expectante, que se nutre del argumento y significado original del filme de ficción para luego construir nuevos sentidos posibles, o al menos prorrogar o trastocar a conveniencia los ya existentes, el crítico de cine es un autor activo. De ahí la adopción definitiva de las teorías estéticas desarrolladas desde el estructuralismo, el posestructuralismo francés, y los deconstructivistas, que desplazan la atención y autoridad del autor audiovisual hacia los componentes y estados del contexto de recepción económica, intelectual y social, del espectador, lector y receptor investido, ahora, de la posibilidad de ser un procreador acompañante, y no siempre en diferido.

Como ocurre en el cine, el contexto cultural, estético, histórico e ideológico será determinante, no ya en los significados adjudicados al fenómeno fílmico por el creador, sino en los nuevos sentidos construidos desde la subjetividad colectiva e individual del espectador que interpreta. Sobre el tema, partiendo del supuesto que establece que no alcanza con los elementos que componen la estructura fílmica, es posible enfatizar más en el crítico en tanto un espectador sospechoso, que en definitiva asume el deber y tiene el derecho de construir el sentido del discurso, que no es el último, ni el único factible. Hablamos entonces de la construcción o la producción de nuevos sentidos plausibles.

La recepción del mensaje, y la construcción de sentidos por parte del espectador, serán los nuevos factores actuantes en la asignación de la noción de autoría a un filme. De esta forma, los estudios de recepción privilegian al receptor del mensaje por encima del autor, ahora relegado sin llegar a ser prescindible. A partir del desplazamiento de la atención hacia el receptor del mensaje, se vislumbra uno de los enfoques insurgentes y novedosos que se oponen a la autoría definitiva, e individualizada, del cine de ficción, que deja de ser propiedad privada del director, y acaba siendo un entramado de sentidos complejos y dúctiles, reconstruidos por el crítico convertido en coautor responsable.

Esta idea desampara hasta un punto al director que, al no ser ya el autor intelectual ni el propietario privado de la obra de arte, es obligado a transferir al receptor la autoría, y las reinterpretaciones del texto, condicionadas ahora por sus experiencias personales y profesionales, que determinan el sentido abierto y nunca definitivo del mensaje emitido, reconstruido luego por medio de su distorsión dramática, y prolongación argumental.

La declaración de la muerte alegórica del autor será el hecho que abrirá paso a los estudios de recepción tal como los conocemos en la actualidad. A partir de ese momento se otorga mayor relevancia a otros elementos del fenómeno fílmico, destacando al público como el factor decisivo en el estatus artístico a detentar por un filme. Sobre las características, funciones, y zonas, en que se ubica el autor actual, Foucault señala:

> Los resumiría así: la función-autor está ligada al sistema jurídico e institucional que circunscribe, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y de la misma manera en todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no es definida por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios egos, a varias posiciones-sujeto que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar. (Foucault, 1999, p. 12)

Dicho postulado enmarcaría los límites legales pero también metafísicos del autor, dentro de un contexto social en el que aplica su distinción como propietario fáctico de la obra de arte desde la perspectiva jurídica, pero no de sus interpretaciones y significados. El director del filme es despojado del derecho a condicionar, o decidir, cuáles serían los sentidos ocultos, o postergados, a ser construidos por el crítico de cine como espectador intencionado, y siempre sospechoso. Aun así, es justo reconocer que muchas disputas teóricas contemporáneas, en torno la figura del autor de cine, insisten taxativamente en eludir la incorporación del espectador en tanto un sujeto individual, y variable subjetiva.

En su lugar insisten en la dicotomía entre el cine de autor en oposición estética, ética e ideológica a los engranajes de consumo, distribución y producción de la industria hegemónica estadounidense, y su vocación expoliadora de argumentos, estilos visuales, e ideas a ser abordados desde el cine. De ahí la insistencia inercial de algún que otro historiador que replica de manera cansina argumentos que, aunque aplican al momento de analizar el cine de autor, también obvian la expansión del fenómeno fílmico a otras esferas de expresión audiovisual interactiva.

> Dicho lo cual, hay que reconocer que es posible establecer una jerarquía autoral que va desde la cúpula del cine de panteón hasta el cine de consumo. Esta estratificación autoral se puede llevar a cabo en virtud del coeficiente experimental de los diferentes realizadores que suele traducirse, por su singularidad, en un mayor riesgo económico. (Gubern, 2005, p. 18)

Aunque algunas academias audiovisuales desfasadas y ultraconservadoras insisten en defender a ultranza determinadas concepciones desmontables sin dificultad, la teoría y política del cine de autor trascendió el canon hasta alcanzar y aderezar la producción teórica contemporánea, nuevamente concentrada en la estética, y la experimentación.

Al insistir en la concepción del director como autor, en tanto garantía de calidad, por encima de los méritos de los guionistas y los productores, algunos historiadores bien intencionados insisten en una dicotomía y disyuntiva que en realidad ha dejado de ser: "Para resumir el sentido de mi intervención diré que hoy existe un cine *centrípeto* (*mainstream,* estandarizador o uniformizado bajo el imperio de un canon globalmente dominante) al que se enfrenta un cine *centrífugo* (autoral y diversificador)" (Gubern, 2005, p. 19). Los cambios estructurales gestados en los últimos años, con la aparición y el auge de las plataformas de producción y transmisión de contenidos audiovisuales en línea[46] pondrían en entredicho una afirmación categórica, y rebatible del todo. Aun así, las opiniones a favor, y en contra del cine de autor, continúan enfrentadas de manera continua, y casi desaprensiva. Los defensores de las concepciones más experimentales, y arriesgadas, defienden la figura antológica del autor carismático. Serían los partidarios de una arista de análisis que asume la capacidad recreativa de un individuo invectivo y especial, que destaca gracias a su trabajo y visión personal del proceso cinematográfico. Del lado opuesto, se situarían los que sostienen que el cine es un producto colectivo.

Más allá de las desavenencias de criterios en torno al término, la investigación se adscribe a la opinión de aquellos historiadores, investigadores, y teóricos, que validan la existencia de un cine de autor que, tras adaptarse y evolucionar a un contexto creativo cambiante, amerita ser legitimado y revalorizado como tal a la más mínima oportunidad. La afirmación anterior no implica que asumamos, a priori, que todos los directores de cine son artistas, y autores. Apenas reconocemos la existencia real de una producción fílmica diferenciable, estilizada, individual, a partir de algunas estructuras dramáticas e instancias narrativas recurrentes, perceptivas de los fenómenos estéticos y sociales que expondrían las preocupaciones recurrentes del autor, y el artista, en un sentido creativo. El cine de autor ha seguido evolucionado más allá del aparente agotamiento argumental, un proceso lógico y natural, en el que la corriente comercial de la industria audiovisual no ha sido necesariamente decisiva.

[46] El ejemplo paradigmático, pero no el único, es el de Netflix, un gigante emergente e invasivo que empieza a cambiar de a poco las reglas del juego productivo, distributivo y de consumo del audiovisual contemporáneo. No es que sea ya, por defecto, el principal competidor de la industria del cine según la lógica monopolista de los grandes estudios fílmicos, y su lucha feroz por seducir a una audiencia cada día más y mejor domesticada, sino también porque Netflix, amén de reclutar a algunos de los mejores directores de cine de los últimos años, comienza a percibir con justicia cierto crédito artístico y económico, al estrenar sus producciones en algunos de los principales festivales de cine del mundo, recibiendo, incluso, grandes premios y reconocimientos artísticos. Así, *Roma* (Alfonso Cuarón, 2017), y *El irlandés* (Martin Scorsese, 2019), vendrían a constituir apenas un botón de muestra del cambio de estrategias y paradigmas productivos de una industria adaptable, competitiva, y pragmática.

Si bien las plataformas de producción y consumo de contenidos audiovisuales en línea aparentan atentar contra el dominio monopólico, y la estética avasalladora de la industria cinematográfica de los grandes estudios norteamericanos, y también europeos, lo que sigue siendo asumido y descrito desde la academia como cine de autor precisa ser sometido a un análisis conceptual de sus estrategias de creación y distribución. Más allá del autor, comprometido, experimental y visceral en su concepción y esencia artísticas, lo que ocurre ahora es la actualización simultánea del discurso fílmico tradicional pero también de las estrategias y estructuras de la industria fílmica tradicional de los grandes compañías, o estudios, que comienzan a entender la imposibilidad de enfrentar con éxito a las nuevas plataformas de producción y transmisión de contenidos audiovisuales en línea desde la censura, es decir, desde la limitación de su acceso al circuito de estrenos y el desacreditación mediática de sus logros en festivales y muestras alrededor del mundo.

La convivencia recelosa de los grandes estudios con las plataformas de contenidos audiovisuales conllevará no solo la agudización extrema de la competitividad comercial, y la rivalidad, por controlar el mercado del audiovisual contemporáneo, sino, también, asumir nuevas fórmulas, no de financiación y de distribución, sino sobre todo creativas, que pasarían por reclutar a renombrados directores del cine de autor, que comenzarían a gestar sus obras desde una lógica productiva más interactiva, e inmediata, pero no por ello menos exigente. Así, el futuro del cine de autor podría pasar por la atracción, libertad creativa y magnetismo interactivo que ejercerían sobre ciertos directores de cine las plataformas de contenidos audiovisuales en línea, mucho más actualizadas, flexibles y pragmáticas en sus estrategias de producción y distribución, que no dependen de la infraestructura de exhibición pública, sino que ha pasado a ser un fenómeno doméstico, a salvo de los vaivenes no solo comerciales, sino incluso climatológicos, y sanitarios.[47]

Por eso es posible augurar un futuro nada sombrío al cine de autor contemporáneo, que expande lo que antes era su alcance limitado a las pequeñas salas de los circuitos alternativos de consumo, o de distribución en América del Norte, y Europa, incluso a su exhibición controlada, y selectiva, en los grandes festivales internacionales. Es posible afirmar entonces que la situación no es tan desesperada como señalarían algunos, quizás porque los horizontes artísticos del cine contemporáneo de autor, según se concebía hace décadas, son superados por ciertas prácticas creativas y estilísticas comprometidas,

[47] La pandemia del COVID-19 puso en jaque a las grandes compañías distribuidoras y productoras, imposibilitadas de poder exhibir en las salas de los circuitos de estrenos los largometrajes más recientes. La competitividad y prevalencia de los estudios cinematográficos que habían logrado sortear con éxito el impacto de la irrupción de los formatos domésticos, ahora se muestran nuevamente vulnerables.

con los cambios de los paradigmas productivos en primera instancia pero también por su reincidencia crítica y consciente en lo social,[48] más desgarradora y visceral desde la experimentación estética, que buscaría alcanzar nuevos horizontes de expresión artística audiovisual pero también de superación personal y colectiva.

1.8. *¿Qué es la crítica de cine? Una actividad artística, intelectual, y profesional.*

Habría que definir a qué nos referimos al hablar de crítica de cine, en concreto, entendida su práctica, en primer lugar, en cuanto es una actividad axiológica, y ejercicio evaluativo-hermenéutico. Es el conjunto de operaciones intelectuales, y profesionales, realizadas a partir de un objeto cinematográfico, con la finalidad declarada, no tanto de revelar, sino de referenciar sus modos de funcionamiento estructural, y los significados, aquellos que sirven de base para su articulación. La crítica de cine es el discurso que intenta, desde su escritura, la potenciación de los sentidos a construir por el espectado e intérprete, suficientes al menos para justificar solo en parte las múltiples lecturas que se producen de modo inequívoco cuando los filmes son abordados desde el punto de vista intransferible y personalizado de un individuo concreto en una circunstancia receptiva específica. En consecuencia la crítica del cine no intenta traducir a un lenguaje diferente lo que el fenómeno fílmico dice, o simula plantear; tampoco pretende mostrar ninguna supuesta verdad, sumergida bajo la superficie simulada de su existencia material en el tiempo. Por supuesto, coexisten muchas acepciones contrastadas de lo que es o debe ser, desde la metodología, la praxis profesional, y la teoría, el ejercicio de la crítica del cine, a partir de lo que tienen en común desde las más elementales hasta las más arriesgadas, experimentales e innovadoras:

> Se dice, en efecto (y una vez más es una tesis muy familiar), que lo propio de la crítica no es poner en relieve las relaciones de la obra con el autor, ni querer reconstituir a través de los textos un pensamiento o una experiencia; más bien tiene que analizar la obra en su estructura, en su arquitectura, en su forma intrínseca y en el juego de sus relaciones internas. (Foucault, 1999, p. 5)

Aun así, desde las primeras reflexiones sobre su pertinencia profesional en tanto una actividad intelectual y profesional, la crítica de cine no escapó de las aprehensiones artísticas, y de ciertas imposiciones ideológicas casi imposibles de eludir por las buenas.

[48] El cine de autor, más allá del director o el género en que se concibe, suele destacar por su compromiso político y social con ciertas causas colectivas que calificarían de progresistas e incluso de revolucionarias.

Era evidente que la crítica de cine, como cualquier otra actividad intelectual y profesional, debía adecuarse a un contexto económico y social predeterminado en tanto admonición, y arma intelectual, de la confrontación clasista: "Un ordenamiento social que ha caído en el descrédito pierde también su autoridad estética. La oposición a una clase no se expresa solo en la lucha política; comienza mucho antes, con la crítica del gusto." (Balász, 2008, p. 21). La asignación a la crítica de cine de un cometido ideológico explícito condicionaría hasta contaminar, su praxis intelectual y profesional, de cierto sesgo político ineludible: "La propia crítica que plantea para el cine exigencias naturalistas no puede entusiasmarse con Charlot." (Balász, 2008, p. 23). Es un deber al que no se puede sustraerse ni siquiera hoy. Es así en determinados contextos críticos.

A pesar de que la crítica de cine ha cambiado hasta adaptar su discurso escrito y sus métodos a una realidad histórica, material y social cada vez más compleja, persisten algunas dudas e inquietudes filosóficas que revelarían, a manera de preguntas retóricas, las angustias en que se encuentran atascados los profesionales del medio académico y la crítica del cine en Cuba, España, y quizás buena parte del mundo:

> ¿Cómo podemos pertenecer a una institución como ésta y negar la existencia misma de la influencia que ejerce el pensamiento sobre una actividad creativa o, ahondando en este disparate, negar la posibilidad de formar a futuros críticos? ¿Cómo podemos permanecer callados cuando se afirma que la crítica, en el sentido más amplio, ha muerto mientras ésta forma parte de nuestra carga docente? ¿Enseñamos, entonces, una materia inerte, sólo historia y memoria de lo que fue esa facultad en el pasado? ¿Engañamos a nuestros alumnos? ¿Nos engañamos a nosotros mismos? (Navarrete, 2013, p. 17)

Ciertas conclusiones emergen del cuestionario anterior. Lo primero es la necesidad de reconocer que la crítica de cine es una estancia analítica actuante, e influyente, que fiscaliza lo trascendente en el campo de lo cinematográfico en su acepción más amplia. También el cuestionario previo expone la renuencia de los profesionales del sector de la crítica de cine a permitir que declaren anacrónica, disfuncional, extinta, inútil y fuera de lugar una praxis intelectual y profesional especializada, imprescindible para diferenciar y jerarquizar, desde el rigor del análisis artístico, y estético, las obras que sobresalen por sus búsquedas y acabado artístico, por la experimentación con determinados hallazgos técnicos, de las que son producidas de manera serial por la industria, despojadas de las pretensiones artísticas más evidentes. Todo ello, a partir de la apropiación y aplicación de un paradigma filosófico abierto, cambiante, flexible, basado en ciertas nociones de objetividad científica, y también de creatividad literaria, que confluyen y complementan el discurso y el método de análisis.

El carácter ambiguo o esotérico que se adjudica a ciertos textos críticos condiciona el trámite unipersonal de aprehensión hermenéutica del cine contemporáneo. Es posible desarticular, con cierto esfuerzo intelectual, la aureola mística que anega el proceso de interpretación del fenómeno fílmico. El ejercicio aaxiológico que supone el acto crítico de evaluación del cine actual permite, cuando menos, siempre en condiciones ideales, desarmar y luego reconstruir los sentidos ocultos en el objeto de análisis y sus múltiples maneras de expresión, autoral, y colectiva, estableciendo así sus modos específicos de funcionamiento pero también sus posibilidades de adaptarse, evolucionar y mutar en un discurso diferente, nuevo y sugerente. Ello permitiría participar no sólo de la dinámica productiva y distributiva del cine en tanto arte e industria, sino también de la mecánica creativa de ciertos materiales concretos, mediante la comprensión cabal de sus engranes retóricos de composición, y desarrollo, que nos remiten a un lenguaje formal propio.

Lo anterior no supone proscribir sino más bien potenciar el goce estético de ver un filme cualquiera, postura que se opone a la de quienes aconsejan renegar del placer bajo el argumento insostenible que plantea que el intento interpretativo aniquila o mengua, en parte, la objetividad del proceso de aprehensión hermenéutica e intelectual del arte. En este caso, el cine admite que sólo es posible disfrutar de lo que se conoce en primera instancia, para luego comprenderlo, y como consecuencia final, después, ser capaces de aprehenderlo de una manera explicativa, sintomática, o ambas.

En la actualidad es difícil asumir la existencia de acciones artísticas espontáneas, inmanentes, nacidas, de manera intempestiva, de la imaginación del autor audiovisual, sumergido en su burbuja de inspiración poética personalizada, en el caso del cine, por su configuración especial, industrial, y tecnológica, es casi imposible hacerlo. En cambio, criticar, más bien opinar sobre una película, resulta una actividad y proceso intelectual básico. No se precisa, más allá de la suspicacia profesional, ningún tipo de capacitación académica especializada, aun cuando la mayoría de los profesionales del medio tengan una formación educacional superior, por lo general en el campo de las ciencias sociales y las humanidades, aunque no siempre, dedicados de paso a la enseñanza universitaria, la programación y selección de filmes para festivales, muestras, y sesiones teóricas, así como a la investigación y promoción sociocultural. Cualquier espectador entrenado en el hábito de ver cine, por distante que esté, o se sienta, de las estructuras y mecanismos de validación estética institucional de la crítica, de una propuesta artística audiovisual cualquiera, está en capacidad, y condiciones, de evaluar e interpretar una película desde una perspectiva perspicaz, radical, y sugerente.

En primer término, porque se encuentran desprovistos de muchos de los prejuicios profesionales que arrastran los críticos de cine como parte de su formación y naturaleza: “En su amplia mayoría, los seres humanos poseen capacidades inductivas que gobiernan la búsqueda cotidiana de sentido, y dichas capacidades desempeñan un papel muy importante en la interpretación de obras de arte. Los críticos también poseen capacidades que sintonizan en campos especializados.” (Bordwell, 1995, p. 23).

La mirada axiológica dependerá del entrenamiento, y la experiencia acumulada, pero también de la capacidad natural introspectiva, y sensible, que permite disociar los elementos formales de los contenidos hasta descomponer la armazón básica estructural, ética, incluso ideológica, del filme. El crítico de cine, cualquier espectador en realidad, al analizar el fenómeno fílmico parte no solo de los encuadres, secuencias, planos y el diseño de personajes protagónicos y secundarios. También detiene su atención en el argumento, y las disímiles situaciones dramáticas que estructuran el esquema diegético, y narrativo, sin relegar los factores extra artísticos que afectan el proceso interpretativo.

Desde una perspectiva abierta e inclusiva la crítica del cine fue, podría ser, es, una aproximación axiológica consustancial, no sólo a la práctica profesional de la opinión, ejercida por los que se dedican al examen evaluativo, a tiempo completo, del cine, sino incluso de los cineastas, promotores culturales, teóricos, cualquier interesado en rebasar su condición de espectador displicente para mutarse en un lector informado, inteligente, y sensible. Es evidente, no obstante, que no es recomendable anular las distinciones al uso entre las invectivas críticas emitidas por las autoridades académicas, especializadas, eruditas en su esencia sobre la temática en cuestión, y los criterios empíricos e intuitivos de los espectadores que, mejor formados, aun así, no les interesa hacer público, con un sentido comunicacional, o medial, lo que piensan al respecto, más que todo, porque no les supone una obligación profesional: “Un crítico, a diferencia del «lector» común, actúa de acuerdo con las convenciones estipuladas por la institución interpretativa, y emplea las aptitudes de resolución de problemas para llegar a una interpretación.” (Bordwell, 1995, p. 53).

Al hablar de institución crítica hacemos referencia a las reseñas periodísticas, los ensayos, y a la gestión académica en sentido general, que son las formas que definen las fronteras de la actividad interpretativa. Los caminos que sigue el pensamiento analítico de la ciencia y las instituciones culturales, sin embargo, desdeñan o ignoran otros fines a ser alcanzados, ciertas explicaciones alternativas, pero legítimas, que desde el punto de vista estético se le podrían ofrecer a los conflictos de naturaleza perceptiva o sensorial.

En cualquier caso nos interesa defender la autoridad epistémica de los críticos de cine como administradores y gestores de conocimientos científicos, pero no de sentidos, construidos y plausibles desde el arte, y el riesgo estético asumido. Tampoco sugerimos que se deba hacer extensivo el establecimiento injusto e innecesario de una jerarquía de influencias y valores estéticos dominantes.

A partir de la relevancia de los profesionales de la crítica de cine, en detrimento, de ciertos espectadores empedernidos, intentaremos delimitar los agentes y esferas de influencia de la opinión privada, y la pública. En dependencia del sistema interpretativo desde el que se ejerce el criterio sobre cine, que puede ser arbitrario y casual, a la vez que orgánico y válido, a tenor con la arquitectura del filme que se analiza, pero también de la naturaleza humana del individuo que interpreta, es posible colegiar que las formas de aproximación al fenómeno fílmico han sido siempre, continúan siendo, y serán, múltiples y contradictorias entre sí, en la medida que la diversidad de juicios y sentidos construidos aúpan el conocimiento complejo del cine. Por tanto, la crítica del cine:

> No pretende ofrecer un modelo universal que sirva para todos y cada uno de los filmes en todo tiempo y lugar. Busca, por el contrario (…) mostrar las pautas de un posible método de aproximación que permita saber cómo está hecho aquello que nos gusta para poder saber por qué nos gusta. No hay, en consecuencia, propuestas de valor sino de dispositivos analíticos. Cada lector deberá organizar con ellos sus propias conclusiones. (Carmona, 1993, p. 11)

En medio del proceso de aprehensión evaluativa e interpretante del cine en tanto fenómeno estético, pero también ideológico, la noción de autor, tan cara al pensamiento estructuralista, y posestructuralista francés, que antes emergía con fuerza en cuanto cualidad individual inmanente, muy posible de adjudicar o aplicar como una etiqueta de validación de la obra de ciertos directores con una poética personal, comienza a ser emplazada y desmontada. Desde que la noción de autor, sin dejar de funcionar del todo, es considerada más un punto de llegada que de partida, un discurso y dispositivo impersonal, el autor tal cual, la actividad axiológica, y el proceso interpretativo, pasan a otro nivel de interpelación del arte, y de la realidad material. Así “me pregunto si esta noción, reducida a veces a un uso corriente, no traspone, en un anonimato trascendental, los caracteres empíricos del autor”. (Foucault, 1999, p. 5).

Desde tal perspectiva es imposible agrupar y arrogar como individual el resultado conclusivo de articular los sentidos diversos del cine, entendido, en su complejidad, como una expresión artística de índole colectiva, pero también en tanto una propuesta estética mucho menos sublime o trascendente, más bien terrenal.

Olvidamos que los filmes son productos presuntamente artísticos, producidos por una industria cultural hegemónica, y de alcance transnacional, cuya praxis creativa está condicionada, y dominada, por intereses económicos e ideológicos predeterminados.[49] Al distribuirse en un mercado mundial, el cine desarrolla sus condiciones materiales de circulación, y consumo, desde especificaciones institucionales, socialmente aceptadas, que determinan el canon historiográfico al respecto, tanto de los métodos y teorías que sustentan su trama epistémica, como del aparato crítico que sanciona lo trascendente. Aunque el discurso que vamos a estudiar simule encargarse de los filmes en cuanto piezas de arte, independientes, e irrepetibles, es imposible obviar su naturaleza cíclica, dialéctica, de encadenamiento eslabonado, componentes móviles de una concatenación creativa histórica, la presencia de actores y actrices específicos, asumidos como fetiches humanos del sistema de estrellas, sin descuidar el liderazgo indiscutible de los autores convertidos en directores de culto.

En un sentido pedestre no se puede dejar de lado la comprensión del fenómeno fílmico en su condición de mercancía diseñada, y elaborada, a partir de características pautadas de antemano, que determinan el modo en que dicho producto comercial circula para ser consumido al interior de un mercado de ofertas culturales, atravesado en primer término el proceso por las metas económicas a ser alcanzadas. Esta situación contribuye no sólo al entendimiento de por qué, para qué y cómo se concibe el cine, sino, incluso, las maneras, y los tiempos, en que son asimilados por el público los filmes en cuestión, a los que acceden desde el punto de vista sensorial, y para su disfrute estético.

Al respecto, más que recomponer el fenómeno fílmico, constituyen una dimensión denominada espectatorial,[50] que habitada por individuos concretos, no se reduce a ellos. Dentro del discurso analítico, y crítico, subsisten sumergidos vectores de interpretación que conectan, entre sí, las esferas suplementarias de lo artístico, y lo estético, en primer lugar, con lo ético, lo ideológico, lo jurídico, lo psicosocial, lo pedagógico, y lo político. Para concebir la crítica de cine en cuanto ejercicio del criterio, es preciso abordar el extenso repertorio de temas posibles a ser tratados en su condición de objeto de estudio de los analistas implicados en el proceso perceptivo de evaluar el fenómeno fílmico.

[49] Entre los que han insistido al respecto es posible mencionar a Jacques Aumont, David Bordwell, Noël Burch, Francesco Casetti, Michel Chion, Tom Corley, Teresa de Laurentis, Stephen Heath, Claire Johnston, François Jost, Jean-Louis Leutrat, Michel Marie, Silvestra Mariniello, Lino Miccichi, Laura Mulvey, Jean-Pierre Oudart, Constance Perley, Anne-Marie Picard, Kaja Silvermann, Kristin Thompson, Marc Vernet, Ramón Carmona y el colectivo de autores de la revista *Contra campo*.

[50] Espectatorial, porque tiene que ver en primer término con las expectativas estéticas de los espectadores, pero también con la naturaleza escenográfica, y espectacular, del fenómeno fílmico.

Desde perspectivas discursivas diferentes, que se harán presentes en tanto forman parte del imaginario colectivo desde donde una película puede ser examinada, a la crítica del cine, en sus disímiles formas, medios, y soportes de expresión escritas, o habladas, no le resultan ajenas, tampoco, las problemáticas de orden estético, ideológico, lingüístico, literario, y político, que permean su praxis cotidiana. En tal sentido, la finalidad de la crítica del cine es sin duda alguna abierta, y múltiple. Por otro lado, se trata de aprender a sentir, en lo posible, un mayor placer estético durante el proceso de captura afectiva y sensorial de los filmes, paso previo a dar para una mejor comprensión de su estructura y funcionamiento interno. Empatizar se trocaría así en una cualidad apreciable.

Es necesario aclarar que la no coincidencia con el punto de vista instituido por la crítica de cine ejercida a tiempo completo en lo intelectual y lo profesional, no supone, por sí, un error de apreciación, o una discapacidad intelectual por parte del espectador no entrenado. Siempre que el comentario final se arme sobre la base de presupuestos metodológicos y teóricos correctos. Al final, la diferencia que distancia la mirada de un experto en el tema, de la de un espectador amateur, radica en la aureola mística que acompaña al primero de ellos como el poseedor y el proveedor profesional, por defecto, de una verdad argumentada y cuestionable, que no pasa de ser un mito social aceptable, más bien consensuado, que no necesariamente real.

La crítica de cine ayuda a dilucidar, en parte, la lógica histórica de los procesos humanos. Al delinearse desde el análisis del fenómeno fílmico como un mecanismo retórico, y bajo la pretensión simulada de dilucidar una supuesta verdad trascendental, en la práctica consigue, con suerte, inducir en una gran colectividad humana, de número incierto, el consumo de un producto cultural[51] por medio de la persuasión, la seducción, la sugestión y la provocación. Lo que se ha dado en llamar la arbitrariedad espectatorial, que no es más que la expresión fílmica de la polisemia consustancial a todo discurso artístico, es el fenómeno perceptivo, y sensorial que explicaría apenas por qué un mismo largometraje de ficción puede llegar a inducir o sugerir interpretaciones contradictorias, no sólo en individuos distintos, incluso en un único receptor en diferentes momentos de aproximación al fenómeno fílmico, en dependencia de las circunstancias de recepción que lo afecten durante el proceso. Es una situación que afecta, incluso, a los expertos.

[51] Para entender la afirmación anterior es preciso considerar el cine, no sólo como un fenómeno artístico o un proceso creativo industrial, sino también un aparato discursivo que es posible deconstruir por medio de un análisis pormenorizado. Tal dispositivo textual reconstruye sus múltiples propuestas de interpretación, de significación, de sentidos, sobre ciertas estructuras argumentales, dramáticas, de género, de tipologías, sobre la base de ciertos códigos compartidos, que en el plano sonoro, y visual, producen en el espectador, entrenado o no, un efecto específico, e individualizado, diríase que personal.

La crítica de cine no se limita a describir los engranajes ocultos de su estructura. Interpreta el fenómeno fílmico, que no puede ser considerado nunca un objeto artístico finalizado. Al menos en el aspecto relacionado con las muchas emanaciones de sentidos que derivan de su análisis axiológico por parte del crítico, convertido en un espectador más. La crítica de cine parte del análisis como camino previo pero no se confunde ni limita a su práctica. Supone un ejercicio de interpretación que va más allá, al concebir algo que no existía, un discurso excitante, y nuevo, a ratos, completamente autónomo. En buena medida, el proceso de análisis estético de un filme por parte de un espectador, especializado o no, transcurre de modo directo o transversal sobre la base de un estudio interpretante, que da lugar a su vez, e incorpora, un componente individual esencialista, de naturaleza intransferible. Que no se limita a los efectos indiscriminados e inmediatos que ejerce sobre la sensibilidad del receptor, sorprendido y sugestionable, sometido a la experiencia estética circunstancial de ver una película cualquiera.[52]

En dicho juego de percepciones, y contra sentidos posibles de reconstruir, ocurre una remisión emocional, un tanto involuntaria, al pasado y presente del espectador que, percibe a su manera, no sin esfuerzo intelectual, ciertos ecos que el fenómeno fílmico, resonancias sensoriales, y sentimentales al uso, procrea al interior de su mundo íntimo, privado, y subliminal. La compostura existencial del proceso de recepción crítica del cine, el componente cultural, histórico y sociológico estará presente en algún momento, como un elemento anecdótico de lo que se cuenta cómo ese universo de referencias colectivas y personales desde el que se recompone la lógica de las acciones dramáticas, la conducta comprensible de los personajes, y la función expresiva informal de los procedimientos técnicos usados durante la filmación y la posproducción del filme. Sin embargo, más allá de cualquier reflexión metafísica sobre lo que es la crítica del cine, asumida y expuesta siempre desde el personalismo interpretante del sujeto axiológico, se hace preciso rastrear el proceso de conceptualización historiográfica del fenómeno, mucho más complejo de lo que parece a simple vista.

[52] No se puede olvidar que un filme es una suerte de mecanismo audiovisual compuesto de piezas cuya organización formal está finalmente fijada por el montaje sobre el soporte fotoquímico, electromagnético, o digital, según un orden básico de composición, y organización, de los elementos expresivos y formales, tanto de las imágenes en movimiento como del sonido acompañante, que es complementario y sincrónico. Tal orden compositivo, ya estructurado dentro de una armazón dinámica, replica una lógica organizativa, que a su vez nos remite a un sistema de leyes semánticas, simbólicas, y sintácticas, predeterminadas por la cultura artística y material del grupo humano al que pertenece el espectador intérprete, que son las que hacen comprensible, o legible, el conjunto, imponiendo a su vez una perspectiva específica de recepción.

1.9. *El análisis del fenómeno fílmico y la construcción de sentidos.*

Partimos del supuesto que no se debe confundir el ejercicio de la crítica de cine como tal con ninguna de sus momentos y partes funcionales, en especial, con el análisis y la interpretación, que no pasan de ser momentos de un proceso intelectual continuo. En efecto. Si la crítica de cine del calado intelectual, y la orientación estética que sea, anhela evitar el defecto de la frivolidad, o de la ligereza argumental del acercamiento insustancial, debe respaldarse, al menos, en la capacidad analítica, y recreativa, de un discurso que dilucide cómo funciona el fenómeno fílmico pero también en la búsqueda, la construcción, o el hallazgo, de los sentidos presentes o imaginados por el espectador, que interpreta más allá de su formación y profesión Así el estudioso, y el cinéfilo:

> Seguirán buscando significados subyacentes en las películas *d'auteur* que considere merecedoras de tal calificativo, y siempre estarán ojo avizor ante la posibilidad de que surja un filme desconocido, pasado o actual, que rete lo establecido, rompiendo convenciones y derrocando códigos. La autoría cinematográfica, por tanto, seguirá compartiendo necesariamente espacio teórico con otras corrientes de análisis aunque sólo sea por la comprensible tendencia a desvelar la identidad creativa que hay detrás de ese maravilloso texto fílmico que uno acaba de descubrir. (Sanderson, 2005, p. 14)

El análisis como paso previo ineludible de toda crítica de cine describe a su vez dos movimientos básicos, que aunque ocurren de manera simultánea en la práctica, convendría abordarlos y estudiarlos por separado: el reconocimiento y la comprensión. El primero requiere del analista e intérprete una gran capacidad de reconocimiento de los elementos artísticos, estéticos, ideológicos, y técnicos, que componen el fenómeno fílmico aislado, pero también el proceso cinematográfico en su complejísima totalidad. La comprensión, a su vez, convocaría la capacidad intelectual del crítico de cine para interrelacionar esos elementos múltiples como partes móviles de un todo más abarcador, complejo, móvil. Así, "mientras la comprensión se ocupa de los significados aparentes, manifiestos o directos, la interpretación se interesa en la revelación de los significados ocultos, no obvios." (Bordwell, 1995, p. 18).

La interpretación, en tanto una pose y proceso personal, es la actividad intelectual que permitiría la reconstrucción y reproducción de los sentidos ocultos o postergados. Es la misma disyuntiva que se establece entre la transmisión directa del mensaje del filme desde la perspectiva del director, y la tergiversación transgresora del significado explícito trastocado en sentido, concebido a través de la reconfiguración interpretativa que hace el espectador intérprete desde su perspectiva individual de análisis.

Pero no siempre la interpretación ha sido aceptada, ni bien aplicada, o entendida. Este doble juego, y movimiento mental, no es natural ni espontáneo. Muy al contrario. Está mediado por el aprendizaje paulatino, y el desarrollo de las herramientas analíticas. El reconocimiento y la comprensión de los elementos compositivos del lenguaje fílmico a partir de los efectos inducidos que invoca la sensibilidad o subjetividad del espectador, es una condición a la cual no puede escapar el crítico. Su capacidad analítica individual le permitirá desarrollar y asimilar, al unísono, diversos acercamientos e interpretaciones del fenómeno fílmico,[53] un proceso de aproximación e interpretación que aun así nunca podrá ser del todo objetivo en tanto damos por cierta y decisiva la falibilidad del crítico:

> Él puede dar solamente la dirección de la visión de lo concreto, pero una dirección infinita, que no puede concluir del todo. Ni siquiera el todo discursivo prosístico del trabajo científico está condicionado por la esencia del pensamiento básico de éste, sino por factores completamente casuales con respecto a esa esencia, y sobre todo por el horizonte consciente o inconscientemente limitado del autor; hasta el sistema sólo está cerrado y concluido externamente, internamente está abierto y es infinito, porque la unidad del conocimiento siempre está dada como tarea. (Bajtín, 2009, p. 286-287)

Aquí quedarían establecidos algunos principios fundamentales que aplicarán a lo largo de la investigación. Primero. El crítico es un espectador informado, e interesado. Nunca perderá esa condición. Segundo. La interpretación como acto es una práctica individual nunca conclusiva, ni definitoria. En esencia, hablamos de un proceso abierto, e inmarcesible, acabado en sus formas desde el discurso escrito e impreso, pero no en sus posibilidades reales de procreación y prolongación simbólica, más allá del texto que le sirve de soporte material. La crítica es la continuación hasta el infinito de un objeto artístico inabarcable. La interpretación, como uno de los momentos de aprehensión del cine y la crítica, no obstante, es ambivalente, procreadora, y genera ciertas suspicacias:

> Por tanto, la interpretación presupone una discrepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias de (posteriores) lectores. Pretende resolver esa discrepancia. Por alguna razón, un texto ha llegado a ser inaceptable; sin embargo, no puede ser desechado. La interpretación es entonces una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarlo, mediante su refundición. El intérprete, sin llegar a suprimir o rescribir el texto, lo altera. Pero no puede admitir que es eso lo que hace. Pretende no hacer otra cosa que tornarlo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado. Por más que alteren el texto los intérpretes siempre sostendrán estar revelando un sentido presente en él. (Sontag, 2008, p. 329)

[53] La decisión arbitraria de intentar distanciar a consciencia ambos momentos preliminares del proceso de recepción supondría especular no sólo acerca de la naturaleza del objeto fílmico aislado, sino sobre un fenómeno sensorial más subjetivo e inaprensible, científicamente hablando, que sería el de la memoria auditiva y ocular en su desarrollo o expresión sensible a modo de recuerdos personales, incidentes pero no determinantes, como parte de la ecuación analítica, esas asociaciones mentales profundas.

La capacidad dual del proceso analítico de reconocer y comprender el fenómeno fílmico conlleva una derivación plausible: la posibilidad de enumerar y explicar no sólo los elementos artísticos que conforman la base del filme,[54] sino los muchos significados ocultos que dimanan del acercamiento del objeto, que a su vez gestan nuevos sentidos:

> Hay que tomar en cuenta de una vez para siempre que la reacción al objeto, su valoración y el objeto mismo de esa valoración no están dados como diversos factores de la obra y de la palabra: somos nosotros quienes los distinguimos de manera abstracta; en realidad, la valoración penetra el objeto, es más: la valoración crea una imagen del objeto, precisamente la reacción estética- formal condensa el concepto en una imagen del objeto. (Bajtín, 2009, p. 294)

Asumimos que la crítica del cine no deriva, discurso al fin, del fenómeno fílmico. Es contenido y también continente. Forma parte y proviene del objeto artístico, del cine, pero lo completa, prolonga, luego supera, al proponer una imagen alternativa del objeto artístico, que consigue existir en el tiempo más allá de ocupar un espacio tridimensional para trascender a una dimensión artística inducida.

En tanto artefacto abstruso y complejo, la crítica de cine acaba ocultando, incluso, un dispositivo discursivo dual, elevado a la categoría estética del arte narrativo que a su vez analiza: "Los datos de la realidad aún no contienen la verdad. Esta existe en la significación y en el sentido. La ley y el sentido de la totalidad (al igual que en una similitud y en la parábola) pueden expresarse también en una fábula e inducir a tomar una posición unívoca." (Balász, 2008, p. 24)

Entonces, es una comprensión dialectal y epistemológica adelantada, y arriesgada. Incluso en la actualidad. Abría un amplio ámbito especulativo al confundir o fusionar en una armazón artística, a la vez múltiple y única, descentrada pero funcional y eficiente, no solo el significado adjudicado al objeto por el autor de la obra, sino también desde su completamiento y prolongación a partir de la construcción de sentidos contrastantes y diversos, propiciados desde el ejercicio axiológico emergente, de evaluar e interpretar el fenómeno fílmico de un modo crítico, pero sobre todo de prolongarlo y reconstruirlo en tiempo y espacio: "Simples tomas de acontecimientos reales, montadas de una forma distinta, habían adquirido una nueva significación, un nuevo sentido." (Balász, 2008, p. 25). Ahí radicarían la esfera de influencia, y las razones de ser, de la praxis intelectual y profesional de lo que describiremos como crítica de autor, que tampoco es que abogue y consiga atomizar la verdad:

[54] Se hace preciso aclarar que aun cuando suponen dos momentos separados pero simultáneos del proceso analítico, la descripción antecede, y a la vez constituye, de hecho, la base de toda interpretación.

> Así pues, la interpretación no es (como la mayoría de las personas presupone) un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación debe ser a su vez evaluada, dentro de una concepción histórica de la conciencia humana. En determinados contextos culturales, la interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de evadir el pasado muerto. En otros contextos culturales es reaccionaria, impertinente, cobarde, asfixiante. (Sontag, 2008, p. 329-330)

Con la crítica de cine ocurre lo mismo. El discurso analítico del cinéfilo, si acaso reviste ribetes hermenéuticos más o menos profundos, se sustentaría en una relación casi amorosa con el fenómeno fílmico.[55] Es una filiación, aberrante en apariencia, que se expresa a través de dos formas básicas de acercamiento crítico, que en teoría nada tienen que ver con la tan llevada y traída objetividad científica del crítico entrenado, profesionalizado, que nunca abandona del todo su condición primaria de espectador e intérprete, cuando más, mejor informado y motivado. La crítica de cine se debate entre castrar y constreñir la interpretación del fenómeno fílmico a un significado primario único, propiedad del autor fílmico, y las múltiples variaciones del sentido construido a posteriori por parte del espectador. Más allá de la disquisición anterior es necesario calificar, y también dividir, la praxis intelectual y profesional de la crítica de cine en varios compartimientos contiguos. En primer lugar accionaría la modalidad fetichista, de las publicaciones que exacerban el culto al actor o actrices implicados, del director en cuanto autor, y de filmes muy específicos.[56]

En la misma cuerda, pero en el extremo opuesto, con idéntica intención fetichista, tal vez disfrazada de rigor académico, científico, historiográfico, se inscribe la variante más artística. Es la que convalidaría los métodos y los textos críticos de aproximación al fenómeno fílmico desde una perspectiva que replicaría y sanciona, como obras de arte, los filmes que se consideran paradigmáticos, desde una tradición que periódicamente se revisa para excluir de las listas algunas películas en favor de la inclusión circunstancial de otras dentro de un repertorio siempre limitado de unas pocas opciones a elegir.[57]

---

[55] En el argot de la industria, bajo la noción de cinéfilo, se designa indistintamente lo mismo al espectador o aficionado que al analista y crítico profesional de esta forma de expresión artística, una práctica peculiar que sintomáticamente deja entrever que más allá del compromiso editorial, la experticia adquirida y el prestigio intelectual del estudioso éste comparte y se concreta en su condición de receptor.

[56] La expresión inglesa *cult film* describe un tipo de obra que, sin disfrutar de la aceptación de un público numéricamente mayoritario, ni representativo, sin embargo, suscita un enorme interés, casi compulsivo, por un sector poblacional específico, que eleva el filme a la categoría de película de culto.

[57] Quizás el ejemplo más antiguo y fehaciente de dicha práctica fetichista encubierta, manejada a veces con total discreción y distinción simuladamente académica, sea la encuesta que organiza la revista inglesa *Sound and Sight* cada diez años para determinar, a través de la consulta a críticos, historiadores y teóricos del cine, los mejores cien filmes de la historia, listado que se renueva, pero nunca de un modo definitivo.

Esta segunda variante de aproximación canónica al fenómeno fílmico entremezcla, de manera abusiva, autores, épocas, y filmes concretos. También elimina por decreto,[58] disfrazada de elección académica de apariencia democrática, e inclusiva, otras tantas obras radicales. Expuestas al escrutinio estético de los expertos bajo la lupa desenfocada que propicia la sacralización recurrente de los clásicos[59] del cine, en detrimento de la búsqueda y percepción del riesgo artístico de las obras fílmicas más contemporáneas, algunas de ellas rabiosamente posmodernas, ciertas películas y poéticas son desechadas.

Es pertinente aclarar que las dos modalidades de acercamiento crítico al fenómeno fílmico asumen que el ansia de apropiación, y conocimiento implícito del cine, a través del análisis valorativo, es un obstáculo real con relación al goce artístico y estético, que se presupone automático, empírico, casi intuitivo, una necesidad emocional y sensorial prioritaria respecto a la aprehensión intelectual y profesional del objeto en sí. Es decir, primero es preciso disfrutar del hecho artístico en desarrollo antes de disparar el arsenal analítico que permitirá entenderlo, y evaluarlo, desde la crítica de cine. Ello no implica que la cinefilia, en su acepción no compulsiva obsesiva, eluda la descripción detallada y racional de los filmes con una intención interpretativa. El proceso explicativo y nominal siempre subrayará algunos aspectos y elementos esenciales en detrimento de otros.

Prevalecería, por encima de todo, la exacerbación metafísica y subjetiva del autor, y el fenómeno fílmico, capaces de arrostrar la atención espectatorial. Lo anterior podría hacernos suponer que la actitud y vocación crítica del cinéfilo, espectador e intérprete convulsivo, podría equipararse a ratos, sin distinciones, con la del crítico profesional. Ambos practican la descripción del fenómeno fílmico, un proceso analítico que advierte dos momentos complementarios, y yuxtapuestos: la descomposición y recomposición del filme desde una perspectiva relacional y vinculante, susceptible de sufrir constantes alteraciones del sentido. Así los fenómenos artísticos analizados desde un punto de vista semiótico, como procesos comunicativos, dependen de la preexistencia de un sistema de significación compartido por una comunidad de emisores, interlocutores, y receptores, entrenados en el uso de ese código sígnico arbitrario pero inteligible.

---

[58] Muchas veces el proceso de eliminación, o inclusión, en las listas de las cien mejores películas de todos los tiempos ocurre más por defecto que por coincidencia, o exceso, no tanto a partir de los puntos a favor que reciben los filmes que ocupan los primeros lugares, que varían poco entre ellos, sino por los votos que dejan de percibir de los especialistas que usualmente no los incluyen en esos puestos de privilegio.

[59] Clásicos y modernos a la vez en cuanto es posible adscribir los filmes a las estrategias cinematográficas que se establecen desde la tradición estadounidense en la etapa que va de 1900 a 1960, cuando se impone, aproximadamente 1930 y 1945, el vasto sistema de convenciones audiovisuales, dramáticas, estructurales, ideológicas, que dan lugar a los cánones discursivos y genéricos determinantes en el proceso de recepción del objeto fílmico en su tránsito accidentado al posmodernismo pionero de los años 60.

Quien sea la persona que emita un mensaje, en este caso crítico, referido al cine, es también su primer destinatario. Es él quien percibe y decodifica antes la información que acaba de remitir, un hecho que explica la coherencia sígnica del mensaje cifrado, transmitido por los distintos canales mediáticos utilizados,[60] y que llegaría al receptor a través de una tupida red de vasos comunicantes:

> Al recomendar de modo incesante que se frustraran bruscamente los sentidos esperados (el famoso "sobresalto" surrealista), al confiar a la mano la tarea de escribir lo más aprisa posible lo que la mente misma ignoraba (eso era la famosa escritura automática), al aceptar el principio y la experiencia de una escritura colectiva, el Surrealismo contribuyó a desacralizar la imagen del Autor. (Barthes, 2009, s/p)

El sentido que dimana del análisis crítico en oposición dialéctica a la significación, no deriva de un desciframiento intermediado por la legibilidad del código en común, patrimonio de esa comunidad de interlocutores informados, conectados entre sí, sino cual la resultante del proceso de elaboración individual intransferible de la información, percibida a manera de estímulo intelectual, y sensorial. Por tanto, la crítica de cine más allá de su soporte debe "proponerse como fin moral, no descifrar el sentido de la obra estudiada, sino reconstruir las reglas y las sujeciones de elaboración de este sentido; a condición de admitir inmediatamente que la obra es un sistema semántico muy particular, cuya finalidad es poner «sentido» en el mundo, pero no «un sentido»" (Barthes, 2003, p. 350- 351). La afirmación anterior nos conmina a asumir el deber de:

> Admitir que la escritura por la historia misma que hizo posible, está en cierto modo sometida a la prueba del olvido y la represión, no es acaso representar en términos trascendentales el principio religioso del sentido escondido (con la necesidad de interpretar) y el principio crítico de las significaciones implícitas, de las determinaciones silenciosas, de los contenidos oscuros (con la necesidad de comentar). (Foucault, 1999, p. 6)

Foucault concede a la escritura la capacidad cabalística de cifrar un secreto oscuro, escindido. Por tanto la dota de un sentido igualmente oculto, que más que descubierto, debe ser reconstruido y reproducido. La escritura, según él, nunca ha sido, es, ni será, enteramente explícita, prístina en sus intenciones e interpretaciones, a raíz precisamente de su ambigüedad ontogénica.

[60] Ello dando por cierto, al menos, que se acepte la falacia surrealista de la escritura automática, psíquica. La existencia, por otra parte, del discurso paranoico puede implicar, sólo en parte, una relativa falta de control sobre el mensaje que genera el remitente. Ello no significa en modo alguno que el código base desde el que se cifra y descifra el mensaje se haya concebido e implementado por generación espontánea. Al respecto es posible definir un código como el resultado final de una convención comunicativa surgida y desarrollada por alguien para alguien, existiendo y funcionando el mismo sobre la base de una relación dialógica dialectal compartida por dos o más entes y polos contrapuestos.

Al ejercer el ocultismo simbolista, el cifrado de las citas a ciegas, y los homenajes intertextuales no necesariamente obvios, la escritura es una acción y actitud metafísica, ante el arte y la creación, que perseguirían la trascendencia post mortem de un autor que tampoco existió individualmente sino cual una abstracción autoritaria.

Una interpretación significante del cine en cuanto arte implica la aplicación por parte del espectador entrenado, de una serie de códigos subyacentes que le posibilitarían descifrar el proceso de tal modo que la información sea de alguna manera análoga o equivalente al mensaje emitido desde la fuente primaria, ya que "en la mayoría de los casos, el espectador aplica estructuras de conocimiento a las indicaciones que identifica dentro de la película." (Bordwell, 1995, p. 19)

Los análisis sobre el cine, que asumen y tienen en consideración cierta noción básica de autoría, entienden que los filmes, y las críticas subsecuentes, coexisten de manera paralela, y simultánea, a manera de textos autónomos, y casi autosuficientes, artísticamente calificables como tal. Al partir de una premisa estética sancionada desde la historiografía, adquieren matices de trascendencia y de verificabilidad en términos científicos pero también recreativos, con un sentido literario o específicamente narrativo que no se le presuponía en un inicio.

En el caso del cine contemporáneo, el crítico espectador no es un receptor pasivo, sino una suerte de coautor que debe ser entendido como un elemento proactivo en el proceso de modelación de un nuevo tipo de significado profundo, personal y sustantivo, que nominaremos de manera funcional, y operativo, como el «sentido», una comunión dúctil de interpretaciones posibles que pueden ser compartidas o no por los espectadores individuales, que las incorporan, o no, a un repertorio casi ilimitado de convenciones y expectativas asumidas como tales por el receptor.

Ambos contextos, a su vez, son reabsorbidos por "el contexto *activo* valórico-afirmativo formal —propiamente estético— unitario del autor y el lector. Anticipando un tanto lo que seguirá, diremos: la situación en que se halla el sujeto estético —el lector y el autor—, los *creadores de la forma*". (Bajtín, 2009, p. 288)

El teórico ruso compacta en una unidad dialéctica pareada dos entidades que por lo general son analizadas y expuestas siempre por separado. No solo hace confluir en un todo corporativo, sistémico y orgánico, a las figuras complejas y conspicuas del autor y el lector, indistinguibles para él. Les hace compartir la corresponsabilidad y el mérito estético del acabado y la concreción del discurso artístico.

Tal confluencia, que no confusión, permite que ambos sujetos, el autor y el lector, no solo sean entendidos en su sentido evidente y primario, sino, también, otorgándoles las mismas atribuciones de gestar la obra, e interpretarla, desde sus múltiples aristas de análisis y conocimientos. Es una cuestión que no se puede perder de vista en el caso del estudio de la obra y la producción literaria de Rufo Caballero, un autor y lector unívoco. La influencia, a ratos nociva, de las múltiples lecturas críticas que anteceden el análisis al que está sometido, no sólo el fenómeno fílmico, sino también el espectador, hace que la recepción esté condicionada, y contaminada, a priori, por factores extra artísticos que, incidirían, a ratos, en un ámbito casi completamente inconsciente, subliminal, calando muy hondo, y predisponiendo, la sensibilidad del espectador hacia un tipo específico de propuesta fílmica.

De lo anterior colegiamos que no es posible hablar de interpretaciones originales o en un estado de integridad axiológica permanente. Al emanar tales lecturas de un objeto artístico adscrito a su vez a un proceso constante de análisis hermenéutico y evaluación estética, tales interpretaciones, y las reinterpretaciones posteriores, se yuxtaponen hasta integrarse por completo a un sistema de significación compleja que sanciona, por ciclos, la trascendencia habitual, o no, de un filme determinado.

> Es obvio que una película no se recibe de una única manera y como si su sentido fuese único también: el significado de una imagen artística debe ser inesperado necesariamente, ya que es el registro de cómo un individuo ha visto el mundo de acuerdo con su propia idiosincrasia. (Tarkovski, 2009, p. 222)

En consecuencia, uno de los errores de apreciación más comunes en que incurren los críticos de cine, con demasiada frecuencia, es presuponer que a través del análisis especializado del fenómeno fílmico no sólo descubren sino que agotan del todo, siempre desde su perspectiva, las leyes funcionales pero también las disímiles interpretaciones derivadas del ejercicio hermenéutico de descomposición y recomposición estructural, incluso práctica del objeto artístico cinematográfico, ahora extensible, o infinito, desde los sentidos diferentes a construir por el espectador.

Al apelar y dar por sentado el atributo trascendente del fenómeno fílmico, del arte en cualquiera de sus formas de expresión, los críticos de cine no consiguen distinguir, por momentos, la diferencia entre lo que debe ser el acercamiento, y la aprehensión subjetiva de la realidad material u objetual, y el carácter discursivo, literario, narrativo, del acto de expresar las intríngulis del proceso interpretación de las ideas que derivan de dicho análisis epistemológico:

> Es preciso tener en cuenta todo el tiempo que las entonaciones distinguibles por nosotros —la realista y la formal— no están dadas en su forma pura en ninguna parte; hasta en la vida, donde entonamos cada palabra, esa entonación no es puramente realista, sino que siempre tiene alguna mezcla de la estética; pura es la reacción cognoscitivo- ética real, pero su enunciación para otro acoge invariablemente dentro de sí un elemento estético; toda expresión como tal ya es estética. Sin embargo, el factor estético aquí desempeña solamente un papel ancilar, la orientación real de la reacción es realista. Lo dicho se extiende también a la reacción formal. (Bajtín, 2009, p. 295)

Olvidan la dimensión espectatorial en la que subsisten las lecturas intencionadas, que dimanan del fenómeno fílmico. De la cual no se sustrae el crítico en su condición de espectador entrenado, que no se limita al descubrimiento casual de la intención evidente o los significados ocultos del filme. Su obra literaria redunda en la potestad adquirida, siempre ejercida a conveniencia y discreción por el exégeta, de vertebrar a voluntad, solo si lo estima conveniente y tiene la capacidad creativa para intentarlo, de reconstruir y potenciar, desde la ficción, los componentes del fenómeno fílmico. Este se encuentra sometido al escrutinio recreativo y también revelador del autor y también del lector que, en su condición de espectador intérprete gesta desde la crítica un discurso artísticamente autónomo y calificado desde un prisma estético.

Al hablar de la construcción o la producción de sentidos defendemos el ejercicio de la interpretación como un proceso intelectual y racionalizado. También la asumimos y exponemos desde la suma totalizadora de los significados múltiples que cada receptor transcribe a partir de un producto comunicativo cualquiera. La construcción, es decir, la producción de sentidos, sería el resultado de la decodificación previa de un discurso, mensaje, o texto determinado. Que derivaría a la larga en la configuración de ciertos conceptos, juicios, nociones nuevas, valoraciones de carácter cognitivo que luego serán evaluados como certeras, o incorrectas, en los espacios de legitimación institucional del arte y la cultura. Por tanto, al referirnos a la construcción, o la producción de sentidos, indistintamente, asumimos que es una elaboración subjetiva concebida por el receptor al momento de exponerse a un discurso artístico determinado. Vendría a ser la respuesta interpretativa inmediata a los significados que se le adjudican al texto por parte del autor y emisor, que comienza a ceder el control de su obra a los espectadores y lectores.

Puede ser una interpretación colectiva y también individual. Aunque es notable la influencia del contexto cultural y del lugar del espectador en el sistema de las relaciones sociales, económicas y políticas en que se desenvuelve, no nos referimos a un mero acto individual. No obstante, antes de continuar, es preciso establecer una aclaración estética y ética a lugar:

> Al contrario de lo que se cree, sentido y significado nunca han sido lo mismo, el significado se queda aquí, es directo, literal, explícito, cerrado en sí mismo, unívoco, podríamos decir, mientras que el sentido no es capaz de permanecer quieto, hierve de segundos sentidos, terceros, cuartos, de direcciones radiales que se van dividiendo y subdividiendo en ramas y ramas hasta que se pierden de vista, el sentido de cada palabra se parece a una estrella cuando se pone a proyectar mareas vivas por el espacio, viento cósmico, perturbaciones magnéticas, aflicciones. (Saramago, 1998, p. 154-155)

Más allá de la diferenciación literaria, y metafísica, del escritor portugués entre significado y sentido, desde la academia española la cuestión no es menos subjetiva:

> El significado es lo dado, lo que ha quedado cristalizado; el sentido es lo inferido, lo que está continuamente transformándose. El significado es la digitalización (reducción discreta) de sentidos particulares que impide que otros sujetos puedan inferir otros sentidos distintos, o, al menos, intenta que no lleguen a cristalizarse. Batalla perdida antes de ser iniciada, pues ya en los principios de los tiempos se preguntaban sobre los principios de los tiempos. No hay una última denotación que cierre el paso a nuevas connotaciones. (Montañés, 2010, p. 1-2)[61]

Asumimos así el riesgo de conceptuar la noción de construcción o producción de sentido que aplicaremos de manera fáctica a lo largo de la investigación científica:

> La construcción, o producción de sentidos, es la actividad intelectual y racionalizada, colectiva e individual, destinada a encontrar y establecer relaciones significantes entre datos, hechos y fenómenos, artísticos, comunicativos pero también sociales, que permiten al sujeto comprender el mundo de una manera creativa y dialógica. La construcción de sentidos parte de la interpretación y recreación de los significados. A partir de esquemas de pensamiento y marcos de referencia personales y profesionales, concebidos a partir de la interacción comunicativa diaria, la construcción de sentido supone la adjudicación y el establecimiento de nuevos horizontes hermenéuticos, propuestos y prorrogados por el espectador más allá de la intención y el mensaje original del emisor.[62]

De dicha conceptualización se colegia entonces que en el proceso de construcción de sentido, donde cada grupo social e individuo participa con sus actitudes, demandas, motivaciones y necesidades particulares, inciden de manera directa e inmediata muchas mediaciones de tipo cultural, histórico, personal y social. Construir o producir sentidos es una acción intelectual que remite a un universo simbólico donde la realidad adquiere nuevos significados. El sentido es una manera de apreciar, comprender y prorrogar los acontecimientos. Constituye la interpretación contextual que damos a los significados de los hechos desde la perspectiva personal integrada a la significación que el objeto tiene dentro del grupo social al que pertenecemos de origen, o en el que nos integramos.

---

[61] Manuel Montañés Serrano. Doctor en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Profesor de Métodos y Técnicas de Investigación Social por la Universidad de Valladolid. Miembro del equipo de dirección del Máster "Investigación Participativa para el Desarrollo Local" (UCM) y del Observatorio Internacional de Ciudadanía y Medio Ambiente Sostenible (CIMAS).

[62] Concepto de creación propia, preferimos referirlo a modo de «cita» en el cuerpo del texto científico.

Se concreta y traduce en la práctica a partir de los discursos que contengan juicios de valor entendidos como formas de percepción y simbolización de aspectos claves del proceso de consumo artístico, cultural y material practicado por los actores sociales que enfrentan con regularidad el acceso y coqueteo con estas manifestaciones. La finalidad del sentido es vertebrar la realidad material y objetiva desde el campo subjetivo de lo simbólico. Acomodarla a las particularidades del sujeto, o del grupo social dominante. Entre sus funciones se encuentra la de reproducir el estatus social, en tanto los sentidos no aprobados en el proceso de socialización tienden a desaparecer, o diluirse del todo. De hecho, la presencia de sentidos es directamente proporcional a la conformación de comunidades interpretativas. Que establecen entre sus activos fronteras consensuadas de la actividad interpretativa.

A esto se suma lo que desde diferentes vertientes asume nombres muy diversos: capitales culturales, competencias de interpretación y lectura, puntos de partida estética, que en definitiva se refieren a que el receptor no es un papel en blanco, entidad pasiva, sino que conoce el alcance de su capacidad decodificadora, y la de su grupo social, alrededor del que establece una zona de confianza que en escasas ocasiones abandona.

Ello permite suponer que no siempre las personas eligen los textos, sino que estos las atraviesan, y las agreden. Así, la libertad de expresión e interpretación del receptor, expresada en el gusto individual, es la concreción de un proceso previo de interpretación y construcción de sentido. Es además el resultado del modo en que la vida de cada individuo concreto se adapta a los accesos artísticos, culturales y educativos ofrecidos por su condición de clase.

> La influencia de la posición social sobre la construcción de sentidos no es, por supuesto, directa o mecánica: la apropiación del medio no se deriva directa y linealmente de la posición de clase, sino que esa posición objetiva del sujeto condiciona a su vez la estructura de acceso del mismo a los diferentes discursos. (Alonso, 2010, p. 18)

Lo expuesto no pretende adscribirse a una posición determinista que establecería que la posición social de una persona ha de establecer a priori su marco conceptual y cultural. Es necesario tener en cuenta que los contextos sociales proveen los recursos e instituyen límites dentro de los cuales operan los individuos concretos, que configuran una compleja trama de subculturas y subgrupos superpuestos, con los que coexisten e interactúan a la vez. La aplicación abusiva de la arbitrariedad espectatorial respondería, a la necesidad de cambiar la disposición rígida de los elementos de engarce argumental, diegético y dramático, que se reorganizan en el imaginario fértil del interpretante.

A partir de una lógica reversible que ofrece al crítico la oportunidad de disponer, en un plano estético literario, incluso recreativo, de varias piezas expresivas conectadas, cambia casi por completo la disposición estructural y funcional del discurso primario. Incluso mutan las elucubraciones significantes que tienen lugar una vez que el ejercicio hermenéutico se desplaza a la esfera de la ficción en directo, a la obra literaria primaria.

El crítico diseña y desarrolla, a voluntad, un orden alternativo y descentrado de los elementos definitorios del referente citado, lo que generaría una interpretación operativa no menos asertiva y eficaz. Que también aplica a la hora de exponer y explicar los modelos de funcionamiento del fenómeno fílmico desde una angulación personalizada. Que no tiene necesariamente porqué entrar en conflicto abierto con las bazas del texto primario adaptado al cine, y construido desde un sentido emergente múltiple y personal, que enlazaría hasta superar los significados de que fueron investidos.

En tal sentido la crítica de cine en cualquiera de sus modalidades se pliega a lo que se podrían denominar los paradigmas organizativos del análisis exegético de un filme. En primera instancia, un principio que inscribe y ordena el filme dentro de una tradición cinematográfica, cultural, discursiva, historiográfica, metodológica, teórica, y textual. Esta establecería las competencias que aplican, desde el punto de vista morfológico y sintáctico, sobre el modo de ver el cine, pero también de leerlo, por tanto, de entender el intríngulis interpretativo del proceso personal de percepción intelectual, y su incidencia sobre el imaginario colectivo.

1.10. *La crítica del cine en sociedad. Un bajel escorado a la izquierda.*

La crítica del cine, como discurso literario y dispositivo hermenéutico, a partir de las funciones sociales que le fueron atribuidas, u otorgadas, detenta un valor agregado que tiene que ver con un cometido social de contenido pragmático: recabar información sobre la genealogía del filme, sirviendo para establecer su acabado estético e ideológico, a partir de atributos evidentes. Estos tendrían en cuenta ciertos criterios de selección y valoración artística, contribuyendo a la intención explícita o encubierta de promocionar, o desestimar en público, la distribución y consumo del filme. La crítica de cine, en tanto praxis intelectual y profesional, continúa los derroteros conocidos y convenientes de las políticas culturales dominantes, adecuándose a las plataformas ideológicas del sistema político vigente. Incluso llega a recorrer el cauce correcto de los intereses institucionales del modelo económico y social imperante en cada contexto específico. Así es en Cuba.

De ahí que su ejercicio profesional dependa en buena medida de los circuitos y los espacios editoriales, ya sean alternativos u oficiales, diseñados para prohijar y potenciar, desde el periodismo cultural, el debate acalorado, pero también la imposición brutal o indisimulada, de las matrices de opinión que induzcan ciertos patrones de consumo, masivo o minoritario. Al sancionar lo conveniente y correcto, partiendo muchas veces de aquellos criterios estéticos e ideológicos trazados de acuerdo con las pertinencias y prerrogativas sistémicas dominantes, la crítica de cine parte del principio y se entrega a la práctica esnobista de promocionar el estreno comercial de los filmes recientes o la salida de alguna copia antológica remasterizada a partir de su venta en formato digital.

En cualquier caso el componente interpretante tiene una preponderancia mayor cuando la profesión crítica se ejerce de manera especializada, en publicaciones seriadas, de una frecuencia periódica. El aspecto más informativo, por su parte, domina la praxis del criterio vinculada con la actualización casi inmediata, sobre todo en la prensa diaria, sea escrita, radial, televisiva. En ningún caso se le exigiría a la crítica informativa que se detuviera de manera exhaustiva en el análisis pormenorizado del fenómeno fílmico que, no tendría por qué redundar en la emisión de un texto revelador de las implicaciones explícitas u ocultas del fenómeno en toda su complejidad.[63]

El trabajo en los medios de comunicación, entretenimiento, e información diaria, limitados por la actualización inmediata,[64] no despoja necesariamente a las crónicas y reseñas de su potencial evaluativo e interpretante. Que depende en parte de la capacidad de penetración intelectual del crítico, y de su talento literario para hacer un despliegue hermenéutico consistente, y orgánico, acorde a los criterios editoriales de la publicación, pero siempre pendiente de zanjar la cuestión de la honestidad del texto al interior del mismo, más allá de todo gravamen institucional. Es el factor fundamental que explicaría por qué la obra literaria, específicamente periodística, sin dejar de ser propagandística, de algunos de los principales críticos cubanos de cine de todos los tiempos, haya sido reunida en compilaciones publicadas en formato libro durante el período revolucionario.

[63] El acabado y la excelencia estilística desde el punto de vista literario y el rigor intelectual de la mayoría de los textos de los principales críticos de cine que se dedicaron por completo a la praxis profesional del criterio en la prensa plana a lo largo de todo el siglo XX hasta la actualidad ha favorecido que su discurso analítico, haya trascendido por méritos propios. Nos referimos a los ejemplos puntuales y harto conocidos de André Bazin en Francia o James Agee en los EE.UU. como dos de los practicantes paradigmáticos del ejercicio del criterio. En Cuba también ocurrió que los principales críticos cubanos de cine del siglo XX ejercieron el periodismo cultural diario o semanal.

[64] Es usual que se confunda la actualización e inmediatez informativa con la improvisación y la orfandad argumentativa de los criterios que en reiteradas ocasiones intentan disimular de modo infructuoso la discapacidad intelectual del periodista o promotor que firma los textos.

En la misma medida la obra literaria de otros tantos críticos cubanos del período republicano, y revolucionario, aún espera para ser rescatada del olvido historiográfico.[65] Más allá de eso lo que parecería distinguir la práctica profesional de la crítica de cine en los medios de comunicación masiva en Cuba, siempre a manera de crónicas o reseñas, del ejercicio del criterio estético especializado, es una cuestión de índole más estructural y funcional que programática, aunque también.

Así, la crítica de cine más especializada, intelectual, profesionalizada, se pliega,[66] de manera más o menos evidente, a las exigencias y expectativas editoriales impuestas por las publicaciones a sus colaboradores habituales. Los artículos más de fondo no se subordinan a un criterio de actualización e inmediatez informativa, ni a las obligaciones institucionales de ver y evaluar contra reloj la pertinencia estética del fenómeno fílmico, aunque si de promoverlo siempre. A diferencia de los que aparecen en la prensa plana, la televisión, la radio, y las plataformas de naturaleza interactiva, los artículos de fondo, las críticas, los ensayos, que es donde más cómodos se sienten los críticos académicos, se escriben a un ritmo diferente, marcados por otros términos, y tiempos editoriales.

En muchos sentidos, más en el caso cubano, es posible delinear el perfil intelectual y profesional del crítico de cine en términos de una militancia cultural y política muy activa, y consciente. El crítico de cine no solo ejerce la enseñanza superior, acoplado en algunos de los niveles estructurales de la institución arte, y de los modelos pedagógicos al uso, sino como partícipe, y partidario, de las políticas culturales al uso, contraparte educativa funcional de un sistema encubierto de formación ideológica y política de la que el fenómeno fílmico no escapa. Desde luego, el crítico cubano de cine no sólo debe estar capacitado en el plano intelectual y profesional para analizar las cinematografías nacionales y regionales menos reconocidas. Debe rellenar con su actitud de servicio los espacios en blancos y los vacíos gnoseológicos que afloran cada día sobre esos y otros temas posibles, sobre todo de aquellos que destaquen por sus repercusiones políticas.

---

[65] El ejercicio de la crítica de cine en Cuba se remonta a la obra de Alejo Carpentier, incluyendo en la lista de egregios del gremio a José Manuel Valdés Rodríguez, Mirta Aguirre, Alfredo Guevara, Guillermo Cabrera Infante, Ricardo Vigón, Mario Rodríguez Alemán, Jesús E. Sabourín Fornaris, Eduardo Manet, René Jordan, Walfrido Piñeira, Rolando Pérez Betancourt, Rufo Caballero, Alberto Lezcano, y más acá, aún en activo, lúcidos, vivos, y vigorosos, a Fausto Canel, Luciano Castillo, Frank E. Padrón Nodarse, Joel del Río, Juan Antonio García Borrero, Gustavo Arcos, Mario Masvidal, Néstor Díaz de Villegas, y entre los más «jóvenes», a Dean Luis Reyes, Jacqueline Venet, Justo Planas, Antonio E. Rojas González, Reynaldo Lastre, Rubens Riol, Daniel Céspedes, y Ángel E. Pérez Velázquez, entre otros.

[66] Depende en buena medida de las políticas culturales que dominan cada medio sociocultural específico, que son las que establecen los criterios editoriales que aplican a la hora de sancionar la viabilidad de publicar un texto, en dependencia del método empleado para el análisis y del tono más o menos ácido, incendiario, al menos provocativo, que imponen ciertos temas tabús, las poéticas autorales más complejas pero también los movimientos o tendencias cinematográficas más o menos irreverentes e intransitables

Estos resultan posibles de revertir en la medida que el profesional de la crítica de cine detiene su atención en los filmes más complicados de digerir en lo emocional y lo intelectual. Pensados para un público y receptor minoritario, al que no suelen acceder ni pertenecer los miembros del gremio informativo que practicarían el periodismo cultural, la crítica de cine que se ejerce a diario, elude a conveniencia, en sus crónicas o reseñas, ciertos filmes, no tanto como una privación voluntaria del placer sadomasoquista de ver, sino por las gravámenes editoriales de los medios informativos para los cuales trabajan. En tal sentido, la crítica de cine, la que componen no la prensa sino los autores que ejercen el periodismo cultural, se reserva no sólo el derecho de admisión en el gremio, sino incluso los análisis complejos que se pueden hacer sobre un filme dado.

Las asociaciones gremiales de los críticos de cine han expandido y diversificado su alcance editorial, y sus esferas de influencia, que se rigen a través del discurso escrito y hablado, no sólo en publicaciones periódicas y revistas especializadas, impresas, sino también en los foros virtuales, de participación y polémica en línea, a través de las posibilidades reales de conectividad e interacción casi infinitas propias de las nuevas tecnologías de las relaciones, la informática, y las comunicaciones (TRIC). En el caso cubano, no obstante, prevalecen las maneras más convencionales y tradicionales del ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine, ejercida casi siempre desde cierta militancia cultural, ideológica y política anacrónica, anquilosada en el estalinismo.

Aun así, en la actualidad, unos pocos críticos cubanos de cine, los menos, insisten en defender ciertas cuotas básicas de coherencia, de creación literaria y experimentación estética, asumidas de manera consciente y voluntaria, a cuenta y riesgo del profesional. Son ellos los que establecen la actualidad e importancia del cine de autor pero también la pertinencia profesional de una actividad intelectual en peligro de extinción. Desde el ensayo especulativo asumido cual acción catártica y recreativa, hasta las investigaciones de corte académico, científico y doctoral, y de superación profesoral, la crítica de cine, en tanto actividad intelectual y profesional, enmarca la naturaleza harto contradictoria del método y el proceso de aproximación al fenómeno fílmico desde la realidad cubana.

Por un lado la obligación sistemática de juzgar los estrenos que acceden al circuito de exhibición pública; en el otro extremo de la cuerda, la necesidad impostergable de suscribir un texto analítico profundo, que detenga su atención en el cine de autor más reciente, presto a desaparecer de la programación en pantalla grande, que muchas veces no se reconoce ni promociona tal cual, a no ser en determinados eventos como festivales y muestras internacionales, homenajes, y retrospectivas post mortem.

A estos eventos, por lo general, asiste un público reducido y selecto, cuando la aspiración sistémica es inclusiva y multitudinaria, resultante de la aplicación de políticas culturales más democráticas y participativas. En teoría, no elitistas ni excluyentes, tanto en un sentido clasista como estético. En consonancia con este criterio contradictorio, que no contraproducente, el crítico de cine asume la responsabilidad profesional no tanto de canonizar desde su prestigio de experto en el tema la trascendencia de un filme. También busca inducir un determinado hábito y patrón de consumo cultural mejorado.

A partir de la promoción del fenómeno fílmico en su condición ineludible de obra de arte y mercancía suscrita a dinámicas de interrelaciones y dependencias económicas, la crítica de cine ejerce su vocación informativa y noticiosa, pero también publicitaria. En la medida que su praxis profesional se inscribe en un plano paralelo y simultáneo al de la irrupción comercial de los filmes de estreno en el circuito de la exhibición pública, la crítica de cine ni siquiera intenta remitirse al pasado reciente para emitir juicios de valor sobre las películas que no están en la cartelera comercial. Tampoco se detiene en el establecimiento de clasificaciones de índole artística, y estética, que se avengan a la reconstrucción válida de la Historia del Cine, en mayúsculas. Su cometido inmediato, aunque parta de sancionar la trascendencia de un determinado filme, prefiere inducir, con suerte, la asistencia masiva a las salas de exhibición pública, las únicas que existen.

En otro sentido, es preciso acotar que aunque el ejercicio de la crítica difiera, y se distancie en la práctica, de las múltiples teorías que demuestran la naturaleza artística, estética, y sociocultural, del fenómeno fílmico, no es menos cierto que las contempla y refrenda de un modo u otro, al sostenerse en todas o algunas de ellas, en dependencia del momento. Cuando el crítico de cine se acerca y evalúa un filme a través del análisis interpretante lo realiza en armonía con una concepción filosófica de la realidad material, el pensamiento y la sociedad en su conjunto, en sintonía plena con su posicionamiento estético e ideológico ante los fenómenos artísticos y procesos culturales complejos.

Detrás de cada afirmación, elección, interés u oportunidad única de acercarse al fenómeno fílmico se declaran o enmascaran, no sólo la perspectiva emocional, sino incluso la postura existencial desde la cual afronta y delinea el análisis hermenéutico. Sujeto todo el proceso taxativo, al igual que la teoría, a la intención no sólo de proponer una reflexión aguda sobre la realidad física e inmaterial sino de reglamentar un sistema de conocimientos, el crítico de cine aplica las habilidades y herramientas propicias al entendimiento racional de las emanaciones y las producciones de sentido que trucan la crítica en un discurso del arte, para el arte, por el arte.

Al proponer algunos principios universales de comprensión de la realidad artística, la crítica de cine no se reduce a los textos desde los que gesta el análisis hermenéutico al construir y reproducir el sentido, resaltando los elementos funcionales que lo componen. Su intención encubierta supone la gestación, no tanto de una interpretación válida entre otras muchas, sino también la emisión de un discurso artístico autónomo, novedoso en buena medida, posible de revestir matices de trascendencia y verificación estética.

El fenómeno fílmico ocasiona una serie casi infinita de interpretaciones posibles. Su pertinencia, sean especializadas o empíricas, completamente intuitivas en el caso de los aprendices de la profesión, depende de la aplicación consecuente de los presupuestos estéticos correctos por parte del espectador interpretante que se acerca al fenómeno fílmico. Asumir tal repertorio múltiple de aproximaciones hermenéuticas implica el reto de eludir, no la arbitrariedad espectatorial inmanente al proceso perceptual, y receptivo, sino lo que podrían definirse como las interpretaciones delirantes.[67] El desplazamiento de la atención, y del entendimiento de las intenciones, los sentidos y significados que en teoría descansaban en la capacidad recreativa del director de cine en tanto el autor, pasan ahora a formar parte no solo del aparato crítico especializado, y del espectador interesado, sino incluso del arsenal académico de los investigadores universitarios.

> En cualquier caso, y como hemos dicho anteriormente, la corriente teórica centrada en el *auteur* fue superada a finales de los 60 e inicios de los 70 desde el ámbito universitario, generalmente aplicando perspectivas procedentes de la literatura y la filosofía. El post-estructuralismo y los *cultural studies* iban arrinconando progresivamente la figura del director en favor de los componentes del *contexto de recepción,* y nos encontrábamos con que los espectadores, el sistema político-económico y el aparato crítico cobraban un inusitado protagonismo en el proceso de conferirle un significado al producto cinematográfico. Hay que destacar que, de la misma manera que una película está vinculada al contexto socio-económico-cultural en la que se produce, la recepción crítica de la misma también responde a una tendencia perceptiva determinada que no tiene por qué coincidir necesariamente con la existente en la época de su estreno. (Sanderson, 2005, p. 13)

La imposición epistémica, más que la necesidad estética, de no ir más allá de lo que propone el filme como la interpretación más verosímil, a partir de un espectro analítico estrecho e irrestricto, redunda al fin en una práctica hermenéutica restrictiva, que limita los acercamientos, algunos contradictorios pero no menos plausibles.

[67] Existen varios conceptos análogos que de un modo u otro describen el fenómeno de la recepción personal que hace cada espectador interpretante del estímulo afectivo emocional e intelectual que supone acercarse a un objeto fílmico dado. Así no hablamos sólo de arbitrariedad espectatorial (Ramón Carmona, 1993), sino también de lo que se ha denominado decodificación aberrante (Umberto Eco, 1990), y las ya mencionadas interpretaciones delirantes derivadas del pensamiento estético de Roger Odin.

En medio del intento muchas veces fallido de hallar una verdad última al interior de la lógica argumental, dramática pero también hermenéutica y narrativa del fenómeno fílmico, se olvida que aun cuando se le considere una experiencia estética convencional, entiéndase una presencia objetual acabada, la crítica de cine presupone un sistema de ideas provistas de significado. Por ello el instinto analítico del espectador que interpreta lo lleva a formular las claves de entendimiento del mensaje cifrado al interior del texto. Ocurre que el filme no supone un objeto finiquitado desde el punto de vista del autor, sino del espectador, que lo considera una dimensión artística y estética desconocida, pero aprehensible, que se recompone y comprende, desde el diálogo que establece el intérprete con el sujeto enunciante, al discursar desde la estructura interna del fenómeno fílmico y sus reglas abiertas al construir y producir una multitud de sentidos plausibles.

A lo largo de los años, las controversias en torno al tema de la interpretación estética, orbitaron alrededor del reconocimiento implícito de las tres grandes esferas de expresión del fenómeno fílmico, relacionadas con las intenciones del autor de la obra, las lecturas explícitas que ésta sugería o imponía, y las aproximaciones efectuadas por el espectador intérprete. En el caso del cine, en cuanto la noción del autor se delineó como conflictual y dubitativa "la crítica comenzó a ver las obras según su género y su tipo, según los elementos recurrentes que figuran en ellas, según sus variaciones propias alrededor de una invariante que ya no es el creador individual". (Foucault, 1999, p. 9)

La cuestión se resolvería en la esfera de influencia de las otras variables actuantes: presuponer ciertas las conclusiones parciales que colegian lo que el texto audiovisual quiere decir a tono con su coherencia textual, así como el sistema sígnico y significante que lo compone. Son las que en este caso condicionan lo que el espectador intérprete concluye, o deduce, a partir de su capacidad intelectual, y perceptiva, incorporada al horizonte hermenéutico casi infinito de las expectativas emocionales, y las experiencias intelectuales que le acompañan. Al confrontarse el problema del análisis del filme en cuanto texto característico, es preciso establecer una distinción primordial entre la obra, el fenómeno fílmico en tanto una entidad física objetual significante, y la crítica[68] en su acepción analítica de aproximación cultural que tiene lugar luego a raíz de los sentidos que construye o produce sin cesar.

[68] Como bien han acotado entre otros muchos Thierry Kuntzel (1975) y Lea Jacobs (1990) resulta muy difícil determinar que texto es el que construye el sentido a partir del análisis evaluativo interpretante, en el sentido que las estructuras y estadios que aplican al estudio indicial del objeto fílmico también inciden al momento de arribar a conclusiones por parte del espectador intérprete que vivencia el fenómeno cinematográfico en condiciones convencionales de consumo.

El posicionamiento estético del espectador interpretante lo induce, u obliga, a no distanciarse del objeto fílmico en cuanto lo concibe como un complejo sígnico que funciona, a su modo, bajo la misma norma estandarizada de un texto escrito, o hablado, sin distinciones. Aun cuando circulan de manera paralela y simultánea varias acepciones de lo que debe ser un *texto* con un sentido metacrítico es posible establecer, al menos, dos conceptos o variables que difieren entre sí al remitirse a posiciones extremas de una misma cuerda de interpretación. Uno, el que lo asimila como el resultado transformador del objeto fílmico, a partir de su estructura coherente, y un vasto sistema de relaciones sígnicas interdependientes. Otro, como el producto final derivado del análisis que el espectador e intérprete ejecuta sobre el objeto vertebrado, en un intento por apropiárselo en un plano no sólo afectivo, emocional y sensorial sino también estético, e intelectual. Todo fenómeno artístico, y estético, o proceso perceptual, y receptivo, es comprensible en la medida que en nuestra condición de espectadores e intérpretes concebimos, a partir de su prestancia física y objetual una determinada lógica que lo desarticula en sus partes componentes para luego explicarlo como un todo íntegro, total, pero nunca acabado.

Desde tal posicionamiento epistemológico el *texto* es el resultado final del análisis hermenéutico aplicado a las propuestas estéticas que significantes o no, se emiten desde un espacio textual que a modo de objeto de estudio, al ser interpelado, desata una serie de conclusiones o deducciones lógicas por parte del espectador interpretante que gesta su propia noción de sentido concreto, que no mana del objeto sino cual una bifurcación de la lógica creativa del lector. En consecuencia es posible colegir que se generan tantos textos como lecturas.[69]

Las problemáticas artísticas, acaso derivadas de la existencia de diferentes niveles de apreciación, evaluación, y de interpretación del objeto fílmico, nos remite al plano discursivo de lo ideológico concomitante. La cuestión del significado oculto o evidente, que subyace en el mensaje cifrado al interior del objeto fílmico, nos invita a participar del acto de discernimiento significante que no se solventa casi nunca en la resolución de la dicotomía que se instituye entre las interpretaciones posibles y las menos probables, sino tal vez desde la lógica imperativa del discurso institucional aceptado como un texto incuestionable.

[69] La aproximación y lectura del espacio textual que se concreta desde y en el filme como objeto no supone tan sólo el acto de cifrado y decodificación del mensaje, sino un proceso ininterrumpido de recreación del sentido desde la perspectiva personal intransferible del espectador intérprete que observa el fenómeno.

El sentido, en su condición de construcción aleatoria, individual y personalizada, escapa así al esquema coercitivo que ejercería la institución arte, y sus mecanismos de validación en términos estéticos, y también ideológicos. La arbitrariedad espectatorial, esa conclusión desencajada a la cual accede, o que concibe el espectador dentro de un conjunto confuso de interpretaciones aberrantes, personales y poco probables, puede ser superada en cuanto no pasa de ser, apenas, una posibilidad epistémica extrema y latente.

Así es posible aceptar que el espacio donde la crítica de cine se concreta como texto está, no tanto predeterminado como demarcado por la profesión. Los límites para la aprehensión de los significados, la producción del sentido profundo del texto crítico, vienen condicionados por el espacio paratextual del cual parten. Si bien resulta difícil afirmar que el fenómeno fílmico condiciona en exclusiva los significados explícitos del discurso cinematográfico, por el otro lado se espera que sea lo suficientemente asertivo, o eficaz desde lo comunicativo, para señalar no solo los sentidos probables sino también procrear muchos otros que no habían sido asumidos, expresados, o siquiera imaginados.

Para lo que sí parece estar discapacitado el espectador e intérprete es para esquivar el conjunto de convenciones, y normas de composición del lenguaje cinematográfico, que reproducirían, a su vez, las condiciones concretas del contexto cultural, económico, e histórico, que compone el fenómeno fílmico. El cine deja de responder a la buena voluntad e intenciones del autor, para ahondar en el contexto clasista, histórico y social, que no sólo gestó la propuesta artística y estética, sino que también las prefiguró desde un punto de vista material. Percibir el filme para luego intentar su recepción en términos intelectuales y profesionales no implica tanto descubrir los significados ocultos dentro de su estructura argumental y diegética como desdoblarlos.

Como parte de una política de autor diluida o exacerbada a conveniencia, la actual crítica de cine, en un plano más bien individual, construye y reproduce nuevos sentidos. A partir de la traza que los muchos significados posibles inscribían en la imaginación del crítico a la hora del análisis, la evaluación y la interpretación del fenómeno fílmico, era más inteligente hablar no tanto al inconsciente del autor citado sino al inconsciente del texto en gestación.[70] Fundamentar cada lectura en evidencias que sustentasen la viabilidad de dichas hipótesis hermenéuticas casi quiméricas, acaba siendo el principal reto de la crítica de cine de autor.

[70] Desde la perspectiva compleja del análisis textual, conceptos o términos tan conspicuos como los de autor, espectador, intérprete, receptor, y referente, no se remiten a entidades humanas con una existencia individual, personalizada, aunque también, sino a determinadas abstracciones de sentido conectadas e interdependientes, que se incorpora a modo de estrategia u operación discursiva.

En otros términos. No se trata de transcribir el soliloquio sostenido del autor como emisor del mensaje concretado en el fenómeno fílmico, sino establecer y sostener una plática reversible en cuanto el filme es considerado, no tanto un dispositivo acabado y conclusivo al interior de sí mismo, sino una estructura discursiva compleja, partidaria de la transferencia de significados y de sentidos desde el espectador e intérprete, que acaba convertido en coautor y partícipe del fenómeno fílmico entendido como un proceso.

1.11. *¿Qué es la crítica de autor? De la conexión francesa al saber latinoamericano. Preceptos metodológicos y teóricos de una praxis personalizada.*

Para responder la cuestión que abre y titula el epígrafe es preciso formular otras preguntas que aplican y condicionan el trazado teórico de la investigación:

> ¿Qué tipo de crítica, de comentario sobre las artes, es hoy deseable? Pues no pretendo decir que las obras de arte son inefables, que no pueden ser descritas o parafraseadas. Pueden serlo. La cuestión es cómo. ¿Cómo debería ser una crítica que sirviera a la obra de arte, sin usurpar su espacio? (Sontag, 2008, p. 334)

La crítica de autor, tal como la concebimos y proponemos a manera de aporte conceptual y teórico, ayudaría a procrear un efecto deseado, según insinúan estudiosos e historiadores: "Promovió la idea de que el cine podía sustentar un texto profundamente intelectual. Asimismo, fomentó la idea de que las películas, al igual que las novelas y las obras de teatro, albergaban estratos de significado, y que un crítico erudito y sensible debía estar preparado para revelarlos". (Bordwell, 1995, p. 66). No resulta difícil de entender en la medida que la cuestión del autor, asumido en tanto creador y responsable, no solo aplica al director de cine, al guionista en ocasiones, o al productor, y por qué no, desde nuestra perspectiva, al crítico de cine que analiza y prolonga el fenómeno fílmico:

> El concepto singular de autor es complementario, en la metodología historiográfica del cine, de las tendencias colectivas que representan tanto las escuelas nacionales como los géneros. Las tendencias se definen por un estatuto colectivo y diacrónico, mientras que el autor designa una singularidad individualizada. (Gubern, 2005, p. 16)

Las dificultades implícitas en el ejercicio de la crítica de autor en tanto una praxis intelectual y profesional, pasarían por asumir, en primer lugar, su andamiaje artístico, creativo, subyugante, y también, por ello, la posibilidad de entender la experimentación, la invectiva literaria narrativa como partes indisolubles del proceso de construir sentidos múltiples que habían sido eludidos, ocultados o relegados a conveniencia por el director. Aun así no es un proceso que ocurra por generación espontánea, y de modo inesperado:

> A partir de la consolidación en los años 70 de los *cultural studies* en el ámbito universitario anglosajón, se observa la adopción generalizada de una perspectiva que da prioridad a la tendencia hacia una temática determinada por encima de aspectos vinculados a la sintaxis cinematográfica. Así nos encontramos, en ocasiones, con unas pautas de análisis en las que se ensalzan unos objetivos de redención social en detrimento del estudio de factores estéticos o narrativos. (Sanderson, 2005, p. 9)

A partir de los que aducen investigadores y teóricos al respecto, la crítica de autor subsistiría más allá del fenómeno fílmico que emplaza desde la estética. Si existe el cine de autor como una construcción cultural, descrita a conveniencia desde la academia francesa de mediados del siglo XX, también existe la crítica de autor, ejercida por unas pocas autoridades epistemológicas, provistas de estilos críticos, cáusticos, dialécticos, exhaustivos en su discurso analítico, evaluativo e interpretante, cuya orientación es más narrativa y literaria que académica, aunque hacen ciencia desde la emisión de un texto axiológico de raíz ficcional. Con la irrupción de la crítica de autor se diluyen los límites:

> Para el crítico, el punto álgido se alcanzaría al identificar en una obra completa obsesiones ocultas incluso para el propio cineasta, que podían abarcar desde una tipología de plano o una estrategia de edición, hasta un perfil determinado de personaje o un desarrollo argumental repetitivo. (Sanderson, 2005, p. 9-10)

Más allá de su aparente y arriesgado aliento experimental y vindicativo, la noción de autor discurre a raíz de una vieja disyuntiva epistémica y teórica por resolver, que buscaría diferenciar y ensalzar la capacidad creativa de un individuo conocido, el artista, que aspira a salir del anonimato para firmar con su nombre y ser reconocido como tal:

> En realidad, su formulación no hacía más que extrapolar a la crítica de cine un concepto ya bien establecido en la historiografía del arte desde el siglo XIX, al reconocerse los méritos de la *originalidad autoral* en el campo de la pintura, la escultura, la música, etc. En este sentido, y de acuerdo con la tradición de la historia del arte, el autor se contraponía al artesano, si bien nadie negaba que han existido y existen buenos y malos artesanos en el campo de la producción artística. (Gubern, 2005, p. 16)

Al distinguir de manera lógica entre el artesano anónimo[71] y el artista asumido como un autor con capacidades creativas dignas de ser admiradas, y bien reconocidas, los críticos de cine no solo anhelan establecer la primacía estética de ciertos directores, diferentes y dotados respecto a los demás que forman parte de la parafernalia industrial, sino también su propia preeminencia intelectual y profesional respecto a sus colegas.

[71] Al apropiarnos de la noción de artesanos anónimos no lo hacemos en el sentido primero de la expresión, que se remite en buena medida a los creadores casi o del todo desconocidos que se encargaban de las llamadas artes aplicadas o los oficios estéticos durante el medioevo europeo. En este caso lo empleamos para replicar a conciencia el concepto clasista y la distinción artística que diferenciaría a los directores con una producción adscrita al denominado cine de autor de aquellos que generan una propuesta fílmica mucho más estándar.

El cine, y la crítica de autor, abogan de conjunto por distinguir a los artistas, aquellos que arriesgan, experimentan, e innovan, al momento de concretar sus obras de arte, de los que apuestan al seguro y proponen productos convencionales, y concebidos casi en serie. Al intelectualizar el análisis del objeto artístico audiovisual, el fenómeno fílmico adiciona a la ecuación epistemológica un concepto discursivo y recreacional que potencia entender dicha praxis como una actividad artística, intelectual, literaria, lúdica, y profesional. Al estar provista de una matriz retórica que prioriza la experimentación estética y estilística con ciertas formas y normas del lenguaje, así con los argumentos axiológicos y evaluativos que conformarían el proceso de compresión e interpretación, la crítica de autor emerge con fuerza. Antropocéntrica en su definición y estridencias, no apuesta solo por el análisis axiológico. Más allá del fenómeno fílmico, entendido en su acepción elemental como el objeto artístico audiovisual denominado cine, la crítica de autor arropa al espectador e intérprete, que bien informado y lúdico, es ubicado al centro del proceso creativo de producir sentidos:

> Todos los elementos únicos concretos de la obra y el ordenamiento arquitectónico de los mismos en un único acontecimiento artístico, se realizan alrededor del centro valórico del hombre- héroe, aquí la existencia se volvió completamente humanizada en un acontecimiento único: todo lo que aquí es significativo es tan sólo un momento de un acontecimiento de la vida de un hombre dado, de su destino. (Bajtín, 2009, p. 301-302)

Ello nos obliga a formular varias preguntas complementarias: "¿Qué es una obra? ¿Qué es, pues, esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra? ¿De qué elementos está compuesta? Una obra, ¿no es aquello que escribió aquél que es un autor?". (Foucault, 1999, p. 5). La respuesta es un sí abierto, empírico, y especulativo.

Es el hombre, en tanto un ente intelectual pero también volitivo, el que trasciende la obra de arte desde su mera existencia vital. El reposicionamiento estratégico de la figura del autor, esta vez en su condición multifacética de crítico, escritor, espectador, intelectual, y lector, reactiva un debate antiguo mal zanjado. No el de la autonomía del arte, sino del discurso axiológico, evaluativo, interpretante, gestado desde la academia en tanto una creación artística de méritos estéticos inalienables, y únicos:

> Se advierte cuántas preguntas se plantean a propósito de esta noción de obra, de modo que resulta insuficiente afirmar: prescindamos del escritor, prescindamos del autor y vayamos a estudiar la obra en sí misma. La palabra "obra", y la unidad que designa son probablemente tan problemáticas, como la individualidad del autor. (Foucault, 1999, p. 5).

Así reflexionamos que el ejercicio de la crítica de autor es un acto de fe estética.

Pero es también una apuesta de estilo, e intelectual, que disuelve por decreto los límites que la ciencia impuso al arte del cine y a sus críticos en tanto constructores de sentidos:

> Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por si solos en una misma línea, distribuida en un antes y un después: se supone que el autor es el que nutre al libro, o sea, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él. (Barthes, 2009, s/p).

Sin embargo, la concepción metodológica y teórica de la crítica de autor desde su praxis intelectual y profesional es mucho más compleja, contradictoria y necesariamente negacionista, en tanto por un lado se encomienda a la figura del autor, mientras por el otro precisa, previamente, aniquilarlo desde el punto de vista simbólico, para hacerlo resurgir luego, investido de ciertas cualidades y prerrogativas, creativas y éticas.

Esa confluencia, y confusión cósmica, entre la figura del autor, y el crítico de cine, apenas expone el impulso individual, volitivo, de emular la capacidad recreativa de uno, desde la contundencia científica del otro, hasta disipar al fin los límites neblinosos entre ambas actividades artísticas, pero también intelectuales. Lo importante para la crítica de autor no es la defensa de la autoría puesta en solfa, sino la construcción de sentidos:

> Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se "explica", el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco el hecho que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor. En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por desenredar pero nada por descifrar. (Barthes, 2009, s/p)

Aquí radica la diferencia epistemológica que caracteriza y distingue a la crítica de autor de otras modalidades del ejercicio del criterio que se remiten al fenómeno fílmico. La crítica de autor es la asunción de una actitud y autoridad axiológica que se propone y consigue rebasar el marco limitado de la lógica, y la objetividad científica, para sin prescindir del objetivo de evaluar e interpretar el fenómeno fílmico de manera evidente, proyectarse más allá de un modo recreativo, generando un discurso artístico autónomo, nuevo, que erija al crítico, al fin, en autor. Para ello precisa superar cierta situación de confusión conceptual para en su lugar proponer una realidad alternativa: "En nuestros días ha nacido algo nuevo y hermoso, pero en vez de tomarlo tal como es, queremos encasillarlo por todos los medios posibles en unas categorías viejas e inconvenientes, despojándolo de su verdadero sentido". (Lukács, 2009, s/p).

La crítica de autor al asumir matices de artisticidad examina la naturaleza empírica pero no menos espiritual del acto de escribir, un suceso que forma parte de una tradición literaria que oscila sin intermediarios ideológicos ni escalas estéticas:

> El discurso, en nuestra cultura (y sin duda en muchas otras), no era, originalmente, un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto –un acto colocado en el campo bipolar de lo sagrado y lo profano, de lo lícito y de lo ilícito, de lo religioso y de lo blasfemo. Históricamente ha sido un gesto cargado de riesgos antes de ser un bien trabado en un circuito de propiedades. (Foucault, 1999, p. 9).

Dicha mutación genérica y funcional precisa de una puerta de acceso compartido, y también de un enlace epistemológico a la manera de un mínimo común denominador, encarnado a su vez en una entidad literaria por demás oblicua y omnipresente en los textos del crítico de cine:

> Existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (Barthes, 2009, s/p).

Asumir al lector como una abstracción o entelequia equiparable al autor anónimo, aniquilado desde la estrategia discursiva inteligente de transferir una cuota importante de la autoridad creativa que antes se le adjudicaba, es el tránsito lógico de una escalada revisionista que comprende la demolición del aura mística que adornaba a la figura del artista, dotado de una sensibilidad única, que ahora deja de ser una atribución excelsa y exclusiva. Por supuesto, debía secuenciar en el tiempo el abordaje axiológico del tema:

> Me limité al autor entendido como autor de un texto, de un libro o de una obra cuya producción puede atribuírsele legítimamente. Ahora bien, es fácil ver que en el orden del discurso, se puede ser algo más que de un libro —de una teoría, de una tradición, de una disciplina al interior de las cuales otros libros y otros autores podrán colarse a su vez. (Foucault, 1999, p. 9)

El anonimato relativo del lector no solo lo emparienta aún más con la noción del artista autor, sino que también lo inhabilita para ejercer el derecho de competir por una dosis del poder dimanado, a partir de la generación de un objeto artístico trascendente. El autor, y el lector, que confluyen y encarnan en el crítico de cine, sin dejar de existir, se diluyen, y conforman un nuevo ente discursivo que se arroga al mismo tiempo dos condiciones complementarias.

Consustancial a la creación y su descripción analítica desde un dispositivo híbrido, la crítica de autor, como hemos enunciado con anterioridad, tiende a la disolución de las fronteras entre ambas actividades intelectuales y profesionales:

> La posibilidad de la transgresión perteneciente al acto de escribir tomó cada vez más el cariz de un imperativo propio de la literatura. Como si el autor, a partir del momento en que fue colocado en el sistema de propiedad que caracteriza nuestra sociedad, compensara el estatuto que así recibía al encontrar el antiguo campo bipolar del discurso, practicando sistemáticamente la transgresión, restaurando el peligro de una escritura a la que, por otro lado, se le garantizaban los beneficios de la propiedad. (Foucault, 1999, p. 9)

El colapso estilístico y estructural de la crítica de cine convencional y predecible propició así no solo su emplazamiento epistemológico, sino la imposición de un desafío de naturaleza axiológica, pero también esencialmente artístico, literario, y recreativo:

> La crítica clásica no se ha ocupado del lector; para ella no hay en la literatura otro hombre que es el que la escribe. Hoy en día estamos empezando a no caer en la trampa de esa especie de antífrasis gracias a la que la buena sociedad recrimina soberbiamente a favor de lo que precisamente ella misma está apartando, ignorando, sofocando o destruyendo; sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor. (Barthes, 2009, s/p)

La actualización funcional, metodológica, y teórica, de la crítica de autor, es una apuesta básica en medio de un contexto axiológico, comunicativo, estético e ideológico donde las formas tradicionales de ejercer el criterio sobre el cine han transferido una parte de sus atributos competenciales. La activación de una nueva estrategia discursiva, adecuada a las circunstancias, aunque anclada en una base epistemológica clásica pero vigente, deviene una necesidad de primer orden para el rescate, no de los activos de la profesión ni sus actores instados a la rendición incondicional ante la evidente pérdida de funciones y prestigio, sino para potenciar la implementación de una alternativa analítica, automáticamente artística, pero no por ello menos combativa y reivindicativa:

> Esa crítica debería aprender a combinar posiciones diferenciales en el análisis del sentido y sus regulaciones de poder para poder recorrer varias líneas de dominancia a la vez y detenerse en los cruces que amarran secretamente una línea con otra. Debería ser capaz de poner al descubierto los intereses ocultamente concertados por la cultura hegemónica tras el supuesto de la transparencia neutral de los signos y el modelo de reproducción mimética que propicia el mercado a través de un consumo pasivo. (Richard, 2009, p. 167).

La crítica de autor en tanto actividad artística, intelectual, literaria, y profesional, es una exigencia del escritor al que se impone escrutar a conciencia su aparato analítico, desmontado desde la aplicación del principio de incertidumbre científica, y existencial.

Dicha demanda autoral, y epistemológica, parte así de la necesidad de entender "la lectura como un mecanismo activo que estimula al lector para que critique el sentido obligado y formule nuevos contratos de interpretación ahora favorables a la emergencia de subjetividades alternativas y disidentes". (Richard, 2009, p. 167). La crítica de autor es un discurso analítico emergente, de esencias epistemológicas, y también, un nuevo producto comunicativo de diseño, políticamente condicionado, concebido para rellenar un vacío de conocimientos y saberes alternativos que respondan a las expectativas de un tipo de espectador e intérprete ideológicamente activo, y responsable. Ello no significa que la crítica de autor pretenda impactar, aunque lo consiga en ocasiones, en un público lector exclusivo, minoritario y profesional, integrado por los miembros de la Academia, las universidades y el sector productivo de la industria cinematográfica. Por el contrario. La crítica de autor anhela burlar, desde la creatividad del discurso escrito, y hablado, aquellos criterios, y prejuicios, que de manera artificial, seccionaban la existencia del público lector en dos grandes franjas contrapuestas y mutuamente excluyentes entre sí.

Por un lado, el colectivo mayor de espectadores que podríamos denominar lúdicos, que se acercan al cine como consumidores habituales de un tipo de propuestas culturales masivas, que apostarían por el entretenimiento y el espectáculo ideológicamente inocuo. Del otro lado, el público antes enunciado: exclusivo, minoritario y profesionalizado, que bien informado e interesado, estaría integrado en buena medida por los miembros de la Academia, centros de enseñanza superior, y la industria cinematográfica transnacional. La crítica de autor y sus actantes, conscientes de dicha escisión clasista predeterminada, operativa pero no del todo real, al deshacerse de ella, apuntarían en una nueva dirección:

> Involucrar el lector en la *experiencia de la significación* como transcurso y producción de signos. Leer no sería entonces reconocer un sentido ya cifrado en la obra y transmitido por ella como *resultado* sino la actividad de recrear *postulados* de lectura a través de una red de enunciados ambiguos y plurales que descentra toda imagen de autoría/autoridad. (Richard, 2009, p. 166)

Aunque por su (de) formación, y vocación profesional, los críticos de cine son los autores, escritores, intelectuales a los que se le adjudica la función y responsabilidad casi pública de interceder entre el cine como arte, industria y proceso cultural vinculado a la recepción, y el consumo colectivo del producto, no es menos cierto que estos firman un discurso literario que funciona de un modo artístico y autónomo respecto al hecho que analiza. El crítico de cine que decida resucitar y retomar como válida la noción de autor, para adjudicarla a su obra escrita, y entenderla como una virtud de la profesión, asume un riesgo:

> No puede ya creer, según la patética visión de sus predecesores, que su mano es demasiado lenta para su pensamiento o su pasión, y que, en consecuencia, convirtiendo la necesidad en ley, debe acentuar ese retraso y "trabajar" indefinidamente la forma; para él, por el contrario, la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo de origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en duda todos los orígenes. (Barthes, 2009, s/p).

Al nutrirse del cine, y la cultura concomitante, se aislaría de ellas, que pasan a la categoría de referencias cruzadas en el tránsito del plano del análisis fílmico al de la creación literaria como artefacto autónomo en el que confluyen herramientas y maneras propias del articulado periodístico, del ensayo en trance, de la poesía, y la prosa poética:

> Los discursos "literarios" ya sólo pueden recibirse dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancia o a partir de que proyecto. El sentido que se otorga, el estatuto o el valor que se le reconoce dependen del modo como responda a estas preguntas. (Foucault, 1999, p. 9).

Es la generación espontánea e inducida de un discurso crítico interactivo, oblicuo, orgánico, que se nutre de referentes alejados del fenómeno fílmico y demás expresiones del arte que complejizan el proceso recreativo desde perspectivas complejas y diversas. Si antes el crítico de cine debía aceptar la autoridad artística de los autores de las obras de arte que analizaban, evaluaban e interpretaban, amputándoles la posibilidad de emitir un discurso y juicio de valor único y literariamente elaborado, la crítica de autor, que se nutre de múltiples referentes teóricos contrarios y deferentes, entre ellos la lingüística, apuesta definitivamente por:

> Proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más el que escribe. (Barthes, 2009, s/p).

Ello no solo aplica al vínculo entre el autor fílmico y el espectador que interpreta. También condiciona la conexión empática entre el lector que gestiona la escritura de la crítica de autor como un nuevo discurso artístico inmanente y los espectadores de tercer grado de afinidad estética que vivencian el proceso íntegro. Nos referimos a los que ven los filmes y leen las críticas subsecuentes. Así la crítica de autor no solo desmitifica al director de cine en tanto creador moderno que ha perdido sus atribuciones artísticas, sino también a la figura discursiva, literaria desde lo narrativo, del crítico de cine que enfrenta la función de un provocador procaz.

A partir de ahora el crítico nunca más será el portador unívoco de esa verdad incuestionable, basada en una autoridad axiológica que al considerarse natural se da por sentada. La cesión de los derechos de autor, en un sentido metafórico, decreta no solo el declive del autor moderno, del director de cine, en este caso, sino también del crítico, despojado de esa atribución autoritaria. Ambos están excluidos de la opción de reclamar para sí el monopolio de la interpelación de la realidad social, en consecuencia, de la interpretación falaz del hecho artístico y cultural. Ambos también dejan de ejercer la asignación arbitraria y explícita de los significados de la obra de arte de la que antes disfrutaban desde la asunción altanera de la condición del autor, porque "la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere." (Barthes, 2009, s/p)

La suspensión de las garantías constituyentes del vínculo con el lector mayoritario, que prescindió del crítico de cine en tanto mediador y orientador, acabaría convertido en un comportamiento desquiciante, que tuvo que ver con la función didáctica y formativa que arrastró durante décadas la crítica de cine. Ahora, sin perder de vista a su público precedente, desplaza asertivamente la atención del discurso a un sector específico del mercado cultural. Sin embargo, el intento del crítico de cine de jugar a dos y tres bandas tiene su explicación: "Para la mirada del cine no existe ningún punto de vista que sea válido, absoluta y eternamente. Como el cine conoce el valor de la variación de los encuadres, también sabe que los puntos de vista son relativos." (Balász, 2008, p. 27).

Asumir como cierta la afirmación anterior es un primer paso en la descolocación a la que debería ser sometida la crítica de cine más convencional, para su metamorfosis, nunca circunstancial, en un arte autónomo, emergente, e incendiario. Un nuevo discurso sobre el fenómeno fílmico, digno de ser analizado por separado, y por méritos estéticos propios en textos que se adecuen en su concepción cultural a una dinámica de productos de consumo simbólico para interlocutores informados e imaginativos.

Son los críticos, hartos de la servidumbre editorial, los que intentarán liberarse, aunque no siempre lo consigan del todo, del anhelo de escribir por el hecho de hacerlo. También de comunicar afectos, expectativas, intereses, objetivos, urgencias. Al respetar y seguir otros códigos emocionales e intelectuales, no menos elaborados y trascendentes desde el punto de vista expresivo, igual de personales, la búsqueda de un tono artístico que se vuelca sobre el ordenador de manera arbitraria, pero recreativa, es un afán más que loable. Parte del principio y el respeto elemental de su derecho a la libre expresión.

No se le puede imponer al crítico de cine, justo ahora, que practique el ostracismo, la censura selectiva y la flagelación de sus espaldas, para expiar la culpa colectiva de no saber leer entre líneas, más allá de una capacidad elemental, más bien rudimentaria, que coarte su creatividad en aras de la comunicación con un lector potencial pero ilusorio, renuente a practicar la lectura de la crítica de cine, entendida como un mal necesario por tanto prescindible, hasta que las apariencias y circunstancias dicten lo opuesto. Entonces los críticos se ven forzados a implementar una gramática de los afectos primarios.

No se proponen, porque no vale la pena, ser asertivos, ni decir lo que se espera de ellos. Los críticos de cine deben ir más allá, al superar las barreras del criterio editorial, muy limitado, de las publicaciones periódicas constreñidas por un criterio anacrónico, para ejercer el oficio de una manera más dramática y especializada, en revistas de corte sociocultural, para un público entrenado en cuestiones artísticas y axiológicas, al cual, por supuesto, no subestimarían nunca, pero también intentando expandir los horizontes de lectura hasta reclutar a nuevos adeptos e intérpretes. En este caso ocurre algo curioso. Es precisamente ese público informado el que cuestiona la efectividad del discurso crítico al acusarlo de críptico e indescifrable, por utilizar algunos de los eufemismos con los cuales ha sido catalogada la crítica de autor escrita en Cuba los últimos años.

La sociedad debe considerar que el crítico de cine escribe para autocomplacerse; que la misión heurística no soslaya el placer de la escritura. La existencia de un ego y orgullo autoral también es imputable a los críticos de cine como una virtud, y no como un defecto cardinal. Están cansados y reacios a seguir subordinados a una estructuración del poder simbólico, que los consideraba instrumentos, y mecanismos de transmisión, no actores, ni sujetos de la acción y el hecho artístico, en este caso literario. Los críticos han de reclamar y reivindicar ahora, lógicamente, el espacio que ocupan por derecho en el entramado discursivo de la cultura de la nación. Esto significa que van a reorientar todos sus esfuerzos volitivos en la concepción de un discurso crítico que exponga no sólo su capacidad de análisis, discernimiento, y lectura, del hecho artístico cultural, sino también de escritura, a partir de su poder de convocatoria y convencimiento.

La crítica de autor en Cuba debe ser entendida, en su esencia artística, y estética, como un discurso literario recreativo, pero también como un dispositivo, y un ejercicio analítico que parte de la aplicación de un método de aproximación al fenómeno fílmico desde una perspectiva estética y sociocultural donde se reconciliarían las ciencias y el arte de escribir, la literatura en todos sus géneros de expresión:

> En el estatura que actualmente se le da a la noción de escritura, no se trata, en efecto, ni del gesto de escribir, ni de la marca (síntoma o signo) de lo que alguien hubiese querido decir; hay un esfuerzo extraordinariamente profundo por pensar la condición general de todo texto, la condición a la vez del espacio en donde se dispersa y del tiempo donde se despliega. (Foucault, 1999, p. 5).

Por ello, a grandes rasgos, la escritura podría ser descrita, en vez de un objeto, como un proceso. La crítica de autor implanta una necesidad fáctica, pero también una sugerencia práctica. Por tanto, lo que habría que hacer desde el punto analítico, empírico e intelectual: "Es localizar el espacio que de este modo deja vacío la desaparición del autor, no perder de vista la repartición de las lagunas y las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer." (Foucault, 1999, p. 6). El autor, por definición, no designa una autoridad artística o un estamento estético, sino una función exclusivamente lúdica, "característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad." (Foucault, 1999, p. 8).

La práctica de la crítica de autor propone la implementación de una nomenclatura particular. A veces, en extremo personalizada, que se generaría desde las necesidades teóricas del autor escritor, del intérprete lector. La finalidad última del texto no será ya causar placer en quienes las escriben, y firman, en primer término, aunque sí, sino también en quienes la consumen esporádicamente, lo que no quiere decir, que en algún sentido, no invoquen el efecto contrario y quizás indeseado: epatar al lector, disgustarlo, conmoverlo de un modo u otro.

Al manejar la crítica de autor un corpus teórico abigarrado es capaz de introducir nuevas categorías, y conceptos contrapuestos por diversos, interpretaciones plausibles, hipótesis especulativas, ensayos, y experimentos de estilo. Incluso nociones metafísicas, y subjetivas, como «lo poético», se sostienen como aquel sistema de ideas que desde la lógica intransferible y personalizada del autor, y del crítico de cine que asume a tiempo completo la función del escritor de ficción en funciones, deviene atribución adquirida a partir de su autoridad, y su experticia en el tema, que trataría de rebasar los horizontes hermenéuticos impuestos desde la academia, la institución arte, y por las obligaciones profesionales. La crítica de autor adjudicaría como una virtud cardinal consustancial a la profesión la subjetividad del proceso mental de ejercer el criterio de arte, incorporando una función que en el caso del arte siempre se soslaya de manera peyorativa: la lúdica recreativa. También la crítica de autor debe ser desenfadada, y divertida por definición.

Establecer la diversidad de enfoques, métodos, procedimientos, y las técnicas de estudio que describen a la crítica de autor, permite entenderla no en su acepción original ni como la fase superior y última de la poscrítica de cine, opción que se manejó en algún momento, sino en tanto la confluencia armónica, y aperturista, de las teorías desde las cuales se pueda intentar entender, explicar, pero también prolongar, el análisis del cine y las múltiples interpretaciones y significados que construyen los sentidos infinitos que propone el autor, pero también, en este caso, los lectores potenciales. La crítica de autor, como la entendemos, recicla una noción sancionada desde la academia francesa pero reincorporada en tanto un concepto emergente pero funcional que describe una práctica cultural contemporánea, y anclada en la tradición discursiva y teórica del pensamiento filosófico y lingüístico del siglo XX latinoamericano y occidental, y hasta la actualidad.

La crítica de autor no sólo es deconstrucción y discernimiento. Es reconstrucción arqueológica del texto original de referencia, reconfiguración lúdica de las posibilidades interpretativas del texto crítico llevado al plano recreativo de la ficción narrativa. Es el cierre definitivo del círculo dialógico entre al artista moderno y el escritor e intelectual, en este caso el agente crítico convertido en autor.

Según los principios de la crítica de autor, el fenómeno fílmico, incluso el texto literario que le sirve de precedente, es un referente a modo de guión adaptado u original, que no se agota nunca, sino que se prolonga a través de ese proceso reconstructivo y recreativo. No es una exploración encubierta y rústica del ejercicio analítico o proceso interpretativo, sino una operación de rescate y salvamento de sentidos subyacentes, sutiles, prorrogables desde la perspectiva del agente crítico que cree descubrir y exponer a través de sus textos literarios recreativos.

La crítica de autor emana del carácter reversible de un producto comunicativo que acaba en diálogo pero también cual una diatriba filosófica ejercida por un agente crítico, o escritor experimentado, que por lo general, se remite, una y otra vez, a los mismos autores, filmes, poéticas, revisitándolos hasta prospectar a profundidad en su discurso. Según la crítica de autor, el lenguaje es una entidad corpórea, con un peso específico, esencial en la estructura interna del texto a ser procreado. Sin embargo las exigencias éticas y hermenéuticas que asumen los críticos de cine en la actualidad pasarían por enfrentar el reto de saltar cientos de obstáculos, incluso, al vacío. No les queda de otra si acaso quieren preservar el derecho, y el privilegio, de ejercer una actividad intelectual y profesional que demanda e impone nuevos desafíos que rebasan los límites de la ciencia para adentrarse en el campo desangelado pero fértil de la creación contemporánea.

Lo que anhela la crítica de autor en tanto creación, discurso y experimento estético es ir mucho más allá de la línea del horizonte hermenéutico conocido en tanto el límite artificial a sortear. Para ello precisa de la disposición del crítico de cine a la práctica de un deporte de apreciación, con un alto riesgo estético, implícito en el acto de construir sentidos más allá de los significados evidentes:

> Como el caballo en el ajedrez, el arte no progresa en línea recta. Se desvía porque intenta ser impredecible con respecto a las normas vigentes. La crítica puede progresar de un modo similar. La mayor innovación, en estos momentos, no vendrá de los campos semánticos (posmodernismo, o lo que le siga), sino un viraje de la propia interpretación. Es hora de que los críticos realicen el salto del caballo. (Bordwell, 1995, p. 302)

Ahí radicaría el aporte y mérito de la crítica de autor en tanto praxis intelectual y profesional. También de la obra literaria de Rufo Caballero, un historiador del arte, pero sobre todo, un crítico cubano, de cine, que asumió en sí la condición del artista, y autor, del creador, y demiurgo, del escritor, y el espectador, del intérprete, y el héroe epónimo.

CAPÍTULO 2. LA CRÍTICA DE CINE EN CUBA. ¿UN OFICIO DEL SIGLO XXI? LOS DESATINOS IDEOLÓGICOS DE LA PROFESIÓN DURANTE LA REPÚBLICA BURGUESA Y SU PERSISTENCIA EN EL TIEMPO CON LA REVOLUCIÓN.

2.1. *Crónicas de una guerra avisada: de la lucha de clases al surrealismo socialista.*

El marcado interés suscitado hace décadas por el cine en cuanto arte e industria cultural del siglo XX no sólo ha hecho que se incluyan varias asignaturas al respecto en los planes de estudios de las diferentes carreras universitarias de las Ciencias Sociales y las Humanidades dentro del mapa de los estudios superiores en Cuba, ya sea a modo de disciplinas curriculares, electivas u optativas pero también desde la creación de cátedras de estudio, y pensamiento, así como la contratación de expertos en el tema del análisis del fenómeno fílmico. También abundan los textos introductorios,[72] de ensayo y teóricos, incluso historiográficos,[73] que en el plano editorial han contribuido a drenar, en parte, esas notables lagunas de conocimientos que durante décadas condicionaron el ejercicio de las investigaciones al respecto, al menos en el campo científico, cultural y curricular cubano. En cualquier caso es justo admitir que: "Ni la crítica ni los estudios sobre cine han tenido entre nosotros la profundidad y la salud que, quizás en la superficie, aparentan". (Fowler, 2000, p. 6).

Por lo menos fue así hasta finales del siglo XX e inicios del XXI, cuando por fin, contra todo pronóstico, la crítica de cine en Cuba comienza a desplegar toda su fuerza, aupada por circunstancias desfavorables en lo cultural, y lo económico, que potenciaron, contradictoriamente, la aparición de un pensamiento mucho más ambicioso y complejo.

[72] En Cuba destaca la obra, a lo largo de los últimos 25 años, del profesor titular, y Dr. C. José Rojas Bez, con más de una decena de títulos importantes en su haber: *Artes, cine, videotape: límites y confluencias* (1987), *Temas y conceptos de cine* (1991), *Filmes en la memoria* (1995), *De cine, televisión y otros medios* (2000), *El cine por dentro* (2000), *El cine entre las artes* (2006), *Pasaje al arte del cine* (2013), *Audio visualidad, artes y cultura contemporánea* (2014) y *El arte del cine: formas y conceptos* (2014). Otro volumen posible de mencionar, por poner un ejemplo de lo anterior, es *Introducción al cine* (2010), del profesor titular, y exiliado político, Dr. C. Luis Álvarez Álvarez, en coautoría con el crítico de cine e investigador camagüeyano Armando Pérez Padrón.

[73] De monumental cabría calificar la obra historiográfica emprendida y acabada a cuatro manos entre el ya fallecido Arturo Agramonte, y Luciano Castillo, con sus cuatro tomos de la *Cronología del Cine Cubano*. Es un estudio exhaustivo, que abarca desde 1897 hasta 1959, que desmontaría el mito malicioso de que no hubo una producción fílmica nacional anterior al triunfo de la revolución cubana, cuestión que desmontan los investigadores sin mucho esfuerzo.

En la actualidad, como hace mucho no ocurría, en el caso cubano quizás desde los años 60, el discurso analítico e interpretativo sobre el cine, en tanto fenómeno artístico, sociocultural, e industrial, ha ganado en asertividad y eficacia comunicativa, asiduidad y contundencia en el ejercicio profesional del criterio estético, densidad epistemológica y teórica, no reñida, sin necesidad, con la legibilidad del mensaje, y sus sentidos. Aun así, en cualquier caso, la praxis profesional de la crítica del cine, por parte de los cada vez más numerosos especialistas en el tema, ha producido un divorcio evidente entre los que firman en su condición de autor y hermeneuta, como parte de sus deberes profesionales, y los espectadores que consumen cine, y luego leen los textos subsecuentes.

La pluralidad muchas veces contradictoria de las disímiles líneas del pensamiento estético que articulan desde hace más de 30 años las disímiles controversias incendiarias sobre el audiovisual cinematográfico contemporáneo, ha favorecido la aparición de una suerte de literatura, y mitología críptica, acerca de lo difícil que resulta el proceso de aproximación y comprensión científica de la lógica de ciertas cinematografías autorales, nacionales, o de algunos largometrajes muy específicos, en cuanto son experimentales, por tanto, innovadores y oscuros, muy difíciles de aprehender y evaluar en su esencia.

El liderazgo carismático que ejercerían los críticos en el medio cultural cubano al escribir sobre cine no es tan evidente, aunque en algunos espacios es posible percibir, sobre todo debido a las reacciones que causan sus declaraciones sobre la obra de algún que otro realizador, por lo general cubano, cierto escozor ineluctable. La crítica del cine, lo que se entiende como tal en su acepción más primaria, se encuentra en medio de una gran disyuntiva. Por un lado, la crítica del cine que se ejerce en los escasos espacios de publicación que ofrecen los medios masivos de comunicación en Cuba, partidarios de una sola línea estética e ideológica, impuso la obligación, durante mucho tiempo fue así, incluso hoy día, de escribir por y para el «pueblo cubano», con todo lo que eso significa, devaluado a priori la capacidad analítica del lector, del público, de ese receptor masivo, desde una postura clasista que prescribe, y establece, una cultura superior respecto a la que detenta la mayoría numérica popular, en esta caso, la correspondiente a la minoría en el ejercicio del poder cultural pero también político. Esta práctica no es del todo rara.

La nefasta tendencia implementada de modo vertical desde la oficialidad dirigente, de insistir hasta el empecinamiento en negar que exista una hipotética cultura de élite, comunista, partidista, cierra toda posibilidad al diálogo interno, y a la retroalimentación. Sería evidente la tendencia clasista a dividir la praxis cultural en estratos muy definidos. Lo contradictorio e hipócrita de la situación es plantear, de manera burda, acaso cínica,

la necesidad de acercar el arte al pueblo, de domeñar los criterios axiológicos para que en la práctica política, y la teoría social, sean comprensibles para esa mayoría numérica. Al respecto, la lógica cultural dominante es confusa, al abogar por distribuir, o racionar, al «pueblo», una oferta semielaborada, diseñada para adocenar la conciencia colectiva, no para impulsar el raciocinio ni el desarrollo de una capacidad analítica, argumentativa, autónoma, que a su vez coadyuvaría a la aparición de una conciencia crítica, colectiva, un desafío y peligro que la clase política en el poder no estaba dispuesta a confrontar.

El espectador, y el leyente, de la crítica de cine en Cuba, y del fenómeno fílmico, hoy, y al menos durante los últimos 65 años, es un tipo de receptor altamente entrenado, eso quisiéramos creer: actualizado en términos culturales, estajanovista por momentos, muy difícil de convencer, o confundir, dotado de las armas o habilidades analíticas para confrontar y contradecir al crítico de arte, para emplazarlo intelectualmente en público, para despreciar, subestimar, e incluso ridiculizar, los desvaríos del discurso axiológico y las lecturas simplistas que no se adecuasen a sus expectativas emocionales e ideológicas. La afirmación anterior, más que un anhelo a concretar, no deja de ser una ilusión óptica, el autoconvencimiento interesado, el «blanqueamiento», la idealización autoindulgente, de un proceso político revolucionario que no ha podido procrear ese individuo de diseño, de ingeniería social aplicada a las pretensiones hegemónicas de un reducido grupo de partidarios del absolutismo, la intolerancia, de una autodenomina vanguardia organizada, que se describe como la «fuerza política dirigente superior de la sociedad y el Estado». Así quedaría refrendado en el Artículo 5, de la Constitución de la República de Cuba, aprobada en 2019, que actualizó una cuestión que ya había sido debatida, y casi resuelta, en las constituciones previas de 1976, y 2002:

> ARTÍCULO 5. El Partido Comunista de Cuba, único, martiano, fidelista, marxista y leninista, vanguardia organizada de la nación cubana, sustentado en su carácter democrático y la permanente vinculación con el pueblo, es la fuerza política dirigente superior de la sociedad y del Estado. Organiza y orienta los esfuerzos comunes en la construcción del socialismo y el avance hacia la sociedad comunista. Trabaja por preservar y fortalecer la unidad patriótica de los cubanos y por desarrollar valores éticos, morales y cívicos.[74]

[74] Aunque una acotación como esta nada o poco tendría que ver con el tema de la investigación científica, al menos en apariencia, según una visión que desconoce las características del proceso político cubano, y como éste ha moldeado a conveniencia la sensibilidad de la sociedad y la subjetividad colectiva, lo cierto es que no sería posible entender, ni siquiera explicar, muchas cuestiones relacionadas con el arte, las ciencias, la cultura, la enseñanza, la literatura, en su conjunto, si eludimos la carga ideológica, militante, moralista, que se le asigno a la creación, un arma en manos de la Revolución y sus beneficiarios.

Consideramos necesario introducir y proveer de un matiz inevitablemente político, a una investigación que se acerca al estudio de un fenómeno artístico, cultural, estético, literario, propio de un estado-nación donde el control de la creación y sus derroteros era, aún hoy, una atribución gubernamental, más bien partidista, un decisión que condiciona, y contamina, sin dudar, cualquier análisis o comprensión al respecto. De ahí que parezca a lugar instituir, desde la cita del articulado de la Constitución de la República de Cuba, la coartada legal desde la cual se ejerció la discriminación, la exclusión, la intolerancia, a partir de un criterio de idoneidad ideológica que dejaba fuera del juego democrático a una mayoría numérica popular, no solo ninguneada, sino sobre todo sometida a una élite que se atribuye prerrogativas omnímodas, una meritocracia sistémica organizada a partir del sometimiento disciplinario a la organización política tutelar, y sus bases juveniles, cantera de la cual el Partido Comunista de Cuba (PCC) extraería sus futuros militantes:

> ARTÍCULO 6. La Unión de Jóvenes Comunistas, organización de vanguardia de la juventud cubana, cuenta con el reconocimiento y el estímulo del Estado, contribuye a la formación de las más jóvenes generaciones en los principios revolucionarios y éticos de nuestra sociedad, y promueve su participación en la edificación del socialismo.[75]

No podríamos afrontar el análisis científico, y resumir los aportes metodológicos y teóricos que definen la obra literaria de un crítico cubano de cine de fines del siglo XX, y de los primeros años del siglo XXI, si antes no contextualizamos sus circunstancias existenciales, y explicamos los antecedentes de su praxis intelectual, también recreativa, así como el medio social y político en el que no solo creció, y se formó como individuo, sino también el modo en que éste afectó y condicionó su devenir personal y profesional.

---

[75] Es una estructura política jerárquica, y rígida, que se replica a todos los niveles de la pirámide educativa, y formativa, con varias agrupaciones estudiantiles, ya sea la Organización de Pioneros José Martí (OPJM), pasando por la Federación de Estudiantes de la Enseñanza Media (FEEM), hasta llegar a la Federación Estudiantil Universitaria (FEU), todas subordinadas a las directrices ideológicas, y la orientación política, de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC). Ocurre lo mismo con las instituciones y organizaciones civiles, gremiales, de masas, no gubernamentales, profesionales, religiosas, y sindicales. Estas serían de las más importantes, e influyentes: la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (ACPC), la Asociación de Combatientes de la Revolución Cubana (ACRC), la Asociación Nacional de Agricultores Pequeños (ANAP), la Asociación Cubana de Limitados físicos-motores (ACLIFIM), la Asociación Nacional de Ciegos y Débiles Visuales (ANCI), la Asociación Nacional de Sordos de Cuba (ANSOC), la Asociación Hermanos Saíz (AHS), la Asociación Cultural Yoruba de Cuba (ACY), Casa de las Américas, la Central de Trabajadores de Cuba (CTC), el Centro de Estudios Martianos (CEM), el Centro Martin Luther King (CMLK), los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC), y el Instituto Cubano del Libro (ICL), la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y la Unión Nacional de Historiadores de Cuba (UNHIC). Sus directivas, y miembros, sin excepciones, deberán acatar no solo la autoridad moral, sino también las decisiones, el liderazgo carismático, y el prestigio incuestionable del Partido Comunista de Cuba (PCC). Aquellas organizaciones autónomas, independientes, del tipo de que sean, que no reciban el aval ideológico, y la venia estatal, gubernamental, pero sobre todo política, y partidista, no solo no son reconocidas, sino incluso ilegalizadas, y perseguidas.

Para ello habría que remitirse a la historia conocida, y demostrable, de la profesión en sí. Como todo parecería indicar, la crítica de cine en Cuba es un oficio del siglo XX. Apenas uno más. Su praxis profesional se remite a los albores del período republicano, esas primeras décadas donde la sociedad insular, atenazada por la aparente frustración de un ideal independentista ciertamente alcanzado, intentaba reorientar su búsqueda y configuración de la identidad nacional en pleno desarrollo, a partir de la prosecución de un paradigma emancipatorio que nos convirtiese, al fin, en un país soberano.

En medio de tantas urgencias de tipo económico, y social, los artistas, escritores, ideólogos de izquierda, e intelectuales orgánicos, desempeñarían una función principal, como compañeros de viaje del proceso de cambio político, postergado pero realizable. Algunos de los más importantes pensadores cubanos de la primera mitad del siglo XX, desdoblados en múltiples facetas creativas, no sólo gestan una obra original y personal; también incursionan en el ejercicio del criterio sobre el cine, como arte e industria, entendiéndolo en tanto un método analítico, pero también como un medio de expresión artística por escrito. No siempre fue así. Hubo que esperar muchos años antes que el discurso y el ejercicio del criterio estético referido al séptimo arte trocase en una praxis hermenéutica y profesional asumida con entereza ética, y el rigor intelectual requeridos, siempre fluctuantes, en sintonía con los vaivenes de la sociedad cubana anterior a 1959.

La aparición de un periodismo de corte amarillista en los albores del siglo XX, y su preponderancia en los espacios editoriales hasta bien avanzadas las primeras décadas, más interesados sus profesionales en promocionar los estrenos del momento que en explicar o sancionar, no podía ser de otro modo entonces, la pertinencia estética de un largometraje de ficción a partir de sus implicaciones artísticas, estéticas, y sociológicas, sería una cuestión recurrente a tenor de una praxis informativa, noticiosa y publicitaria, sostenida sobre las bases de un reporterismo burdo, en este caso, falsamente cultural. Aun así, también fue el único modo en que se consiguió, en los inicios de la profesión, no comprobar la no tan debatida entonces esencia creativa del cinematógrafo como arte, sino cuando más ejercer la autoridad intelectual que reclamaba la industria para validar, e inducir, el consumo asiduo y masivo de sus propuestas comerciales, casi desprovistas de cualquier incidencia sociocultural profunda. Asumidos y establecidos en tal función a veces de manera aficionada, espontánea, e incluso intuitiva, el crítico de cine como tal, que aún no lo era del todo, porque no tenía pleno domino de sus deberes y prerrogativas profesionales, incurría en una serie de prácticas discursivas que ponían en entredicho la seriedad de su proceder casi oficioso, más que todo, sensacionalista.

Así proliferan en la prensa cubana de la época todo tipo de artesanos del oficio, críticos improvisados casi sobre la marcha, mercaderes del espejismo cinematográfico, mercenarios de la palabra al servicio de los intereses comerciales de las grandes empresas distribuidoras, y de las exhibidoras, casi ninguno de ellos provisto del arsenal cognitivo necesario para concebir y delinear un discurso analítico, y un estilo literario, consecuente con las demandas hermenéuticas que se le impondrían luego, imponen aun, al ejercicio profesional del criterio estético. De todos modos es innegable que si bien no constituyen los pilares fundacionales del oficio, entendiéndolo como tal, al menos se erigen en tanto los pioneros de una práctica axiológica, evaluativa, e interpretante que, no pudo, en su momento, desasirse de su componente más propagandístico-publicitario.

Los primeros vestigios de una práctica axiológica directamente emparentada con el cine, más allá de la mera y superficial crónica de espectáculos o novedades fílmicas, data de 1918, cuando aparece la revista *La Película*, a partir de mayo de ese año, por la *Caribbean Film Co*., a la cual sigue, en 1919, con un carácter más internacional, y una frecuencia quincenal, la revista *Arte mudo*, dedicada a la incipiente industria del cine. De esa época también se conservan algunos ejemplares de otras dos revistas nacionales: *Cinegráfico*, y *Cuba cinematográfica*, publicadas por dos cronistas y productores cinematográficos de apellidos Santos y Artigas.[76] También en 1919, Ramón Peón, uno de los pioneros indiscutidos del cine en Cuba, inicia una labor que nunca abandonaría: la de colaborar como crítico en diversas publicaciones sobre cine, algunas de ellas de efímera existencia, como *Cinematografía*, *Celuloide*, *Diario del Cine*, los semanarios *Cintas y estrellas*, *El Exhibidor* y *Cinema*, así como en los periódicos *La Noche* y el *Diario de la Marina*. Durante varios años "Ramón Peón también se desempeñó como corresponsal del *Motion Picture Daily* y del *Motion Picture Herald* de Nueva York. En Hollywood fue fundador, junto al periodista mexicano Roberto Cantú Robert, de la revista *La voz del cine*, editada en español". (Agramonte y Castillo, 2003, p. 7)

[76] Pablo Santos y Jesús Artigas fueron dos prósperos hombres de negocios que se dedicaron a la distribución, exhibición y producción cinematográfica en Cuba, amén de ejercer como empresarios de espectáculos de circo, deportes y variedades. En 1905 iniciaron la distribución de películas en Cuba como representantes de la casa Gaumont de París. En 1908 fueron los primeros en fundar un consorcio de distribución: la Compañía Cinematográfica Habanera. Dos años más tarde se asocian con Enrique Díaz Quesada, e inician su incursión sostenida en la producción cinematográfica nacional, financiando todas las películas de este realizador hasta 1919. Llegaron a poseer un importante circuito de cines en varias ciudades del país, controlando además la exhibición de numerosas salas. Fueron, sin dudas al respecto, los más estables y solventes representantes del negocio cinematográfico durante las dos primeras décadas del siglo XX aunque en 1929 abandonarían el giro del cine para dedicarse a su circo Santos y Artigas que, fundado en 1916, fue el más popular de todo el país durante la etapa republicana. Pablo Santos murió en 1959, unos pocos años antes que Jesús Artigas.

Por esos años se tienen algunas crónicas firmadas por Eduardo Cidre, director de la *Guía Social y de Cines*, de la *De Luxe Film Corporation*, y algunos textos breves del cienfueguero Ramón Fernández, un cinéfilo y cronista vocacional, considerado uno de los pioneros de la crítica de cine en Cuba. Algunos estudiosos del tema de la crítica de cine en Cuba incluso describen como tal una carta firmada por Armando R. Maribona, un conocido cronista social del periódico *El Triunfo*, que escritor, periodista, y pintor, publica una esquela laudatoria referida al filme cubano *Realidad* (Ramón Peón, 1920), en el cual él había ejercido como director artístico.[77] Otro tanto, en un tono parecido, podría decirse de una crónica exultante publicada por el periodista Eduardo Zamacois tras el estreno de *Dios existe* (Ramón Peón,1920), un director cubano de cine carcomido por el afán estético y productivo muy propio de la época silente, de hacer más películas con mucho menos dinero, y en muy poco tiempo: "Los primeros síntomas de ese febril ritmo de trabajo, de la entrega absoluta sin la menor reserva a la vocación definitiva, del compulsivo deseo de hacer cine con, su inveterado entusiasmo, caracterizaran a Ramón Peón, se advierten ya en 1921". (Agramonte y Castillo, 2003, p. 13)

Hablamos del filme *Aves de paso*, al cual incluso llega a referirse, en una crónica, Enrique Agüero Hidalgo (1890-1975),[78] considerado por Emilio Roig de Leuchsenring[79] como "el primer historiador del cine cubano".

Algunos de los principales periódicos y revistas del momento dedicaban secciones íntegras al tema del cine. El cronista Arístides Pérez Andreu estaba a cargo de la sección "Cinematográficas" de la revista Bohemia; otros periódicos como el *Heraldo de Cuba*, incluía una sección de crítica de cine; Enrique Agüero Hidalgo escribe en la sección "Secretos del Cinema", del periódico *La Libertad*; el cronista Eduardo Héctor Alonso escribe en la sección "Cine-Carnet", del periódico *El Mundo*. *La Semana* dedicaba la sección "Escenarios y Pantallas" a las crónicas de cine. La edición dominical ilustrada del *Diario de la Marina*, dedicaba apenas un párrafo a la producción fílmica nacional, mientras se deshacía en elogios de envergadura para los estrenos internacionales.

[77] La misiva apareció el 9 de febrero de 1920, en la sección "Vida Teatral", del diario *El Mundo*.
[78] Enrique Agüero Hidalgo alternaba su profesión principal de trabajador ferroviario con la de periodista freelance para las revistas cubanas *Confetti*, *Civilización*, y sobre todo, *Cinema*, lo que habla, no tanto de la improvisación, ni siquiera del entusiasmo desmedido del cinéfilo, sino, en específico, de la precariedad del oficio de criticar el cine, una profesión ingrata que no daba para vivir en exclusiva de su praxis diaria.
[79] Emilio Roig de Leuchsenring. Nació en La Habana el 23 de agosto de 1889, y allí falleció el 8 de agosto de 1964. Doctor en Derecho Civil, y Notario a partir de 1917, ejerció como periodista desde 1905. Autor de una decena de libros fundamentales de la historiografía cubana de la primera mitad del siglo XX, y en pleno ejercicio de sus facultades intelectuales hasta un par de años antes de su deceso, es considerado por antonomasia, y méritos propios, el primer gran historiador de la ciudad de La Habana.

Es María Isabel Martínez, fundadora en 1921 junto a Arístides Pérez Andreu de la revista *La Pantalla*, primera publicación dedicada en exclusiva al cine, la primera mujer cronista de cine de La Habana, llegando a colaborar en otras revistas como *El Fígaro*, en la sección titulada "Crónica cinematográfica", en *Civilización*, órgano oficial de la Asociación Nacional de Exhibidores, y en *Cine Mundial*, revista mensual ilustrada de artes, letras y diversiones de todo tipo, editada en los EE.UU., así como en el periódico *La Prensa*. Poco después, en enero de 1922, comienza a circular la revista *Cinelandia*, dirigida por Conrado Massaguer,[80] que alcanzó los seis números impresos.

Amén de lo anterior el primer gran escritor e intelectual cubano que encuentra en la crítica de cine una herramienta de trabajo, y un canal de expresión literaria, antecesor, complemento, continuador de la ficción narrativa, del periodismo cultural más acabado, es Alejo Carpentier. Aun cuando el conjunto vasto de su obra literaria ha sido analizado, y compilado, casi hasta el agotamiento, algunas dificultades historiográficas persisten:

> Estudiar la presencia del cine en el periodismo carpenteriano es tarea que resulta compleja, no por amplia, sino porque nuestra labor investigativa debe circunscribirse a los volúmenes en que han sido reunidas selecciones de sus crónicas. Es imposible disponer de las colecciones completas para efectuar una revisión de periódicos y revistas en las que Carpentier colabora de manera habitual o eventual, con el propósito de analizar los artículos específicamente cinematográficos de su vigorosa producción. (Castillo, 2006, p.15)

Será esta la primera gran dificultad que deber ser enfrentada a la hora de analizar la producción periodística, carpenteriana, referida al séptimo arte. Su prolijidad autoral, aderezada por una vocación viajera casi trashumante a toda prueba, ha contribuido a la dispersión de su obra crítica en periódicos y revistas de América Latina, Cuba y Europa, a lo largo de varias décadas.[81] No sólo es el primer crítico que detecta las perspectivas del cine como un arte autónomo, en gestación progresiva, sino también el que lo inviste, en nuestro país, de una serie de atributos estéticos inmanentes, por tanto, trascendentes:

> Antes de llegar a su tempranísima madurez, en sus iniciales ejercicios periodísticos supo andar a contracorriente respecto a las ideas dominantes. A diferencia de lo que ocurría con los bonzos del saber establecido, detectó las potencialidades implícitas en un cine en fase todavía experimental. No fue entonces un espectador casual. (Pogolotti, 2011, p. 6)

[80] Conrado Walter Massaguer Díaz. Nace en Cárdenas, provincia Matanzas, Cuba, el 3 de marzo de 1889, y muere en La Habana el 18 de octubre de 1965. Caricaturista, dibujante, diseñador gráfico, y publicista, es considerado por algunos expertos como uno de los más grandes artistas visuales cubanos del siglo XX.
[81] Transcurrían exactamente 54 años desde su primer texto compilado, referido al cine, hasta al último de ellos, que apareció en el periódico Granma, el 21 de marzo de 1979, apenas un año antes de su muerte, acontecida en París el 24 de abril de 1980. No obstante es justo aclarar que Alejo Carpentier comenzó su carrera periodística el 23 de noviembre de 1922, cuando publica su primer artículo conocido hasta ahora, "Pasión y muerte de Miguel Servet, por Pompeyo Gener", en el periódico habanero *La Discusión*.

Hablamos cuando más de su capacidad de anticipación a ciertos acontecimientos, un instinto previsor, alimentado por una sedimentación profunda, no sólo de múltiples experiencias culturales y vitales de todo tipo, sino de una predisposición natural hacia lo artístico-cinematográfico, la creación literaria, y el universo inescrutable de lo sensible, en casi todas sus dimensiones de expresión. Nutrida su personalidad creativa por una recia formación humana e intelectual, acompañada de una fuerte vocación de servicio a los demás que lo llevó a participar de un modo u otro en todos los movimientos sociales y también políticos de la época en que vivió, y a la cual se debió en cuanto fue capaz de acatar el espíritu del momento, el escritor cubano acaba siendo un hombre providencial:

> Alejo Carpentier fue un testigo de excepción en cuanto a cómo el cinematógrafo se afianzó como espectáculo en los inicios del siglo XX y, con el tiempo, fue ganando en difusión e importancia convertirse en lo que se ha considerado como el arte por excelencia de ese siglo. En la larga trayectoria periodística del autor, comenzada hacia 1922, el cine aparece asiduamente observado desde diversos puntos de vista, tanto en sus posibilidades estéticas, como en sus potencialidades técnicas y sus derivaciones sociológicas. (Arias, 2011, p. 7)

Es una cuestión recurrente sobre la que existe un consenso abrumador por parte de los analistas, y la historiografía al respecto, que insiste en destacar que Alejo Carpentier, el escritor trascendental que luego sería, desde sus inicios, apuntaba, no solo maneras, sino también disfrutaba de un sentido aguzado, un sexto sentido intelectual para detectar las potencialidades de un fenómeno fílmico que apenas entonces empezaba de a poco a desarrollar una gramática propia, donde la incorporación definitiva del registro sonoro, a finales de la década de los años 20 del siglo XX, supondría un enorme salto adelante:

> Ya en sus primeros trabajos, realizados en Cuba en el período 1922-1928, que considero como de aprendizaje, y en sus crónicas parisienses, publicadas entre 1928 y 1939 en las revistas *Carteles* y *Social*, fruto de su estancia en la capital francesa, se percibe la importancia que el entonces incipiente escritor de sólo veinticuatro años, concede al séptimo arte. (Castillo, 2006, p. 12)

Su temprano interés en el cine, sobre todo su desempeño profesional como crítico, más exactamente, al menos en un principio, como cronista habitual, lo instan a estudiar y permanecer más que atento, no sólo a los más recientes estrenos y descubrimientos técnicos que condicionaban la especificidad del género, como esa aparición del sonido, ya aludida, sino también a reacomodar sus criterios estéticos en cuanto es capaz de vislumbrar, más allá de lo obvio, los derroteros del cine en su vasta complejidad como arte emergente, canal comunicativo, fenómeno cultural de masas, e industria floreciente, ya en su momento, e incluso, desde antes.

> En las primeras etapas de su producción periodística, que realiza en Cuba hasta 1928 y continúa desde París, es sorprendente cómo Carpentier se enfrenta a una manifestación cultural entonces tan inusitada como polémica. El cine era casi todavía un espectáculo de ferias cuando escribe su primer artículo sobre el tema el 3 de julio de 1925, en el periódico habanero El País bajo el título de «El cine, décima musa». (Arias, 2011, p. 7)

Allí él no podía ser más categórico, estableciendo la primacía de la cinematografía estadounidense de entonces sobre la que se hacía en Europa. A partir del entendimiento, por parte de los norteamericanos, de que el fenómeno fílmico era diferente respecto al espectáculo teatral, que no tenía por qué ser mejor, o superior, en cuanto un antecedente, inmediato por cierto, resultante de una práctica asentada durante siglos en el imaginario del público que, aun así, se dejaba conquistar por ese nuevo lenguaje, y soporte artístico, ciertamente disruptivo, experimental, incluso popular, para los estándares de la época:

> Decir que se prefiere el cine a cierta clase de teatro pasa todavía a los ojos de muchos como una graciosa *boutade*, lanzada con el deseo más o menos manifiesto de «epatar» a alguien. La equivocación parte del concepto errado de que un género ha de ser necesariamente superior al otro y que mostrar una decidida predilección por el «séptimo arte» equivale a hacer traición, en bloque, a toda la tradicional y respetable producción escénica. (Carpentier, 2011, p. 19).

Era una cuestión que Carpentier adjudicaría, entre tantas explicaciones plausibles, a la conexión empática que establecía el espectador con una manifestación del arte y la cultura que parecía representar una realidad material asidua, menos escenográfica quizá, espontánea y poliédrica, donde el montaje, esa organización de las escenas y secuencias, era capaz de generar no solo el asombro, o el deslumbramiento, sino incluso emociones diríase que casi fisiológicas. A partir de estímulos visuales inesperados pero sugerentes, donde la edición desempeñaba una función fundamental, el espectador disfrutaba de una experiencia que comenzaba de a poco a ser inmersiva, donde los sentidos secuestrados, por medio de imágenes fotográficas en movimiento que no parecía que se detendrían, generaban una satisfactoria sensación de vértigo físico, emocional, estético, intelectual. El espectáculo visual de luces y sombras, la proyección todavía silente pero sincrónica, con música acompañante, complacían unas expectativas que el espectador desconocía:

> La simpatía cada vez mayor que siente el público de hoy por el cinematógrafo es completamente lógica. En el fondo, el espectador percibe un acuerdo perfecto establecido entre la estética de ese arte nuevo y sus actuales condiciones de vida. La velocidad, que rige todopoderosa y tiránica nuestros menores actos cotidianos, impera con toda su intensidad en la pantalla, por donde desfilan, en menos de dos horas, centenares de escenas, multitud de lugares e infinidad de expresiones. La visión casi sincrónica del cinematógrafo, es la de una época en que se nos obliga a tener el cerebro tallado en ojo de mosca, y dotado de cierto poder de simultaneidad. (Carpentier, 2011, p. 20)

Alejo Carpentier, no solo un artista, y un escritor, sino, sobre todo, un «filósofo» adelantado a su tiempo, creía detectar, no exento de razón, que el futuro del nuevo arte, el cinematógrafo aún en fase experimental, y de concreción de su especificidad técnica, estaría condicionado por su capacidad para aprovechar todo el potencial invectivo de una época cambiante, dinámica, e intempestiva, donde los sucesivos descubrimientos productos del ingenio humano se incorporarían como herramientas expresivas de una creación artística colectiva puesta en función de la satisfacción plena de una compulsión estética individual, cada vez más compleja, demandante, y casi personalizada a la carta:

> Pero donde radica tal vez la mayor fuerza del cine, tendiendo al hacerlo a un arte cinematográfico original y único, es en las múltiples posibilidades del «truco». La cámara ha tenido ya el poder de hacernos percibir sensaciones inéditas y no despojadas de valor estético. Hay cierta belleza rara pero poderosa en el espectáculo que nos ofrece, por ejemplo, el salto de un caballo o la caída de un cuerpo tomado al *ralenti*; el crecimiento instantáneo de una planta; la zambullida «al revés» de un nadador; el tráfico de una calle retrocediendo o adelantando con una lentitud absurda. (Carpentier, 2011, p. 20)

Es una etapa convulsa, donde el cinematógrafo varía a una velocidad vertiginosa. Más bien evoluciona al ritmo de la música bailable, cantada, «incidental», instrumental, que pronto será audible y sincrónica a la proyección del filme sobre la pantalla blanca. La intelectualidad cubana de la época, más allá de dónde se encuentre, en Cuba, o fuera, no permanece ajena al espíritu innovador de los tiempos que transcurren velozmente:

> La presentación en las pantallas habaneras de Josephine Baker sin exceso de vestuario en *La sirena de los trópicos* (*La sirène des tropiques, 1927*), codirigida por Henri Étiévant y Mario Nalpas, había sido todo un suceso entre el 1º y el 4 de noviembre de 1928. Era la primera película importada por la compañía Grandes Films. El último día de su exhibición, coincidió con la publicación en *Carteles* de la primera crónica remitida desde París por Alejo Carpentier, que se hospedaba en el Hotel du Maine, cerca de la estación de Montparnasse junto con el músico Alejandro García Caturla y el pintor Eduardo Abela. (Agramonte y Castillo, 2011, p. 296-297)

Los autores anteriores, a su pesar, incurren en un comprensible error cronológico. Al instante de establecer la datación exacta del comienzo de las colaboraciones de Alejo Carpentier con dos de las publicaciones cubanas más importantes de la época, sitúan las mismas en una fecha tan tardía como sería el 4 de noviembre de 1928. Si bien el escritor «escapa» de La Habana el viernes 16 de marzo de 1928, a bordo del vapor *Espagne*, llegando al puerto de Sant Nazaire apenas dos semanas después, sus primeros escritos comienzan a llegar de manera casi inmediata: "En efecto, a partir de abril de 1928, Carpentier comenzó a enviar crónicas a dos revistas de La Habana; *Social*, tan importante para el grupo minorista, y *Carteles*". (Vásquez, s/a, s/p).

De hecho la crónica *La cinematografía de avanzada*, a la que aluden Agramonte y Castillo en su trabajo, ni siquiera es la primera que Alejo Carpentier dedica al análisis del séptimo arte para la revista *Carteles*, una vez ya se encuentra establecido en París. Casi un mes antes, el 7 de octubre de 1928, había redactado y publicado una «reseña», *El cine en la nueva Rusia,* mucho más definitoria, por su contenido, enfoque ideológico, y sobre todo, en lo que concierne a la investigación doctoral, por el hecho de establecer, sin lugar a duda, un antecedente ineludible del modo en que la comprensión marxista leninista del cine comienza a penetrar paulatinamente el imaginario de la intelectualidad cubana de la época, que hará otro tanto a la primera oportunidad, lo de viajar a la URSS, para constatar las bondades del nuevo país en desarrollo. Pero antes irían los europeos, los que siempre han tenido la iniciativa, y el mérito, de intentar ser los primeros en todo:

> León Moussinac, crítico francés y una de las primeras autoridades mundiales en materia de cinematografía, acaba de regresar de un viaje de estudios a Rusia, y nos brinda sus interesantísimas impresiones, tocantes al desarrollo del «séptimo arte» en tierras eslavas, en un libro muy documentado que lleva por título: *El cine soviético*. (Carpentier, 2011, p. 22)

Alejo Carpentier mostraba no solo un elevado nivel de actualización y lectura de la literatura gestada en la URSS entonces, a través de ediciones traducidas al castellano, sino también de los estudios y ensayos escritos en otras lenguas, en este caso el francés, que analizaban y describían el fenómeno fílmico soviético desde una perspectiva nueva, como la propia realidad política y social de un proceso revolucionario en pleno apogeo. Ese al que los intelectuales europeos de la época se acercaban de una manera entusiasta, casi inmersiva, de primera mano, para escudriñar en sus entrañas ideológicas y políticas:

> Además, Moussinac fue amigo personal de Eisenstein y autor del libro *Le cinéma soviétique* (1928) que se tradujo en 1931. De igual forma, Moussinac —que colaboró en la revista *Nuestro Cinema* (1932-1935) que dirigió Juan Piqueras— viajó como tantos otros en aquella época a la URSS a fines de 1927, lo cual le permitió conocer la organización y producción cinematográfica soviética. (De la Arada et al, 2023, p. 18)

Alejo Carpentier, más que una crónica cinematográfica al uso, escribió una reseña, de un libro recién publicado, en francés, el primero de su tipo que desde «Occidente», que es decir Europa, y quizás, «Las Américas», se acercaba al análisis y la descripción, hasta el más insignificante detalle productivo, de la marcada intencionalidad ideológica, y de la pronunciada naturaleza política, de la cinematografía soviética más vanguardista, incluso de la más convencional también, que incluso disponía de su contraparte literaria, no tan experimental ni rupturista, pero muy influyente a partir de entonces; y después:

> Todos los que han seguido el desarrollo de los importantísimos acontecimientos históricos, acaecidos en el que fue el imperio de los zares, pudieron observar cómo el arte de la nueva nación adquiría un carácter inesperado, por influencias de un medio cuyo aspecto había cambiado totalmente. Merced a las ediciones de la *Revista de Occidente*, supimos de novelas extraordinarias, como *El tren blindado No. 14-69* y *Los tejones*, o de narraciones intensamente dramáticas, como las que integran el volumen de Babel, *Caballería roja*. (Carpentier, 2011, p. 22)

A diferencia de la cinematografía soviética, de la literatura de la época no se podía afirmar que germinaba a partir de la voluntad de un estado emergente que ya amenazaba con volverse omnisciente y todopoderoso, y que apostaba por un arte aún experimental. La literatura soviética hundía sus raíces en la originalidad, refinamiento, y la tradición, del siglo XIX ruso, de matriz crítica, y realista, que no le debía nada a la intervención de los comisarios culturales, y de los intelectuales orgánicos al servicio del comité central. Alejo Carpentier, en su condición de periodista, no podía más que refrendar lo evidente:

> El hecho de que floreciera una pródiga generación literaria en la URSS no podía, empero, sorprendernos mucho. El movimiento de creación artística, iniciado hace más de un siglo en Rusia, era de tal pujanza que ninguna conmoción política hubiera sido capaz de detenerlo totalmente. (Carpentier, 2011, p. 22)

No es que Alejo Carpentier precisara llegar a París para entrar en contacto directo, no tanto con lo que podríamos de calificar de literatura soviética, publicada en español, sino sobre todo con la cinematografía vanguardista de la URSS, que todo parecería indicar que ya habría visionado, de algún modo, antes de llegar a la República Francesa:

> *El crucero Potemkin* —proyectado en La Habana hace algún tiempo— fue, para muchos, una revelación… El cinematógrafo no es como la literatura. Exige una formidable organización de técnicos y actores; reclama una disciplina que sólo resulta verdaderamente eficiente después de muchos años de aplicación… Y era sorprendente ver salir de la novel industria cinematográfica rusa —industria sin tradición, industria que tropezaba con todas las dificultades imaginables—, una producción tan perfecta, un *film* que venía a situarse, de un solo golpe, entre las veinte obras maestras que el arte de las sombras en movimiento ha podido darnos, desde principios de este siglo. (Carpentier, 2011, p. 22-23)

Más allá de reparar en el detalle insignificante de la diferencia nominal en cuanto al título de la película soviética aludida por Alejo Carpentier, la misma que aplicaría entre un «acorazado» y un «crucero», cabría preguntarse en qué condiciones o contexto, en la Cuba de los años 20, el periodista y futuro narrador se convierte en espectador de excepción de un filme cuya exhibición quizás fuese censurada en un primer momento, pero que acabaría siendo estrenada, no sin antes generar cierto «escándalo» al respecto. Que tenía que ver, por supuesto, con su «origen nacional», y «orientación comunista»:

> Ya pesaba sobre sus miembros la prohibición de *El acorazado Potemkin* (Bronenosets Potemkin, 1925) de Serguéi M. Eisenstein —finalmente estrenada el 1º de septiembre de 1927 en el Teatro Nacional— cuando una idéntica medida confinó a las bóvedas los rollos de *El botero del Volga*. La segunda película soviética que llegaba a Cuba no recibía la autorización por temor a que «la semilla comunista prendiera en los sentimientos del pueblo» (Agramonte y Castillo, 2011, p. 288)[82]

Si bien el aparato burocrático estatal, y el ecosistema institucional de entonces se apuntaba, como no podía ser de otra manera, a la cruzada anticomunista en desarrollo, lo cierto es que, a todos los efectos prácticos de la censura, las prohibiciones resultaban lo suficientemente circunstanciales, y laxas, como para en muchas ocasiones transigir y permitir los estrenos de los filmes en instituciones públicas de prestigio, como podía ser el antes aludido Teatro Nacional. Por supuesto, el alcance real de la Comisión Revisora Nacional de Películas estaba más que limitado a la esfera de lo comercial, y lo público, no pudiendo darse por aludida cuando las proyecciones de las películas no rebasaran el ámbito discreto de lo doméstico, una práctica que empezaba a imponerse de a poco:

> Entre 1927 y 1929, José Manuel Valdés-Rodríguez, uno de los pioneros de la crítica y el estudio del cine en Cuba, convocaba con cierta periodicidad a algunos amigos a su casa. Allí proyectaba copias en 16 mm de películas importantes llegadas al país, que no hallaban espacio para su exhibición por distintos motivos, entre ellos la ignorancia y subestimación de los propios empresarios por sus nulas perspectivas comerciales. Por medio de un proyector prestado y con la pared blanca del garaje de su vecino a guisa de pantalla, a la vera de un flamboyán, Valdés-Rodríguez presentó: *La madre* (1926), *El fin de San Petersburgo* (1927), y *Tempestad sobre Asia* (1928), de Vsevolod Pudovkin; *La última risa* (1924) y *Tartufo* (1925), de F. W. Murnau; *Varieté* (1925), de Ewald André Dupont; *El acorazado Potemkin* (1925) y *Diez días que conmovieron el mundo* (1927), realizados por Serguéi M. Eisenstein, así como *La nueva Babilonia* (1929), dirigido por Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg (sobre la Comuna de París), entre otros. (Agramonte y Castillo, 2011, p. 297)

Alejo Carpentier, por tanto, no tendría que esperar a llegar a la capital francesa en el primer semestre de 1928 para disfrutar de la oportunidad y el privilegio de acceder, como crítico, espectador entrenado, y periodista, al mejor cine soviético de la época. Más allá de cualquier suspicacia ideológica, y política, en la «República Burguesa de Cuba» consumir el cine de la URSS era una experiencia estética al alcance de la mano. De una forma u otra, cualquier interesado al respecto, fuese o no militante comunista, estaba en condiciones de acercarse a la mejor del cine de la época, si le parecía a lugar:

[82] Casi un año antes, el 22 de septiembre de 1926, había sido constituida, mediante Decreto Presidencial No. 1521, la Comisión Revisora Nacional de Películas, que adscrita desde el punto de vista institucional y jurídico al Ministerio de Gobernación, era la instancia encargada de ejercer la censura en todo lo relativo a las buenas costumbres, la clasificación de los filmes por grupos de edades, y de velar por la no difusión pública de cualquier doctrina que cuestionara la moral vigente entonces.

> Entre los habituales asistentes interesados en el cine como arte, se encontraban destacados intelectuales: don Fernando Ortiz, Raúl Roa, Regino Pedroso, Pablo de la Torriente Brau, Juan Marinello, Arístides Sosa de Quesada, César García Pons, Alfonso Hernández Catá, Rubén Martínez Villena, Rubén Arango, Alberto Riera, Roberto Agramonte, Miguel Pírez y José Zacarías Tallet. Estas exhibiciones seguidas por comentarios y discusiones sobre cada filme proyectado, pueden considerarse como otro de los antecedentes del movimiento de cine clubes en Cuba. (Agramonte y Castillo, 2011, p. 297)

Curiosamente Alejo Carpentier no es aludido, ni mencionado, entre los asistentes habituales a la tertulia cinematográfica organizada por José Manuel Valdés Rodríguez, lo que nos impulsa a suponer que, aun siendo miembro fundador del Grupo Minorista, en 1923, y firmante del Manifiesto Minorista, hecho que lo llevara a la cárcel en 1927, el entonces periodista cubano, o no conocía ni participaba de las proyecciones fílmicas, o su presencia era esporádica, si es que alguna vez asistió como espectador interesado. Lo cierto es que estando al tanto de la exhibición pública en La Habana de *El acorazado Potemkin*, como ya quedó demostrado, una vez radicado en la capital francesa continuó con el hábito de asistir a los estrenos o las exhibiciones del cine soviético de la época:

> En París he podido admirar otros *films* rusos contemporáneos —*El final de San Petersburgo*, *Tres en un sótano*— y he quedado absolutamente maravillado ante la seguridad de técnica de la nueva cinematografía eslava. ¡No hay una sola de estas películas que no resulte un acierto completo y definitivo! (Carpentier, 2011, p. 23)

Alejo Carpentier vendría a ser quizás el primer periodista y crítico cubano de cine en establecer una dicotomía conceptual irreconciliable; que a partir de entonces se hará habitual al comparar las intenciones, los modos de producción, y presupuestos estéticos, de los dos grandes «bloques ideológicos» y filmografías nacionales en aparente pugna:

> Mientras la cinematografía norteamericana, por ejemplo, ofrece una buena producción sobre cien cintas anodinas, de las que no nos acordaremos al día siguiente de haberlas visto, los productores rusos concentran los esfuerzos en centenares de personas en la creación de uno o dos *films*, cuya calidad ha de ser tan alta, que puedan atraer al público de todos los centros de población ruso, durante semanas enteras, y, en casos necesarios, volver a proyectarse algunos meses después con nuevos éxitos. (Carpentier, 2011, p. 23)

Alejo Carpentier insiste en el virtuosismo técnico de los realizadores soviéticos, antes que nada, artistas comprometidos con una causa que los trascendería, no por ello, menos exigentes en lo concerniente al acabado y la experimentación con las imágenes en movimiento; que parten de una búsqueda obsesiva compulsiva de la perfección de cada plano compuesto; que responden a una marcada intencionalidad estética y visual, sometida, como no podía ser de otra manera en la URSS, a una finalidad ideológica, pedagógica, sobre todo política, admitida sin ambages por su máximo inspirador y líder:

> Es indiscutible que un arte que da sus primeros pasos con tan óptimos resultados, se ha situado, de un salto, en el nivel más envidiable. Esta rapidez en la evolución de su técnica, se debe a que la cinematografía de la nueva Rusia, descansa en principios totalmente distintos de los que rigen la producción francesa o norteamericana. En la base del arte mudo eslavo, existen sistemas de trabajo y una centralización de esfuerzos que permiten enfocar muy altas finalidades… Lenin decía que, para la Rusia nueva, «el cinematógrafo resultaba la más importante de las artes». (Carpentier, 2011, p. 23)

Alejo Carpentier estaría admitiendo, para su pesar, lo que vendría a ser el pecado original del realismo socialista, un arte comprometido a la rusa, ideologizado, político, aparentemente al servicio de la clase obrera, en el poder a través de sus representantes, que a pesar de su extracción social humilde, acabarían acumulando un poder omnímodo. Conscientes de la capacidad movilizativa y propagandística del cinematógrafo como un fenómeno con unas potencialidades casi infinitas para convertirse en agente trasmisor del intransigente ideario bolchevique, que cotizaba al alza, los dirigentes comunistas de la URSS apostaron fuerte por una producción fílmica que no solo apuntalaría la causa redentora de la lucha de clases del campesinado y el proletariado contra la «burguesía», afianzando sus bases, al convertirlas en el destinatario dilecto y los protagonistas de sus historias, sino también apelando al cinematógrafo como una plataforma de lanzamiento, a nivel mundial, de una revolución que debía y podía ser internacionalizada a la fuerza: "El anhelo básico de la cinematografía rusa, es un anhelo de educación de las masas. Por ello, la producción cinematográfica es controlada cuidadosamente por el Estado, ya que se considera como un poderoso «vehículo de ideas»." (Carpentier, 2011, p. 24)

Alejo Carpentier, al igual que León Moussinac, al que «parafrasea» una y otra vez, asumía y daba por descontado el derecho inalienable del «Estado» soviético a decidir la «política cultural» a seguir, que debía desmarcarse y romper de manera irreversible y radical con ese pasado reciente, del cual se reniega de manera nihilista, y sistemática. Es un patrón de actuación que servirá de inspiración y modelo a otros procesos políticos posteriores, que se decantaron por la aplicación del estalinismo, y el realismo socialista, como la forma más efectiva e inmediata de conseguir transformar una sociedad clasista. Pero la denominación de origen y el laboratorio de pruebas estaría sin duda en la URSS, un país abocado a la construcción, en tiempo récord, de un nuevo paradigma humanista:

> Los argumentos de las películas de carácter artístico —*El crucero Potemkin*, *Iván el Terrible*, por ejemplo— son elegidos, con extraordinario cuidado, por todo un comité encargado de fijar la ideología de los *films*. Estos deben reflejar puntos de vista posteriores a la revolución, tratando de transcribir en la pantalla los nuevos ideales del pueblo ruso. (Carpentier, 2011, p. 24)

En el caso de Alejo Carpentier, ser acaso un pionero en la práctica de la profesión de la crítica de cine en uno de sus géneros más exigentes, que lo son todos y cada uno, pero mucho más la crónica periodística, por su carácter inmediato y diríase irreflexivo, no lo incapacita para nada a la hora de aprehender muchas de las dificultades y escollos a ser superados por la nueva manifestación artística en gestación constante entonces:

> Aquí otra vez la polémica incide en la validez artística que ya ha ganado el cine silente, amenazada por la intromisión del sonido. Carpentier reconoce los problemas técnicos que aún tiene la sonorización, pero, como siempre, proyecta su pensamiento hacia el futuro. Prevé la estilización que la banda sonora se verá obligada a realizar, no sólo en cuanto a los ruidos ambientales, sino muy en específico en lo referente al diálogo. (Arias, 2011, p. 8)

A contrapelo de las opiniones «desaforadas» de algunos de los más importantes intelectuales cubanos de la época republicana, con los cuales se podría decir que llega a disentir abiertamente, Alejo Carpentier, debido quizás a su formación como pianista y musicólogo empírico, entiende que el próximo salto evolutivo del cinematógrafo pasaba por la incorporación del sonido sincrónico, una cuestión que molestaba y mucho a los puristas de entonces: "Roa dirigió una importante carta a Jorge Mañach, publicada en la revista *Orto* en julio de 1929 para manifestar su pública felicitación y «alborozada adhesión» a su defensa del cine silente". (Agramonte y Castillo, 2011, p. 297-298)

Eran los tiempos propicios en que un intelectual orgánico de la izquierda cubana ortodoxa, Raúl Roa, comunista fanático, podía converger, en sus opiniones y principios, con un colega del signo ideológico contrario, Jorge Mañach: "Y lo deplorable es esto precisamente: la ovejuna actitud de nuestro público. Su insólita docilidad para resistir la invasión foránea —que instintivamente se presume mortal para la cubanidad— hace pensar en sí seremos un pueblo sin sentido histórico". (Roa, 1929, p. 14-15)

La invasión extranjera a la que hace referencia de manera alarmista y destemplada Raúl Roa es la aparición abrupta, definitiva, rupturista, del cine sonoro estadounidense, de la mano de las grandes compañías distribuidoras y productoras, que hacían su agosto. Raúl Roa quedaba atascado en una comprensión ultraconservadora de lo que debía ser el cine de arte, comprometido con su tiempo, moderno, que solo podía ser insonorizado, trascendente, si su origen estaba en la URSS y respondía a los intereses del proletariado.

Desde entonces los artistas del cine ruso, los dirigentes políticos revolucionarios (tanto Lenin como Stalin), así como los intelectuales europeos de izquierda dados a la ardua tarea de explicar el porqué del impacto estético del emergente fenómeno fílmico originado en la URSS, parten de un prejuicio tenaz que se repetirá a lo largo del tiempo:

> «Las películas para campesinos —dice Moussinac—, plantearon problemas especialísimos, en lo que se refiere a fondo y forma. Se trataba de determinar qué géneros —dentro de lo divertido y lo técnico—, podían atraer la atención de un aldeano, y ser asimilados por él. No teniendo la menor educación visual, el campesino —sobre todo el campesino iletrado—, no podría comprender un *film* llevado a un ritmo que se considerara normal para un espectador de la ciudad. Su espíritu no sabría atrapar rápidamente una idea o el sentido de un acontecimiento. Su ojo no está acostumbrado al dinamismo cinematográfico. Se puede decir que, aunque fuese poco a menudo al cinematógrafo, el obrero de las poblaciones, por la costumbre adquirida en el contacto con las máquinas, tiene los ojos más preparados para presenciar rápidas sucesiones de imágenes cinematográficas, mientras que el obrero de las campiñas, que, desde la niñez, sólo contempla paisajes tranquilos y poco animados, un mundo de apariencias estáticas, no sabría, sin educación previa, concebir el movimiento normal de las películas bajo otro aspecto que el de visiones que, para nosotros, resultarían lentas». (Carpentier, 2011, p. 24-25)

No deja de resultar contradictorio y sintomático que los intentos por transformar la compleja realidad social mediante la lucha de clases, entre el campesinado y los obreros por un lado, y la «burguesía» por el otro, derivasen, e incurrieran, a su vez, en una serie de prejuicios en base a la extracción, y el origen de las personas. Así, los intelectuales, bajo el paraguas de los políticos profesionales de izquierda, comunistas para ser exactos, se arrogaban la atribución, indebida por cierto, de presuponer que los sectores menos favorecidos de la ciudadanía rusa, los mismos a los cuales pretendían educar y formar, no estaban en unas condiciones mínimas de asimilar los efectos devastadores que quizás pudieran provocar en ellos el deslumbramiento intelectual que implicaría una primera toma de contacto con el cine como ese arte emergente que removería sus conciencias: “Il s’agit, pour l’instant d’éduquer et d’instruire 150 millions d’hommes au pays de la dictadure du prolétariat, et de les éduquer également au point de vue cinématographique”. (Moussinac, 1928, p. 197)

Los soviéticos entendían que para educar, y «formatear», a un pueblo analfabeto, antes había que adoctrinar e instruir a los que se encargarían de dicha labor pedagógica, y propagandística, no tanto a los directores de cine, creadores comprometidos a tiempo completo, sino sobre todo a los alumnos del Instituto de Estado de las Artes Escénicas, una suerte de obreros de la cultura que incluso recibían la oportunidad de sindicalizarse:

> Esta última escuela de actores comprende cuatro cursos, durante los cuales, el alumno recibe todos los conocimientos que le serán necesarios para sus actividades artísticas. El programa de asignaturas no puede ser más nutrido: técnica del cine, economía política, teórica del cine, literatura, mímica, principios del movimiento, gimnasia y anatomía, boxeo, esgrima, baile, historia de la lucha de clases, acrobacia, historia del cine soviético, interpretación, materialismo histórico, estética de la revolución. (Carpentier, 2011, p. 25)

La oposición contundente de la facción más conservadora de la intelectualidad cubana de la época, a la intromisión inesperada del cine sonoro, por lo menos desde la perspectiva del Partido Comunista de Cuba, y sus ideólogos rampantes, quizá tenía que ver con el entrenamiento específico que recibían los actores profesionales de la URSS, una enseñanza dirigida del todo a potenciar el cuerpo en detrimento del uso de la voz:

> Es muy curioso ver cómo el arte de la mímica, tal como se enseña en las escuelas soviéticas, ha sido basado en estudios y observaciones científicas. Se comienza por enseñar a los alumnos a producir los gestos más elementales de la vida, y los que responden a las reacciones más directas de la inteligencia, el sentido y el sentimiento. (Carpentier, 2011, p. 25)

Alejo Carpentier se adelanta a los acontecimientos, y confronta una de las críticas habituales que se le hacían entonces, y luego también, a la cinematografía de la URSS, que tenían que ver con el «anonimato» de los actores y actrices, esa despersonalización disolutiva de «la condición humana», de un individuo que ya no podría subsistir aislado, nunca más; que debe aspirar, por tanto, como ser social, a convertirse en sujeto histórico y «motor» del cambio, siempre, por supuesto, formando parte disgregable de una masa social apócrifa, que parece contenerlo, y redimirlo, incluso, en contra de su «voluntad»:

> Se ha dicho, con razón, que el cine soviético tiende a la anulación de la estrella. Se ha creído ver en ello la aplicación arbitraria de un principio comunista, que destruye el individualismo… Pero no es así. En todas las películas rusas hay algún protagonista principal, que resalta sobre las masas. Lo que acontece es que el cinematógrafo ruso concede más importancia a la idea de una película, que al arte de los actores. (Carpentier, 2011, p. 26)

Alejo Carpentier, en su función de periodista, y traductor al español de Moussinac, parecería estar de acuerdo con las directrices estéticas trazadas al dedillo desde Moscú. Daba por sentado así, quizá de una manera apresurada, y errónea, que la cinematografía soviética, en boga entonces, reflejaba una problemática económica, ideológica, política, y social, de alcance, connotaciones, y prevalencia universales. El autor cubano cometía, para su pesar, un costoso error de apreciación, que se volvería recurrente, el de suponer, como no se pudo comprobar luego, que el proletariado mundial es único, e indivisible:

> Los tres máximos directores rusos de la hora actual, Eisenstein, Poudowkine y Dziga Vertoff, sólo quieren reflejar aspectos históricos e ideológicos del nuevo orden de cosas que impera en el país. Quieren —como quiso hacerlo con un poema el gran poeta ruso Mayakowski—, reflejar el alma y las inquietudes de ciento cincuenta millones de habitantes. Por ellos, sus *films* resultan verdaderos panoramas de multitudes en movimiento, que intervienen en episodios cuya grandeza y universalidad pueden interesar a los hombres de las regiones más remotas. (Carpentier, 2011, p. 26)

Es una comprensión distorsionada, excluyente de la diversidad de criterios, que lo llevará a la descalificación de la obra de los pioneros del cine cubano, silente y sonoro. Es una actitud acusatoria, más bien difamatoria, que será habitual a partir de entonces, siendo replicada, una y otra vez, por buena parte de la historiografía especializada en el tema, que suscrita siempre desde el prisma político de la izquierda más radical una vez accede al poder político en 1959, intenta deconstruir y demeritar el pasado republicano, dando a entender que aquella producción cinematográfica, según ellos exigua e ingenua, respondía a una lógica comercial, e ideológica, que buscaba adecuarse y reproducir los modelos culturales provenientes de Norteamérica, no solo ajenos a la realidad nacional, sino que entraban en conflicto de intereses con el proyecto emancipatorio en desarrollo: "Para los directores nuestros, el argumento de una película puede ser muy mediocre. Lo que interesa es que haga resaltar la estrella. La propaganda de película se hace a base de un nombre; no de una idea". (Carpentier, 2011, p. 26-27)

Lo curioso es que dicha práctica, que exalta la trascendencia del cine soviético a partir de su carácter vanguardista, pero también de su sesgo ideológico, incluso político, trasciende fronteras, y el tiempo, siendo una cuestión y debate público de sumo interés en aquellos países de habla hispana donde la lucha de clases entre la «derecha ancestral» y la «izquierda progresista» acabaría tomando, en algún instante, tintes guerra civilistas:

> Ya en el presente siglo, apareció el volumen colectivo, a cargo del profesor Santiago de Pablo, dedicado a *La historia a través del cine. La Unión Soviética*. Más recientemente, y a raíz del centenario de la revolución soviética (2017), han continuado los eventos que tratan de recuperar figuras como Dziga Vértov, tal como se pudo comprobar en el ciclo *El ojo en la materia. Dziga Vértov y el cine soviético temprano*, que se celebró en el Museo Reina Sofía, en el otoño de 2017. Pocos meses después, a comienzos de 2018, tuvo lugar la exposición organizada por el IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) sobre «La vanguardia fotográfica soviética de Aleksander Ródchenko». Como vemos, las figuras de Rodchenko y Vértov van unidas en los primeros compases de la cultura visual soviética, de modo que junto a Eisenstein, con títulos como *La Huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927) y *La línea general* (1929), también conocida como *Lo viejo y lo nuevo*, se han convertido en referentes ineludibles para una reflexión como la que llevamos a cabo. (De la Arada et al, 2023, p. 17-18)

Esa lucha a muerte entre el pasado y el presente, decadente uno, emergente el otro, trasciende el ámbito artístico, y de lo estético, para recalar en lo ideológico, y cómo no, en lo político. Es una cuestión cultural compleja, que va más allá de los descubrimientos y los experimentos visuales, de maneras narrativas nuevas, hasta proponer en su lugar un cambio de paradigmas, de corte humanista, que afectaría la comprensión del arte y de la historia, el eterno debate eurocéntrico entre la barbarie y la civilización occidental.

El autor cubano, hablamos de Alejo Carpentier, no elude posicionarse en aquel instante, tomando partido por una postura política en detrimento de la otra. Así, a raíz del estreno del filme *La línea general*, decide encomendarse al director de esta, Serguéi Eisenstein:

> «Es este el primer cuadro monumental, basado en documentos campesinos y agrícolas, que realiza el cine… No vamos a pintar una lucha con cañones, banderas al viento, y caballería haciendo temblar la tierra. ¿Acaso conoce el Occidente los resultados que hemos obtenido en el frente pacífico interior? ¿Oyó hablar alguna vez del heroísmo de las primeras ofensivas de los pioneros de la revolución agrícola? Después del patetismo de la gran lucha, después del incendio y la rebelión, he aquí la vida cotidiana del campesino, el establo, las lecherías… Hacer venerar las estadísticas de tropeles mugientes, las selecciones de granos; esa es la labor que nos hemos impuesto… Crece el centeno; se percibe el perfume de la savia de los pinos; la tierra ha sido labrada bajo el sudario de una primera nevada… ¡La época del vapor y la electricidad se inaugura!... ¡Corren diez, cien arados mecánicos!... ¿Qué emoción queréis que sintamos, después de esto, por la *Canción de Rolando*?» ¿Si Virgilio reviviera en nuestro siglo, y fuera cineasta, no serían estos sus ideales?... (Carpentier, 2011, p. 27)[83]

La pregunta formulada por Carpentier, amén de retórica, no deja de ser capciosa. Si bien estamos hablando de la última película silente dirigida por el cineasta soviético, un proyecto postergado, y que sufriría una transformación notable en su acabado debido a los cambios en la política agraria de la URSS, cuando ya no era admisible representar en la cinematografía comunista el «egoísmo» de los campesinos independientes que se resistían a la colectivización de las producciones y las tierras, lo cierto es que el propio director no pensaba quedarse atascado en un esquema de realización que prescindiría, cómo hacerlo sin quedarse atrás, de la incorporación, al metraje, del sonido sincrónico. Alejo Carpentier, en la aludida conversación sostenida en 1930, a raíz de ese encuentro casual en un famoso café de París, no desaprovecha la oportunidad de saber qué piensa:

---

[83] Es muy difícil establecer el origen de las declaraciones de Seguéi Eisenstein que cita Alejo Carpentier en su artículo, el que sale a la luz el 7 de octubre de 1928. Una revisión en detalle de un texto posterior, "Con el creador del Acorazado Potemkin", publicado en la revista *Social* de La Habana en marzo de 1930, genera ciertas dudas razonables al respecto, más que todo por la inclusión literal de un pasaje ya aludido de modo textual en "El cine en la nueva Rusia"; que Alejo Carpentier «cita» luego, al narrar el encuentro que sostuvo con el director soviético años después, en 1930, en París, donde al parecer aquel llega a decir: "¿Conoce acaso el Occidente los grandes resultados que hemos obtenido en el frente pacífico interior? ¿Se sabe algo sobre el heroísmo de las primeras ofensivas de los iniciadores de la revolución agrícola?" (Carpentier, 2011, p. 58). Transcurre un año y medio entre la publicación de "El cine en la nueva Rusia", y "Con el creador del Acorazado Potemkin", por lo que es imposible que lo dicho por el director soviético en 1928 a raíz del estreno de *La línea general* lo asumamos como la transcripción libre de la conversación colectiva que habrían mantenido Alejo Carpentier y otros artistas, escritores, intelectuales, con el director soviético durante esa suerte de paseo y entrevista informal ocurrida en el café *Les Deux Magots* de París. En consecuencia, solo nos queda especular que lo dicho por Serguéi Eisenstein, y aludido por Carpentier, aparece de una forma u otra en el libro *Le cinéma soviétique* (León Mussinac, 1928), que permanecería sin traducir al castellano hasta 1931. Por tanto, habría que desconfiar de la exactitud y verosimilitud de las supuestas «confesiones» o «declaraciones» que realiza Serguéi Eisenstein en 1930, durante ese encuentro informal de unas pocas horas que rememora Alejo Carpentier en su artículo publicado en la revista *Social*.

> Pregunté a Eisenstein si pensaba utilizar el *film* parlante: —Lo creo de gran utilidad en Rusia, como agente de educación de las multitudes, pues mucha gente no sabe leer. El cineasta me habla de sus proyectos. Cuando vuelva a Rusia, dentro de un mes, comenzará a trabajar en el escenario de su próximo *film* —*film* intelectual, como él lo llama—, que será una transposición cinematográfica de *El Capital*. Eisenstein emprenderá un análisis detenidísimo del texto fundamental, para establecer un equivalente en imágenes del método dialéctico de Karl Marx. (Carpentier, 2011, p. 58-59)[84]

Un año antes, sin embargo, mientras el gran genio de la cinematografía soviética de vanguardia acababa de estrenar su última película silente, y soñaba con la adaptación fílmica de uno de los ensayos económicos más importantes y discutibles de la historia, la facción más combativa y ultranacionalista de la intelectualidad cubana de entonces se resistía con denuedo a ese tránsito natural a un estadio estético superior que supondría la irrupción intempestiva e irreversible del cine sonoro en detrimento definitivo del silente:

> Porque el Vitaphone y el Movietone representan algo más que el aire parlante, estéticamente ineficaz: representan un vehículo más —poderosísimo— de la penetración Iñaki[85] en nuestro país. Óigase bien: ya ni teatros propios tenemos. Ya no es solo la tierra que se nos va — que se nos fue —. Ahora son los teatros. ¿Qué será mañana […] Nada, amigo Mañach: dos estaciones centrales tiene hoy el imperialismo norteamericano en Cuba: la naval — y ominosa — de Guantánamo y la fotogénica — también ominosa — de Fausto y su sucursal El Encanto. Contra la definitiva desaparición de ambas hay que movilizar nuestros mejores esfuerzos. (Roa, 1929, p. 14-15)[86]

Es casi delirante el tono alarmista de una correspondencia abierta hecha denuncia. Lo que más sorprende es que la misma puede ser entendida, a la luz de la investigación, como una respuesta feroz e inmediata ante un artículo publicado por Alejo Carpentier.

---

[84] Cabría preguntarse a estas alturas de la historia cómo habría sido la transposición, al lenguaje del cine, del método dialéctico aplicado por Carlos Marx al momento de redactar *El capital*. En lo concerniente a la investigación, lo curioso es que podríamos entender ese acto creativo imaginado como el primer intento de adaptación fílmica de un texto teórico que analiza tres esferas fundamentales de la actividad humana: la filosofía, la economía, y la política. Sin duda alguna, ahora, y entonces, un desafío artístico, productivo, y técnico, que nunca fue pudo ser afrontado por el cineasta soviético, limitado por la censura sistémica del aparato ideológico y político del Partido Comunista de la URSS. Habría que esperar hasta 2008 para que el documentalista Alexander Kluge, a partir de las notas manuscritas por Serguéi Eisenstein al momento de empezar el proyecto de filmar *El capital*, dirija el documental *Noticias de la antigüedad ideológica: Marx/ Eisenstein/ El capital*, una obra cinematográfica monumental, de 570 minutos de duración, donde se deja entrever que Serguéi Eisenstein detectó en la novela *Ulises* (James Joyce, 1922), tras un encuentro con su autor, un argumento, estructura, y tempo, atractivo, muy sugerente, que se apartaba de los cánones estéticos, ideológicos, y visuales propios de la ortodoxia soviética en el campo de la realización fílmica.

[85] Todo parecería indicar que al momento de la transcripción literal de la carta publicada en *Orto* en 1929, el corrector automático le debe haber jugado una mala pasada a los autores, y a los editores y revisores, pues en el libro de 2011, del cual extraemos la cita, aparece así, el nombre «Iñaki», cuando debió decir, seguramente, «yanki», una grafía común en Cuba, pero en desuso, no recomendada por la RAE, en tanto minoritaria, que sugiere en cambio el empleo de «yanqui», que vendría a ser sinónimo de estadounidense.

[86] El *Fausto* y *El Encanto* a los que se refiere Raúl Roa en su carta dirigida a Jorge Mañach eran entonces, fueron, de los primeros cines habaneros del circuito comercial de estreno en incorporar a su programación, a finales de los años 20, las películas sonoras. A todas luces, según ellos, constituían una amenaza real a la integridad territorial y la independencia de la República de Cuba, solo equiparable a la presencia de la base naval estadounidense ubicada en la Bahía de Guantánamo desde 1903.

Apenas un mes antes, el cronista y periodista cultural cubano radicado en París, remitía a la redacción de la revista *Carteles* un artículo titulado "Los problemas del Vitaphone". Allí declaraba enfático, no dejando el más mínimo resquicio a cualquier tipo de dudas:

> Me atrevo a opinar que quienes así piensan, son sencillamente los *pompiers*[87] de una nueva etapa que no se deciden a enfocar los problemas nuevos y de una importancia capital que plantea ante nosotros el advenimiento del *vitaphone* y del *movietone*. Lejos de rebajar la calidad de la actual producción cinematográfica, la aparición del cine sonoro reserva tan singulares sorpresas a sus productores, que estos se verán obligados a realizar innovaciones trascendentales en los medios de expresión del séptimo arte. Es ahora cuando el cinematógrafo empezará a ser realmente un arte actual, un arte de nuestro siglo, con recursos maravillosos, insospechables por el momento. (Carpentier, 2011, p. 45)

Se abre un falso frente de lucha que en lo ideológico y lo político acabaría algún día pasándole factura al Alejo Carpentier que decide montarse, de pasada, en el carro de la Revolución cubana triunfante. Sin embargo, las primeras escaramuzas se remontan, cómo no, a un artículo periodístico previo, que sería el detonante del cruce de espadas entre dos formas muy diferentes de asimilar lo que supuso, para todos los intelectuales cubanos de entonces, la irrupción definitiva e irreversible del cine sonoro:

> Meses antes, en marzo, Mañach dedicó en la *Revista de Avance*, una reseña al estreno del filme *El Cameraman* (1928), de Edward Sedgwick, protagonizado por Buster Keaton en el cual estableció similitudes y diferencias entre la comicidad del cara de palo y la de Chaplin. «El ingenuo es siempre torpe —concluyó. Chaplin y Keaton son dos inadecuados esforzándose por adaptarse a un mundo en que solo la malicia es práctica. Tienen la torpeza insigne y conmovedora de Don Quijote». (Agramonte y Castillo, 2011, p. 298)[88]

Es una de las primeras analogías y paralelismos establecidos por la crítica de cine, y algunos de los más destacados artistas, escritores, e intelectuales cubanos del período republicano, que perciben al gran Alonso Quijano, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, como un «ancestro» y antecedente literario de los que vendrían a ser siglos después sus continuadores o sucedáneos cinematográficos, acaso la encarnación estética de la clase de los desposeídos, individuos inadaptados, oprimidos por su medio social, «ingenuos pícaros», valga el oxímoron, tránsfugas venidos a menos, gente buena al fin.

[87] No es casual que Alejo Carpentier, un hablante perfectamente bilingüe en castellano y francés, utilizará el apelativo de «pompiers» para referirse a los detractores del cine sonoro, entre los cuales se encontraban algunos de los más importantes intelectuales cubanos de la época. Si bien en su acepción primera y principal «pompiers» significa «bomberos», ya en el campo de la crítica de arte en Francia es una forma despectiva de referirse a los clichés y estereotipos que aparecían en las pinturas de tema historicista. Además, en francés del original, dicha palabra, cuando es empleada como adjetivo, y no como sustantivo, significa «pomposo», por lo que el cuestionamiento abierto, y lo que podría entenderse como una ofensa personal, se daban por descontados, más en el ámbito enrarecido y extremista de la intelectualidad cubana nacionalista de las primeras décadas del siglo XX, incluso, tras su ascenso al poder a partir de 1959.

[88] Jorge Mañach: "El Cameraman", *Revista de Avance*, año III, no. 32, La Habana, marzo de 1929, p. 89.

Es una equivalencia o «similitud» en la que después insistirán otros autores, escritores e intelectuales cubanos de entonces, poco después, y también de las décadas posteriores, que creen detectar en Charlot a un adalid incomprendido de la clase campesina y obrera:

> ¿Mítico Charlie, Quijote de Cinelandia, amigo inaudito de los niños sempiternos que todos los días estrenan ingenuamente el mundo. A través del espacio y el tiempo te sabemos ineficaz para liberar tu patética tragicomedia de vagabundo fracasado, pero te seguimos admirando con la misma visión de antaño, más, quisiéramos, que ahora tomaras la lanza heroica de Don Quijote, para combatir al Diablo, que todavía le está disputando a Dios, con ostensible provecho, el dominio de este mundo, que él creo para el bien, el amor y la justicia, y donde muchísimos de tus hijos viven como tú, sin techo, sin comida, y hasta sin mujer, mientras el honorable Filisteo, a la hora de comerse la mejor posta, dice que hay que poner a raya a los haraganes y a los perturbadores, que perdieron el amor de Dios en sus caminos del Diablo. (Rodríguez, 1936, p. 17-18)[89]

Más allá del entusiasmo arrollador que despertaba en Alejo Carpentier el británico Charles Chaplin, y su emblemático, por icónico, Charlot (incluso era así entre algunos de los más irreductibles ideólogos e intelectuales de la extrema izquierda cubana de la época, que poco después también se dedicarían a la praxis profesional de la crítica de cine), lo cierto es que no parecía existir consenso definitivo sobre qué tan reivindicativo, tal vez revolucionario, resultaba el personaje asumido por el inglés emigrado a EE.UU., que no dejaba de generar ciertos comentarios displicentes y suspicacias, acaso políticas, entre algunos de esos mismos militantes comunistas, que no lo percibían necesariamente como ese antisistema subversivo que otros entusiastas camaradas creían detectar en él:

> La presentación de la primera edición, publicada en 1936 correspondió a Juan Marinello, que la calificó de «comentario chaplinesco» y de hombre un poco charlotiano a Luis Felipe Rodríguez, creador de «un espectáculo que no se ve todos los domingos como una película de Canillitas». (Agramonte y Castillo, 2011, p. 299-300)[90]

---

[89] El fragmento anterior corresponde al prólogo que escribe el autor cubano Luis Felipe Rodríguez para su libro *Don Quijote de Hollywood* (La Habana, 1936). Nacido en Manzanillo, antigua provincia de Oriente, el 30 de julio de 1884, bajo el nombre de Luis Francisco Ignacio, muere en La Habana el 5 de agosto de 1947. Sus primeras obras literarias las publica en España a inicios del siglo XX. Hablamos de *La ilusión de la vida* (Valencia: F. Sempere, 1912), *Cómo opinaba Damián Paredes* (Valencia: Prometeo, 1916), *La conjura de la ciénaga* (Madrid: V. H. Sanz Calleja, 1923), y *La copa vacía* (Madrid: Tipografía Yágüez, 1926). En la producción literaria de Luis Felipe Rodríguez destacan con fuerza dos interesantes compilaciones de narraciones breves, publicadas bajo los títulos de *La pascua de la tierra natal* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1928), y *Marcos Antilla, relatos de cañaveral* (La Habana: Hermes, 1932). Mediados los años treinta, el autor cubano entrega a imprenta una de sus obras más conocidas y populares, la novela *Ciénaga* (La Habana: Trópico, 1937), que no era sino una nueva versión de otra narración suya, *La conjura de la ciénaga*. Casi treinta años después de la desaparición del escritor cubano, aparece una recopilación de sus mejores relatos, *Ciénaga y otras narraciones* (La Habana: Letras Cubanas, 1975). Tres años después, es publicado uno de sus textos inéditos: *El negro que se bebió la luna* (La Habana: Letras Cubanas, 1978).

[90] Es evidente la intención despectiva de Juan Marinello al emplear el adjetivo «chaplinesco» al hablar de *Don Quijote de Hollywood*, y el de «charlotiano» para referirse al autor literario, Luis Felipe Rodríguez, una sensación que se refuerza al apodar a Charlot como «Canillitas», uno denominación también ridícula.

En medio de la batalla ideológica de aquellos años, definitorios en la construcción de una identidad nacional cubana bajo la amenaza constante y siempre hipotética de ese enemigo imaginado que encarnaba en el imperialismo estadounidense, que no cesaba en su intento de socavar el sentido de pertenencia a la nación a través de sus artefactos de penetración cultural, el debate público entorno a la pertinencia y trascendencia del cine sonoro (que implicaba el desplazamiento irrevocable y la desaparición del cine silente), adquiría ciertos matices de confrontación política que rozaban la histeria y lo irracional:

> En esa misma publicación, el poeta camagüeyano Emilio Ballagas (1908-1954) salió en defensa de la exhibición de *El fin de San Petersburgo*, que pudo apreciar en el cine Rialto: «Este film silente —sordina a la marrullería del cine parlante— nos despierta con la elocuencia del lente depurado y el magnavoz de la propaganda social, con la sonoridad de su alcance artístico y humano. […] La roma perspicacia de la tijera revisora deja intacto el mérito de *El fin de San Petersburgo*; no le resta nada de su valor artístico. Ni de su eficacia "peligrosa" de propaganda social». (Agramonte y Castillo, 2011, p. 298)[91]

Más allá del intenso debate ideológico al interior de la intelectualidad cubana de la época, al analizar sus crónicas de cine publicadas en esos años es posible colegir lo que a todas luces comenzaba a ser una cuestión más que problemática para Alejo Carpentier, es decir, la renuencia de la industria a la adaptación de ciertos clásicos de la literatura, ya consagrados o sancionados como tal por la historiografía, supuestamente universales, que aún así se le resistían a los productores de los grandes estudiosos norteamericanos, más interesados en argumentos que amplificaran el alcance masivo de sus películas con la intención manifiesta de hacerlas un producto no solo asequible, sino incluso rentable:

> Por eso se explica que el cine no recurra más a menudo a la mejor literatura para encontrar buenos argumentos, en lugar de confiarlos a «la magra imaginación de sus argumentistas a sueldo». Pues «entre la gran literatura y el celuloide, se yergue una barrera de convencionalismos que ha llevado la producción comercial, en muchos casos, por pésimos derroteros». (Arias, 2011, p. 8)

Alejo Carpentier, que daba por sentadas las diferencias más que evidentes entre el teatro, y el hipotético sucedáneo de este que anunciaba la irrupción del cinematógrafo, un arte nuevo, esa décima musa de la cual ya hablaba en su primera crónica publicada, por el otro lado, de un modo contradictorio, y no menos curioso, demanda a la industria que adapte y recicle aquellos autores y obras literarias que hubiesen demostrado su valía estética a lo largo del tiempo, en detrimento de lo que podría ser, al menos en un inicio, otras de las características o especificidades del medio expresivo, emergente entonces:

[91] Emilio Ballagas: "El fin de San Petersburgo", *Revista de Avance*, año III, no. 40, La Habana, 15 de noviembre de 1929, p. 287-288.

un repertorio propio de argumentos, borradores, esquelas, guiones, historias originales, escritas para la ocasión por los casi nunca bien ponderados escritores de y para cine.

En otros muchos sentidos, Alejo Carpentier también se adelantaría a su momento, a lo que sería una suposición devenida práctica muy habitual varias décadas después, más que todo aquella que reconoce, aun hoy, la condición inmanente del crítico de cine como un espectador más, si acaso dotado, y entrenado, no tanto, aunque bien podría ser, de una sensibilidad estética superior, sino, también, de la responsabilidad hermenéutica de alfabetizar o enseñar a leer entre líneas los códigos ocultos que se manejan al interior del discurso cinematográfico. Hablamos de sus efluvios éticos e incidencias ideológicas, pero también de sus potencialidades políticas, y de las implicaciones sociales derivadas, en su caso, eso sí, de la constancia y la seriedad en la praxis profesional del oficio:

> En las relaciones entre Alejo Carpentier y el cine no sólo encontramos al teórico o al crítico, sino también al aficionado. Y diríamos más, al aficionado fidelísimo, que mantuvo durante toda su vida la asistencia habitual a las proyecciones cinematográficas, ya fuera en La Habana, París o Caracas. (Arias, 2011, p. 9)

Se descubre en Alejo Carpentier a un cinéfilo consumado, cultísimo y desafiante, que asume la crítica de cine como una ocupación profesional a tiempo parcial, pero también cual la canalización consciente de un impulso discursivo, literario, y recreativo, que lo llevará a absorber el séptimo arte por la experiencia estética y el placer sensorial, no tanto porque sea una obligación asumida con algún cometido ideológico subyacente, como si ocurrirá con otros críticos cubanos posteriores.[92]Alejo Carpentier como cronista de cine fue una personalidad diferente dentro de su contexto sociocultural inmediato, aun cuando desde varios años antes un grupo de críticos, casi anónimos por completo, casi una prole de escribidores e informantes, de todo tipo, se dedicaban al oficio gris de la promoción del género, al que aún se le cuestionaba su carácter artístico en gestación: "Todo lo anterior permite situar a Alejo Carpentier como un delicioso historiador del cine, particularmente del cine en La Habana." (Arias, 2011, p. 10)

Como otros muchos críticos y cronistas de cine que le sucedieron años después, Alejo Carpentier se entrega a la faena de organizar su propia galaxia cinematográfica, un mundo deferente, e ideal, habitado en lo básico por una trinidad de autores de culto, con un estilo fílmico perfectamente reconocible y trascendente, que la Historia del Cine, en mayúsculas, ha sancionado como algunos de sus actores y directores fundamentales:

[92] Me refiero en esencia, aunque no en exclusiva, a la praxis de otros tres grandes críticos cubanos de cine, José Manuel Valdés Rodríguez, Mirta Aguirre, Alfredo Guevara, cuya obra también analizaremos. Alejo Carpentier elude asumir dicho cometido ideológico solo hasta 1959. Después, no le quedará de otra.

> Por supuesto, Carpentier va a fijar su mirada más persistentemente en otros aspectos. Si de figuras se trata, existen tres a las cuales dedicó numerosos artículos en el transcurso de su vida. Se trata del ruso Serge Eisenstein, el norteamericano Orson Welles y, sobre todo, el inglés Charles Chaplin. Este último fue citado y comentado numerosas veces por Carpentier, hasta contar una decena de artículos dedicados específicamente a él, hasta contar una decena de artículos dedicados específicamente a él. (Arias, 2011, p. 11)

En cuanto al discurso analítico, y también recreativo, incluso de la metodología aplicada a la hora de analizar a cabalidad los filmes, resulta interesante descubrir cómo, a diferencia de otros muchos críticos de cine, cubanos y extranjeros, contemporáneos, incluso posteriores, el que luego será un ensayista y narrador de talla mundial admitiría, de una forma u otra, que la naturaleza axiológica y evaluativa de sus crónicas y ensayos no estaban necesariamente reñidos con el carácter lúdicro, la experimentación estética, la búsqueda de una autoría inmanente. Es un estilo descifrable que acabaría definiendo la originalidad del conjunto de su literatura, desde los cuentos y novelas, por supuesto, pero también de esos otros géneros de la escritura que vendrían a complejizar su obra, retrotrayéndola al futuro, cumplimentando su discurso a partir de un fenómeno fílmico que podía resultar inspirador y subyugante: "Según fue desarrollando su obra narrativa, resulta significativo apreciar cómo Carpentier sugiere en ciertas ocasiones algunos paralelos de esta con el cine." (Arias, 2011, p. 13)

Su obra literaria, aquella de corte periodístico, promocional, y reporteril, en cuanto fue colaborador habitual de varios periódicos y revistas a lo largo del tiempo, anuncia y expone muchos de los recursos dramáticos, estilísticos y metodológicos que dominarán no sólo su ejercicio profesional del criterio estético, sino incluso su naturaleza narrativa, y de paso, por qué no, de lo que hemos dado en llamar, para la ocasión, crítica de autor:

> Este narrador inveterado que yace en Carpentier se pone también de manifiesto cuando comenta, en el periódico Tiempo hacia 1941, el estreno de El Ciudadano Kane en La Habana, película de Orson Welles, otro de los cineastas que aparecen repetidas veces en sus artículos periodísticos. (Arias, 2011, p. 13)

Sin repetirse un instante, aunque insistiendo, como también lo harán otros críticos, en establecer cuáles eran sus autores cinematográficos favoritos, el Alejo Carpentier que todos conocemos, que ya para entonces es un escritor consagrado, no cesa en su empeño de admirar la obra de aquellos directores que habitaban su olimpo personal: "El respeto que siente por Orson Welles, lo lleva dedicarle otros siete artículos entre 1951 y 1958 en su sección Letra y Solfa de El Nacional de Caracas." (Arias, 2011, p. 14). Orson Welles, el actor, el artista, en resumen, el autor, es uno de los grandes directores de cine a los que Alejo Carpentier dedicó varias de sus crónicas más logradas:

> En el más de medio siglo que Carpentier frecuentó la temática cinematográfica muchos otros directores, actores, técnicos y filmes ganaron su atención, en crónicas dinámicas, que constituyen un vívido friso del desarrollo de ese arte, sobre todo durante la primera mitad del siglo XX. Así desfilan por sus páginas directores como Giovanni Pastrone, Poudowkine, René Clair, Luis Buñuel, John Huston, Vittorio De Sica, Fellini, Juan A. Bardem y otros. (Arias, 2011, p. 14)

El crítico cubano de cine, que nunca dejará de serlo, incluso hasta una fecha muy próxima a su muerte, en 1980, adelanta lo que luego será una cuestión que abordarán otros historiadores y teóricos posteriores, el modo en que la obra literaria decimonónica, en este caso de un autor español, podría ser entendida como un antecedente, detonador, o precursor, de la estética específicamente fílmica, o lo que hoy día se asume como tal:

> Quien relee actualmente a Valle Inclán se sorprenderá al hallar, en sus novelas con bastante anterioridad a la teoría de una influencia del cine en la literatura, todo lo que a esa supuesta influencia atribuyeron algunos críticos: rapidez de acción, esquematización del diálogo y situaciones, perpetua mutación de planos —cuando nadie usaba aún los términos de "montaje", ni de contrapunto... (Carpentier, 2011, p. 237)[93]

A tenor con un pensamiento complejo, dinámico, integrador, y transdisciplinario, Alejo Carpentier, que nunca dejará de ser un autor literario, que antes ejerció de crítico de cine, entre otros temas, por tanto, un analista observador, y perspicaz, consigue en, un arranque de enciclopedismo absoluto, que él se podía permitir sin mucho esfuerzo, detectar los vasos comunicantes que conectan y hacen dialogar a las disímiles distintas manifestaciones del arte:

> Las vinculaciones del cinematógrafo con otras artes no podían pasar inadvertidas para Carpentier y su relación con la pintura en específico le motivó varias crónicas. No sólo es el comentario sobre filmes acerca de artistas plásticos, como los dedicados al pintor venezolano Armando Reverón o a Picasso, sino la búsqueda de nuevas relaciones creativas entre ambas artes. (Arias, 2011, p. 15)

En una crónica de cine[94] publicada en 1955, en el diario *El Nacional*, de Caracas, Alejo Carpentier incluso imagina cómo sería un largometraje de animación inspirado en la obra pictórica de algunos de los más grandes artistas de su época, que bien aceptarían participar del proceso creativo, si no fuese por el esfuerzo físico exhaustivo requerido para concretar un proyecto artístico semejante, así como las limitaciones de tiempo que afrontarían en su carrera profesional al dedicarse a ello casi en exclusiva:

> Muchas veces hemos pensado en lo que sería una película de dibujos animados, debida a la mano de Picasso, Max Ernst o Joan Miró. Sería una auténtica obra de arte, completa en sí misma, aunque distinta de la pintura tal como se ha concebido durante siglos y siglos.

[93] "De una supuesta influencia del cine". En: *El Nacional*. Caracas, 18 de marzo de 1954.
[94] "Del movimiento en el arte". En: *El Nacional*. Caracas, 10 de diciembre de 1955.

> Si no poseemos tal obra de arte es, sencillamente, porque los procedimientos de confección de los millares de dibujos que integran un cartón animado están sujetos, todavía, a métodos elementales que impondrían al artista una labor demasiado ardua y prolongada. Pero no nos está prohibido pensar que pueda inventarse en breve una máquina que simplifique considerablemente la tarea inicial del pintor, reduciendo ciertas sucesiones de imágenes a la animación de simples esquemas. (Carpentier, 2011, p. 287)[95]

Más allá de no constituir su praxis profesional principal, nos referimos a la crítica de cine, Alejo Carpentier, en tanto el autor de una obra literaria de naturaleza narrativa, y ese ensayista que nunca dejaría de serlo, fue capaz de prodigarse al respecto hasta el final de su vida. Al asumir el desafío de analizar el séptimo arte como una encomienda ideológica, e institucional, una ineludible responsabilidad política de la cual le resultaba imposible sustraerse en cuanto era un deber y orientación a ser cumplida por todo aquel que se considerara un intelectual orgánico de la causa y el poder revolucionario, es así, cuando menos, a partir de 1959, Alejo Carpentier no consigue evitar que su discurso, antes desinhibido, espontáneo, y fértil en lo literario, se acerque al panegírico político, señal inequívoca de que la retórica revolucionaria había cambiado la reglas del juego:

> Las últimas referencias de Carpentier sobre cine tuvieron lugar en el periódico Granma, ya en la década del 70. Ahora su interés se centra en la nueva producción cinematográfica que se realiza en Cuba. Es significativo su artículo dedicado a la película *Páginas del Diario de José Martí*, de José Massip. Este filme fue polémico cuando su estreno y todavía hoy no ha sido asimilado por público y críticos. (Arias, 2011, p. 16)

Alejo Carpentier, a contracorriente de la reacción generalizada de la crítica de cine en Cuba, se declara un admirador entusiasta de ese largometraje de temática histórica, un recuento de sucesos bélicos narrados a fines del siglo XIX en el *Diario de Campaña: (De Cabo Haitiano a Dos Ríos)*, de José Martí, al que se alude desde el título del filme:

[95] 44 años después, en 1999, hasta un punto conectado con la cultura cubana, y con la obra literaria de un gran escritor estadounidense, el animador ruso Aleksandr Petrov ganaba el Oscar a mejor cortometraje de animación por su adaptación de un clásico de la literatura norteamericana, y universal, *El viejo y el mar* (Ernest Hemingway, 1952). Para hacernos una idea de las dificultades aludidas por Alejo Carpentier al momento de imaginar por qué sería muy complicado para un artista de la plástica hacer una película de animación, bastaría apenas con saber que al animador ruso Aleksandr Petrov le llevaría más de dos años, a partir de marzo de 1997, y hasta abril de 1999, pintar a mano cada uno de los más de 29,000 fotogramas que arman los 20 minutos de rodaje del cortometraje de animación. Para ello utilizó una técnica ardua. La película, hecha con pinturas al óleo sobre vidrio, una técnica dominada por un puñado de animadores en el mundo, implica utilizar los dedos, en lugar de una espátula o un pincel medio, sobre diferentes láminas de vidrio colocadas a diferentes niveles, cada una cubierta con pinturas de aceite de secado lento, lo que añadía perspectiva y profundidad a los cuadros, pero también un abrumador grado de dificultad. Después de fotografiar cada marco pintado en las láminas de vidrio, el cual era cuatro veces mayor que el habitual folio tamaño A4, el animador tenía que modificar la pintura para la siguiente trama, hasta completar los 29 000 fotogramas, cada uno de ellos una pintura. Se construyó un sistema especial de cámaras de control de movimiento, para el rodaje de los fotogramas.También se montó una cámara IMAX, y una cámara de vídeo de ayuda se adjuntó a la cámara IMAX. Casi medio siglo después, lo previsto por Alejo Carpentier en una breve crónica de cine de los años 50, se volvía realidad de una manera inusitada, confirmando las dificultades previstas por el escritor cubano.

> Con esta producción, el cine cubano se enriquece con un logro de excepcional importancia, afirmación de su madurez, de su condición adulta, en todos los planos de la factura, de la técnica, labor de intérpretes y acción eficiente —lírica y sin embargo ceñida a los sobrios contrastes, a las calidades de agua fuerte del texto martiano— del realizador José Massip, que aquí se nos muestra en el pleno dominio de sus medios. (Carpentier, 2011, p. 353)[96]

Con su hacer axiológico de la década de los años 70, Alejo Carpentier, a su pesar, quizá incluso «involuntariamente», se contagiaba por penetración de las encomiendas y presiones ideológicas a las que se verían sometidos los artistas, escritores, intelectuales, cubanos todos, entonces, y ahora, obligados a rendir la debida pleitesía política a la institucionalidad oficial, los estamentos del poder que en el campo de la batalla cultural decidían lo bueno, lo correcto, lo estético, lo revolucionario, lo permisible, lo permitido. Alejo Carpentier, el autor de una obra literaria majestuosa y trascendente, en este caso ejerciendo ya de ministro consejero de la embajada de la República de Cuba en Francia, no descuidaba la más mínima oportunidad, no tanto de realizar su trabajo divulgativo, como no podía ser de otra manera, sino, incluso, para cantar las loas correspondientes al proceso político cubano posterior a 1959, y cómo no, a su «protagonista carismático»:

> En este momento de su discurso el intelectual cubano recordó que en 1971, cuando el cine de su país había madurado considerablemente, Fidel Castro dijo, en el discurso de clausura del primer Congreso de Educación y Cultura, en La Habana que: «en el dominio de la cultura se debía promover la participación de las masas, para que la creación cultural sea la obra de las masas, para el placer de las masas». (Timossi, 2011, p. 358)[97]

Es una actitud comprensible la que afronta Alejo Carpentier en el ejercicio de sus funciones como agregado cultural de la embajada de la República de Cuba en Francia,

---

[96] "Páginas del Diario de José Martí. Nuevo filme cubano de José Massip". En: *Granma*. La Habana, 30 de enero de 1972.

[97] "El cine cubano es el producto auténtico de la Revolución". En: *El Día*. México, 13 de enero de 1977. Jorge Timossi, el autor del artículo, fue una figura ubicua de la cultura cubana y latinoamericana posterior al triunfo revolucionario de 1959. Nacido en Argentina, nacionalizado cubano, fue uno de los fundadores, entre otros, el 16 de junio de 1959, de la agencia de noticias y propaganda Prensa Latina (Prensa Latina, Agencia Informativa Latinoamericana S.A). Junto a Jorge Ricardo Massetti (Jorge José Ricardo Mascetti), también argentino, y primer director de la agencia, que luego moriría combatiendo, en 1964, con el grado, y el sobrenombre, de «Comandante Segundo», del Ejército Guerrillero del Pueblo, forma parte del núcleo inicial de Prensa Latina, integrado, además, entre otros periodistas, por Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Rogelio García Lupo y Carlos María Gutiérrez. Corresponsal destinado en Río de Janeiro en 1959, años después, y una vez radicado en Cuba, fue el reportero de Prensa Latina en naciones como Argentina, Argelia, Chile, Francia, Irán, Libia, México, Nicaragua, y la República Dominicana. Acompaña además al señor Fidel Castro Ruz en varios de sus viajes de estado, y cubre incluso, de manera habitual, las cumbres del Movimiento de Países No Alineados. De su amistad íntima con Joaquín Lavado (Quino), el famoso caricaturista, dibujante, e historietista argentino, surge el personaje de Felipe, el mejor amigo de Mafalda, que está inspirado, a todas luces, en Jorge Timossi, también conocido como «El Flaco», o «El Timo». Escritor de casi una decena de libros de cuentos, y de testimonios, Jorge Timossi llegó a ser director de la Agencia Literaria de Derecho de Autor, y a ejercer de vicepresidente del Instituto Cubano del Libro (ILC). Recibió la Distinción Félix Elmuza, la Orden Félix Varela y el Premio Nacional de Periodismo José Martí.

en resumen, las correspondientes a un diplomático al servicio de un gobierno, y estado, la de no poder eludir la obligación de aludir, una y otra vez, al gran protagonista político de la historia de Cuba de los últimos 65 años, más cuando aún estaban muy frescos en la memoria gremial y personal de los artistas, escritores, e intelectuales de aquel entonces, lo ocurrido con sus pares menos afortunados, a partir justo del evento que evoca el autor cubano, así como el periodista que cubre la presentación de Alejo Carperntier en París. Hablamos del primer Congreso de Educación y Cultura ocurrido en La Habana en 1971, un evento de muy triste recordación, y ciertamente traumático para la cultura cubana,[98] pues desde ese momento se institucionaliza la discriminación por motivos de identidad de género y orientación sexual, la exclusión social por razones de naturaleza ideológica, moral, religiosa, la condena al ostracismo y a puestos de escaso reconocimiento público, y de menor remuneración económica, de algunas de las más importantes figuras de la cultura nacional, que dejaban no solo de ser confiables, sino que acababan convertidos en apestados, siquitrillados, personalidades ilustres venidas a menos, poco ejemplares, dignas de sufrir el escarnio público de esa presunta vanguardia política que se arrogaba el derecho de humillarlos antes de intentar devolverlos al redil de la obediencia pública. El desarrollo de los acontecimientos establecía así cuál era la estrategia a implementar:

> Aquel lunes 26, Prensa latina difundió la carta de Padilla dirigida al Gobierno Revolucionario. Al día siguiente, el mismo en que el poeta fue excarcelado y realizó su autocrítica en la UNEAC, Fidel asistió, sin previo aviso, a las discusiones de dos subcomisiones del Congreso. Aún volvería a la plenaria general del día 29 y finalmente lo clausuraría un día después. Su presencia era una manera de dar la batalla en el plano nacional e internacional, responder —sin mencionarla de manera explícita— a la ola que había comenzado a levantarse tras el arresto de Padilla y radicalizar así la posición cubana. En ese sentido, la intervención del poeta en la UNEAC no estaba concebida, ya lo señalé, sino como una nota al pie de las discusiones que estaban teniendo lugar en los espacios del Congreso, y el golpe definitivo para acallar las voces discrepantes fuera de Cuba. (Fornet, 2013, p. 169)

[98] Para hacernos una idea del cisma acontecido entonces entre la más alta dirigencia política del gobierno cubano bajo la égida del PCC, y algunos de los más prominentes intelectuales estadounidenses, europeos, y de la izquierda latinoamericana que habían apoyado de manera incondicional a la revolución triunfante, entre otros muchos escritores, filósofos, y pensadores, a Julio Cortázar, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Alberto Moravia, Octavio Paz, Jean-Paul Sartre, Susan Sontag, Juan Rulfo, incluso Mario Vargas Llosa, habría que referirse a un suceso ocurrido apenas un mes antes de la celebración del primer Congreso de Educación y Cultura. Hablamos de la detención y encarcelamiento arbitrario durante 37 días, a partir del 20 de marzo de 1971, del poeta cubano Heberto Padilla, que no solo permaneció desaparecido, e incomunicado, sino que cuando intervino de nuevo en público fue para leer una esperpéntica declaración de autoinculpación, donde reconocía los presuntos delitos cometidos por él, errores que se comprometía a enmendar, todo ello en medio de una atmósfera enrarecida, e intimidante, en una «asamblea» que se desarrolló en la sede de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y que para algunos invocaba, a ratos, los famosos juicios de Moscú de Iósif Stalin en la URSS. Al respecto recomendamos el largometraje documental cubano *El caso Padilla* (Pavel Giroud, 2022).

Pero el primer Congreso de Educación y Cultura de 1971 iría incluso más allá de una operación de blanqueamiento político y control de daños del régimen de La Habana. También desató una verdadera cacería de brujas contra todos aquellos individuos que no se adecuaban a las disposiciones, expectativas, y normas, de la rígida moral comunista:

> Especialmente virulenta fue la impugnación de las creencias religiosas y, sobre todo, la institucionalización de la homofobia. Con el fin de evitar el contagio, la Declaración estaba dispuesta a hacerle la guerra a los portadores del virus. En cuanto «a las desviaciones homosexuales se definió su carácter de patología social. Quedó claro el principio militante de rechazar y no admitir en forma alguna estas manifestaciones ni su propagación», y se reconoció su «carácter antisocial». Se hacía necesario, expresaba el documento, «el saneamiento de focos e incluso el control y reubicación de casos aislados, siempre con un fin educativo y preventivo», pues «aquellos que [sean] homosexuales no deben tener relación directa en la formación de nuestra juventud desde una actividad artística o cultural», ni «es permisible que por medio de la "calidad artística" reconocidos homosexuales ganen influencia que incida en la formación de nuestra juventud». (Fornet, 2013, p. 170)

Para hacernos una idea más exacta e inequívoca del ambiente enrarecido, y turbio, en que ocurren tanto los sucesos relacionados con el caso Padilla, como las decisiones ejecutadas inmediatamente después de la clausura del primer Congreso de Educación y Cultura, con el protagonismo inevitable de Fidel Castro Ruz, habría que tener en cuenta qué opinaba uno de esos funcionarios e ideólogos de la extrema izquierda cubana, cuya militancia en el Partido Comunista de Cuba se remontaba a más de cuatro décadas atrás. Raúl Roa, menos de dos semanas después de la detención arbitraria de Heberto Padilla, y faltando menos de veinte días para la inauguración del primer Congreso de Educación y Cultura, en respuesta a la creciente preocupación mostrada por esos aliados y amigos de la Revolución cubana ante el arresto del poeta, no se corta a la hora de amedrentar a los demás artistas, escritores, e intelectuales nacionales, que se hubiesen visto impelidos a empatizar de una forma u otra con el recluido. Y para ello juega la baza infalible de uno de los grandes mantras y coartadas establecidas una década antes, en otro momento crítico de la cultura cubana posterior al triunfo insurreccional del uno de enero de 1959:

> Me resulta ocioso insistir en ello. En una revolución socialista realizada a noventa millas del imperio capitalista más insolente, inescrupuloso y agresivo de nuestra época, no hay ni puede haber lugar ni indulgencia para zapadores, por muy subidos que sean sus méritos como escritores y artistas, mucho menos si son unos pavos reales de pacotilla o vanidosos lechuguinos nostálgicos de holganzas doradas. Ñangueados de la mente, de la voluntad o de la conciencia están demás en el taller y trinchera que es hoy toda Cuba. Las reglas del juego las precisó el compañero Fidel Castro y son harto claras: «Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada.» (Roa, 1989, p. 437-438)

La alusión explícita, e inconfundible, a un discurso anterior de Fidel Castro Ruz, *Palabras a los intelectuales*, proferido el 30 de junio de 1961, en Casa de Las Américas, definitorio de lo que sería la política cultural del gobierno revolucionario en el poder, más allá de constituir un recordatorio tenaz de los límites ideológicos y políticos que no se podían cruzar bajo la amenaza y la posibilidad real de acabar escaldado, o en prisión, menos en un momento de crisis y tensiones en el seno de la intelectualidad cubana de la época, adelantaba el proceso de radicalización ideológica extremo que desembocaría, una década más tarde, en la *Declaración del Primer Congreso de Educación y Cultura*, base programática, y partidista, de la exclusión y el ostracismo al que serían reducidos aquellos artistas, escritores, intelectuales, los miembros de la sociedad civil en general, que no se adecuasen, a pie juntillas, a la nueva ética y moral revolucionaria impuesta.

Alejo Carpentier, por su parte, más allá de continuar desempeñando sus funciones como diplomático, en paralelo con la escritura de su casi siempre excelsa obra literaria, insiste en ejercer de periodista, y también, de portavoz del discurso político oficialista:

> Su último artículo publicado sobre la temática es un reconocimiento al cine cubano. Bajo el título de «En el vigésimo aniversario del ICAIC» apareció en el periódico Granma, el 21 de marzo de 1979. Allí concluye que «el cine cubano, conocido ya en todas partes, se ha integrado en el panorama de la cinematografía mundial como logro ejemplar y admirable de nuestra lucha en el frente de la cultura revolucionaria, imponiéndose además, por derecho propio, en virtud de sus méritos intrínsecamente cualitativos». (Arias, 2011, p. 16)

Apenas un año antes, al instante de recibir el mayor reconocimiento internacional de su carrera, como uno de los más grandes escritores de habla hispana del siglo XX, Alejo Carpentier no descuida trazar las líneas convergentes entre la literatura y el cine:

> Todo está ya en Cervantes. Todo lo que hará la perdurabilidad de muchas novelas futuras: el enciclopedismo, el sentido de la historia, la sátira social, la caricatura junto a la poesía y hasta la crítica literaria, allí donde el cura del escrutinio famoso parece haberlo leído todo, y el mismo Ginés de Pasamonte, a ratos perdidos de ladrón, escribe sus memorias. Y el novelista, impaciente por hablar en primera persona, se introduce dentro de su propia obra, en el octavo capítulo, al pasar la narración a un tercero por un sorprendente proceso de suspenso cinematográfico... (Carpentier, 1977, s/p)[99]

[99] De las manos de los reyes Juan Carlos I, y Doña Sofía, Alejo Carpentier recibió el Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1977. La ceremonia de entrega sucedió el 4 de abril de 1978 en el Paraninfo de la Universidad Complutense de Madrid, en Alcalá de Henares. El premio, considerado la máxima distinción literaria española, lo convocaba el Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General del Libro y Bibliotecas, y estaba dotado, entonces, con cinco millones de pesetas, un considerable monto en metálico que el acreedor, Alejo Carpentier, donó «voluntariamente» al Partido Comunista de Cuba (PCC), que a partir de una «idea» y «sugerencia» del señor Fidel Castro Ruz, fue destinado de manera íntegra a la creación, en 1979, de la Galería de Arte Universal. En la actualidad, y desde 1987, ahí radica el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño de Santiago de Cuba.

En la que será su postrimera crónica de cine publicada en vida, Alejo Carpentier, el diplomático, el escritor, en ese orden, no consigue eludir la encomienda autoimpuesta de conmemorar el aniversario de la fundación de la que es la primera institución cultural aprobada tras el triunfo revolucionario de 1959, y lo hace, no podría ser de otra manera, en el tono adulador, encomiástico, laudatorio, y nihilista, del funcionario designado que se sabe escrutado de cerca, puesto a prueba, incluso, diríase, que vigilado las 24 horas:

> Nuestro ICAIC cumple veinte años, los mismos que, por haber nacido con ella y junto a ella, acaba de cumplir nuestra Revolución triunfante. Surgido cuando aún sonaban los últimos fragores de una larga lucha armada y política, huérfano de toda tradición, nuestro Instituto del Arte e Industria Cinematográficos, creado bajo la égida del Gobierno Revolucionario, dio muestras, desde los inicios de sus actividades, de una sorprendente vitalidad. Huérfano, como dije, de una tradición, lo que equivale a decir, de antecedentes artísticos, no tardó en hallar un estilo, un tono, inconfundibles, por la personalidad y el talento de los hombres y mujeres que tuvo el tino de agrupar en su ámbito. (Carpentier, 2011, p. 361)

Alejo Carpentier insistirá en una práctica recurrente de la intelectualidad orgánica, postrada a los pies de los dirigentes del proceso político impuesto en Cuba desde 1959, la de calumniar y renegar de ese pasado burgués, democrático, republicano, imperfecto, por supuesto, pero, aun así, parte innegable de la historia nacional, el antes del después, la fecha del triunfo revolucionario el día de año nuevo, que se presupone un parteaguas fundacional, un punto y aparte humanista, renacer ideológico de la izquierda autóctona, la materialización definitiva e irreversible de un sueño, más bien, una utopía de justicia social para casi todos. La supuesta aparición disruptiva, casi de la nada, del cine cubano, el del ICAIC, como si antes no hubiesen existido actores, y actrices, críticos, directores, productoras privadas, técnicos, ratificaba un cambio dramático en los acontecimientos:

> Desde entonces, con nuestros magníficos documentales merecedores de premios y recompensas en los centros más exigentes de la cinematografía mundial, con su creciente número de logros en el dominio de los filmes de largometraje, nuestro ICAIC, por la continuidad de su esfuerzo, por su dinámica ideológica, por las personalidades que nos ha revelado, tanto en los campos de la técnica como de la dirección e interpretación, ha impuesto sus valores a los públicos internacionales. (Carpentier, 2011, p. 361)

A su pesar, Alejo Carpentier estaría exponiendo la finalidad ideológica encubierta tras la decisión política de fundar el ICAIC, el de utilizar la institución para la gestación de un cine, fuese animado, documental, o de ficción, sin duda alguna, propagandístico, acaso enfocado en el blanqueamiento artístico e intelectual de un proceso revolucionario y de cambio de régimen, como había sido, el derrocamiento de una dictadura sangrienta, la batistiana, por la vía de la lucha armada, y el establecimiento de un nuevo modelo,

autoritario, y autocrático, que acabaría deviniendo en otra dictadura, carismática a ratos, pero no por ello, menos despótica, sanguinaria, y ultraviolenta. Para Alejo Carpentier, sin embargo, estaba muy claro a qué, o a quiénes, debía corresponder por lo conseguido:

> Y esta gran obra ha sido posible gracias a nuestra Revolución que consciente del valor del cine como vehículo de cultura, como factor importantísimo para la información y la educación artística de las masas, le ha prestado una atención y un apoyo constantes, después de haber propiciado su nacimiento y desarrollo desde el primer momento de su triunfo y afirmación. (Carpentier, 2011, p. 361)

Alejo Carpentier no solo se sabía, y se sentía, afortunado, sino que se encontraba muy a gusto en París, a salvo, a finales de los años 70, de los continuos e inclementes procesos depuradores de la cultura cubana. Intuía que, aun así, una vez consagrado, debía mantener un perfil discreto, pero no menos entusiasta, y aparentemente humilde, como conseguían imponer las buenas costumbres, y los principios revolucionarios que, instaban a la ignominia del olvido conveniente de ese pasado republicano ya superado, además, a la declamación del supuesto carácter justiciero, reivindicativo y trascendental, del proceso político que daba lugar a ese nuevo cine de connotaciones continentales:

> Veinte luminarias se enciendan, pues, para celebrar el vigésimo aniversario de este ICAIC que, donde no había tradición en que asentarse, creó un arte y una tradición, expresándose en realizaciones que, fuera de su valor puramente fílmico, quedarán como fundamentales documentos acerca de la historia de nuestra América en este siglo XX que ya alcanza sus dos últimas décadas. (Carpentier, 2011, p. 361)

De ahí que no extrañe que, más que reafirmarse en sus convicciones ideológicas, cuando no era más que un compañero de viaje del proceso revolucionario triunfante, alguien entre providencial y pragmático, que se montó a saltos en el carro de la victoria, Alejo Carpentier apenas buscaba continuar con su vida, y subsistir en sus circunstancias. A manera de conclusiones parciales, en lo que concierne al ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine por ese gran escritor cubano que fue Alejo Carpentier, coincidimos en algunas cuestiones fundamentales en que podríamos resumir de una vez:

> Entre 1928 y 1979 Carpentier fue espectador lúcido y entusiasta del desarrollo cinematográfico. No sólo supo verlo desde las más amplias perspectivas de futuro, sino también en sus dimensiones menores, más particulares. En el trayecto puede observarse una evolución, desde el joven que se deslumbra ante el nuevo arte, hasta el hombre maduro que ve el cine desde su oficio de narrador. Su amplísima cultura, su clara inteligencia y su curiosidad indagativa hacen del conjunto de sus textos sobre cine un testimonio, no sólo del camino recorrido por «décima musa», sino del suyo propio, como escritor y hombre de su tiempo. Siempre avalado por el poder comunicativo de su inigualable prosa. (Arias, 2011, p. 16-17)

Más allá del insignificante error de datación que comete el compilador de su obra literaria, lo cierto es que a partir de entonces, casi en paralelo con la irrupción de Alejo Carpentier como cronista de cine, los análisis sobre el tema, al menos en el caso cubano, se concibieron, desarrollándose así, alrededor de la potenciación de un enfrentamiento ideológico que, durante mucho tiempo, incluso antes del triunfo revolucionario de 1959, dividió la praxis de la crítica del cine, en tanto actividad intelectual, entre los partidarios de la «comprensión» dialéctica, historicista, y marxista-leninista, del fenómeno fílmico, caracterizada por su instrumentalización ideológica inexorable, de los que sin ignorar su cometido, y contenido político indirecto, a ratos, casi siempre, preferían ceñir el estudio del cine a sus atributos artísticos inmanentes, estrictamente estéticos, sin connotaciones de tipo ético, filosófico, moral, o socioeconómico,

Así, serían tres las figuras cimeras de la crítica de cine en Cuba que conectan la práctica intelectual y profesional del criterio sobre cine, dentro del conjunto vasto de la obra literaria de Alejo Carpentier, con la de sus colegas, en especial, Guillermo Cabrera Infante. Me refiero a José Manuel Valdés Rodríguez, Mirta Aguirre, y Alfredo Guevara. Estas personalidades del arte, la cultura, y la política cubana del siglo XX, cada cual con su estilo literario, y método analítico propio, acaso convergentes en muchos sentidos, sobre todo en lo ideológico, sirvieron de continuidad temporal, enlace, y entronización, de una cierta manera de ejercer el oficio de criticar el cine, que se desmarcaba de modo fehaciente del proceder «evasivo» y «hedonista» que adjudicaban a todos aquellos otros analistas y estudiosos del séptimo arte que descuidaban la contextualización dialéctica del fenómeno fílmico de las circunstancias sociales en que se gestaba su producción.

2.2. *Del arte de nuestro tiempo y la industria del cine. José Manuel Valdés Rodríguez: Historia de una pasión comunista por el séptimo arte.*

La incesante, e intensa lucha ideológica, y política, que anegó el campo de batalla cultural de la aún entonces incipiente República de Cuba, aquella que la comprometida, y muy poco objetiva historiografía contemporánea argumenta que existió entre el 20 de mayo de 1902 y el 31 de diciembre de 1958, vísperas de Año Nuevo, y del triunfo de una revolución no ineludiblemente bolchevique, o comunista, ni siquiera de izquierdas, o socialista, no solo comprende un extenso periodo de varias décadas de confrontación, armada, sino también, sobre todo, dialéctica, incluso, de agudización extrema de ciertas contradicciones grupales latentes, de intereses de clases, antagónicos, e irreconciliables, en un complejo proceso de cambio social con reverberaciones en los terrenos del arte, en especial del séptimo arte como la expresión visual de las transformaciones por venir:

> Hacia principios de los años veinte, dos hechos fundamentales atestiguan que se está iniciando una revalorización del cine como obra de cultura. Por un lado aparece la promoción inicial de escritores que se aventuran a publicar lo que pudiéramos llamar las primeras críticas de cine de que se tengan noticias: Riccioto Canudo, Louis Delluc, Leon Mussinac, y Germaine Dulac. Por el otro, el llamado que el teórico húngaro Bela Balázs hace, en 1924, a todos los artistas e intelectuales del mundo con el fin de que empiecen a interesarse por el cine y lo conviertan en objeto de sus meditaciones. (Santos, 1989, p. 7)

Sin embargo, en la misma dirección, y con una intensidad inesperada, inverosímil, teniendo en cuenta que la Revolución Rusa apenas había triunfado un quinquenio antes, algunos artistas, escritores, intelectuales, teóricos recién investidos de cierta autoridad, empiezan a cuestionar la posible intencionalidad manipuladora del fenómeno fílmico. Uno de los más conocidos y renombrados es el poeta soviético Vladimir Maiakovski, quien hacia 1922 alertaba de las premisas enfermas sobre las que se erigía el fenómeno fílmico en sus años inaugurales: “El capitalismo encandiló sus ojos con mucho dinero. Los hábiles productores lo llevan de la mano por las calles. Juntan dinero, moviendo los corazones con argumentos llorones. Esto debe terminar”. (Maiakovski, 1958, p. 185)

Es una aseveración esquemática, reduccionista, y trasnochada, incluso entonces, que aun así acabaría calando hondo en el imaginario de aquellos intelectuales cubanos, jóvenes revolucionarios interesados en alcanzar la ansiada y postergada independencia, que librara al país del tutelaje norteamericano. Para alcanzar ciertos niveles de justicia social, acorde a sus ideales de izquierda radical, ellos convenían, entre otras cuestiones, en señalar al cine de la época como un instrumento de manipulación de las «masas»:

> Por entonces, el cine en Cuba se había modelado como un medio más de imponernos una falsa visión del mundo y de sus problemas que, a la par, favoreciera sus intereses. Este proyecto perseguía establecer, a niveles populares, patrones de gusto deformados y deformantes que, en el cumplimiento de sus infinitos círculos, fuera perpetuando la ignorancia, la incultura, y la superficialidad, y que aseguraran, a medio y largo plazo, una gradual desnaturalización de nuestras capacidades creadoras como pueblo y una pérdida progresiva de nuestra identidad nacional. Este esquema era la expresión, en el plano de las ideas, de un absoluto y aherrojado dominio económico y político que pretendía eternizarse. (Santos, 1989, p. 10)

El enemigo imaginado, o real, de la naciente nación cubana, era el imperialismo estadounidense, al parecer, una entidad omnímoda, y ubicua, cuyo destino manifiesto, como poder hemisférico y planetario, era sumir a los países de la región latinoamericana en la más absoluta miseria y dependencia del gran capital norteamericano; que utilizaría todas las armas o medios que fuesen necesarios para conseguir su objetivo de dominar a los pueblos. Ciertos sectores de la joven intelectualidad cubana revolucionaria creían percibir como en esta suerte de guerra cultural híbrida de las primeras décadas del siglo XX el cinematógrafo era la punta de lanza de un proceso de penetración y subversión de los más caros ideales patrióticos de la nación cubana, en peligro de extinción al poco de nacer, que solo se salvaría por medio de una revolución socialista que nunca ocurrió:

> Al mismo tiempo, el cine —entiéndase el cine norteamericano que monopolizaba nuestras pantallas— era para la época, y lo fue sin variación hasta el primero de enero de 1959, un jugoso negocio del que se beneficiaban los exhibidores, los distribuidores y, en primerísimo lugar, las multimillonarias empresas norteamericanas proveedoras de filmes. Era una estructura que se concebía infalible y que no dejaba, en lo aparente, resquicio ni puerta de escape alguno. Ambos, el cine como negocio y el cine como instrumento de castración de nuestra identidad, clavados en la conciencia nacional, establecían entre sí una relación dialéctica al sistema capitalista dependiente que entonces imperaba en Cuba. Sólo entendiendo el cine, a través de esta compleja relación, se podía emprender —en ese instante y en nuestro contexto— la reivindicación de aquél como vehículo superior de cultura. (Santos, 1989, p. 10-11)

Adjudicar a una manifestación artística emergente, que no lo era todavía del todo, acaso masiva y muy popular en su alcance, y calado, la capacidad incorporada, oculta, pero programática, por subversiva, de corroer el alma de la nación cubana hasta sus cimientos, como un peligro ineludible a sortear a través de la confrontación ideológica, establecía, desde un principio, uno de los derroteros y finalidades políticas que asumiría la crítica de cine en Cuba de la mano de los escritores e intelectuales de la izquierda más radical, según ellos mismos, íntegra e incorruptible, una verdadera vanguardia política, donde el ejercicio del criterio estético debía subordinarse siempre a la ética, e intereses, de la clase trabajadora encarnada en lo que después sería el Partido Comunista de Cuba:

> En ese sentido debe señalarse que, a diferencia de la gran mayoría de sus contemporáneos, que también por la fecha hicieron incursiones más o menos significativas en el campo de la crítica cinematográfica, Valdés Rodríguez entendió con claridad notable que su labor como crítico sólo se podía llevar a cabo en la medida en que se asumiera el cine como un hecho ideológico, expresión, a un nivel particular de la actividad artística, de la lucha de clases que vivía Cuba y también el mundo. En síntesis, en tanto se asumiera el cine y su estética con un sentido cultural. (Santos, 1989, p. 11)

Si bien los cambios de paradigma afectan a Europa y Norteamérica como focos de irradiación del nuevo arte en gestación, entendiéndolo, no podría ser otra la perspectiva, como la expresión de los adelantos técnicos de una época revolucionaria, y vertiginosa, ciertas problemáticas económicas, políticas, y sociales, más complejas y determinantes, permanecían aún latentes de resolver en el imaginario de ciertos sectores intelectuales, que apostaban por actualizar su discurso, y atemperarse a los vientos de cambio radical:

> En Cuba, casi en el mismo momento, se comienza a mostrar un vivo interés y ascendente reconocimiento por el cine. Este interés y ascendente reconocimiento se patentizan en permanentes y reiteradas críticas de valores originales o en la mera alusión, firmadas por más de un escritor —quiero decir, por hombres de letras—, en particular, por aquellos que integraban las más recientes generaciones literarias. (Santos, 1989, p. 7)

El cambio sistémico, por supuesto, no podía ser protagonizado sino por una élite de jóvenes intelectuales, de la izquierda antimperialista, nacionalista, y revolucionaria, individuos permeados por la ideología marxista, que empezaba a propagarse con fuerza, y que asumirían la lucha en todos los frentes, no solo contra la dictadura del momento; también abonarían el camino de lo que sería, décadas después, la revolución definitiva:

> Esta preocupación por el cine, en nuestro contexto, no representaba entonces un acontecimiento al margen de nuestra actividad cultural. Como hecho significativo se inscribía en el centro mismo de un vasto panorama de inquietudes e indagaciones que en aquellos años se inauguraba. No se puede pasar por alto que en la segunda mitad de la década del veinte una nueva hornada intelectual vela sus armas, dando inicio así a uno de los movimientos de renovación cultural más importantes y trascendentes del período pseudorrepublicano. (Santos, 1989, p. 7)

Debería poder establecerse el modo, incluso el momento justo, en que ese período fundamental de la Historia de Cuba, que va del 20 de mayo de 1902 al 31 de diciembre de 1958, empieza a ser descrito como falsamente republicano, partiendo de la premisa, equivocada, por cierto, de que el naciente estado y nación insular no era libre del todo, "expresión de una crisis más profunda que afectaba las esencias mismas del desarrollo nacional cubano" (Rodríguez, 1981, p. 16). Si bien existían mecanismos de control que permitían al gobierno de EE. UU. intervenir en los asuntos internos de la nación cubana, lo cierto es que a los efectos legales y prácticos éramos una república de pleno derecho.

Aun así, para los sectores más radicales de la intelectualidad cubana de entonces, no era suficiente. Había que "limpiar la costra tenaz del coloniaje",[100] y los comunistas, que no todos los jóvenes que integraban el movimiento lo eran, ni siquiera una mayoría, se arrogan la atribución indebida de intentar abanderar un proceso de cambio social que iba más allá de la ideología, la lucha de clases, y la política tal como la entendían ellos, que tenía mucho que ver con reivindicaciones democráticas, nacionalistas, patrióticas, cuestiones recurrentes desde el siglo XIX, e inicios del XX, y que se verían reflejadas, más o menos, en la creación artística en sus diferentes formas de expresión y existencia:

> Igualmente floreció, en el seno de este movimiento que se llamó a sí mismo *arte nuevo*, una inquietud, del mismo modo válida, en torno a lo que el cinematógrafo iba ya significando para la cultura mundial. Este hecho no puede ser soslayado. Si hojeamos las revistas más representativas de aquella época inicial de exploraciones y logros, podremos comprobar que el cine empezaba a ser observado entre nosotros a través de una nueva luz. Se daban los primeros pasos hacia la articulación de una voluntad que entendiera el cine desde una perspectiva cultural y artística. (Santos, 1989, p. 8)

Aun así, es justo admitir que aquel movimiento de renovación artística y social tuvo un alcance definitorio pero reducido, en lo estético, a unas pocas manifestaciones de la creatividad humana, que no contemplaban el cinematógrafo como una prioridad:

> Es conocido que este movimiento sobresalió sobre todo en los campos de la literatura y de las artes plásticas contemporáneas cubanas, a través de las cuales alcanzó a desarrollar una búsqueda y replanteo de las esencias nacionales y autóctonas en términos de clara y definida universalidad. (Santos, 1989, p. 8)

Es cuanto menos curioso y sintomático detectar, sin embargo, que dicho proceso de renovación artística, cultural, y social, no respondía a una línea ideológica y política específica, predeterminada, y única; que aun cuando pudiera contener matices, o trazas, reivindicativas de los derechos económicos, la representación, y la visibilidad plástica de los sectores más desfavorecidos o relegados de la sociedad cubana de aquel entonces, el proceso no era asumido desde el desencadenamiento inevitable de la lucha de clases, más preocupados, como estaban aquellos jóvenes, por otras cuestiones más necesarias, urgentes, que tenían que ver con el lugar a ocupar en el mapa espiritual de su nación:

[100] Desde un prisma no estrictamente literario, quizás sea el *Poema lírico civil* (Rubén Martínez Villena, 1923), —escrito en versos pareados—, el documento histórico más relevante en el cual un autor literario de la época, aprovechando la coyuntura del escándalo público producido luego de la compra-venta ilícita, por parte del gobierno cubano, del antiguo Convento de Santa Clara, denunciaba, con mucho de ironía y de justicia social, la situación interna del país en ese momento, y el papel que desempeñaba la presencia norteamericana en la isla a través del apéndice constitucional conocido como la Enmienda Platt. A la contundencia de los versos, que años después se volverían «proféticos», amén de la fuerza de la palabra, se funden en estas estrofas la invocación al prócer José Martí, cuyos ideales habían sido ignorados por los que detentaban el poder. El poema estaba dedicado, y dirigido, al poeta peruano José Torres Vidaurre, que se encontraba en Madrid por aquel entonces.

> Al margen de cualquier valoración que tenga que ver con niveles de expresión e influencia particulares, las nuevas técnicas narrativas, la elevación a planos superiores de personajes como el campesino y el obrero que obtenían al fin carta de ciudadanía en el mundo del arte y la literatura, la música de avanzada, la poesía de vanguardia y sus modos particulares de expresión: poesía pura, social o negrista, el ensayo de indagación nacional —en el que lo universal se expresaba a través de lo nuestro— y la pintura que echaba abajo cánones obsoletos y caducos, constituyen auténticas rupturas que permitirían al mismo tiempo una continuación superada de nuestro desarrollo cultural como nación. (Santos, 1989, p. 8)

Así, ante el carácter comercial, la estética presuntamente mimética, y la aparente ingenuidad ideológica, y política, de un cine cubano indigno de los tiempos de cambio revolucionario que se estaba produciendo al interior de la sociedad insular de aquellos años, la crítica de cine, que entonces también era una actividad intelectual y profesional incipiente, no solo debatía la cuestión de sí el cinematógrafo era apenas entretenimiento, una industria del espectáculo de masas, sino también, por qué no, alta cultura, y arte:

> A finales de la década del veinte, época en que José Manuel Valdés Rodríguez inicia su actividad de crítico y divulgador cinematográfico, el cine carecía de reconocimiento social como expresión de cultura, incluso, entre los minoritarios sectores intelectuales de nuestro país. El hecho se explica por la ausencia, a nivel mundial, de un número significativo de obras auténticamente artísticas y creadoras. Asimismo, aquellas pocas que habían alcanzado tal categoría jamás eran exhibidas en nuestras mercantilizadas pantallas. (Santos, 1989, p. 6)[101]

Más que eludir mencionar la labor pionera de Alejo Carpentier en el campo de la crítica de cine, que también podría ser, interesa mucho más incorporar la figura pública, y la obra literaria de José Manuel Valdés Rodríguez, a lo que sería el debate sobre el impacto y la trascendencia para la historia de la nación cubana de la producción artística y cultural de aquel grupo minoritario de intelectuales republicanos que luchaban por el cambio social desde una trinchera de ideas diversas, a veces, incluso, contradictorias:

> Su voluntad por inscribir en nuestro contexto una nueva dimensión del cine e incorporar de forma creadora lo más valioso de la realización cinematográfica universal, iniciando así un discurso reflexivo que llega hasta nuestros días, identifican a Valdés Rodríguez —en el ámbito de la crítica y la divulgación cinematográfica— con los postulados de aquel movimiento. (Santos, 1989, p. 9)

[101] Al hablar de manera despectiva de los «minoritarios sectores intelectuales» de la Cuba de entonces el autor estaría aludiendo al *Grupo Minorista*, de artistas, escritores, intelectuales, algunos investigadores de las ciencias sociales, de convicciones ideológicas y políticas diversas pero todos demócratas convencidos, que más allá de sus diferencias, se ponían de acuerdo, casi siempre, en lo fundamental, aquellas causas que tenían que ver con la defensa de la cultura y los valores nacionales, la lucha contra la injerencia imperial estadounidense, la justicia social para obreros y campesinos, el rechazo de las dictaduras, fuesen de izquierda o derecha, la promoción del arte de vanguardia, en resumen, de todo lo que supusiese un arriesgado paso adelante en cualquier dirección, estética y ética. El grupo, fundado en 1923, es disuelto en 1928, a raíz la persecución política por la dictadura machadista.

La impostación de un protagonismo individual, tanto intelectual como profesional, que es cuando menos indirecto, y algo posterior, pondría de manifiesto la intención del seleccionador, y prologuista, de la obra literaria del crítico de cine José Manuel Valdés Rodríguez, de hacerlo partícipe de un proceso de aunamiento de fuerzas revolucionarias a las cuales no pudo, o no quiso incorporarse, por las razones que estimase conveniente; que tendrían que ver con sus intereses estéticos e ideológicos, muy específicos, a veces, incluso contrapuestos:

> Como postuló Aristarco más tarde, no bastaba con mostrar que el cine era un arte, sino que también era preciso incorporarlo a la cultura, entendida como un complejo histórico y filosófico. No sólo era necesario articular principios estéticos, sino que era obligado afincarse en el ámbito de la cultura, o lo que es decir, en el de la moral, la sociedad, la política, etcétera. De este modo el interés del crítico atendería también aquella mayoritaria producción cinematográfica, artísticamente manca —concebida en términos de total mediocridad—, pero con una altísima ascendencia sobre el público. (Santos, 1989, p. 11)

José Manuel Valdés Rodríguez debió asumir y entender su proceder intelectual y profesional como crítico de cine en tanto un obrero o soldado de las ideas de izquierda, alguien minúsculo y prescindible, parte funcional de un engranaje ideológico y político, que lo contenía, al que se debía, y nunca podría cuestionar, solo obedecer, y dar cuentas:

> Visto con la perspectiva que nos concede el tiempo transcurrido, no hay dudas de que entender y divulgar el cine como arte, destacar y dar a conocer a los realizadores más significativos de aquella etapa inaugural y sus más logradas obras —así como las cinematografías que ya empezaban a establecer hitos en la historia de este arte emergente—, evidenciar la manipulación que el capitalismo mundial, y ante todo el norteamericano, ejercían sobre este poderoso vehículo de conocimiento, se inscribían de facto dentro de la lucha ideológica que entonces libraban los sectores obreros más avanzados y los grupos intelectuales con una conciencia antimperialista más definida. (Santos, 1989, p. 11)

El proceder crítico de Valdés Rodríguez se ceñía, o restringía, a una contradicción, dualidad manifiesta y procaz: denostar el cine estadounidense para ensalzar el soviético, verdaderamente disruptivo y experimental, entonces, que dejará de serlo poco después, convirtiéndose, buena parte de su producción, en justo lo que él criticaba de Hollywood:

> Dar a conocer entonces el ejemplo más alto de esa funcionalidad artística y social —el cine soviético, de cuya promoción Valdés Rodríguez fue un indiscutible y consecuente iniciador—, en contraposición al cine congelado, embrutecedor y esquemático que exhibían las salas del país, se entroncaba con lo más granado del pensamiento progresista de la época, en frontal y aguda oposición a la burguesía neocolonial, la cual, ya desde entonces, asimilaba acríticamente los productos más desnaturalizados de la llamada cultura de masas norteamericanas. (Santos, 1989, p. 12)

El ambiente intelectual y político de la época, a pesar de las persecuciones y la represión sistemática a los detractores de la dictadura del presidente Gerardo Machado, sin embargo, resultaba más que propicio, no solo para que cualquiera que así lo estimase cuestionara la tensa situación social imperante por aquellos años, sino también, incluso, para hacer pedagogía y proselitismo a favor de las causas reivindicativas de la izquierda, cubana y mundial, siempre desde el altavoz potente y la tribuna abierta que ofrecía a los militantes comunistas de entonces la siempre denostada, por ellos, «prensa burguesa»:

> Por esa fecha, después de publicar sus primeras críticas cinematográficas en *El País*, el *Diario de la Marina* y en *La Revista de La Habana*, con el seudónimo Don Q, José M. Valdés-Rodríguez escribía sus reseñas para la sección dominical «Vistas fijas» de *El Mundo*. Este crítico fue el pionero en ofrecer una conferencia sobre estética del cine en Cuba, en ese mismo año de 1930, en el que realizó un estudio comparativo entre la cinematografía norteamericana y la soviética, así como abordó la función expresiva del montaje en el proceso creativo del séptimo arte. Luego de asistir a la exhibición previa en el Fausto de *La Virgen de la Caridad*, anticipó sus autorizados criterios sobre la cinta. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 323)[102]

A partir del análisis en detalle del largometraje cubano de ficción recién estrenado, José Manuel Valdés Rodríguez establece, quizá a conciencia, tal vez involuntariamente, difícil saberlo, algunas de las pautas, pero también de los prejuicios que condicionarían, a partir de entonces, cualquier acercamiento al cine cubano, e internacional, desde una perspectiva marxista leninista donde las creencias y la devoción de las personas acaban siendo la expresión de una sociedad que precisaba ser transformada hasta sus cimientos. Aun así, en la opinión del crítico de cine, la cinta no deja de constituir un hito y enorme paso adelante en la producción de un cine nacional atemperado a la realidad insular:

> El primer intento cinematográfico verdaderamente logrado en nuestro país con dinero, directores, artistas, fotógrafo y personal cubano. Veraz el argumento en cuanto a posibilidad de ocurrencia de los hechos y forma en que se desarrolla, nos desagrada solamente el uso del pretexto religioso y el empleo de lo milagroso como un factor emotivo. El ambiente, el contorno que rodea la acción, está muy bien. El pueblo es un verdadero pueblo de campo cubano. Son guajiros los guajiros y el Notario, el Juez, el testigo falso, podemos encontrarlos con solo salir de La Habana o de algunas de las ciudades de importancia del Interior. (Valdés-Rodríguez, 1930, s/p)

[102] La amplitud ideológica, y diversidad política, de los perfiles editoriales de las publicaciones periódicas de la época, habla a las claras que, aun en medio de una dictadura de derechas, por decirlo de algún modo, existía, y se respetaba, la libertad de prensa, un derecho ciudadano inalienable, que permitía a los artistas, escritores, intelectuales, y periodistas de entonces, ejercer su profesión sin otros límites que no fueran los autoimpuestos o elegidos por los autores de los artículos, de las críticas de cine, reseñas de lanzamientos de libros, y eventos culturales que pudieran tener algo que ver o no con el devenir nacional y la actualidad informativa y noticiosa a nivel planetario, tópicos apenas interpuestos desde la gerencia de los medios impresos que, burgueses y capitalistas, apenas le interesaba ser rentables, más allá que pudieran adherirse o defender una cierta línea de pensamiento más o menos abierta a la posibilidad del debate de ideas.

El crítico de cine era el nuevo adalid de los desposeídos y excluidos de la tierra, alguien que rehuía y renegaba de su origen para comprometerse con una causa superior:

> Incluso, podemos afirmar que se identificaba al mismo tiempo, con aquella nueva cultura que, al fragor de la lucha de clases, iba formando su esencialidad y que, ya desde entonces, nacía en oposición a la cultura de la clase dominante. Pues, en aquel minuto definitorio, postular la condición artística, social, política y educativa del cine constituía, en nuestro medio, parte de una lucha permanente y urgentísima en el campo de las ideas. (Santos, 1989, p. 12)

Adjudicar el mérito mayor de la obra literaria de José Manuel Valdés Rodríguez, referida al cine, a su entrega absoluta a la causa política de la izquierda revolucionaria, establecerá, por las claras, un antecedente incuestionable de lo que décadas después será una práctica institucionalizada, la de la idoneidad ideológica y la militancia activa como cualidades individuales a detentar antes de ejercer el criterio, y recibir el encargo estatal, gubernamental, partidista, de hacerlo de una manera concluyente, incluso, conveniente, digamos, para la más alta dirigencia política del país, de sus excluyentes e intolerantes lineamientos en el campo de la creación artística, y de la cultura nacional a ser purgada. José Manuel Valdés Rodríguez, acaba siendo, antes de tiempo, un adelantado en lo de ser un intelectual modélico, orgánico, sobre todo, obediente, que cumple una «misión»:

> Por tanto, no sólo representó un ejemplo de la vanguardia artística y del pensamiento en la esfera de la divulgación y la crítica cinematográfica. Él fue aún más allá. De acuerdo con las condiciones de extrema dependencia económica, política y social, en que se encontraba Cuba en relación con los Estados Unidos, al saber advertir que toda auténtica revalorización del cine, sólo se podía llevar a cabo de forma coherente y creadora si se asumía la perspectiva teórica que ofrecía la vanguardia revolucionaria, se convirtió en la expresión más determinante y consecuente de esa vanguardia artística en el contexto cinematográfico. Debe al mismo tiempo subrayarse, que fue precisamente gracias a esa perspectiva, que logró alcanzar una visión unitaria de los problemas del cine, una funcionalidad del conocimiento, como lo entiende el marxismo, es decir, como un conocimiento ligado con la práctica. (Santos, 1989, p. 12)

Al establecer la preeminencia ética, metodológica, incluso teórica, del marxismo, aplicado al ámbito de la creación artística, y de la cultura nacional a ser purificada, entendiéndolo y aplicándolo como ese nuevo dogma ideológico y método a perpetuar en el tiempo, José Manuel Valdés Rodríguez encarnaba en sí el modelo humano, y molde, de lo que se espera y demandará luego que sea un intelectual, no ya solo afín al sistema, algo más que un oportuno compañero de viaje, uno de sus partidarios más entusiastas, sino también un persecutor delirante de todo lo que pueda, y será descrito años después, como diversionismo ideológico, aquellas actitudes, comportamientos, ideas, opiniones, que habrían subsistido como rezagos indeseables del pasado capitalista, y neocolonial:

> El marxismo fue para Valdés Rodríguez el modo de comprender, en su compleja totalidad, y sin visos de elitismo o eurocentrismo, la verdadera esencialidad del cine, sus visibles y ocultas contradicciones y valorar de forma crítica cualquier postura esteticista. Pero también constituyó la vía de aceptar y asumir cualquier tipo de indagación que, no ya el cine sino la vida misma le propusiera. Esto explica que actividad política y cinematográfica, analizadas en su conjunto, muestren una particular coherencia e integridad. El crítico cinematográfico no cede jamás al ciudadano comprometido y consecuente con sus deberes y obligaciones. Esta será una constante de su existencia. (Santos, 1989, p. 14-15)

Al diseccionar con detenimiento su trayectoria personal, política, y profesional, tras el intento de escindir de manera artificial y conveniente una faceta social de la otra, enajenando, pero solo en apariencia, al ciudadano común del militante revolucionario, se estaría insinuado, como acabará verificando la praxis revolucionaria posterior a 1959, que la única manera permitida de ser un ciudadano cubano era ser antes un compañero, es decir, un camarada, alguien políticamente comprometido, confiable, e incorruptible:

> No quiero dar a entender que hubo una suerte de paralelismo entre su labor de crítico y divulgador y su vida política. Ambas deben ser entendidas como expresión de una misma conciencia en desarrollo que, por consiguiente, se evidencia en planos distintos —pero estrecha y profundamente imbricados— del quehacer individual. (Santos, 1989, p. 14)

Para entender mejor de qué estamos hablando habría que remitirse al modo en que se refería a él, al final de su vida, uno de sus contemporáneos, y compañero de lucha:

> Moraba en una vetusta y amplia casona del Vedado. Apenas trascendía la madurez. Me cautivó su ágil inteligencia, su curiosidad intelectual, sus ideas políticas de vanguardia. Ya venía de vuelta del *Manifiesto Comunista*, le seducía el cine y hablaba a menudo de las avanzadas concepciones pedagógicas y sociales de su padre. Pronto me aficioné a visitarle. Andaba yo a la sazón metido en cada vez más riesgosas andanzas revolucionarias y era un fanático del cine. (Roa, 1989, p. 434)[103]

Aunque parezca un detalle insignificante, la alusión a esa «vetusta y amplia casona del Vedado» no es aleatoria, ni anecdótica, menos al tratarse de un detalle biográfico, sino que constituye un marcador clasista a no descuidar, porque establece un reproche, de sus camaradas, y también, un halago, por el mérito político de renegar de su origen:

[103] Raúl Roa García fue un político, intelectual y diplomático cubano. Nació en La Habana el 18 de abril de 1907. Líder estudiantil, y luego profesor de la Universidad de La Habana (UH), fue un defensor a ultranza del ideario marxista-leninista, y martiano. Vinculado desde muy joven a la lucha revolucionaria, enfrentó a la dictadura de Gerardo Machado, y años después, a la tiranía sangrienta de Fulgencio Batista. Doctor en Derecho por la Universidad de La Habana (1935). Entre sus responsabilidades públicas antes de 1959, Raúl Roa fue el decano de la Facultad de Ciencias Sociales y Derecho Público, y director de Cultura del Ministerio de Educación (MINED). Al triunfo de la Revolución cubana fungió primero como embajador de Cuba en la Organización de Estados Americanos (OEA), y luego como Ministro de Estado, convertido años más tarde en el Ministro de Relaciones Exteriores (MINREX). Su desempeño en el cargo, entre 1959 y 1976, le ganó el apelativo oficioso de «Canciller de la Dignidad». Después pasaría a ser el vicepresidente de la Asamblea Nacional del Poder Popular hasta su muerte el 6 de julio de 1982.

> Resumiendo, podemos afirmar que Valdés Rodríguez, al enrumbar sus preocupaciones cinematográficas hacia el campo del pensamiento revolucionario de su época —que no era otro que el de la clase obrera— y dirigir su vida misma en ese sentido, se sumó a ese sector de la vanguardia intelectual que, rompiendo con sus propias limitaciones clasistas, devino —hoy lo sabemos con certeza— la más auténtica y fecunda vanguardia. (Santos, 1989, p. 14)

La conversión comunista es lo que podríamos describir como un complejo proceso de tránsito consciente, o involuntario, del ciudadano privilegiado que ha sido despojado, por la fuerza de las circunstancias sociales, o del infortunio, de sus prebendas de clase acomodada, o que ha renunciado a las mismas, para acabar siendo un «hombre nuevo»: "El propio desarrollo de Valdés Rodríguez —quien procedía de una familia pequeñoburguesa ilustrada del siglo XIX, pero venida económicamente a menos— ejemplifica la evolución de ciertos sectores de la vida cubana de la época". (Santos, 1989, p. 15-16)

Esta actitud, prejuiciosa por definición, nunca dejará de ser una demanda impuesta por los sectores más radicales de la ortodoxia marxista-leninista cubana, para los cuales, la conversión consciente y voluntaria del individuo antes privilegiado, debía expresarse no solo a través de la constricción, y reconocimiento exculpatorio, público, de su origen pequeñoburgués, sino declarando, con afectación, la condición adquirida de comunista, combatiente revolucionario, profesional proselitista que pone su conocimiento científico y fuerzas al servicio de una causa social superior. Aun así, en un arranque de cinismo y sinceridad, otra podría ser la explicación fatalista al respecto, más cercana al pesimismo:

> Era, en definitiva, una de las posibles opciones con que podían contar, perdida su base económica, los sectores más versados de nuestro dorado siglo XIX: convertirse en folicularia al servicio de una nueva burguesía dependiente y carente de cultura y lustre, pero llena de ínfulas propias del nuevo rico. Y es precisamente su comprensión de los hechos históricos que tienen lugar entonces en el mundo y ante todo en su país, lo que salva al intelectual José Manuel Valdés Rodríguez y le permite trascender e integrarse a lo más vivo de la cultura nacional que, luego de 1959, comienza a definir su signo socialista. (Santos, 1989, p. 16)

El compilador y prologuista de la obra periodística, casi panfletaria en lo político, de José Manuel Valdés Rodríguez, podría estar reconociendo a sottovoce, para su pesar, que la identificación ideológica con la izquierda no es siempre un proceso espontáneo, de toma repentina de consciencia social, sino que concurren una serie de circunstancias, que podrían escapar al control real del individuo, pero que no dejan de incidir sobre él, que es quien debe decidir si se resiste, o asume una postura más adecuada a lo que en teoría le estaría demandando ese momento histórico, el de militar en una causa «justa»:

> Al iniciarse en la escritura por aquellos días, la pluma de Valdés Rodríguez se enrumbó rectamente hacia la izquierda; y, en congruencia, anudó vínculos y afectos con los escritores y artistas más radicales y progresistas. Pronto se incorporaría activamente a la lucha revolucionaria contra el machadato desde las posiciones del primer partido comunista cubano. (Roa, 1989, p. 434)[104]

En un conveniente y fantasioso proceso de reescritura de la historia cubana de los últimos 65 años, la cuestión anterior es repetida hasta el agotamiento, una y otra vez. Nos referimos al hipotético liderazgo indiscutido de los comunistas al frente de cuanto movimiento insurgente y revolucionario del tan denostado período republicano intentara cambiar las reglas del juego, dominantes entonces, cuando en realidad la organización como tal fue tan oportunista y pragmática como se lo permitieron las circunstancias.[105]

La misión a cometer por el intelectual de izquierdas, en dicho momento histórico concreto, más allá de la profesión y la virtud, debía estar en consonancia con una praxis partidista a tiempo completo, imposible de separar de las actividades políticas diarias, expresión de un esforzada militancia comunista que no cesa ni descansa nunca:

> Es el mismo José Manuel Valdés Rodríguez que se encuentra incorporado a la Liga Antimperialista en su segunda etapa de 1931, y de la que será su secretario tres años más tarde. Es el mismo que en 1934 cierra filas en el Partido Comunista de Cuba y viaja a la Unión Soviética, lo que lo convertirá en uno de los primeros cubanos en conocer directamente al país de los soviets y su Revolución. (Santos, 1989, p. 16)

[104] El Partido Comunista de Cuba (PCC), con esa denominación primigenia, fue fundado el 16 de agosto de 1925. En 1939, apenas un año después de ser legalizada, adopta el nombre de Unión Revolucionaria Comunista que, a partir del 22 de enero de 1944, pasará a llamarse Partido Socialista Popular (PSP), integrado, después de 1959, primero, en las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI), más tarde, en el Partido Unido de la Revolución Socialista en Cuba (PURSC), a raíz del cual se establece la dañina y virulenta política del partido único de tipo marxista-leninista, que desembocará, el 3 de octubre de 1965, en la creación del nuevo Partido Comunista de Cuba (PCC), gobernante en exclusiva hasta la actualidad.

[105] Bastarían unos pocos ejemplos para demostrar que los comunistas cubanos del período republicano no eran tan intransigentes ni modélicos como afirmaban ser, entonces y ahora. Primero, para ser legalizados, en 1938, contaron con la anuencia y el apoyo inestimable de Fulgencio Batista Zaldívar, un hombre fuerte, a la sazón, el jefe del ejército constitucional, al que no dudan en devolver el favor político poco después, al formar parte de la candidatura conjunta de la Coalición Socialista-Democrática (CSD), por la cual fue elegido presidente para el mandato 1940-1944, un gobierno del que participan, en condición de ministros, dos comunistas connotados, Juan Marinello Vidaurreta y Carlos Rafael Rodríguez, que ocuparían puestos de enorme responsabilidad política tras el triunfo revolucionario de 1959. Si bien el dictador Fulgencio Batista Zaldívar los ilegaliza, de nuevo, a partir de 1952, la postura tibia del Partido Socialista Popular (PSP) los llevará a condenar, enérgicamente, el ataque sorpresa a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes, el 26 de julio de 1953, una intentona golpista fallida al frente de la cual estuvo Fidel Castro Ruz, una acción militar casi improvisada que los comunistas de entonces describieron como "actividades aventureras de la oposición burguesa" (*The Daily Worker*, órgano oficial del Partido Comunista de los EE UU., 10 de agosto de 1953). De hecho, su incorporación al movimiento insurreccional no solo es tardía, los militantes del PSP, sino también limitada, en cuanto a los efectivos y armamentos aportados a la lucha, en la cual tuvieron una participación residual. Aun así, no dudarían en adjudicarse el mérito de la victoria popular una vez consiguieron deshacerse de las demás organizaciones revolucionarias que sí habían desempeñado un papel determinante, incluso protagónico, pero que no eran abiertamente de izquierda, o no estaban alienadas a pie juntillas con los intereses ideológicos hemisféricos de la otra gran potencia imperialista de la época, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), que se erige en la nueva metrópoli hegemónica hasta su disolución definitiva el 25 de diciembre de 1991.

José Manuel Valdés Rodríguez asume la encomienda e invitación de ejercer como un intelectual orgánico del primer Partido Comunista de Cuba, un compañero confiable, alguien que recibirá la oportunidad de viajar por el mundo, más allá de lo que décadas después será el telón de acero, para conocer las mieles de la Revolución rusa triunfante, y de otros movimientos políticos análogos, afines a las ideas de izquierda que defendía el crítico cubano de cine. Es un aspecto que le gusta recalcar a sus amigos y estudiosos:

> Valdés Rodríguez fue uno de nuestros primeros escritores que visitó, invitado, la Unión Soviética, la República Popular China y otros países socialistas, ora en representación política, ya como delegado a festivales cinematográficos. Su primer viaje a la Unión Soviética fue representando a la Liga Antimperialista de Cuba. Trasfundidos hoy a la realidad sus sueños de comunista convicto y confeso, es ejemplo de verticalidad y consecuencia entre nuestros escritores y artistas. (Roa, 1989, p. 437)

Para la intelectualidad cubana de izquierdas del período republicano la invitación a visitar la URSS era asumida no solo como el reconocimiento a una militancia ejemplar, a una proyección y una trayectoria en ascenso dentro del Partido Comunista de Cuba, sino también como una suerte de peregrinación política al paraíso proletario en ciernes. Para el crítico cubano de cine, era también la oportunidad de intentar igualar las hazañas de un colega que no solo lo había antecedido, en varios años, en el ejercicio intelectual y profesional del criterio estético, sino que también había tenido algún tipo de relación en primera persona con algunas de las personalidades artísticas más influyentes entonces:

> Hacia 1935 José Manuel Valdés Rodríguez viajó a la Unión Soviética, donde logró conocer a importantes cineastas, entre ellos a Serguéi M. Eisenstein. El novel cronista del ambiente cultural parisino Alejo Carpentier lo había entrevistado durante el paso del realizador por la Ciudad Luz y que publicó con el título «Con el creador de *El acorazado Potemkin*», en el número de la revista *Social* de enero de 1930. Desde Moscú, Valdés-Rodríguez envió por correo algunas colaboraciones para los primeros números de *Cinema*, en los que se refirió a la triplicación del volumen productivo por el Soviet. A su regreso a Cuba, Valdés-Rodríguez publicó varios artículos en *La Palabra* y *Ahora*. En 1935, recibió el nombramiento oficial de crítico de cine de *El Mundo*, puesto que desempeñó por espacio de tres decenios hasta 1965, año en que desapareció este diario. (Agramonte y Castillo, 2011, p. 352)[106]

[106] Los autores, a su pesar, cometen un error en la datación, pues el diario *El Mundo* estuvo en circulación hasta el 5 de abril de 1969, cuando es absorbido por el diario *Granma*, órgano oficial del comité central del Partido Comunista de Cuba desde la aparición intempestiva de la publicación el 4 de abril de 1965, debido a la fusión del diario *Hoy* con *Revolución*, justo un día después de la fundación del PCC. En el caso de *El Mundo*, la fusión forzada ocurrió tras un misterioso y voraz incendio acontecido el 19 de febrero de 1969, un «siniestro selectivo» que solo afectaría los archivos y la biblioteca, dejando intacto el almacén y la imprenta. Uno de los titulares del último número del diario afirmaba: «El Mundo se integra a las filas de Granma». Se consumaba así la desaparición del último vestigio de la siempre denostada prensa burguesa, que dejaba al fin de existir, obligada a incorporarse al llamado a filas promulgado por el periódico Granma, el único en circulación a partir de entonces, y por algunos años más.

En el caso del crítico cubano de cine, aun cuando se le reconocía la condición de escritor, e intelectual revolucionario, de izquierdas, él era, más allá de toda suspicacia, un militante comunista, cuyo mayor mérito como individuo, y profesional de las letras, era poner sus conocimientos al servicio de una causa política «redentora y universal», que aun así no encontraba los medios idóneos para imponerse en la República de Cuba:

> Pero no circunscribió su actividad a la pura expresión de sus criterios sobre la inquietante y compleja problemática que planteaba el cine como arte e industria de nuestra época. Fue, a la par, el pionero de la nueva manera de enfocar e interpretar el cine en todas sus manifestaciones y modalidades. Nadie en Cuba antes que él, en suma se encaró con el fenómeno del cine en su contradictoria dualidad de desarrollo: como poderoso instrumento de deformación del imperialismo y pujante expresión del movimiento de liberación encarnado en el socialismo. (Roa, 1989, p. 435)

José Manuel Valdés Rodríguez se convierte así en un propagandista al servicio del Partido Comunista de Cuba, alguien que entiende el séptimo arte como un instrumento artístico, ético, visual, al servicio de una causa política, que solo puede ser de izquierda, la única opción correcta, o de derechas, ese enemigo histórico, el imperialismo acezante, y en decadencia, a la espera de una oportunidad para sojuzgar a los pueblos del mundo. La Revolución rusa, más allá de suponer un parteaguas histórico, venía a procrear un nuevo modelo y molde para la creación artística, sometida a las necesidades partidistas, que no comprendía la posibilidad de un arte que no fuera incuestionablemente político:

> La divulgación del cine soviético en Cuba, realizada de forma sostenida por Valdés Rodríguez durante cuatro décadas, no sólo forma parte de la historia del cine en nuestro país, sino que se integra asimismo a nuestra historia política. Merece, por ese motivo, un reconocimiento especial. Desde un principio valoró Valdés Rodríguez la extraordinaria relación que se establecía entre la Revolución bolchevique y el arte cinematográfico en el cual advertía supremas condiciones como vehículo expresivo de aquella nueva sociedad. (Santos, 1989, p. 20)

La comprensión contradictoria y utilitaria de las esencias del arte cinematográfico, al que desde la izquierda global se le impondría siempre una encomienda confrontativa, a la vez, formativa de valores, a ratos sindical, y pedagógica, debía alinearse de manera explícita, e inequívoca, con lo que serían los lineamientos y principios fundamentales de esa presunta vanguardia ideológica y política que encarnaba en los dirigentes históricos de los distintos procesos revolucionarios alrededor del mundo, aupados a raíz del triunfo de la Revolución bolchevique, con sus ideas y propuestas de cómo debían explotarse las potencialidades infinitas del cinematógrafo para la lucha de clases. José Manuel Valdés Rodríguez no fue la excepción:

> Se identificó, desde siempre, con la idea leninista de la importancia social del cine y comprendió y, lo más importante y también más riesgoso, difundió el concepto de que sólo unas nuevas relaciones sociales, libres de la explotación humana, permitirían que el cine trascendiera las limitaciones impuestas por el capital y que eran, en definitiva, las que frenaban su verdadero desarrollo. De la lectura de sus críticas al cine soviético se desprende una natural identificación ideológica. Pero también una fundamentada comprensión y un detenido estudio de aspectos de la gramática del cine de Octubre. (Santos, 1989, p. 20)

Para los ideólogos, e intelectuales orgánicos de la izquierda cubana de entonces, como para sus homólogos del resto del mundo, era básico establecer una analogía entre el carácter experimental, y vanguardista, en lo artístico, de la cinematografía soviética, posiblemente la más avanzada de su época, y las ideas propugnadas por el colectivo que accedía al poder y lo ejercía en nombre de la mayoría popular de obreros y campesinos, al fin redimida por la Revolución bolchevique: "El corte y el montaje y la utilización e incorporación de elementos documentales, entre otros, los asume nuestro crítico como vías para estructurar, en términos cinematográficos, la conceptualización de un análisis marxista de la realidad" (Santos, 1989, p. 20).

Más allá del esfuerzo intelectual y profesional sostenido en el tiempo, si había una razón de peso, definitiva, al momento de establecer la envergadura estética, la estatura ética, incluso moral, de la escritura crítica de José Manuel Valdés Rodríguez, habría que remitirse a su prolífica obra literaria a lo largo de cuarenta años, y también, sobre todo, a su consecuente militancia política en la izquierda cubana: "Es toda una historia crítica de la evolución del cine y muestra palpitante de las singulares facultades de Valdés Rodríguez para ese menester. La interpretación marxista del arte fílmico debe a Valdés Rodríguez perdurables aportes" (Roa, 1989, p. 435). Contribuciones, que si las hubo, tendrían que ver con la aplicación de cierto método de «análisis científico», y poco más: "Si bien no concibió en términos orgánicos una teoría cinematográfica, de sus diarias críticas periodísticas podemos extraer aproximación marxista al cine, al arte y la cultura en general". (Santos, 1989, p. 18)

Reconocer que José Manuel Valdés Rodríguez era apenas un informador cultural al servicio de una causa política habría devaluado su ejercicio intelectual y profesional. Así, no quedaba de otra que encumbrar su obra literaria a partir de su proceder político:

> Debe tenerse en cuenta que es, ante todo, un trabajo periodístico, tecleado en la redacción del periódico, momentos después de ver la cinta, y sujeto, por tanto, a la inmediatez de la prensa. Sin embargo, en él podemos descubrir la existencia de firmes criterios cinematográficos e ideológicos". (Santos, 1989, p. 17)

En la justa medida que se exalta su ejercicio intelectual y profesional del criterio estético, como ese hombre de letras que fue, el prologuista y seleccionador de su vasta obra literaria[107] incurre en una deformación fundamental del método marxista-leninista, condicionar la especificidad única e irrepetible de la personalidad del autor literario al modelo socioeconómico del momento histórico concreto en que le correspondió existir, un hecho objetivo que condiciona la realidad material y espiritual del individuo creador, a través de un cúmulo de circunstancias y obligaciones que no pueden ser esquivadas:

> De este modo, si bien Valdés Rodríguez es un solitario pionero, su presencia, existencia, actividad e influencia posterior, no constituyen hechos inexplicables, desprovistos de raíces dentro de nuestro devenir, sino que forman parte y son expresión de nuestro quehacer como pueblo desde el punto de vista cultural, social y político. (Santos, 1989, p. 16)

Adjudicar a José Manuel Valdés Rodríguez la condición de «un solitario pionero» en el ejercicio de la crítica de cine como una actividad intelectual y profesional no solo desconoce el trabajo precedente de Alejo Carpentier, mucho más capacitado, conocido, y talentoso. También remarca una cuestión que habíamos establecido con anterioridad. El ensayista y novelista cubano fue un autor literario al que siempre persiguió la sombra atemorizante de no estar lo suficientemente comprometido con la causa revolucionaria, por lo menos no de una manera declamatoria y supina, más allá de toda duda razonable, que lo hiciera digno por ello de recibir la condición de compañero confiable para la más alta dirigencia de la Revolución. No importa que hubiese aportado pruebas de fidelidad, gratitud, y obediencia debida al poder político regente a partir de 1959. Alejo Carpentier era un compañero de viaje, no un feroz militante comunista, y era tratado como tal: "Este compromiso político, ha de ser entendido, nos ha de reiterar Valdés Rodríguez a lo largo de toda su vida de crítico" (Santos, 1989, p. 19). Es una deducción plausible que se comprueba más adelante, la de adjudicar en exclusiva, a José Manuel Valdés Rodríguez, el mérito incuestionable de ser un adelantado: "Toda su obra será recogida, en los anales de nuestra historia cultural, como testimonio de su condición de pionero absoluto de la crítica y la divulgación cinematográficas en Cuba" (Santos, 1989, p. 25).

A los efectos de cierta historiografía, la obra literaria de Alejo Carpentier referida al cine como arte e industria cultural del siglo XX, que anticipó en varios años al trabajo propagandístico de Valdés Rodríguez, no existió, o no era digna de ser tenida en cuenta:

[107] Se estima que a lo largo de sus casi cuarenta años de ejercicio intelectual y profesional ininterrumpido, José Manuel Valdés Rodríguez habría escrito unas ocho mil crónicas cinematográficas. En la actualidad. muchas de ellas están desaparecidas, o dislocadas en multitud de publicaciones periódicas ilocalizables.

“Con sobrada razón se ha dicho que José Manuel Valdés Rodríguez fue el iniciador de la cultura cinematográfica en América Latina. Ha sido, sin duda, por su saber, sensibilidad, conciencia y conducta, un maestro en la legítima concepción del vocablo”. (Roa, 1989, p. 436)

El acercamiento condescendiente, y a la vez tendencioso, que aplica el prologuista y seleccionador de la obra literaria de José Manuel Valdés Rodríguez al momento de compilar las que él consideró que eran las mejores críticas cinematográficas del autor, no deja de ser indicativo del acento nihilista y prejuiciado que adopta, después de 1959, el análisis de la cultura cubana por parte de los intelectuales orgánicos, e investigadores, desde las ciencias y el poder político, todos de izquierda, por supuesto, que insistirán en demonizar o ningunear a conveniencia el legado republicano, estableciendo, en cambio, la hipotética primacía absoluta del nuevo modelo de sociedad socialista en construcción:

> El punto de vista contextual que demanda el abordaje de estas críticas, no debe confundirse con el falso paternalismo que otra etapa histórica superior puede suscitar. Ante todo ha de tenerse en cuenta el nivel de los estudios y conocimientos que prevalecían entonces. (Santos, 1989, p. 19)

No deja de ser contradictorio y sintomático detectar que, aun cuando el grueso de la obra literaria del crítico de cine José Manuel Valdés Rodríguez se escribe durante el período republicano, que va de 1902 a 1958, estimada una etapa oscura a ser superada, según establecería por defecto la política cultural del estado cubano a partir de 1959 las crónicas escritas por él entonces se conviertan, de hecho, en una lectura recomendable, no tanto por su calidad en tanto discurso, que podría ser, y por su capacidad de análisis, que también, sino, sobre todo, porque era el legado escrito de un intelectual comunista: “Para el lector de hoy —realizadores cinematográficos, profesionales o aficionados, amantes del cine, miembros de cine clubs, animadores culturales y, muy en especial, para los actuales críticos cinematográficos— el presente libro constituye una lección viva” (Santos, 1989, p. 23). Al respecto podríamos colegir que su atributo intelectual y mérito profesional principal consistió en haber publicado, desde finales de los años 20, y hasta 1965, crónicas de cine a contrapelo de las circunstancias sociales dominantes:

> Valdés Rodríguez supo cumplir, en una época nada propicia, con la misión social del crítico cinematográfico. Sus trabajos sobresalen por su capacidad para ahondar en el cine y no dejarse atrapar por las propias e intrínsecas limitaciones de este. Todos y cada uno de estos análisis desarrollan una reflexión que es, al mismo tiempo, el punto de partida para ese otro abordaje, mayor y más rico, que ha de emprender el lector-espectador a lo largo de su propio examen. (Santos, 1989, p. 19)

Es una etapa complicada la que le tocó vivir a José Manuel Valdés Rodríguez, marcada por la lucha política revolucionaria para derrotar de una vez a la dictadura de Gerardo Machado, y también, años después, por ciertos cambios de naturaleza estética, que afectaban el hecho artístico, y la cultura nacional, como habían sido hasta entonces:

> La noche del 18 de febrero de 1935, al derrumbarse el pórtico de entrada del Teatro Alhambra, poco después de concluir la última función, provocó el cierre definitivo de las puertas de este coliseo que permanecieron abiertas durante el transcurso de treinta y cinco años en los cuales se estrenaron dos mil piezas. Su importancia es capital no solo en la historia del teatro cubano, sino como la cantera de donde se nutrió la cinematografía nacional en sus primeros tiempos: actores, dramaturgos, compositores, escenógrafos… probaron sus fuerzas antes las cámaras. Las películas producidas pretendieron imitar la eficacia del teatro alhambresco, la importación de sus figuras más populares que traían a la pantalla las situaciones y los diálogos hilarantes, heredadas de la literatura picaresca española, hasta sus caracterizaciones más exitosas. «El derrumbe del Teatro Alhambra fue una cruel ironía —escribió Enrique Perdices—. Bajo sus escombros el teatro cubano quedó sepultado, y sobre su tumba se construyó un cinematógrafo». (Agramonte y Castillo, 2011, p. 352)[108]

Más allá de su incuestionable posicionamiento político a la izquierda del espectro democrático de la república burguesa, José Manuel Valdés Rodríguez fue un individuo e intelectual dúctil, que siempre supo integrarse de manera conveniente y disciplinada en cuanta asociación gremial o cofradía profesional afín le permitiera acceder a espacios desde los cuales ejercer cierta autoridad, y las influencias ideológicas correspondientes:

> Con fecha 10 de diciembre de 1936 fue inscrita en el Registro de Asociaciones la Agrupación de Redactores Teatrales y Cinematográficos (ARTYC), presidida por el crítico Ramón Becali. La directiva de esta entidad la integraron, además, François Baguer (secretario), José Manuel Valdés-Rodríguez (tesorero); Francisco Ichaso y Eduardo Héctor Alonso (vocales). (Agramonte y Castillo, 2011, p. 376-377)

Al analizar el funcionamiento de la ARTYC desde el momento de su fundación, detectamos cómo lo que había sido una cuestión recurrente durante la década anterior, en teoría, la imposibilidad de asistir en tanto espectadores a la exhibición comercial del mejor cine soviético de entonces, en realidad no era un problema, o prohibición tajante. La consulta del listado de filmes estrenados de manera pública ese año, no solo destaca la variedad de la programación, sino que entre el decálogo de los mejores largometrajes de ficción fueron incluidos dos películas procedentes de la URSS, lo que da a entender que la censura o la persecución política de las ideas de izquierda no aplicaban como tal:

[108] Al respecto sugerimos el filme cubano de ficción *La bella del Alhambra* (Enrique Pineda Barnet, 1989), adaptación cinematográfica de la novela *Canción de Rachel* (Miguel Barnet, 1969). A partir de 1990 el filme recibiría, entre otros muchos reconocimientos, el Premio Goya a mejor película extranjera de habla hispana, otorgado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas del Reino de España.

> Una de las actividades de la ARTYC fue la primera selección realizada en el país de las mejores películas estrenadas para lo cual se reunieron el 23 de diciembre. El primer lugar correspondió a *Romeo y Julieta* (*Romeo and Juliet*), la versión dirigida por George Cukor sobre la tragedia shakesperiana, en la cual la pareja protagónica de Leslie Howard y Norma Shearer sobrepasaba en no pocos años la edad de los amantes de Verona. El resto de las películas escogidas fue: *Chapayev…* (URSS) de los hermanos Vasiliev; *El fantasma se embarca* (*The Ghost Goes West*), de René Clair; *Vísperas de combate* (*Veilles d'Armes*), del francés Marcel L'Herbier; *Tiempos modernos* (*Modern Times*), de Charles Chaplin; *Magnolia* (*Showboat*), de James Whale; *La vida de Luis Pasteur* (*The Story of L. Pasteur*), de William Dieterle; *Infamia* (*These 3*), de William Wyler; *Moscú ríe* (*Tsirk*, URSS), de Gregori Alexandrov y *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*), de Frank Capra. (Agramonte y Castillo, 2011, p. 377)

La crítica de cine en Cuba, tal como la entendían y ejercen, aun en la actualidad, los dirigentes, intelectuales orgánicos y militantes rasos del Partido Comunista de Cuba, supone el cumplimiento de un deber político, y una misión social, donde lo importante es ser consecuente, desde el discurso y el método aplicado, con un ideario y legado que bajo ningún concepto puede ser puesto en duda.[109] El mérito mayor de cualquier artista, escritor, e intelectual cubano, es el de acatar la disciplina impuesta por el PCC, es decir, no desmarcarse ni un milímetro de lo que haya sido establecido como directriz por la más alta dirigencia política del país, que no contempla ni siquiera la posibilidad de una oposición leal dentro de la misma organización. Es una actitud intolerante, y sectaria, que se remonta a la praxis política comunista anterior a 1959, de la cual la obra literaria de José Manuel Valdés Rodríguez fue vivo reflejo de cómo evolucionó su accionar en el campo del arte, la cultura, y de la sociedad, en el sentido menos amplio de la expresión:

[109] El Ministro de Relaciones Exteriores de la República de Cuba, Bruno Rodríguez Parrilla, nacido en Ciudad de México en 1958, hijo de un exiliado republicano refugiado en el país azteca tras la guerra civil española, graduado de Derecho por la Universidad de La Habana, antes de ocupar su cargo diplomático oficial, se distinguió, de joven, por su línea dura frente a los cambios políticos derivados de la perestroika, y el glasnost en la Unión Soviética, renuente a su posible aplicación en la isla. En 1991 escribió, cuando era el recién designado director del diario *Juventud Rebelde*, órgano oficial de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), una crítica demoledora contra el filme *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1991), un episodio controversial de la cultura cubana revolucionaria, que obligaría a Fidel Castro Ruz a cesar de sus funciones al presidente del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), un feroz comisario cultural, director de cine, e ideólogo comunista, Julio García Espinosa, quien asumió la responsabilidad por la realización, estreno y distribución del filme. Julio García Espinosa era el mismo compañero confiable que menos de una década antes había sustituido a Alfredo Guevara al frente del ICAIC, que regresaba a su puesto para hacer control de daños y evitar, en lo posible, la disolución del instituto, o su fusión definitiva con el entonces Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), hoy día, el Instituto de Información y Comunicación Social (ICS). Tres años después, en 1994, Alfredo Guevara, otro compañero confiable cuya amistad con Fidel Castro Ruz se remontaba a mediados de los años 40, escribía y enviaba una carta al menor de los hermanos, Raúl Castro Ruz, Ministro de las Fuerzas Armadas (MINFAR), donde a su vez extractaba otra misiva que antes había remitida al hermano mayor, Fidel Castro Ruz. Firmada el 10 de enero de 1994, en "Un cierto resplandor áureo…" (*Tiempo de Fundación*, Iberoautor Promociones Culturales S.L., 2003), el presidente del ICAIC ofrecía garantías absolutas de que el estreno mundial del filme *Fresa y chocolate* no provocaría ningún escándalo político imprevisto. Por el contrario. Ayudaría a cerrar una herida abierta.

> Mucho podría espigarse en la intensa y múltiple actividad desarrollada por Valdés Rodríguez. Suman centenares sus conferencias y empeños a lo largo y ancho de la Isla. Fue propulsor durante la pseudo república. Vivo contentamiento le suscitaría, por eso, la aparición del cine nuevo que trajo la Revolución, tan cargado inicialmente de ímpetus y rigores que pudo predecir su desarrollo ascendente hacia realizaciones cuajadas, como ha acontecido. (Roa, 1989, p. 436)

Pero José Manuel Valdés Rodríguez no solo era un apasionado del cine soviético de los años 20. Si bien su carácter experimental, y de vanguardia, en segunda instancia, pero no menos importante, al ser un vehículo de la propaganda política al servicio de la lucha de clases, y las reivindicaciones del proletariado, contribuían al exaltamiento de sus virtudes esenciales, el crítico de cine fue capaz de percibir las potencialidades de otros movimientos artísticos audiovisuales que pudiesen ser investidos de cualidades no sólo afines, o análogas, en lo estético, sino, incluso, en el plano ideológico, y político, expresión fáctica de esa confrontación clasista que estaba ocurriendo a escala planetaria:

> Del mismo modo debe ponerse de relieve su amplitud de miras y su comprensión hacia todas aquellas corrientes cinematográficas que constituyeron aportes significativos. Podemos afirmar que no hubo auténtico momento en la historia del cine, a partir de 1930, que Valdés Rodríguez desconociera o minimizara en su justo valor. (Santos, 1989, p. 20)

El criterio de valor aplicado era, en teoría, el de la aparente trascendencia estética, cuando bien podía ser mucho más determinante la ideología del autor cinematográfico, su militancia a favor de los menospreciados del mundo, incluso, el argumento y drama abordado, no importa qué tan trivial fuese, siempre y cuando reflejara, de algún modo, las contradicciones e injusticias adjudicables a la cruel y decadente sociedad capitalista. Al crítico cubano de cine le interesaba demostrar, o imaginar, que cada largometraje de ficción, documental, o animado, al desmarcarse de la estética industrial hollywoodense, suponía una pequeña victoria de la clase obrera mundial en detrimento del capitalismo imperialista transnacional, ese enemigo acezante, ladino, omnipresente, y todopoderoso, encarnado en el gobierno de los EE. UU., una entidad geopolítica dispuesta a imponer sus intereses comerciales, sojuzgando de paso a cualquiera que se opusiese a su ideario no solo expansionista, sino, también, injerencista, contraproducente para la estabilidad y la soberanía nacional de los pueblos, y la República de Cuba no era la excepción.

El arte del cinematógrafo, entendiéndolo en términos estrictamente ideológicos, también políticos, convertía al crítico cubano de cine en un combatiente revolucionario. Es una retórica incendiaria y retorcida, que entiende la historia como un proceso único, cíclico, ascendente, la sucesión ininterrumpida de una serie de hechos que desembocan, al final del camino, de manera inevitable, en el triunfo de una revolución bolchevique:

> El tiempo de José Manuel Valdés Rodríguez: he aquí un tema para un libro capital. Abarcaría desde la frustración de la guerra revolucionaria convocada y dirigida por José Martí hasta su reanudación y coronamiento por Fidel Castro, con el subsiguiente desplome de la dominación neocolonial yanqui y la épica edificación de la primera sociedad socialista hispanoamericana. (Roa, 1989, p. 433)

Es un destino manifiesto del cual la nación y el pueblo cubano no podrían escapar. Ocurriría, y sucedió, en cierto modo fue así, a la manera de una profecía autocumplida. Había que acomodar y reescribir a la carta los últimos 125 años de la Historia del Cuba. Siempre a conveniencia y discreción de las convicciones y urgencias de autoafirmación, y reforzamiento, del Partido Comunista de Cuba, encarnado en su liderazgo carismático, un Fidel Castro Ruz a cuya personalidad se rinde culto, devoción, sobre todo, pleitesía. Pero no bastaba con ello. El cambio de paradigmas políticos también precisaba poner en entredicho la producción artística que ellos pudiesen calificar de burguesa y decadente. José Manuel Valdés Rodríguez recibió, y asumiría entonces, a lo largo de tres décadas, la encomienda ideológica, y partidista, de intentar descalificar y relegar buena parte de lo mejor de la dramaturgia y la narrativa europea de la segunda mitad del siglo XIX en su tránsito al siglo XX, y un poco después:

> ¿Quién sino él puso a plena luz el tamaño estético y social de la epopeya fílmica de Charles Chaplin? ¿Quién sino él desentrañó la ambivalencia patética de las pantomimas de Charlot y su sentido revolucionario? ¿Quién sino él proclamó audazmente que la literatura fílmica de Chaplin era superior al teatro de Bernard Shaw y de Pirandello y a la novela de Proust y de Joyce? ¿Quién sino él advirtió que la película era algo más que mero divertimento o espectáculo cuando los croniqueros se ceñían a zurcir futilezas y lugares comunes? ¿Quién sino él desenmascaró día a día, no obstante las férreas limitaciones impuestas por la prensa burguesa, el tóxico enervante que derramaban los proyectores? En este aspecto, Valdés Rodríguez contribuyó a fortalecer la conciencia antimperialista de nuestro pueblo. (Roa, 1989, p. 435-436)

Al comparar la dramaturgia, y la narrativa europea de la segunda mitad del siglo XIX, comienzos del siglo XX, con un arte emergente, finisecular, generado en Europa, que empezaría a ser producido a escala industrial debido a los intereses comerciales de los grandes estudios norteamericanos que necesitaban ampliar sus márgenes de ganancia hasta hacer del séptimo arte una industria y producto provechoso, el comisario cubano, tan exultante al destacar el carácter heroico revolucionario de la carrera cinematográfica de Charles Chaplin, y del personaje de Charlot, olvida apuntar, de manera conveniente, ciertos detalles biográficos de difícil encaje en el imaginario de equidad y justicia social de una izquierda cubana abocada a la lucha de clases en contra de la burguesía mundial, esa a la que ya pertenecía Charles Chaplin, incluso, antes de marcharse de los EE. UU.

Es como si quisieran escindir, a conveniencia, al ciudadano del imperio británico, súbdito, al momento de su deceso en 1977, de Isabel II, un actor que hizo carrera y una fortuna en los EE. UU. al interpretar a un vagabundo carismático, del astuto empresario, hombre de negocios, padre prolífico, que se volvió millonario, y vivió hasta sus últimos días un exilio dorado y virtuoso en la aburguesada y liberal Suiza.[110] El actor, bailarín, compositor musical, director, guionista, y productor inglés, a pesar de provenir de una familia de artistas de la calle, desclasados en su origen, con sórdidas historias de vida, acabó siendo la antítesis clasista e ideológica del personaje cinematográfico, y público, que lo hizo famoso, querido, y muy solvente. Pero de esas contradicciones dialécticas se nutrían los ideólogos y militantes de la izquierda cubana republicana, y revolucionaria.

Es una analogía aberrante, y un silogismo quebradizo, el de establecer la supuesta estatura ética e ideológica superior de un artista, en este caso la de un cineasta británico, a partir de la caracterización clasista del personaje presuntamente épico que interpreta, un vagabundo callado, y carismático, entendido acaso como un alter ego y prolongación de la personalidad del creador, un ciudadano y creador al que presuponen de izquierda, sin dudas, un defensor de las causas justas del proletariado, un progresista preocupado por los obreros, y el campesinado, en tanto desclasados explotados por la «burguesía», pero no por ello, el Prometeo capaz de inmolarse para llevar el fuego al hombre común:

> Un hombrecillo tímido y osado a la vez, débil y entero, candoroso y sabio, ingenuo y travieso irrumpiría en la pantalla; ungido de gracia, traspasado de humanidad, ente sin igual en la historia de las artes dramáticas; cómico y sublime, ridículo y heroico, patético y riente. Quienes se tenían a sí mismos por importantes e imprescindibles, por escogidos y superiores, lo miraron, como al nuevo medio de expresión, por encima del hombro, con soberano desdén, sin percatarse de que su mera presencia indicaba la integridad que la condición humana podría alcanzar en el nuevo arte y los acrisolados quilates creadores que este llevaba en lo íntimo de sí. En cambio, el hombre de la calle, del pueblo, vio en el hombrecillo endeble y esforzado un paladín de los desposeídos e hizo suya la figura ridícula y noble, irónica y angélica. (Valdés, 1989, p 101)

[110] La fascinación del crítico cubano de cine por el artista británico, por el personaje más emblemático de una carrera actoral prolífica, tendría que ver con su talento creativo más allá de toda duda, pero también, nunca menos importante, por su militancia humanista, esa simpatía manifiesta que expresó por la URSS, víctima como fue de la persecución política-judicial a la que estuvo sometido por el gobierno de EE. UU., que lo instigaría a exiliarse en la neutral Suiza, a partir del momento en que la cacería de brujas desatada por el senador republicano Joseph Raymond McCarthy hizo la vida imposible a los cineastas comunistas. Charles Chaplin, adversario declarado de los totalitarismos europeos de la primera mitad del siglo XX, hablamos del fascismo italiano, y del nazismo alemán, por el contrario, fue indulgente con el estalinismo, un feroz régimen político y económico, totalitario, de la izquierda comunista rusa, responsable de la purga de cualquier camarada, o ciudadano, que se opusiese a los dictámenes del secretario general del Comité Central del Partido Comunista, y Presidente del Consejo de Ministros de la URSS, el dictador Iósif Stalin. Para un crítico de cine afiliado al ala estalinista de la izquierda cubana, y latinoamericana, de entonces, que un artista británico, y empresario exitoso, se posicionara del lado de los desposeídos, era motivo más que suficiente para exaltarlo a los altares de la revolución proletaria mundial como uno de sus adalides.

El crítico cubano de cine, aun así, para su pesar, quizás sin darse cuenta del todo, repara de manera inmediata en que Charlot, el personaje cinematográfico descarriado, no es patrimonio exclusivo de la burguesía o el proletariado, sino una entidad artística, estética y ética, que rebasa la lucha de clases: "Niños y adultos, jóvenes y viejos, ricos y pobres y cuantos conservan en el corazón un adarme de ternura y un grano de poesía sintieron a Charlot como suyo, encarnación de la bondad, la gracia y la limpieza". (Valdés, 1989, p. 101)

Charlot es la corporeización cinematográfica, si acaso, de la compleja condición humana, idealizada desde el arte de la actuación. No obstante, el crítico cubano de cine, que acaba de cometer un desliz flagrante, al admitir que el personaje de Charlot dialoga con todos y ninguno, sin odios ni prejuicios de clase social socavando la conversación, precisa reafirmarse en sus convicciones, no solo de haberlo descubierto para el público, a cuarenta años de su debut cinematográfico, sino también estableciendo un paralelismo peripatético, y no menos político, entre el personaje del dandi deambulante, desaliñado, y el actor británico, y universal, que lo interpretaría para la posteridad:

> Hace cuatro décadas de ello, y Charlot, cuyo dintorno transparenta el perfil personal de Charles Chaplin, su creador, vive con toda la integridad del primicial prestigio en quienes tuvieron el privilegio de conocerlo en el alba de su carrera. Y al propio tiempo, gana Charlot la alegría y la tristeza de los jóvenes, de las generaciones subsiguientes que abrieron los ojos y templaron la emoción bajo el signo trastornador de la primera posguerra, el segundo conflicto mundial y los días terribles que lo han seguido. (Valdés, 1989, p. 101)[111]

[111] La crítica de José Manuel Valdés Rodríguez, publicada en 1959 en el diario *El Mundo*, se remite a un hecho previo, la exhibición, dos años antes, en 1957, de la película *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, Charles Chaplin, 1925). La impronta ideológica y legado de la obra cinematográfica del artista británico en el campo de la cultura cubana es tal que una década más tarde, en plena efervescencia productiva del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos se filma, y estrena, el documental *Por primera vez* (Octavio Cortazar, 1967), que narra lo que supuso para una comunidad rural de las sierras del oriente del país el descubrimiento de la «magia» del séptimo arte, gracias a los cines móviles creados con este fin por la revolución cubana en el poder. A través del recurso del cine en el cine, el espectador vive las diferentes emociones que a un público de hombres y niños del campo le transmite el ver el primer filme de sus vidas, y que este sea *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936). El cortometraje cubano documental, uno de los más emblemáticos de todos los tiempos, también lo será, entre otras razones estéticas, por su cartel, diseñado por Eduardo Muñoz Bachs, que recurre al cromatismo de alto contraste del pop art, por entonces, hegemónico en el diseño gráfico cubano, así como por la irrupción de un icono del cine por antonomasia: Charlot. El documental cubano, entre otros galardones internacionales, y españoles, recibió el Premio San Gregorio, entregado por la 13 Semana Internacional de Cine de Valladolid, en 1968, así como el Premio Fructuoso Gelabert (ex-aequo), del Cine Club Catalán, al conjunto de filmes cubanos presentados durante la 17 Semana Internacional de Cine de Barcelona, celebrada del 10 al 18 de octubre de 1975 en el Palacio de Congresos. Es un evento que se remonta a 1959, a la Semana Internacional de Cine en Color, que años después pasaría a denominarse Semana Internacional de Cine de Barcelona, que, a su vez, aprovechando la oportunidad irrepetible por la celebración de los XXV JJ.OO. Barcelona 1992, y a partir de entonces, se convierte en el Festival de Cinema de Barcelona (Films i Directors).

El crítico cubano de cine desandaba entonces un camino conocido, y conveniente, el de revisitar los clásicos cinematográficos sancionados como tal por la historiografía, apostando siempre sobre seguro, un terreno firme en lo estético, que le permitía cribar a discreción, y siempre de manera intencionada, qué películas merecían ser salvadas de la purga ideológica y política que suponía su ejercicio profesional del criterio estético a favor, y en nombre, de una clase social determinada por sus circunstancias económicas adversas: "Al volver sobre esas páginas llama la atención ver cómo Valdés Rodríguez sabe separar, y salvar en definitiva, el oro —el poco que se produjo— de la ganga". (Santos, 1989, p. 21-22). Parecería que los efectos devastadores que evoca y ocasionaba la obra cinematográfica de Charles Chaplin, en especial aquella en que el protagonismo de las acciones físicas y el argumento recaen en el personaje emblemático de Charlot, podrían adjudicarse a que el mímico inglés fuera coherente y dialogante, de una manera orgánica, con la imperfecta condición humana, y no a la hipotética militancia política, en la izquierda, del artista británico, por tanto, en teoría, del personaje que interpretaba, como una extensión inseparable de su cuerpo e ideología:

> Ocurre, sencillamente, que esa cinta como todas las de Chaplin-Charlot y las que vienen después de la desaparición de la pantalla del humilde hombrecillo ingrávido, posee un coeficiente humano casi siempre ausente del cine y jamás aventajado en filme alguno. Porque, hemos dicho de una vez, en el orden humano, en la estimación del hombre, nadie ha ido más allá de Chaplin ni por la hondura y la penetración del mensaje ni por la ejemplar consecuencia de esa actitud mantenida desde el primer día a hoy, desde las viejas comedias de uno o dos rollos a *Candilejas*. (Valdés, 1989, p. 102)

Al admitir, casi a regañadientes, que si algún rasgo pudiera llegar a definir la obra cinematográfica de Charles Chaplin es el del humanismo en su acepción más elemental, pero profunda, José Manuel Valdés Rodríguez incorporaba una variable incómoda a su discurso y método analítico, de comprensión ideológicamente condicionada del arte del siglo XX, en específico del fenómeno fílmico, que debía aspirar y conseguir ser mucho más beligerante, conflictivo, por tanto, menos complaciente, decadente y esquemático, que es el ataque que lanza de nuevo a buena parte de la producción narrativa y teatral de la época de tránsito de la centuria decimonónica al nuevo momento histórico concreto:

> Ello demuestra, una vez más que en las artes dramáticas la estimación entrañada y sincera del Hombre, de la condición humana, cuenta en medida principal, máximo si se logra expresarla con integridad dramática y pulcritud específica. Es esa la razón básica de la perdurabilidad de la obra de Chaplin. Y lo contrario, la desvalorización del hombre como tal, el desdén por lo humano esencial, determina la quiebra de la literatura y la dramaturgia subrayadoras de la anormalidad y la decrepitud de la humanidad presentadas con reiteración y unilateralidad. (Valdés, 1989, p. 102)

Más allá de su incansable labor como crítico de cine para periódicos y revistas, que lo convierten, por incuestionables méritos personales, en el decano de la profesión en Cuba, hay otra faceta suya, también intrínsecamente relacionada con el séptimo arte, que es la de divulgador y promotor cultural, alguien interesado en la formación de las nuevas generaciones de espectadores cinematográficos, entre ellos, algunos artistas, colegas, escritores, intelectuales, profesionales de los medios de comunicación masiva, y de la enseñanza pública y universitaria, que acaso podían estar interesados en acceder a los arcanos de una manifestación más de la infinita creatividad humana en la que se fusionaban, en mayor o menor medida, con mayor o menor fortuna, todas las anteriores:

> Pero fue en la Universidad de La Habana y especialmente en este Anfiteatro donde Valdés Rodríguez realizó su más proficua jornada. El Departamento de Cinematografía, a su cargo desde 1948, fue un activo centro de enseñanza visual y oral. Los profesores interesados tenían a su alcance, por primera vez, el más suasorio medio auxiliar de sus explicaciones. Muchos de mis temas de clases ilustré yo con las proyecciones pertinentes y los penetrantes y jugosos preámbulos de Valdés Rodríguez. Complementaban esta fértil tarea sus cursos anuales sobre el cine en la Escuela de Verano. Su libro *El cine en la Universidad de La Habana* es índice inequívoco de esta formidable faena. (Roa, 1989, p. 436)

Es un aspecto en el que siempre insiste uno de los estudiosos de su obra literaria: destacar la vocación pedagógica y proselitista, para la causa del cine, y de la izquierda, de un crítico de cine del período republicano; que entendía la importancia de escudriñar, no tanto en el sentido último del séptimo arte si acaso es posible acceder a esa instancia, algo que no se propone, sino apropiarse del mismo, y explicarlo, desde su especificidad artística audiovisual; también, a partir de implicaciones económicas, éticas, ideológicas, morales, sobre todo, políticas, y sociales, que condicionarían las maneras de producirlo, distribuirlo, exhibirlo, y también, de explotarlo como el producto cultural de una época:

> Debe señalarse, en particular, que la labor de Valdés Rodríguez centró su objetivo en destacar la naturaleza artística del cine y sus potencialidades, ya desde entonces escamoteadas por el comercialismo, su ascendencia o capacidad *suasoria* —como él mismo la definiera— sobre el público, su inclusión en el ámbito de las ideas, sus superiores aptitudes como vehículo de educación e información, y la profunda antinomia que encerraba, insuperable dentro del contexto capitalista, al constituir el cine, al mismo tiempo, un arte y una industria. (Santos, 1989, p. 5-6)

La labor divulgativa, educativa-formativa, pedagógica, y proselitista, desarrollada por José Manuel Valdés Rodríguez, al frente del Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Habana a partir de 1949, habría que remontarla a más de una década antes, y al esfuerzo de otros entusiastas académicos y profesores, cubanos y extranjeros:

> En 1939 se creó la Escuela Libre de La Habana, organismo docente muy cercano a la Universidad, integrada su dirección y personal por figuras universitarias o muy estrechamente vinculadas a ese máximo centro cultural. Estaban en la Escuela Libre de La Habana profesores como Raúl Roa García, hoy Ministro de Relaciones Exteriores, Salvador Vilaseca, actual Rector de la Universidad de La Habana, José Miguel Irizarri, abogado, jurista de mucho prestigio, luchador antimperialista desde los días de Machado, más profesores republicanos españoles residentes en nuestro país, con una posición francamente progresista y aun revolucionaria. (Valdés-Rodríguez, 1966, p. XIII)[112]

Otra cuestión a subrayar tendría que ver con que José Manuel Valdés Rodríguez, si bien es el decano de la crítica cinematográfica en Cuba, principal propulsor, antes de 1959, de lo que se podría denominar la divulgación y los estudios del fenómeno fílmico, no solo no fue el primero en hacerlo, sino que tampoco estuvo solo desde un inicio, como no le queda más remedio que admitir en el prólogo a su libro publicado en 1966:

> La Escuela Libre de La Habana comprendía la docencia de las artes dramáticas, impartida en la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana. Formaban parte de ellas los profesores Ludwig Schajowicz, Luis A. Baralt. José Rubia Barcia, Luis Amado Blanco, Isabel Fernández de Amado Blanco, Lorna de Sosa, Francisco Martínez Allende, Salvador Bonilla Sosa, José M. Valdés-Rodríguez. Allí, en la ADADEL, se ofreció por primera vez en Cuba y en Hispanoamérica un curso de valoración social y estética del cine, el curso "El Cine: Industria y Arte de Nuestro Tiempo", profesado por nosotros. (Valdés-Rodríguez, 1966, p. XIII-XIV)

Otro aspecto a no descuidar es la manera en que José Manuel Valdés Rodríguez admite, no solo que la Universidad de La Habana, una institución pública, no disponía entonces de los medios mínimos necesarios para lo que él intentaba hacer por su cuenta, sino que para arreglar el problema técnico fue necesario recurrir a la iniciativa privada, de un particular, primero, más tarde, de una productora y distribuidora cinematográfica estadounidense, de las muchas que tenían sedes afiliadas en la Cuba de entonces:

---

[112] *El cine en la Universidad de La Habana* (Ediciones ICAIC, 1966), de José Manuel Valdés-Rodríguez, es un libro interesante, no tanto por su carácter de compilación intencionada, donde se reúnen por primera vez algunas de las miles de crónicas escritas por el crítico cubano, y varias de sus mejores conferencias, impartidas a lo largo de los años como parte del curso "El Cine: Industria y Arte de Nuestro Tiempo", subtitulado "Valoración social y estética del cine", sino porque, desde el prólogo, su revisión en detalle, así como el análisis de los listados de filmes que aparecen referenciados en los anexos, es posible detectar varias cuestiones contradictorias, que nos hacen desconfiar, al menos matizar, muchas de las afirmaciones categóricas hechas por el propio José Manuel Valdés Rodríguez, y algunos de los entusiastas estudiosos de su obra literaria. Para empezar, del fragmento antes citado, más allá de la decisión del prologuista del libro, que es también el autor, de no mencionar por sus nombres a los profesores republicanos españoles que impartían clases en la Escuela Libre de La Habana desde 1939, destaca el modo en que los ningunea, pero también cómo, para poder hacer una breve alusión a ellos, debe calificarlos, al final, de progresistas, incluso, de revolucionarios, al parecer, no lo suficiente. Menciona a sus camaradas comunistas en el poder, los mismos que antes de abordar el carro victorioso de una revolución constitucionalista y democrática, pero nunca bolchevique, o de izquierdas en primera instancia, la de 1959, habían ocupado cargos públicos, muy bien remunerados, como parte del estado, el gobierno, y demás instituciones culturales y educativas, de esa tan denostada y falsa, por burguesa, República de Cuba, vigente hasta la noche vieja de 1958.

> En 1942, cuando quisimos organizar las sesiones de cine, correspondientes a las doce lecciones prácticas del curso, comprobamos que no había en la Universidad una sala de proyecciones. Instalamos un equipo portátil, de un particular, en un aula. La carencia de condiciones acústicas mínimas y otras deficiencias, que impedían una proyección profesional, nos obligaron a trasladar las proyecciones a la pequeña sala de pruebas de la RKO Radio, con capacidad para no más de 25 o 30 espectadores sentados. Es decir, el número de alumnos del curso. (Valdés-Rodríguez, 1966, p. XIV)

Es cuanto menos contradictorio, y nada consecuente en lo ideológico, y lo político, que un furibundo militante comunista, como lo fue José Manuel Valdés Rodríguez, denostador a tiempo completo del cine estadounidense más comercial y manipulador, aceptara, precisamente, para sacar adelante su proyecto de divulgación y promoción del fenómeno fílmico de ese momento, la ayuda y colaboración económica inestimable de empresas y entidades privadas, cubanas y extranjeras, para las cuales el ánimo de lucro, y su evidente finalidad mercantil, no impedían que aportaran recursos, a fondo perdido, no solo para causas benéficas, sino también para eventos culturales y de interés público:

> Era evidente la existencia de un considerable sector, dentro y fuera de la Universidad, interesado en un cine digno de la atención adulta sensible e inteligente. Así los hechos probaron que teníamos razón y que había un vivo interés por el estudio del cine. Con ese antecedente iniciamos el segundo curso en la Escuela de Verano de 1942. Fue una comprobación decisiva de la primera jornada. Hubo una matrícula superior y la Fox Film de Cuba donó diez becas para los aspirantes al curso que presentaran los trabajos críticos mejores en un concurso organizado en torno a una película en proyección pública. Se presentaron no menos de cincuenta trabajos. De ese año en adelante, hasta la desaparición de la cinematografía comercial entre nosotros, se mantuvo el concurso por la FOX y en dos ocasiones la J. Arthur Rank donó también becas para el curso de cine. (Valdés-Rodríguez, 1966, p. XV)

La activación «altruista» del capital privado permitirá, al menos en esas primeras ediciones del curso formativo, incentivar en lo económico la incorporación y asistencia activa de muchos cinéfilos jóvenes que acabarían siendo luego, con el paso de los años, personalidades notables de la cultura cubana del siglo XX, y los albores del siglo XXI. Algunos de aquellos cinéfilos jóvenes, una vez consagrados, serían obligados a marchar al exilio en algún momento posterior a 1959; otros, fueron condenados al ostracismo:

> Desde el segundo curso, grandes productoras como la Fox Film de Cuba, y la J. Arthur Rank, habían comenzado a otorgar diez becas para los mejores trabajos críticos sobre una película de proyección pública. Una de estas convocatorias, en específico una lanzada por la 20th Century Fox para un concurso de crítica sobre *El capitán de Castilla* (Henry King), fue la oportunidad de los jóvenes Ricardo Vigón, Natividad González Freire, Rine Leal, Matías Montes Huidobro y Guillermo Cabrera Infante para abandonar la barrial cinemateca de Consulado y asistir al curso que ya hacía época. (Mirabal y Velazco, 2010, p 111)

El apoyo económico e institucional del capital aportado por las empresas privadas es una constante a partir de entonces. Es una ayuda que iba más allá de la financiación, abarcando también, no el alquiler, sino el préstamo de las películas que serían exhibidas, que no siempre eran, necesariamente, obras de arte mayor, por lo menos no en el sentido clasista, estético, y reivindicativo, que el crítico de cine José Manuel Valdés Rodríguez adjudicaba como criterios de valor a tener en cuenta, sino también filmes comerciales, de los que eran producidos en serie por la industria americana, con la finalidad práctica, en teoría, de alienar al obrero y el campesinado hasta subsumirlos en la ignorancia total:

> En cada jornada del curso El Cine: Industria y Arte de Nuestro Tiempo se proyectaron los films con mayor significación existentes en las bóvedas de las casas distribuidoras, en especial las creaciones francesas e inglesas y unas pocas de las norteamericanas. Sin duda que no faltaban éstas, como se podrá ver en el apéndice con la lista de films proyectados de 1942 a 1962, último año del cual existe documentación al respecto en los archivos de la Universidad. En ese documento se podrán ver junto a los filmes de Chaplin títulos del calibre de "El ciudadano", de "Via Crucis", de "La luz para todos", de "Nido de víboras" y otras no menos valiosas, más películas soviéticas del rango de "Alexander Nevski". (Valdés-Rodríguez, 1966, p. XV)

En lo concerniente a la convocatoria, organización, y realización anual del curso *El Cine: Industria y Arte de Nuestro Tiempo*, un punto de inflexión ocurre a finales de la década de los años 40, cuando se alinean una serie de circunstancias muy favorables, que propician un enorme salto adelante en cuanto a las condiciones ambientales y de los medios disponibles para impartir las conferencias, y proyectar las películas prestadas:

> 1948 fue un año trascendente para la presencia del cine en la Universidad de La Habana. Tras seis años de curso de cine en la Escuela de Verano había crecido el interés en el film de calidad. Había ya seis promociones de alumnos con el conocimiento y el hábito crítico exigido por una valoración seria del film, que discutían y exponían sus juicios con otros jóvenes y una porción creciente de público universitario y de fuera de nuestra Casa de estudios esperaba las sesiones de cine del curso durante el verano. No fue empresa difícil convencer al Rector Clemente Inclán, al Secretario General Ramón Miyar y a las autoridades universitarias de la conveniencia de construir, o habilitar un local de proyecciones. Se pensó primero en construir un local, que habría tenido un costo de no menos 35 o 40 mil pesos. Pero con los pies bien puesto en la tierra opté por la habilitación de un local, con posibilidades de conversión en sala de cine. Elegimos el Anfiteatro Varona, en la Facultad de Educación. (Valdés-Rodríguez, 1966, p. XV)

Pero el cambio de circunstancias no se limitó a un mejoramiento ostensible de las condiciones materiales y técnicas del proceso educativo, a partir de la disponibilidad de un local habilitado a todos los efectos. Se podría hablar de una voluntad institucional, incluso de un cambio de paradigmas por parte de los directivos de la Universidad de La Habana, que intuyeron entonces las potencialidades formativas del fenómeno fílmico:

> Con la exhibición de *El silencio es oro*, la encantadora comedia de René Clair, se inauguró en la noche del martes la Sala de Proyecciones Cinematográficas de la Universidad de La Habana. Buena pantalla y buenos equipos de sonido instalados en el Anfiteatro Varona, han dotado a la Universidad —acaso, ahora, la primera que en Hispanoamérica posee un servicio parecido— de una sala para cine que será el centro vital de actividades del Departamento Cinematográfico que comienza a organizarse con el apoyo resuelto del Rector y del Secretario del alto centro docente, del Decano de la escuela de Pedagogía y Director de la Escuela de Verano, Dr. José Manuel Gutiérrez, y del Dr. Luis de Soto, profesor de Historia del Arte. (Aguirre, 1988, T. I, p. 248)[113]

La autora cubana, cuya obra literaria dedicada al análisis estético y social del cine analizaremos más delante, desconocía entonces, de ahí lo de «—acaso, ahora, la primera que en Hispanoamérica posee un servicio parecido—», que la actividad de lo que se podría entender hoy día, y desde hace muchas décadas, como un cineclub universitario, era una práctica divulgativa ya establecida en España desde un cuarto de siglo antes:

> Asegura Gubern (1999) que no se conocen muy bien los inconcretos orígenes que tuvieron en nuestro país aunque aparecen ligados a dos personas: Ernesto Giménez Caballero y a Luis Buñuel y sus respectivos proyectos. El primero de ambos constituyó el Cine Club Español y el segundo organizó las proyecciones en la Residencia de Estudiantes. Ambos se inauguraron entre 1923 y 1928, uno en Barcelona y el otro en Madrid. (Martín-Antón, s/a, s/p)

En lo que sí coinciden todos los autores analizados hasta ahora es que el crítico de cine y profesor José Manuel Valdés Rodríguez fue el ideólogo e instigador principal de la creación y gestión personal de la Sala de Proyecciones de Universidad de La Habana:

> La iniciativa partió —y nos complace señalarlo— no de los claustros académicos, sino de la crítica cinematográfica profesional, de las columnas de la prensa, de la actividad incansable y del contagioso entusiasmo de quien, como José Manuel Valdés Rodríguez, hizo del cine hace ya muchos años, cuando la pantalla era apenas entre nosotros un motivo de diversión intrascendente, un problema de trabajo y de estudio, una cuestión de abordaje científico doblemente complicado por la duplicidad artística y comercial que determina el cine contemporáneo en casi todas partes. (Aguirre, 1988, T. I, p. 248-249)

De las afirmaciones anteriores es posible establecer conclusiones, algunas de ellas, aparentemente contradictorias, pero que condicionarían, y contaminan, desde entonces, hasta la actualidad, el ejercicio de la crítica de cine en Cuba como una actividad autoral. La crítica de cine es arte y escritura desde la praxis profesional del periodismo cultural. En tanto es obra literaria, su examen responsable precisaría de un método científico,

[113] La crónica "Cine en la Universidad", de la autora cubana Mirta Aguirre, es publicada en el periódico *Hoy*, órgano oficial del Partido Socialista Popular (PSP), el jueves 8 de julio de 1948, dos días después del suceso al que hace alusión. No es una cuestión baladí. Más adelante dedicaremos un epígrafe entero a demostrar cómo el ejercicio de la crítica de cine en tanto una actividad intelectual y profesional por parte de Mirta Aguirre Carreras respondía a una encomienda ideológica impuesta por la alta dirigencia del PSP, abocado a un proceso de proselitismo político, utilizando para ello los medios periodísticos a su alcance.

analítico, entiéndase marxista, que delimite sus circunstancias y consecuencias sociales. Al entender que el entretenimiento, y el hedonismo, son incompatibles con la ideología, al menos desde la comprensión dogmática, y excluyente, del Partido Socialista Popular, estalinista en sus bases y esencia, la autora cubana ahondaba en una cuestión recurrente, la del predeterminismo político a ultranza, que establecía no solo que el cine debía ser una artefacto artístico al servicio de la causa revolucionaria del proletariado mundial, sino que debía estar avalado, con cierta antelación, y a posteriori, por un aparato crítico institucionalizado, dispuesto a llevar la lucha de clases al plano de la discusión estética. Esas serían las coartadas pero también las coordenadas ideológicas y políticas asignadas al ejercicio de la crítica de cine como una praxis intelectual y profesional subordinada a una lógica partidista, tal como la concebía la izquierda cubana de finales de los años 40.

Y para ello se hacía preciso posicionar a los peones sobre el tablero institucional. Continuar con la labor de zapa ideológica implicaba hacerse con la administración del nuevo espacio educativo audiovisual fomentado para la ocasión, que no bastaba ni podía limitarse a ser apenas la Sala de Proyecciones Cinematográficas de la Universidad de La Habana. Así se entiende la contratación discrecional, ad hoc, del personal especializado a cargo de una institución emergente: "Pocos meses después se creó el Departamento de Cinematografía de la Universidad, adscrito a la Comisión de Extensión Universitaria, sostenido por un presupuesto mínimo que comprendía el sueldo del director, de un proyeccionista y de una secretaria" (Valdés-Rodríguez, 1966, p. XVI).

No es difícil deducir que el director del Departamento de Cinematografía de la Universidad adscrito a la Comisión de Extensión Universitaria, ese al que José Manuel Valdés Rodríguez hace referencia utilizando la tercera persona del singular, es justo él, quejándose del exiguo salario que recibiría por parte de la Casa de Altos Estudios; que ya había hecho un desembolso económico importante para sacar adelante el proyecto de acondicionar el anfiteatro donde radicaría la Sala de Proyecciones Cinematográficas de la Universidad de La Habana; que además contrataría a dos trabajadores adicionales, una secretaria personal y un proyeccionista, que vendrían a facilitarle la vida al director, al ocuparse de las tareas engorrosas de administrar las instalaciones y hacer funcionar el equipamiento técnico también adquirido con el presupuesto aportado por la Universidad de La Habana. Un detalle muy importante que no se puede perder de vista tendría que ver con la datación cronológica estricta de los acontecimientos que se suceden entonces, porque si bien la primera exhibición tiene lugar en el Anfiteatro Varona el martes 6 de julio de 1948, el Departamento de Cinematografía sería fundado en marzo de 1949.

A continuación cabría preguntarse qué objetivos perseguiría el recién instituido Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Habana como la continuación de los cursos de apreciación y crítica dictados hasta entonces en la Escuela de Verano. José Manuel Valdés Rodríguez no podría ser más explícito en cuanto a sus intenciones. Primero: "Propiciar la integración del film en la didáctica universitaria, al estimular su uso por profesores y alumnos" (Valdés-Rodríguez, 1966, p. XVII). Es un argumento razonable, no solo el de dotar al claustro docente de un espacio público de exhibición, sino también de una herramienta pedagógica fundamental, sobre todo para la época:

> Apenas creado el Departamento y en función la sala Varona fueron muchos los profesores interesados en utilizar el film como medio auxiliar de la enseñanza, tales los doctores Luis de Soto Sagarra, que ya utilizaba las vistas fijas, las diapositivas etc. etc. en su Departamento de Historia del Arte, Raúl Roa, Calixto Masó, Francisco Carone y otros. (Valdés-Rodríguez, 1966, p. XVI)

Tampoco es que fuera un aporte e idea original de José Manuel Valdés Rodríguez, ni una novedad, lo de recurrir al cine como un medio de apoyo a la enseñanza superior:

> Inquieto siempre por la cuestión, Valdés Rodríguez siguió con hondo interés las derivaciones técnico-pedagógicas que iban desarrollándose paralelamente al crecimiento cinematográfico, decidiéndose, hace ya unos quince años, a estructurar un curso de cine inspirado —señala él en reciente artículo— «en el conocimiento del proyecto realizado por Harry Allan Potemkin para una universidad norteamericana y la lectura del Plan de Estudios de Serge Eisenstein para el Instituto Central de Cinematografía de Moscú». (Aguirre, 1988, T. I, p. 249)[114]

Si bien Serge Eisenstein es una cineasta de la vanguardia soviética de los años 20, mundialmente reconocido por la historiografía al respecto como uno de los pioneros de la cinematografía universal, no ocurre igual con Harry Alan Potamkin, un crítico de cine, estadounidense, muerto en 1933, a la edad de 33 años, y aun así, en la opinión de algún que otro experto español sobre el tema, una personalidad digna de ser estudiada:

> Si existe un nombre en la historia de los estudios sobre cine en Estados Unidos que encarne la armónica unión deseada por Barthes del escritor, el intelectual y el profesor es, sin duda alguna, el de Harry Alan Potamkin. Autor de una extensa obra de crítica cinematográfica, que hoy conocemos gracias al exhaustivo trabajo de compilación realizado por Lewis Jacobs en la década de 1970, líder espiritual de toda una nueva generación de cineastas y críticos cuyos planteamientos utópicos llegaron a cristalizar, siquiera fugazmente, durante los años treinta, y pionero en la pedagogía de los estudios sobre cine, Potamkin constituye un ejemplo paradigmático de la posibilidad histórica de constituir esa tríada en agente de cambio social. (García López, 2011, 136)

[114] Mirta Aguirre incurre en un curioso error nominativo, al referirse al crítico norteamericano Harry Alan Potamkim como Harry Allan «Potemkin», en una alusión, quizás inconsciente, a *El acorazado Potemkin*, un drama histórico de 1925 dirigida por el cineasta soviético Serguéi Eisenstein, también mencionado.

Si bien era conocido, como bien habían demostrado la academia estadounidense y la soviética, el potencial didáctico y formativo del cinematógrafo como medio de apoyo a la enseñanza superior en todos sus ámbitos, Mirta Aguirre insistiría en llevar el tema más allá, desde una perspectiva atravesada por cierto marxismo de manual, que pondría el séptimo arte no solo al servicio del conocimiento, sino también de la lucha de clases. Todo ello bajo el paraguas metodológico y teórico de las insurgentes ciencias sociales, que bien podrían quedar reducidas a la aplicación a ultranza del materialismo dialéctico, y de manera consecutiva, del materialismo histórico, desde una comprensión estalinista, tal y como establecía la doctrina oficial de la URSS en ese momento histórico concreto:

> Porque la pedagogía más moderna se inclina cada vez más a la utilización del cinematógrafo, de las imágenes visuales, como instrumento trasmisor de cultura, hasta el punto de ser mutilada, muerta, toda enseñanza que en este día no comprenda lo documental cinematográfico, prueba dinámica de lo teórico. Lo mismo en la cátedra donde interese la fauna abisal que en la que preocupen los grandes monumentos arquitectónicos de la antigüedad. Y acaso mucho más que en cualquier otro sitio, allí donde se pretenda el estudio puro de las denominadas ciencias sociales. (Aguirre, 1988, T. I, p. 249)

El estudio del problema desde una perspectiva académica actual, desprejuiciada y objetiva, ayudaría a ganar en claridad acerca de qué significó, en el campo de las ideas, la imposición de los dogmas epistemológicos, y sobre todo filosóficos, del estalinismo:

> Como expresión de ese proceso histórico, Stalin formuló en 1937 la tesis –combatida en el XX congreso del PCUS– de que la lucha de clases iría agudizándose a medida que el país se acercara al socialismo. La publicación del trabajo de Stalin *Sobre el materialismo dialéctico e histórico* contribuyó a empobrecer el horizonte filosófico. Se trataba de una obra muy útil desde el punto de vista divulgador, pero que al ser elevada –en las condiciones del «culto»– al rango de «obra maestra de la filosofía marxista» sometía a ésta a un reduccionismo peligroso. Stalin suprimió, de hecho, del método dialéctico la ley hegeliana de la negación y contribuyó a crear unas condiciones donde apenas era posible el debate filosófico.[115]

Entre otros errores y tendencias negativas del estalinismo aplicado al campo de la creación artística, de la cultura en sentido general, uno de los rasgos más perniciosos del proceso consistiría en la imposibilidad del diálogo y el debate de las ideas y principios.

[115] DIAMAT: Inversión abreviada de *materialismo dialéctico*. Denominación que se ha consagrado en los círculos filosóficos de Europa occidental y América para englobar nominalmente la orientación peculiar experimentada por la filosofía soviética. Las raíces originarias de su problemática –así como, en parte, las de su específica orientación ideológica– se remontan a los clásicos del marxismo. Correspondería a la entrada refrendada en el *Diccionario de filosofía contemporánea* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 1976). En: <https://www.filosofia.org/enc/dfc/diamat.htm> (16-XII-2024)

Que debían someterse a la lógica disciplinaria y programática del PCUS, encarnada en los diagnósticos y dictámenes de la personalidad autócrata al mando de la organización, de cuya autoridad emanaba la estrategia global a seguir, casi todo el tiempo trasplantada a realidades históricas y materiales muy alejadas del contexto soviético en que se gestó.

Los artistas, escritores, intelectuales cubanos de izquierda del período republicano, no fueron la excepción. Por el contrario, insistieron en el error de la aplicación mecánica de una teoría socioeconómica, matriz filosófica, e ideología política, que si bien podían adaptarse a la realidad cubana de ese momento histórico concreto, también descuidaban, incluso evitaban, el conocimiento subjetivo de la idiosincrasia de un pueblo emergente, que no un estado-nación institucionalizado, donde todo intento «serio» de domesticar una discusión en torno a una temática aparentemente trascendente, la que fuese, siempre estaría condicionado por la predisposición natural de los cubanos a la burla, y el choteo, componentes medulares de la identidad insular.[116] Por tanto, otro de los objetivos de esos escritores e intelectuales de izquierda, sería reeducar al díscolo pueblo cubano.

A José Manuel Valdés Rodríguez le interesaba "promover en los alumnos y el público el interés en el cine de calidad considerado como un sector esencial de la cultura actual, utilizable por los organismos universitarios, por las instituciones estudiantiles en sus funciones y actos culturales" (Valdés-Rodríguez, 1966, p. XVII), argumento baladí, aparentemente inocuo, sino antecediera al tercer y último objetivo del Departamento de Cinematografía, declarado como tal, sin medias tintas, por el crítico cubano de cine:

> Promover el juicio crítico del film y la valoración social y estética del cine no sólo en la juventud universitaria sino en el público en general, único modo de combatir y neutralizar en lo posible la influencia trastornadora del cine comercial y en especial de los films de Hollywood inspirados casi siempre por los intereses de las clases dominantes y la política del imperialismo. (Valdés-Rodríguez, 1966, p. XVII-XVIII)

[116] La mejor explicación ensayística al respecto sería la de uno de los más grandes escritores e intelectuales cubanos del siglo XX: Jorge Mañach (1898-1961). Nació en Sagua la Grande, y murió en el exilio en San Juan de Puerto Rico. Formado en la Universidad de La Habana, en Harvard, y en la Sorbona, recibió el Doctorado en Filosofía y Letras en 1928. Fue uno de los protagonistas de la célebre *Protesta de los Trece*, del *Movimiento Minorista*, y uno de los fundadores e impulsores de la *Revista de Avance* (1927-1930), el órgano principal de la vanguardia literaria cubana. En los años treinta participó en la lucha contra la dictadura de Gerardo Machado. En 1934 formó parte del gobierno que siguió a la caída del dictador pero poco más tarde se exilió a los Estados Unidos, donde ejerció la enseñanza en la Universidad de Columbia (Nueva York). Regresó a Cuba en 1939, y al año siguiente, es delegado a la Asamblea Constituyente, también, catedrático de Filosofía por oposición en la Universidad de La Habana. Fue Ministro en el gobierno de Fulgencio Batista a mitad de la década de los cuarenta. En ese decenio, y en el siguiente, también ejerció como periodista, llegando a ser muy conocido por su programa de radio "La Universidad del Aire". En los años cincuenta sufrió exilio en varias ocasiones por su desacuerdo con la dictadura de Fulgencio Batista Zaldívar, y en 1960 tuvo que abandonar definitivamente la isla de Cuba al instaurarse la nueva dictadura. De su abundante bibliografía cabe destacar *La crisis de la alta cultura en Cuba* (1925), *Indagación del choteo* (1928), *Martí, el apóstol* (1933), *Historia y estilo* (1944), *Examen del quijotismo* (1950) y *Visitas españolas: lugares, personas* (1960).

Los acercamientos historiográficos contemporáneos a lo que supuso la fundación, no tanto de la Sala de Proyecciones Cinematográficas de la Universidad de La Habana, sino del Departamento de Cinematografía, al apuntar los objetivos que decían perseguir, eluden mencionar, de manera explícita, el cometido ideológico, y el contenido político, declarado, de una institución cultural pública de reciente creación; que pasaría de ser un espacio divulgativo (de formación estética, ética e intelectual, y un medio de apoyo a la enseñanza superior cubana), a una plataforma proselitista, de captación de partidarios y simpatizantes de la causa de la izquierda comunista para su adoctrinamiento encubierto. Y para ello los estudiosos recurren a los eufemismos y subterfugios retóricos utilizados con antelación por José Manuel Valdés Rodríguez al momento de presentar el proyecto:

> Sus objetivos fueron propiciar la integración del cine a la didáctica universitaria y facilitar a las distintas facultades, según el criterio de los profesores, el uso del cine como coadjutor en el desarrollo de las disciplinas, contribuir a las actividades culturales de la Comisión de Extensión Universitaria, tales como la música, el teatro y otras manifestaciones estéticas para la superación intelectual del estudiantado, así como promover en los jóvenes en general el interés por las mejores manifestaciones del cine, lo cual equivalía a desarrollar un sentido crítico del cine. «El cine tiene un campo de ilimitadas posibilidades y debe considerárselo como una manifestación artística peculiar y propia de nuestro tiempo […] Sus características hacen del cine un instrumento de influencia y penetración insuperable e insuperado», fundamentó Valdés-Rodríguez. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 156.)[117]

La declaración de intenciones, de lo que sería en unos meses el Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Habana, no puede ser más explícita, y política:

> Por lo pronto, este año, el programa de «El cine: industria y arte de nuestro tiempo» abarca, en su forzada brevedad, a parte de los puntos teóricos ya antes apuntados, la exhibición de una docena de películas cuya selección bastaría, por sí misma, a justificar todo el curso y también la erección de la sala de proyecciones. Quienes asistan a la presentación de esos doce filmes recibirán un mensaje de tan severo buen gusto, de tan alerta sentido cinematográfico, de tan inquieta preocupación humana y social, de tanta anchura estética, que, por romos que sean, no podrán dejar de advertir, al final, la diferencia que existe entre el cine como obra de arte y el arte mercachifle y prostituido que anda por ahí envenenando sensibilidades y conciencias. (Aguirre, 1988, T. I, p. 249)

No deja de sorprendernos la manera, insultante a todas luces, en que la escritora cubana, una intelectual de izquierdas, comunista confesa, se refiere al público conocido, o potencial, de las exhibiciones que forman parte del curso, a los que califica, «a priori», de «romos», es decir, desprovistos de aristas, «obtusos», todo lo contrario de «agudos».

[117] De la cita en cuestión el fragmento de texto que aparece entre comillas angulares, «españolas o latinas», corresponden al *Proyecto de creación de un Departamento de Cinematografía en la Universidad de La Habana*, de José Manuel Valdés-Rodríguez, pp. 5, 7 y 8, conservado en los archivos del Departamento de Extensión Universitaria.

Sin embargo, al momento de la publicación de la crónica cinematográfica en el periódico *Hoy* el jueves 8 de julio de 1948, dando por sentado, como todo parecería indicarnos, que Mirta Aguirre hubiese asistido como espectadora a la proyección de *El silencio es* oro, bien cabría preguntarse qué motivos extra estéticos, incluso ideológicos, también políticos, pudieron instarla a expresarse en esos términos peyorativos acerca de un público amateur y entusiasta que participaba del curso precisamente para formarse. Quizá todo tendría que ver con quiénes formaban parte de la audiencia preseleccionada, cómo habían llegado al curso, y qué habían conseguido hacer por su cuenta meses antes:

> Ricardo Vigón, el huesudo muchacho que el miope Guillermito conociera gracias a Sergio Rigol cuando los tres disfrutaban de un receso en el Instituto de La Habana, el amigo con quien compartía caficola, pastelitos de guayaba y hasta el gusto por una de las bellezas del plantel en las cafeterías cercanas al cine Payret, fue el mismo joven que en marzo de 1948 junto con otro entusiasmado por el cine, también ganador de la beca para el curso de Valdés Rodríguez de ese año, Germán Puig Paredes, se las ingenió para ofrecer algunas proyecciones de películas norteamericanas y francesas en salitas privadas, gracias a la colaboración de las conocidas distribuidoras que, tras incendios sucesivos, se habían mudado para un conjunto de edificios popularmente llamado La Corea, por haber sido construidos durante la guerra de ese país. (Mirabal y Velazco, 2010, p. 112-113)[118]

Es un conjunto de jóvenes que se conocían entre sí de tanto desandar La Habana. A los cuales se incorpora, de manera casuística pero definitoria para la cultura cubana, alguien que acaba siendo de los más grandes cineastas españoles de todos los tiempos:

> Néstor Almendros llegó a La Habana en 1948 para reunirse con su padre, educador y exiliado español, a quien no veía desde su fuga en 1938. Néstor tenía entonces diecisiete años. Lo conocí en el curso de verano sobre cine que tenía la Universidad de La Habana, ese año. El cine nos reunió, el cine nos unió. Creo, estoy seguro, que Néstor es el más viejo de mis amigos. Dolorosamente donde dije es ahora tengo que decir era. Pero, por Néstor, conocí amigos que eran amigos del cine y otros que demostraron ser más amigos del poder que del cine. O amigos del poder por el cine. (Cabrera Infante, 1998, p. 174)[119]

---

[118] Si bien luego hablaremos en detalle de quién fue Ricardo Vigón, «El miope Guillermito» al que hacen referencia los autores cubanos Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco no es otro que Guillermo Cabrera Infante, que aluden en este caso a cómo él era conocido en su círculo de amigos cercanos. Sergio Rigol (1930-2020), que también acaba exiliado, fue un escritor cubano, de los que sería entrevistado por Jean Paul Sartre durante su estancia en La Habana a inicios de los años 60, cuando aún no se había producido el cisma definitivo a raíz del caso Padilla, que distanciaría a los intelectuales estadounidenses, europeos, y latinoamericanos, aquellos que habían simpatizado desde sus inicios con la Revolución cubana, de sus líderes carismáticos, atornillados al poder, y en pleno uso de sus facultades omnímodas. Otro tanto ocurre con Germán Puig Paredes, quizás más conocido por su nombre artístico, «Herman Puig», un legendario cineasta, y fotógrafo publicitario cubano, que debido a sus experimentos con el desnudo masculino llegó a ser detenido en Madrid, durante el franquismo, acusado de pornógrafo.

[119] Más allá de un pequeño error de datación que tendría que ver con su salida de España en enero de 1939, huyendo de la represión franquista, Guillermo Cabrera Infante se refiere a Herminio Almendros Ibáñez. Nacido en Almansa, Albacete, el 9 de octubre de 1898, y fallecido en La Habana el 13 de octubre de 1974, fue un educador, ensayista, narrador, pedagogo, promotor cultural, y exiliado republicano. Doctorado en Pedagogía por la Universidad de Oriente (UO) de Santiago de Cuba en 1952, fue profesor

Debido al baile de fechas es muy difícil contemporizar con exactitud milimétrica, no tanto cuándo Néstor Almendros Cuyás arriba a La Habana, como sabemos, en 1948, ni cuándo establece y estrecha su amistad con quienes serían algunos de sus íntimos de aquellos años, y las décadas por venir (que serían los meses de julio y agosto de 1948), sino el instante en el que el adolescente que lograba escapar de la dictadura franquista descubría que la capital, y el país en pleno, tenían mucho que ofrecerle, y él, apropiarse:

> El catalán Néstor Almendros, recién desembarcado a La Habana para reunirse con su padre, Herminio Almendros (1898-1974), pedagogo ensayista y narrador, en el destino que lo condujo al exilio republicano, descubría que esta isla era «el paraíso del cinéfilo». No importaba que inicialmente solo existiera el Cine Club de La Habana y no varios de estos reductos para cinéfilos que tanto frecuentaba en Barcelona, como tampoco que *Cinema* era la única revista especializada. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 159-160)[120]

Un revisión pormenorizada del listado anual de películas aludido por José Manuel Valdés Rodríguez vendría a dejarlo en evidencia, no solo porque el cine estadounidense es el más exhibido como parte de las actividades del curso formativo, sino porque está muy por delante de las filmografías nacionales que vendrían a continuación: la francesa, la inglesa, y la soviética, que no rusa. Más curioso aún es detectar que sí exhibió mucho cine argentino, incluso, mexicano, no solo las películas más acabadas, y reivindicativas, sino también «bodrios», de los que en teoría eran producidos para beneficiar a las súper élites latinoamericanas, siempre al servicio del capitalismo imperialista norteamericano, ese enemigo ancestral de la nación insular a ser derrotado por la fuerza de las armas y las ideas pujantes de lo que pocos años después será la Revolución cubana en el poder:

---

de la asignatura en su alma máter (fundada por otros exiliados republicanos españoles, entre ellos, el historiador catalán Francisco Prat Puig), llegando incluso a ser el director de la Escuela de Educación, cargos a los que renunciaría en 1956 al incrementarse la represión de la dictadura de Fulgencio Batista. En 1958, a petición de los directivos de la UNESCO, ofreció en Caracas un curso para inspectores de educación del continente americano. Junto con el exiliado navarro Francisco Alvero Francés poseyó en la localidad de Marianao, La Habana, la librería Proa. En 1959, tras el triunfo revolucionario, asistió al Congreso Internacional de Educación celebrado en Ginebra, y se le nombró director general de Educación Rural del Ministerio de Educación. En 1960 fue designado director pedagógico de la Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos, de la antigua provincia de Oriente. En 1962 pasó a dirigir la Editorial Juvenil de la Editorial Nacional de Cuba. Desde 1970, y hasta sus últimos días, presidió la Comisión de Español de la Dirección General de Formación del Personal Docente. Escribió numerosos libros de texto de español, algunos en colaboración con su amigo Francisco Alvero Francés. Además, es considerado el introductor de la escritura *scrip* en Cuba. Colaboró en las revistas *Bohemia, Lyceum, Casa de las Américas, Anuario Martiano* y *España Republicana,* entre otras. También realizó textos para la enseñanza de álgebra y de geometría en el nivel medio. Fue autor de varios libros para niños, como los de la serie *Fiesta*, *Había una vez*, *Lecturas* ejemplares, y *Pueblos y leyendas*, publicado en Cuba bajo el título alternativo *Oros Viejos*, y reeditado varias veces, siendo considerado un clásico de la literatura infantil del país.

[120] Néstor Almendros, en su libro autobiográfico *Días de una cámara* (Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., 1982) afirma de manera errónea que a su llegada a Cuba «no existían cine clubes». Tal equívoco, comprensible al apelar a su memoria afectiva, podría deberse a varios motivos, ante todo, la fecha exacta de su llegada al país, que si acaso ocurre en los primeros cinco meses de 1948, explicaría que no hubiese ninguno aún, pues el Cine Club de La Habana no sería fundado sino los primeros días de junio de ese año.

> Lo más grosero y caricaturesco de la producción argentina y mexicana de entonces era utilizado por las clases dominantes como un medio de adormecer a los sectores más atrasados de nuestro continente a los cuales no podía llegar, por obvios motivos culturales, el cine norteamericano subtitulado. Es, a través de la valoración del cine que se hacía en América Latina por la época, que también podemos vincular por principio a José Manuel Valdés Rodríguez con el auténtico cine de Latinoamérica. (Santos, 1989, p. 22)

Más allá de intentar caracterizar, o establecer, qué entenderían como el auténtico cine de Latinoamérica José Manuel Valdés Rodríguez y los expertos en su obra literaria, nos interesa mucho más el modo clasista en que uno de ellos presupone o sobreentiende que la verdadera razón de ser de las filmografías nacionales de Argentina y México es que iban dirigidas a una gran masa social analfabeta que no dominaba el inglés hablado, que tampoco leía subtítulos en castellano, «obvios motivos culturales» que podrían ser parcialmente ciertos entonces, pero muy alejados de las búsquedas y la intencionalidad estética de los cineastas y las cinematografías de la región, muy diversos unos, y otras, como ocurre también en la actualidad. Al parecer cuando aquello no era muy diferente:

> Para él las tendencias más negativas de la producción latinoamericana de entonces estaban definidas por el pintoresquismo y la pobreza temática y sólo un exiguo número de cintas habían sido capaces, en su opinión, de romper en algún sentido con esa deformante corriente. (Santos, 1989, p. 22)

En cualquier caso si asumimos, como deber ser y es, que la cinematografía cubana del período republicano, incluso en la actualidad, es posible adscribirla al conglomerado cambiante y complejo del séptimo arte que se hacía entonces, y hoy, en América Latina, al menos en el caso insular es muy fácil desmontar el argumento de que no existían las condiciones económicas y educativas propicias, no solo para las producciones locales, sino también para la exhibición comercial de lo mejor de la industria estadounidense y de las cinematografías europeas de entonces, incluido, del «anecdótico» cine soviético, que sí era distribuido, o lo que es igual, exhibido de manera pública y desideologizada:

> 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. Lo asombró cuánta gente rubia había en La Habana. «Por culpa de ustedes», le dije. «¿No has visto cuánto apellido catalán hay en Cuba?» Incluso un presidente se llamó Barnet, otro Bru. Le alegró que el primer mártir de la independencia de Cuba en el siglo XIX fuera catalán. Néstor, que tenía un padre castellano de pura cepa y que en Cuba se hizo cosmopolita, era catalán y en esa extraña lengua se comunicaba con su madre, la bondadosa María Cuyás, que lo sobrevive, y con sus hermanos María Rosa y Sergio. Su luminoso apartamento de El Vedado era una casa catalana. (Cabrera Infante, 1998, p. 174)

Si La Habana de 1948 a la que llega el catalán Néstor Almendros Cuyás era una ciudad desarrollada, e internacional, donde el cine comercial estadounidense se exhibía en versión original subtitulada al castellano, no tendría por qué ser diferente en Buenos Aires, o México D.F., dos urbes tan actualizadas, incluso más pobladas, y universales, que la capital cubana entonces. Así que ese no podía ser el contrargumento definitorio:

> Paradójicamente, Cuba era en aquel momento un lugar privilegiado para ver cine. En primer lugar, no se conocía el doblaje, como en España; todas las películas se exhibían en versión original con subtítulos. En segundo lugar, como había mercado abierto, sin apenas controles estatales, las distribuidoras compraban toda clases de películas. Allí podía ver todas las producciones americanas, hasta las de serie B, que no llegaban a otros países fácilmente. También podía ver todo el cine mexicano y mucho cine español, argentino, francés e italiano. Se importaban alrededor de seiscientas o más películas al año, incluyendo títulos de la URSS, Alemania, Suecia, etcétera. (Almendros, 1982, p. 37)

El testimonio de Néstor Almendros vendría a colocar en entredicho, sin esfuerzo, uno de los principales méritos adjudicables a la labor divulgativa, educativa-formativa, y promocional, de José Manuel Valdés Rodríguez, como profesor principal irrecusable del curso *El Cine: Industria y Arte de Nuestro Tiempo*. Es un argumento desafortunado, y falaz, que ha sido replicado hasta el cansancio por los estudiosos y la historiografía especializada en el tema de la enseñanza universitaria durante el periodo republicano, pero también de las polémicas intelectuales acontecidas a raíz de la política cultural de signo estalinista impuesta arbitrariamente desde los albores del proceso revolucionario:

> Graziella Pogolotti no duda en afirmar que las proyecciones organizadas por Valdés Rodríguez en aquel entonces, constituían una alternativa al cine comercial de la época, porque priorizaban las producciones que no encontraban un espacio público, y también reconoce que gracias al curso de Apreciación Cinematográfica muchos de los miembros de su generación hicieron lecturas teóricas sobre el tema y los primeros ejercicios prácticos de crítica. (Mirabal y Velazco, 2010, p. 111)

De vuelta a los criterios de selección «intencionada» de las películas exhibidas, primero, a partir de 1942, en la Escuela de Verano, más tarde, por el Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Habana, desde 1948 y hasta 1960, más allá que fueran cedidas «desinteresadamente» por algunas de las más importantes productoras y distribuidoras cinematográficas estadounidenses, y cubanas, de la época, todas ellas de capital privado, parecería imponerse y prevalecer la lógica del pragmatismo ideológico, es decir, el acceso barato y cómodo al circuito de los estrenos de cine, donde se exhibían las películas comerciales que habría que ver para poder aplicar a las becas por conceder, entre otras, la ya mencionada *El capitán de Castilla*. Todo ello antes de acceder a una experiencia estética ecléctica, heterodoxa, donde también podrían ver de todo un poco:

> Convocados a desarrollar un conocimiento sistemático del filme como hecho social y como fenómeno artístico, y potenciar el sentido crítico, aquellos muchachos de apenas diecinueve años asistieron durante julio y agosto de 1948 a los memorables estrenos privados de *Donde mueren las palabras* (Hugo Fregonese), *Enrique V* (Laurence Olivier), *Iván El Terrible* (Serguéi Eisenstein), *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin), *La bella y la bestia* (Jean Cocteau), *Flor de piedra* (Alexander Ptushko), *Su mejor alumno* (Lucas Demare), *La batalla del riel* (René Clément), *La luz es para todos* (Elia Kazan), *La última puerta* (Leopold Lindtberg), *Grandes ilusiones* (David Lean) y *El silencio es oro* (René Clair). (Mirabal y Velazco, 2010, p 111-112)

Al crítico de cine, meses después, el director del Departamento de Cinematografía, le interesaba establecer el carácter disruptivo del curso impartido en exclusividad por él, un mérito personal que al remontarse a finales de los años 30 y principio de los años 40, lo convertirían en un abanderado y pionero indiscutible de la crítica de cine en Cuba, pero también de la divulgación, promoción, y utilización del cinematógrafo, como una herramienta ideológica al servicio de la propaganda política de izquierda. Sin embargo, incluso después de 1959, y ya con el Partido Comunista de Cuba rigiendo en solitario los destinos de la nación insular, José Manuel Valdés Rodríguez insistía en enmascarar el cometido de su accionar revolucionario y de la izquierda más radical tras una discreta pátina de didactismo artístico audiovisual aplicado a la enseñanza universitaria insular:

> Se situaba nuestra Universidad por delante de las instituciones de su clases en los países de habla española y de la gran mayoría de las de Norteamérica donde sólo tenían aulas de proyección la Universidad de North Carolina y la Universidad de California. (Valdés-Rodríguez, 1966, p. XV-XVI)

No obstante, más allá del liderazgo carismático ejercido por José Manuel Valdés Rodríguez en un momento en el que el desarrollo de la apreciación del cine como arte, cultura de masas, espectáculo audiovisual, e industria cultural, aún estaba en fase larval, su autoridad epistemológica e intelectual, de décadas, e incuestionada hasta entonces, comienza de a poco a ser emplazada. Los análisis colectivos empiezan a deslizarse de manera subrepticia en una dirección diferente, y desconocida para él, desconectándose, no su capacidad de argumentación y comprensión, en tanto un crítico de cine investido de experiencia y poder, sino, su habilidad para entender que el ensanchamiento de los cauces por los cuales él había hecho discurrir el debate intelectual y público en torno a la problemática estética y social del fenómeno fílmico eran desbordados por el empuje, y las ideas, de una generación emergente de espectadores cinematográficos, conflictivos e irreverentes, que intentaban desbrozar nuevos caminos para un oficio del siglo XX que no podía ser restringido, desde sus contenidos y fundamentos, solo al cumplimiento de un cometido ideológico a favor de una causa política, por muy justa que aparentara ser:

> Al anfiteatro —santa sanctorum del conocido decano de la crítica cinematográfica— arribaron los iconoclastas y uno de ellos, desde muy pronto, se granjeó la animadversión de Valdés Rodríguez. Según nos narra Montes Huidobro, fue mutua la antipatía entre el reconocido profesor y Guillermo Cabrera Infante, que, convencido de la caducidad de sus interpretaciones fílmicas, se empeñaba en desafiarlo secundado por sus amigos Ricardo Vigón y Germán Puig. La enemistad se extendió durante el tiempo suficiente para que aún hoy Walfredo Piñera, a pesar del embate de sus años, recuerde con suma nitidez una frase que el prestigioso crítico solía repetir para referirse a su anti- discípulo: «Solamente una alimaña se podía autodenominar Caín». (Mirabal y Velazco, 2010, p. 112)

Es el comienzo de una enemistad irreconciliable que se prolongaría durante años, hasta la muerte de José Manuel Valdés Rodríguez, y que enrarecería la comprensión y el debate en torno al análisis del fenómeno fílmico en Cuba, al punto de condicionar y contribuir a explicar eventos posteriores, que a la larga acabarían afectado la concepción y puesta en práctica de una política cultural doctrinal una vez triunfa en 1959 el proceso insurreccional popular que entregaría al poder absoluto al Partido Comunista de Cuba. El primer gran cisma de la cultura cinematográfica cubana ocurre justo en ese momento, cuando José Manuel Valdés Rodríguez detecta que los que habían sido sus discípulos, unos advenedizos, amenazaban el monopolio epistemológico e intelectual ejercido por él en el campo de la divulgación y el estudio del cine como industria y arte emergente. No todo pasaba por la cuestión compleja del financiamiento de una institución pública, gracias a las aportaciones del capital privado, y al cobro de las entradas a las sesiones, sino también por establecer quién fue el primero, y quiénes tenían mejores intenciones:

> ¿Cómo hacer que el Departamento de Cinematografía rindiera a fondo la función que habíamos pensado, si el presupuesto apenas daba para nada? Creamos entonces la Sección de Cine de Arte del Departamento de Cinematografía, primer organismo de su clase en nuestro país y en Hispanoamérica. Fue ese el primer cine-club habido en Cuba en forma diferente de la usual en esos organismos pero llenando los objetivos, o fines, de los mismos: el desarrollo de una cultura cinematográfica, según veremos en seguida. (Valdés-Rodríguez, 1966, p. XV-XVI)

Dos apuntes desmontan lo que afirma, categórico, José Manuel Valdés Rodríguez, de que el cine-club fundado por él, a todos los efectos, la Sección de Cine de Arte del Departamento de Cinematografía, fue el primero de su tipo en el tiempo, al menos en lo que concierne a Cuba, no digamos ya a Hispanoamérica, lo que tampoco es verdadero. La difícil adjudicación de quién fue la idea de financiar de una determinada manera las actividades «comerciales» de dos instituciones culturales análogas, que casi podríamos afirmar que surgen al unísono, o con muy poco margen de diferencia entre una y la otra, animadas por intenciones no idénticas, pero sí homologables, ayudan a comprender los intríngulis de una pugna ideológica y política que trascendería al plano de lo personal:

> Bullía en su cabeza la necesidad imperiosa de fundar nada más y nada menos que un cine-club, y por eso le escribe a Germán a Nueva York sin conseguir ocultar la ansiedad de crear que lo embarga. Todo lo tiene pensado: de cuatro funciones, los socios, que pagarán un peso al mes, tendrán derecho a dos, alquilarán las sillas y con los cien dólares de ganancia podrán acceder al préstamo de cualquier película y todos podrán ver *La bella y la bestia*, *Iván el Terrible* y *Las puertas de la noche*. Se decide en los inicios por el nombre de Pro-Arte Cinematográfico al tiempo que se preocupa por aunar a los futuros socios. (Mirabal y Velazco, 2010, p. 112)[121]

José Manuel Valdés Rodríguez aplicará, después, un mecanismo de financiación parecido al anterior, que precisaba de la «complicidad desinteresada» de los asistentes habituales a las proyecciones de las películas programadas por la Sección de Cine de Arte del Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Habana, que debían cubrir con el pago de sus membresías el alquiler de las películas que serían exhibidas:

> La sección de Cine de Arte del Departamento de Cinematografía ofrecía dos sesiones mensuales de dos turnos cada una, los jueves y los viernes, por una cuota de un peso al mes. En cada sesión se distribuía una nota al programa y antes de comenzar la proyección decíamos unas palabras acerca de la calidad del filme, su rango dramático, su significación de la técnica y la estética del film. En algunos casos señalados había, al final, un conversatorio en torno al film. Y siempre en la valoración inicial, en la nota al programa o en la exposición y el debate posteriores atendíamos de modo especial a la valoración social del film, a su sentido político abierto, o disimulado. (Valdés-Rodríguez, 1966, p. XVI)

En cualquier caso no es imposible establecer la cronología de los acontecimientos, el instante decisivo en que un dúo de cinéfilos muy jóvenes deciden organizarse para, sin dejar de ser un espectador más, crear y gestionar, no solo un espacio de exhibición pública del mejor cine internacional al que pudieran acceder por medios personales, incluso con la ayuda altruista de instituciones culturales, y patrocinadores particulares, sino también de sembrar la simiente de una institución cultural cinematográfica más ambiciosa, compleja, y demandante en su funcionamiento, sin muchos antecedentes en el contexto cubano del período republicano, y sí después, cuando intentan despojarlos del mérito. Pero antes tendrían que dar ese paso fundacional en la dirección correcta:

[121] Hablamos de Ricardo Vigón Teurbe-Tolón, crítico y escritor cinematográfico cubano, casi desconocido, fundador del Cine Club de La Habana en 1948, y luego, en su ausencia, al encontrarse trabajando en París, de la primera Cinemateca de Cuba, en 1951. Hubo que esperar hasta la aparición de *Regreso de Ricardo Vigón* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2015), de los periodistas Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco, para acceder al primer acercamiento editorial a su obra literaria de naturaleza axiológica, y hermenéutica, texto compilatorio de sus críticas de cine publicadas en Cuba entre 1957 y 1960, año de su fallecimiento. No obstante, más allá de los panegíricos correspondientes, el primer homenaje serio llegaría poco después de su muerte, cuando Guillermo Cabrera Infante, bajo la firma de su archiconocido seudónimo, G. Caín, publica *Un oficio del siglo XX* (Ediciones R, 1963), cuya dedicatoria dice: «Al recuerdo de Ricardo Vigón, que tanto amó el cine». Del libro, en el prólogo, "Retrato del crítico cuando Caín", «G. Cabrera Infante», también dedica un pequeño apartado a su amigo fallecido tres años antes, titulado: "Recuerdo a Ricardo".

> A principios de junio constituyen el Cine Club de La Habana, luego de valorar algunos nombres, entre ellos, el de Pro-Arte Cinematográfico, propuesto por Vigón para darle continuidad en este ámbito a la sociedad Pro-Arte Musical. La inauguración, de todos modos, había ocurrido en marzo con la proyección de *La bestia humana* (*La Bète humaine*, 1939) de Jean Renoir, a la cual siguió *Alexander Nevsky* de Eisenstein. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 159)

Más allá de toda suspicacia institucional y profesional por parte de José Manuel Valdés Rodríguez, y que no pasaran de ser apenas un grupo de espectadores entusiastas, que se incorporarían por méritos propios como estudiantes del curso formativo *El Cine: Industria y Arte de Nuestro Tiempo*, lo cierto es que varios de ellos apuntaban maneras, desde antes, y acabarían siendo, por razones extra estéticas, concretamente ideológicas, y políticas, de las figuras intelectuales más polémicas de la cultura cubana del siglo XX, en el tránsito de la «República Burguesa» a la Revolución de sintomatología autoritaria:

> Entre los matriculados en la convocatoria de 1948 del curso «El cine, industria y arte de nuestro tiempo» en la Escuela de Verano, figuraron dos cinéfilos empedernidos: Germán Puig Paredes y Ricardo Vigón Teurbe-Tolón (1928-1960). El primero había obtenido una beca de la Kodak por la crítica que presentó sobre la película *El Capitán de Castilla* (*Captain from Castile*, 1947) de Henry King. Ambos se conocieron tras un concierto en el teatro Auditórium y vivieron la cinefilia como una forma de amistad. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 159)

Para hacernos una idea cabal de quién era quién, Germán Puig y Ricardo Vigón, habría que confiar en uno de sus amigos en común, Guillermo Cabrera Infante, que dijo:

> Creo que fue el cine el que los unió con un cordón umbilical de celuloide. Si Ricardo se hubiera llamado Abel no habrían sido tan hermanos. En los últimos años yo veía poco a Ricardo —a quien conocí en los días ajetreados, inocentes y perdidos del Cine-Club de La Habana, junto a Germán Puig: ellos dos solos luchando contra la hidra de la indiferencia, el provincianismo y la incultura tan sólo con el entusiasmo: es decir, idos con su único dios, el cine—, pero Caín le vio a menudo: supo de él desde París primero, luego desde Cannes, finalmente desde Venecia. Vigón le hablaba del cine nuevo con un nuevo concepto y Caín oía atento. «Todo lo que sé de cine», me confesó una vez Caín, «se lo debo a tres personas: Ricardo Vigón, Germán Puig y Néstor Almendros. Pongo a Vigón en primer lugar», añadió, «porque es él a quien debo más». (Cabrera Infante, 2012, p. 59-60)

Es un proceso administrativo y burocrático arduo, de gestiones constantes, que les lleva mucho más esfuerzo y tiempo del esperado, pero que acaba dando sus resultados:

> Pero Vigón no logra sorprender a Puig con la constitución del Cine-Club antes de su regreso a Cuba tal y como esperaba. Al año siguiente, también en el mes de mayo, es que logran inscribirse en el registro oficial y presentar los estatutos que incluían objetivos tan ambiciosos e imposibles como «propulsar la difusión de la cinematografía artística en Cuba con fines de alta cultura, exhibiendo las cintas de mayor dignificación en el avance de la cinematografía universal. (Mirabal y Velazco, 2010, p. 113-114)

Son ellos, Ricardo Vigón y Germán Puig, entonces, los instigadores principales, que no los únicos protagonistas, del proyecto prometeico del Cine Club de La Habana, al que se suman, desde sus inicios, otros muchos interesados, cinéfilos empedernidos, diríase que «intensos», que luego alegarían haber formado parte del proceso fundacional de la institución en mayor o menor medida:

> Por esa época, Germán Puig leyó en la revista inglesa *Film Review* un artículo sobre lo que era un Cine Club y la posibilidad de concretar este sueño animó a Ricardo a crear uno, y de esta forma decidieron encauzar su entusiasmo a un grupo de jóvenes que compartían inquietudes en relación con el cine como arte y no solo como entretenimiento: Néstor Almendros, Tomás Gutiérrez Alea, Ramón F. Suárez, Guillermo Cabrera Infante y Carlos Clarens. «Teníamos una energía tan avasalladora que nos bautizaron como "los frenéticos" y "los tijera"», escribió Puig. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 159)

Eran tiempos complejos, en los que cualquier gestión administrativa y burocrática, para gestionar una iniciativa privada pero con un alcance y vocación pública de servicio, colisionaba de frente con múltiples trabas de todo tipo, que había que sortear tirando de empeño e imaginación, aprovechando la mínima oportunidad que pudieran recibir:

> De leyenda calificaba Guillermo Cabrera Infante las privaciones que Vigón y Puig sufrirían en su intento por crear el primer Cine-Club de La Habana «en el sofocante, exiguo local de la *Royal News*» primero y en los locales del Paseo del Prado, junto al cine Plaza, después, mientras que Julio Matas rememoraba la feliz fecha en que las proyecciones de aquella agrupación «encaminada a exhibir cintas cinematográficas consideradas material de arte y las ya *clásicas* en la historia del cinema» comenzó a convocar, además de los pocos entusiastas estudiantes y artistas del principio, entre ellos Néstor Almendros, Tomás Gutiérrez Alea, Ramón Álvarez y el propio Guillermo Cabrera Infante, a «un público diverso, numeroso, que colmaba en 1951 la calurosa sala del Colegio de Arquitectos. (Mirabal y Velazco, 2010, p. 114)

Como ya quedó claro, si bien Ricardo Vigón y Germán Puig fueran los ideólogos y protagonistas indiscutibles del arduo proceso de creación del Cine Club de La Habana, no estuvieron tan solos en el empeño de sacarlo adelante, sino que contaron para ello con el apoyo y la participación sistemática de sus amigos más cercanos y entrañables, con los cuales compartían una pasión desmedida por el buen cine. Más allá de su origen, el de las películas, y ellos mismos, los unía el ansia de aprender y disfrutar entre todos:

> Tomás Gutiérrez Alea (Titón), coincidió seguramente con Almendros, estudiante de Filosofía y Letras en las funciones de ese primer Cine Club fundado en la capital. Por entonces, según recuerdos de Titón, Almendros «iba al cine constantemente y se sentaba en la primera fila como si quisiera que la pantalla se lo tragara». Compartía con su nuevo amigo, asiduo asistente a los programas dobles en las salas comerciales, sobre todo, a las matinés dominicales, el feliz hallazgo en los cines de barrio de algunas joyas como el *Vampyr* (1932) de Carl Theodor Dreyer. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 160)

Más allá de constituir una iniciativa sujeta a múltiples contratiempos materiales y organizativos, lo cierto es que su mera existencia y funcionamiento fuera de los predios de cualquier tipo de institución del estado, más bien como un espacio e instancia ideada para al aprendizaje y el disfrute hedonista, fue una experiencia eminentemente estética. El Cine Club de La Habana acabaría no solo asentando un precedente irrefutable para la historia de la cultura cubana de mediados del siglo XX, emergiendo de esa generación de cine clubistas empecinados algunas de las personalidades más prominentes del arte, la cultura y la intelectualidad cubana de esos años, que estaban seguros de lo alcanzado:

> El Cine Club de La Habana fue el pionero por estos años de una importante actividad de apreciación cinematográfica, que logró nuclear a su alrededor a muchas personas interesadas en el arte del siglo XX. Sus propios fundadores, sin falsa modestia, lo consideraron como el primer cine club que funcionó como tal, iniciativa generadora del surgimiento de otros similares. Almendros se enorgulleció de escribir: «Nosotros tuvimos el mérito, que no nos quitará nadie, de ser los primeros en Cuba y aún quizás de la América Latina. Las notas al programa estaban inspiradas en la de los cine clubes españoles, que yo poseía porque me seguía carteando con cine clubistas de ciudades españolas». (Agramonte y Castillo, 2013, p. 161)

Más allá de las circunstancias del contexto socioeconómico insular de esa época, hipotéticamente poco propicio al momento de la fundación del Cine Club de La Habana, comenzaba así una batalla cultural de consecuencias imprevisibles en todos los sentidos. Que pasaba, en primer término, por establecer cuándo y quiénes, más bien qué, y quién, en solitario, por esfuerzo y méritos propios, había sido el pionero verdadero en el campo no tanto de la crítica de cine, sino de su utilización con una intencionalidad ideológica, y proselitista, que debía ser enmascarada bajo una pátina de altruismo y espontaneidad, que justificara su posterior manipulación como un vehículo de la propaganda política al servicio de la causa del Partido Socialista Popular, y su anhelo de gobernar en solitario:

> Por eso se ha señalado en numerosas ocasiones en Cuba y en el extranjero la significación del curso de cine y, luego, del Departamento de Cinematografía como iniciadores en Hispanoamérica de la cultura cinematográfica. Lo ha postulado así en Cine Cubano José Massip, ex alumno del curso de cine y socio durante muchos años de la Sección de Cine de Arte, hoy director premiado en Leipzig por su notable documental de arte "Historia de un ballet" y galardonado en Karlovy Vary (1964) por su largo metraje "La decisión". Y Fausto Canel lo ha señalado más de una vez en la revista Bohemia. En la revista Cine-Guía, febrero de 1961, lo valora Manuel Fernández en un artículo titulado Un decenio de cultura cinematográfica. Y la revista francesa Ecrans du Monde, en su número de abril-septiembre de 1961, en un artículo titulado Les ciné-clubs dans sept pays d'Amerique latine enjuicia con encomio sumo la labor de la Universidad de La Habana mediante el curso de la Escuela de Verano y la acción del Departamento de Cinematografía. (Valdés-Rodríguez, 1966, p. XVI)

En franca sintonía con lo que había ocurrido pocos años antes en España, en Cuba la existencia y funcionamiento de los cine-clubs oscilaría entre dos frentes ideológicos, y polos políticos, falsamente antagónicos, una lucha sin sentido en que solo uno de los modelos de apreciación, y consumo interesado del séptimo arte, podría salir victorioso, pues las diferencias, digamos estéticas, también «programáticas», eran irreconciliables:

> Unos buscaron el mero entretenimiento y junto a ellos, otros tuvieron la motivación principal de adoctrinar a los asistentes surgiendo a la sombra de organizaciones políticas y sindicales de izquierdas durante la Segunda República. Según Caparrós (1981) se intentó constituir una federación de aquellos que se llamaron cineclubs proletarios pero diferentes motivos impidieron que no se llevase a efecto. Todo intento de asociación de unos u otros resultó inviable. (Martín-Antón, s/a, s/p)

Se empezaba a pavimentar de rojo «proletario» el camino de lo que años después será la política cultural de corte estalinista impuesta por el estado y el gobierno de la República de Cuba, una vez triunfa el proceso insurreccional revolucionario del primero de enero de 1959, y llegan al poder los de la vieja guardia del Partido Socialista Popular, acompañados por sus acólitos de larga data; que insistirán siempre en que fueron ellos, nunca los otros, los verdaderos pioneros en el campo de la apreciación cinematográfica, y de la comprensión del cine como una industria y arte, con el incuestionable potencial de un arma arrojadiza eficaz en la lucha de clases, contra la burguesía y el capitalismo. Sin embargo sus antagonistas no estaban por la triste labor de la exclusión intolerante:

> Después de asistir a esas clases en el curso veraniego, a los promotores del Cine Club que había rebasado la etapa de proyecto, les ilusionaba sumar al profesor José Manuel Valdés-Rodríguez, pero si bien presentó alguna película, nunca manifestó ningún interés en animar allí los debates. Según el testimonio de Germán Puig, fue insólita la reacción de Valdés-Rodríguez quien, celoso del creciente éxito de aquellos imberbes al multiplicar las exhibiciones, se convirtió en su más encarnizado enemigo. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 161)

Es una actitud estética e ideológica desprejuiciada, que los distanciaría de manera definitiva de su homólogo recientemente institucionalizado, que también había sido su maestro en el curso *El Cine: Industria y Arte de Nuestro Tiempo*, y que los veía como una amenaza real para sus intenciones proselitistas como director del Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Habana, y gestor de la Sección de Cine de Arte:

> Considerar absurdamente esas funciones como una competencia para su actividad académica, condujo al veterano crítico y profesor a valerse de sus relaciones con la ARTYC con el fin de impedir la publicación en la prensa de toda información sobre las funciones del Cine Club de La Habana. Por si esta maniobra resultaba insuficiente, apeló a otros contactos para obstaculizar el alquiler de salas de cine a sus organizadores. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 161)

Tampoco es que a José Manuel Valdés Rodríguez le resultara complicado mover los hilos, tras bambalinas, para socavar el notable el trabajo divulgativo de los jóvenes miembros del Cine Club de La Habana. Y para conseguirlo a las malas se aprovechaba de la posición privilegiada que ocupaba dentro de la ARTYC, no solo como fundador, en 1936, sino en tanto uno de los integrantes de la directiva de la asociación profesional, en su condición de vocal, un cargo y responsabilidad muy influyente, con voz y voto, que desempeñaría durante varios años seguidos, con especial dedicación e intensidad, durante aquellos que coincidieron en su lucha a muerte con el Cine Club de La Habana.

A José Manuel Valdés Rodríguez le interesaba sobre manera dejar constancia por escrito que fue suya, y solo suya, la idea y el mérito de la creación de una cinemateca, evidentemente restringida al ámbito educativo, de la enseñanza superior universitaria, en su opinión y la de otros historiadores interesados, antecedente único de lo que pocos años después, a partir de 1960, será la Cinemateca de Cuba, adscrita al Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC), una institución cultural de naturaleza oficialista, fundada el 24 de marzo de 1959; que acabaría monopolizando lo relacionado con la producción, la distribución, el estreno, el consumo controlado y dirigido del cine, los análisis de los críticos desde la plataforma de lanzamiento que ofrecía la revista *Cine cubano*, pero también la aplicación directa, o sutil, de la censura a cualquier realizador o producto audiovisual cinematográfico que se apartara un ápice de las líneas ideológicas fundamentalistas establecidas a conveniencia por la más alta dirigencia política del país:

> Con los fondos producto de las cuotas de la Sección de Cine de Arte iniciamos la compra de films para la cinemateca de la Universidad, primer organismo de su tipo habido en Cuba. El primer film fue adquirido en la sesión de la Escuela de Verano de 1949, una copia de Alejandro Nevski, usada, comprada en $50.00 entre los alumnos del curso "El Cine: Industria y Arte de Nuestro Tiempo" y yo. Fue esa la primera cinta en ocupar un sitio en los anaqueles de la bóveda del Departamento, habilitada con aire refrigerado y deshumidificación, construida por el Departamento de Proyectos y Obras de la Universidad. Ese fue el comienzo de la cinemateca de la Universidad, que hoy, con los medios facilitados por el Gobierno Revolucionario, tiene un número considerable de films para uso interno, cultural y docente, en la Universidad, para las proyecciones en los centros de trabajo, en los sindicatos, en los CDR, en las unidades del Ejército. (Valdés-Rodríguez, 1966, p. XVII)

Para llegar a tal punto de «militarización» de la cultura cubana posterior a 1959, entendida como un «artefacto» al servicio de la Revolución triunfante, el crítico de cine, algunos años antes, debió socavar, casi hasta los cimientos, las gestiones incansables de aquel grupo de cinéfilos entusiastas que vieron como alguien que pudo ser y era de facto una suerte de mentor, intentaba sacarlos del juego antes de siquiera empezar la partida:

> No obstante, estos se las ingeniaron para trasladar las proyecciones frecuentemente de un lugar al otro, entre los que se encontraban la sala de la Royal News, la del retiro Odontológico y una existente en el Instituto de Previsión y Reformas Sociales. Eran, sin embargo, las primeras escaramuzas de una guerra que estallaría dos años más tarde. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 161)

Hablamos de una carrera contra el tiempo, de los militantes del Partido Socialista Popular. En pos de posicionarse lo mejor posible, antes de asaltar las instituciones del «estado burgués» (el mismo «aparato burocrático corrupto» que abría las puertas a una iniciativa con un marcado sesgo ideológico, y político), había que afianzar las «bases»:

> Viéndola, se lamenta que la Universidad vaya a ceñir esta actividad exclusivamente a su Escuela de Verano. Aunque las proyecciones se espaciaran más, aunque sólo se hiciera un par de ellas cada mes, valdría la pena mantener la sala del Anfiteatro Varona en funciones durante todo el curso normal. A estas funciones de cine acudirían centenares de estudiantes a cuyo desarrollo estético contribuiría no poco una asistencia habitual y metodizada a exhibiciones fílmicas de alto nivel artístico. Lo que en un orden general de cultura posee importancia evidente. ¿Después? Después podría llegarse hasta la creación del Instituto Cinematográfico adscrito a la Universidad, el que podría tener un significado de valor incalculable para una recta orientación técnica y artística de nuestra balbuceante industria fílmica. (Aguirre, 1988, p. 250-251)

A partir de ese instante los acontecimientos se precipitarían de manera vertiginosa. Los «iconoclastas» eran la competencia a derrotar, y había que actuar en consecuencia, anticipándose en lo posible a sus iniciativas, para atajarlas, o haciendo control de daños, y demolición controlada, de cualquier atisbo de organización institucional alternativa. La disputa por la primacía en el tiempo era fundamental, y aun así José Manuel Valdés Rodríguez no consigue detener del todo, cuando más retrasar, los esfuerzos ingentes de los responsables del Cine Club de La Habana, para pasar a un nivel superior de gestión, de una iniciativa que empezaba a expandirse en una dirección largamente ambicionada. Para conseguirlo, no les quedó de otra que establecer una alianza circunstancial, táctica, con una «sociedad cultural» recién creada entonces:

> Con el transcurso de los meses y en la medida que el Cine Club de La Habana incrementaba sus sesiones y, por consiguiente, el número de personas interesadas en el análisis crítico de las películas de calidad, a Ramón F. Suárez y a Guillermo Cabrera Infante se les ocurrió la idea de situar sus actividades en función de Nuestro Tiempo. Tanto Germán Puig, uno de los dos fundadores principales del Cine Club, como Cabrera Infante, habían suscrito el manifiesto de esa Sociedad Cultural. Estaban contagiados por las perspectivas avizoradas en esa asociación nacida para rechazar la endeblez académica y fomentar una estética «tan infinita como el hombre mismo», «libre de prejuicios políticos o religiosos». A partir de febrero de 1951, el Cine Club de La Habana, integrado a la sociedad Nuestro Tiempo, desempeñó la función de su sección de cine. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 356-357)

No es de extrañar la incorporación inmediata de algunos de los más importantes artistas, escritores, e intelectuales cubanos de la época, a la membresía de la entonces naciente Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, entre otras muchas razones comprensibles, porque pregonaban el apoliticismo, y el ecumenismo ideológico, entre sus filas diversas. En realidad, era una apuesta de futuro del Partido Socialista Popular, de captar adeptos, entre lo más selecto de la juventud progresista de aquellos años, que no tenían que ser necesariamente comunistas, ni de izquierdas siquiera, sino, individuos íntegros, lúcidos, a prueba de militancias, y, con suerte, a salvo de sectarismos excluyentes:

> Guillermo Cabrera Infante, Néstor Almendros y Tomás Gutiérrez Alea habían ingresado a Nuestro Tiempo y por medio de un curioso proceso de ósmosis también integran a la todavía en ciernes Cinemateca de Cuba, en cuyo proceso de creación ya venían laborando desde antes. (Mirabal y Velazco, 2010, p. 118)

Solo así se explica el coqueteo, e incorporación, al menos en un primer momento, de los fundadores del Cine Club de La Habana, a la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo; que encontraron en la asociación un refugio donde guarecerse, y seguir adelante, con su propósito de lo que acabaría siendo la Cinemateca de Cuba, una iniciativa privada de unos pocos cinéfilos jóvenes, sin deudas ni vínculos gubernamentales, o institucionales, que anhelaban atesorar, y proyectar, clásicos de la historia del cine cubano, y universal. En un contexto económico, político, y social, presuntamente corrupto, y disfuncional, donde el estado cubano burgués era apenas una maquinaria ineficiente al servicio de una aristocracia tropical entregada al capital estadounidense transnacional (así contempla y describe el período la historiografía oficial posterior al triunfo revolucionario de 1959), aun así, contra todo pronóstico, el joven profesor de una escuela elemental conseguía fondos estatales para iniciar un programa y viaje de formación artística en Europa:

> Eran el resultado de las gestiones directas realizadas con Henri Langlois (1914-1977), su director, por Germán Puig, quien efectuó un viaje a París el 13 de octubre de 1950. Admirador de la cultura francesa y de su cinematografía, Puig era el primer cubano en escoger el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC) para aprender cine y no una escuela norteamericana. Raúl Roa García (1907-1982), entonces director de Cultura del Ministerio de Educación, le otorgó el viaje en misión de estudios solicitado a esa instancia, encabezada entonces por Aureliano Sánchez Arango. Es beca permitió a Puig abandonar su puesto de instructor en la Escuela Politécnica Paulina Alsina y conservar el salario durante un año. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 357-358)

El carácter casual, de concatenamiento de circunstancias adversas, e inesperadas, no impide, sin embargo, que, de manera casi providencial, lo que pudo ser un problema, acabase convertido en una oportunidad manifiesta a ser aprovechada por el estudiante:

> No sería hasta 1951 que el Cine-Club de La Habana deviniese Cinemateca de Cuba. Mas, para ello tenían que producirse una serie de eventos indispensables y azarosos. Si en septiembre de 1950 Raúl Roa, entonces director de Cultura del Ministerio de Educación, no le hubiese otorgado a Germán Puig una beca para estudiar cine en París, si el aviso del Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC)[122] en el cual pensaba inscribirse no hubiese llegado a su casa con la noticia de que permanecería cerrado hasta el fin de curso (1950-1951), cuando su barco ya había zarpado, si el 23 de octubre del mismo año Puig no arribase a la Ciudad Luz, otra sería la historia y quizás a ese joven cubano no se le hubiese ocurrido solicitar un encuentro con Henri Langlois, el director de la Cinémathèque Française, en un desesperado intento por pedir un préstamo de filmes para el Cine-Club de La Habana. (Mirabal y Velazco, 2010, p. 114-115)

Más allá del accidentado y tardío arribo por vía marítima, cuando ya era imposible dar marcha atrás al papeleo, y a los trámites para ingresar como estudiante del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC) en París, en un movimiento intempestivo, que podría ser entendido como una huida hacia delante, Germán Puig toma la iniciativa:

> Al desembarcar en París, Puig se instaló en la Ciudad Universitaria luego de saber a su llegada a París que la prestigiosa institución educacional permanecería cerrada hasta la culminación del curso 1950-1951. En aras de no perder el tiempo, cierta mañana de la última semana de enero sostuvo un brevísimo pero determinante encuentro con Langlois en el no. 7 de la Avenue de Messine. El vehemente criterio que animara este milagroso hombre para poner al alcance de los espectadores de las nuevas generaciones los clásicos de la historia del cine — y no solo preservarlos como piezas de museo —, lo alentó a arriesgarse a enviar al otro lado del océano algunas de las copias que consiguió atesorar. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 358)

Las gestiones para acceder a los fondos de la Cinemateca Francesa adquieren a partir de entonces matices, no tanto ideológicos, institucionales, políticos, ni oficialistas, sino de afinidad, y empatía, de acercamiento, y conexión profunda, entre desconocidos, donde el carácter, la personalidad, y el temperamento, de los unos y los otros, hacen que la balanza se decante hacia un lado que no era el esperado, o previsible, en estos casos.

> Néstor Almendros le escribe a Tomás Gutiérrez Alea, y este a su vez lo hace a Germán Puig en marzo de 1951. Como si se desatasen las cintas de una caja china, es posible inferir que el encuentro entre Langlois y el recién llegado a París había tenido unos resultados insospechados. De misiva en misiva llegaba la alentadora noticia de Néstor:

---

[122] IDHEC es el acrónimo del Instituto de Altos Estudios de Cinematografía (en francés: *Institut des Hautes Études Cinématographiques*), institución ubicada en París. Creada en 1943 por Marcel L'Herbier, durante la Segunda Guerra Mundial, su desarrollo se gesta a partir de 1945. De 1944 a 1988 del IDHEC se graduaron 41 promociones, y capacitó a 1439 profesionales del cine: 873 franceses, y 566 extranjeros. Entre los maestros estarán, de 1945 a 1967, el historiador de cine Georges Sadoul, y el teórico Jean Mitry. El IDHEC estableció un plan de estudios en tres años, para proporcionar una educación especializada: primero, un año de preparación para el examen de ingreso, realizado por Henri Agel en el Lycée Voltaire; y luego, dos años de estancia y estudios en el Instituto como tal, hasta el egreso definitivo de este.

> había visto una carta enviada por la Cinemateca Francesa al Cine-Club de México, en la cual comunicaban que tenían dos peticiones de películas de La Habana: una de «un Personaje oficial muy desagradable» (en este punto Gutiérrez Alea escribe «ya puedes suponer quién») y otra de unos muchachos jóvenes, y que preferían enviársela a estos últimos. No había que ser un sabio para suponer quiénes eran «los muchachos jóvenes» y dan por sentado que se trata de ellos mismos. El personaje «oficial muy desagradable» era Valdés Rodríguez, el otrora profesor de los Cursos de Verano, devenido, desde los primeros intentos de Vigón y Puig por fundar el Cine-Club, opositor tenaz de quienes fueran sus alumnos. (Mirabal y Velazco, 2010, p. 115)

Henri Langlois, que se había entrevistado, por separado, con los representantes de ambas facciones, sin saber siquiera que estaban en pugna entre ellas, a todas luces se deja llevar por la intuición, y no por la conveniencia, y lo que dictaría el sentido común:

> Un mes antes José Manuel Valdés-Rodríguez, de paso por París, había solicitado filmes para presentarlos en la Universidad de La Habana. Langlois, más impresionado por el idealismo y el desmedido ardor por el séptimo arte del entusiasta Germán Puig, con quien de inmediato estableció un fraternal vínculo, optó por remitir las películas con destino al Cine Club de La Habana. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 358)

Sin tener en cuenta las diferencias generacionales, y presumiblemente ideológicas, incluso políticas, entre José Manuel Valdés Rodríguez, y sus desenvueltos exdiscípulos, todo parecería indicar que la decisión definitiva de Henri Langlois estuvo mediada por la ética profesional, y también por razones estrictamente personales, de animadversión o repulsión manifiesta hacia el decano, uno de los pioneros de la crítica de cine en Cuba:

> Germán Puig rememora para este libro aquel encuentro: «Mi primera entrevista con Langlois fue para pedirles películas para el Cine-Club. Y al preguntarme este por Valdés Rodríguez (a pesar de que nos había cerrado la prensa y visitaba las salas de proyección para que no nos admitieran), una voz interior me dijo que no se hablaba mal de un compatriota en el extranjero y di una versión neutral de sus actividades. En medio de ello, Langlois me interrumpió: "¡Usted me oculta algo!" Y después de decirle la verdad me anunció: "Las películas de la Cinémathèque son para ustedes". Langlois se había identificado con nosotros. Con los jóvenes puros. Comprendió hasta mi reticencia de decir la verdad, aunque me perjudicara». (Mirabal y Velazco, 2010, p. 116)

El comportamiento previo, y posterior, de José Manuel Valdés Rodríguez, parece concederle la razón, no solo a los impulsores del Cine-Club, y la Cinemateca de Cuba, sino, también, a Henri Langlois, con el que no consigue congeniar, por razones obvias:

> La correspondencia cruzada entre Gutiérrez Alea y Puig en estos primeros meses de 1951 evidencia el grave conflicto surgido con Valdés-Rodríguez, quien ante la decisión de Langlois acusó a Puig y a los restantes miembros del Cine Club de armar un complot contra él. Para el profesor era inadmisible que Langlois — a quien no causó una buena impresión — prefiriera colaborar con un grupo de jóvenes desconocidos y no con una institución acreditada como la Universidad de La Habana. Desde ese momento la guerra fue reñida. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 358)

El oportunismo pragmático de José Manuel Valdés Rodríguez, sus conexiones con ciertos personeros del gobierno cubano de entonces, y después, su conocimiento y hábil manejo de los entresijos de la distribución, y la exhibición de las películas, y también, por supuesto, su reputación presuntamente intachable como crítico de cine del diario *El Mundo* y director del Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Habana, consiguen que, a pesar de aplicar métodos cuestionables, se convierta en el destinatario oficioso de los rollos remitidos por la Cinemateca Francesa:

> A pesar de que German Puig había comenzado a gestionar con Héctor Ayala, el embajador de Cuba en París, y con Raúl Roa, cómo enviar las películas provenientes de la Cinemateca Francesa, Valdés Rodríguez se las arregla para que la Embajada de Francia le entregue las películas a él. Gutiérrez Alea descubre en la mañana del 27 de mayo de 1951 un anuncio estremecedor: «El Cine de Arte de la Universidad se complace en anunciar su nueva serie de clásicos del cine Galo». Es mismo día le escribe a Puig confirmándole que las películas exhibidas en la Universidad eran las de la Cinemateca Francesa. Por lo que él había podido averiguar, Valdés Rodríguez las había conseguido por mediación de monsieur Beauvergais, el embajador de Francia en Cuba. (Mirabal y Velazco, 2010, p. 116)

En sus empeños, empero, parecería estar acompañado y aconsejado por Raúl Roa, que se podría decir que juega a dos bandas. Por un lado, gestionando de manera oficial la estancia de estudios de Germán Puig en París, que lo sacaba de Cuba en un momento en que el Cine Club de La Habana se había convertido en una amenaza real para la labor de zapa ideológica y política llevada adelante por José Manuel Valdés Rodríguez desde el Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Habana. Por el otro lado, de manera inmediata, distrae la atención de los miembros del Cine Club de La Habana, que aún permanecían en el país entonces, a los cuales parece haberle ofrecido garantías, mientras negociaba, tras bambalinas, la entrega de las copias de las películas enviadas por la Cinemateca Francesa, a través de la embajada de esa nación en la capital cubana:

> Puig contactó en febrero de 1951 a Héctor de Ayala, embajador de Cuba en París, y a Raúl Roa en La Habana para organizar el envío por valija diplomática de las latas de películas prestadas por la Cinemateca Francesa: Sin embargo, Valdés-Rodríguez maniobró para recuperarlas a su llegada a la isla. Gutiérrez Alea transmitió el 30 de marzo en una carta, la desalentadora noticia de que el día anterior el profesor anunció haberlas conseguido a través del cónsul francés para exhibirlas en la Universidad. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 358)

Si bien es cierto, y conocido, la existencia de un vínculo personal, y «profesional», entre el diplomático francés destacado en La Habana, y José Manuel Valdés Rodríguez, y más allá de la intervención solapada de Raúl Roja, es innegable que la inexperiencia le jugó una mala pasada a Germán Puig, y demás miembros del Cine Club de La Habana.

El que mejor sintetiza la sensación de impotencia del grupo es Tomás Gutiérrez Alea. En carta dirigida a Germán Puig le reprocha lo siguiente: "«Como ves estamos jodidos. Por lo menos supongo que algo habrás aprendido de estas cosas: TODO HAY QUE HACERLO CON PAPELES […]»" (Mirabal y Velazco, 2010, p. 117). La cuestión de quién debía ser el destinatario de las películas remitidas por la Cinemateca Francesa es definitivamente zanjada de manera pública, a través de la prensa de la época, al servicio, al menos una parte de ella, del crítico de cine, miembro muy influyente de la ARTYC:

> No fue hasta mayo, que mediante una efectiva táctica en esta batalla hegemónica, Valdés-Rodríguez obtuvo por mediación de Monsieur Beauvergais, Embajador de Francia en Cuba, un lote de películas consignadas desde el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia para el Cine Club. Titón escribió a Puig el 27 que un anuncio periodístico expresaba que «El Cine de Arte de la Universidad se complace en anunciar su nueva serie de clásicos del cine galo…». Este hecho confirmó que las relaciones de Valdés-Rodríguez con el diplomático posibilitaron la «realización de sus maquiavélicos propósitos de usurpación». La inexistencia en ese momento de documentos oficiales acreditativos impidió a los cineclubistas una reclamación. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 358)

Esta derrota parcial, sin embargo, no fue del todo amarga, sino más bien agridulce. A cambio, Germán Puig consigue, gracias a la mediación categórica de Henri Langlois, concurrir a un evento que supuso la validación internacional de la Cinemateca de Cuba, todo ello, a pesar de las dificultades para institucionalizar una iniciativa aún en ciernes:

> Germán Puig estaba sumamente presionado. Para hacer llegar a las manos de los miembros del Cine-Club las disputadas cintas, dicha agrupación tenía que transformarse primero en una cinemateca, dado que la institución encabezada por Langlois debía efectuar intercambios con organismos de su misma categoría legal. Aunque en el mes de julio de 1951 ni Cabrera Infante ni Gutiérrez Alea ni Almendros habían conseguido formalizar tal status, teniendo como modelo las disposiciones de la Cinemateca Francesa copiadas por Puig, este último participa en el Congreso de la federación Internacional de Archivos de Filmes (FIAF) como representante de una institución, desde el punto de vista legal, inexistente. (Mirabal y Velazco, 2010, p. 117)

Tampoco se pueden descuidar una serie de cuestiones personales, y profesionales, que atentaban contra la consecución del objetivo de oficializar la Cinemateca de Cuba:

> La lentitud de la correspondencia entre París y La Habana afectó, en primera instancia, el establecimiento oficial de la Cinemateca de Cuba; además, la membresía del Cine Club era voluntaria y sus principales gestores estaban consagrados a otras actividades: Gutiérrez Alea terminaba sus estudios de derecho, Cabrera Infante se concentraba en su carrera periodística y Néstor Almendros se hallaba en México. Por su parte, Puig no descuidó su formación cinematográfica tanto en esa genuina escuela que significaba asistir a las tres funciones diarias de Langlois, como al matricular en el primer semestre de 1951 en los cursos convocados por el Instituto de Filmología de la Universidad de París, donde impartía clases George Sadoul. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 359)

Sin embargo, no todo eran malas noticias, y limitaciones de naturaleza pragmática. El cambio de estatus se empezaba a cocer a fuego lento pero sostenido, gracias no solo a la insistencia de los miembros del Cine Club de La Habana, abocado a su metamorfosis definitiva en una institución cultural privada, acaso, mucho más ambiciosa y autorizada, sino también al apoyo incondicional, e incesante, ofrecido por la Cinemateca Francesa, y la figura tutelar de su director, máximo impulsor, y representante, Henri Langlois:

> Fue precisamente ese año de 1951 que se adoptó el título de Cinemateca de Cuba para dicha agrupación: tal denominación fue escogida en virtud de sugerencia hecha por M. Henri Langlois —director de la Cinémathèque Française, de París— a nuestro Germán Puig, para que a nombre de la así llamada Cinemateca de Cuba concurriese al Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) celebrado en Cambridge, Gran Bretaña, aquel año, a cuyo congreso asistió Puig con esa representación. (Mirabal y Velazco, 2010, p. 117)

Ello no hubiese sido posible, tampoco, sin la entrega y participación desinteresada de todos y cada uno de los miembros del Cine Club de La Habana, cada cual atenazado por sus circunstancias profesionales, de vida, pero marcados por el objetivo compartido, preclaro, de crear una institución cultural a la altura de las expectativas de su tiempo:

> Tanta entrega de Germán Puig suscitó el respeto de Langlois, que evocaba aquellos tempranos días de 1936 cuando, en compañía de Georges Franju (1912-1987), fundó la Cinemateca Francesa. Tal estima se concretó en una invitación para participar en el V Congreso de la FIAF que se desarrollaría en Cambridge del 12 al 17 de julio. Deslumbrado, Puig asistió a las sesiones como observador, en representación de la Cinemateca de Cuba, objeto por primera vez de un reconocimiento oficial e internacional. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 359)

La participación de Germán Puig en el evento convocado para el verano de 1951, más allá que asistiera en calidad de observador, es un primer paso en el reconocimiento internacional de lo que pretendía ser la Cinemateca de Cuba. Desde la perspectiva de una organización que debía institucionalizarse, adquirir visos de oficialidad ante la ley, cumpliendo con una serie de objetivos, y obligaciones, en tanto una asociación cultural, similar a otras muchas alrededor del mundo, algunos ajustes y cambios eran inevitables:

> Langlois estaba limitado en el envío de copia por las reglamentaciones de la Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF), que establecían que una Cinemateca solo podía efectuar intercambios de filmes con organismos análogos. Para oficializar y asegurar el flujo regular de las películas hacia su destinatario original, sugirió transformar el Cine Club de La Habana en la Cinemateca de Cuba con el mismo modelo de la parisina. Germán Puig, excitado por esa posibilidad, transmitió las orientaciones pertinentes a sus amigos en Cuba y les envió su propuesta de nuevos estatutos, copiados por los de la Cinemateca Francesa, con el fin de crear lo que en un principio llamaron Cinemateca Cubana. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 359)

No hay dudas de que la nominación de la institución como Cinemateca de Cuba, en lugar de Filmoteca de Cuba, hecho que no se oficializa hasta varios meses después, respondía, no podía ser de otro modo, a la necesidad de aceptar las «recomendaciones», y también las «sugerencias», hechas por Henri Langlois; que entendía que el entusiasmo de los jóvenes cinéfilos cubanos no alcanzaba para conducir el Cine Club de La Habana al siguiente nivel de organización, y reconocimiento institucional, más que obligatorio, en tanto pasaban a formar parte de una federación internacional preexistente.

> Puig relata que fue durante aquellas jornadas donde el Cine Club de La Habana se convirtió en la Cinemateca de Cuba. Este nombre lo dio en honor a la Cinemateca Francesa y prefirió conservar el galicismo para evitar el anglicismo Filmoteca, que hubiera sido lo normal en la isla. Fue planteada su adhesión a la FIAF con igualdad de deberes y derechos para sus afiliados, pero con la condición de su funcionamiento independiente, separado de Nuestro Tiempo. Las perspectivas intuidas por el delegado para la novel institución que encaminaba le llevó a reclamar reiteradamente a sus cercanos colaboradores que, con la mayor brevedad iniciaran los trámites legales exigidos para la afiliación a la entidad que agrupaba a cinematecas y archivos fílmicos. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 359-360)

Al ampliar el alcance de sus pretensiones y prestaciones como institución cultural, a la misma altura, en cuanto a funcionamiento, que sus homólogas alrededor del mundo, la incipiente Cinemateca de Cuba, que aún no había reconocida como tal ante la ley, enfrentaba no solo el problema de la inexistencia de un corpus constitutivo estatutario, que les concediera cabida y visos de oficialidad ante la institucionalidad estatal cubana, sino que pronto también se vería amenazada, su existencia, y funcionamiento habitual, por la dispersión de algunos de sus miembros y principales impulsores dentro de Cuba, que se marchaban al extranjero por motivos personales y también profesionales:

> Al llegar a París a finales de agosto de 1951, Ricardo Vigón había sido presentado a Langlois por Puig (contratado por la Cinemateca Francesa). Tomás Gutiérrez Alea, frustrado por la imposibilidad de coordinar un viaje a Francia o que Puig pudiera gestionar su inscripción en el IDHEC, a finales de octubre viajó a Italia para matricular en el centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Pero antes de emprender Titón este periplo, los miembros del Cine Club sostuvieron una reunión para determinar las reformas que implicaban aquellas salidas y la distribución de los cargos. Entre Almendros y su mamá, María Cuyás, tradujeron los estatutos destinados a la Cinemateca de Cuba, a los cuales solo faltaban algunas modificaciones para legalizarlos ante la instancia correspondiente y poder cambiar el nombre de manera oficial. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 361)

Los que se quedaban en Cuba, entonces, contraían la obligación de continuar un encargo, y esfuerzo colectivo, que de a poco empezaba a rendir sus primeros resultados, una vez consiguen recuperar, para su exhibición, los rollos de la Cinemateca Francesa:

> Tras algunos infortunios y no pocas peripecias, es que llegan de forma tardía las primeras películas a manos de sus verdaderos destinatarios. Según dejaba asentado Guillermo Cabrera Infante años después, la Cinemateca de Cuba, con el consabido auspicio de la Cinemateca Francesa, la colaboración de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y el apoyo de la Dirección de Cultura, exhibió en menos de un año, la primera comedia del cine, *El regador regado*, los documentales de los hermanos Lumière, los dibujos del pionero Emile Cohl, *El perro andaluz* de Buñuel y Dalí, *El sombrero de paja de Italia* de René Clair, *La calle sin alegría* de Pabst y lo que califica de «esquirlas», entiéndase fragmentos de *El gabinete del doctor Caligari*, *El millón*, *Los proscriptos*, *La brujería a través de las edades* y *Los nibelungos*. (Mirabal y Velazco, 2010, p. 117-118)

La victoria que supuso conseguir que les devolvieran o entregaran, a los miembros del Cine Club de La Habana, las películas consignadas desde la Cinemateca Francesa, venía a subrayar el alcance público de un diferendo que había rebasado los límites de la ética profesional más elemental, y las rencillas personales entre individuos enfrentados, para deslizarse, sin dudas, al campo de la confrontación política, y la «lucha de clases»: "El Cine Club programaría funciones con películas obtenidas en préstamo de la Cinemathèque Française, desde septiembre de 1951. Los admiradores cubanos de ese tesoro en imágenes ignoraban que habían adquirido casi la naturaleza de codiciado botín en un combate de poderes" (Agramonte y Castillo, 2013, p. 357).

Es un punto que elude mencionar la historiografía sobre el tema en cuestión; que acaso constriñe la confrontación entre José Manuel Valdés Rodríguez, y los fundadores del Cine Club de La Habana, a un choque intergeneracional, y no, como fue en realidad, a la prolongación de una batalla cultural sin cuartel, que se estaba dando, hacía décadas, en el seno de la sociedad cubana de entonces, desde ciertos sectores de los intelectuales de izquierda. Comunistas de ringorrango, que habiendo conseguido parapetarse dentro del aparato burocrático del estado burgués, y sus instituciones culturales, y educativas, empezaban de a poco a dinamitar sus estructuras y funcionamiento básico, desde dentro, con el objetivo estratégico, a mediano y largo plazo, de desmantelarlo, para imponerles, a todos, sin distinciones, ni escrúpulos, una «dictadura del proletariado». Los entusiastas espectadores del Cine Club de La Habana, es así, no sabían que habían sido las primeras víctimas de una escalada ideológica, y política, de exclusión del diferente, de los otros, que alcanzaría su cúspide después de 1959. Pero entonces, para los destinatarios de las películas de la Cinemateca Francesa, que no eran más que los fundadores del Cine Club de La Habana, el cambio ocurrido era evidente: "Lisandro Otero confesaría las ventajas de las secciones cinematográficas en el edificio de la Asociación Artística Gallega, las noches del 28 y 29 de septiembre de 1951". (Mirabal y Velazco, 2010, p. 118)

Si bien la prioridad de constituir legalmente la Cinemateca de Cuba seguía siendo primordial para los miembros del Cine Club de La Habana, ahora que las películas de la Cinemateca Francesa habían llegado por fin a sus manos, otro asunto estaba pendiente de resolver. La ruptura de la alianza táctica con la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo se erigía, a partir de ese momento, más que una necesidad básica, en una cuestión de vida o muerte, de supervivencia de una institución cultural amenazada en su existencia por la intromisión de agentes de influencia ajenos a sus bazas éticas, ideológicas, y políticas: "Esta unión resultaba problemática para Puig, que todavía intentaba desde Francia acelerar los trámites de constitución de la Cinemateca, por lo tanto, le advierte a Gutiérrez Alea que cuando esta se establezca quedará «automáticamente» separada de Nuestro Tiempo". (Mirabal y Velazco, 2010, p. 118)

No obstante, el que luego sería considerado el más grande director del cine cubano de todos los tiempos, no podría cumplir con el cometido encargado por Germán Puig:

> Tomás Gutiérrez Alea, quien hasta entonces había fungido como principal interlocutor de Puig en La Habana, se marcha en octubre de 1951 al centro Sperimentale di Cinematografía en Roma, donde, en pleno apogeo del neorrealismo italiano, coincidiría con Julio García Espinosa para recibir lo que el mismo denominaría luego «barniz académico». (Mirabal y Velazco, 2010, p. 119)

La salida de Cuba de Ricardo Vigón a finales de agosto de 1951, y dos meses más tarde, de Tomás Gutiérrez Alea, supuso el comienzo de la fractura fáctica del grupo inicial de fundadores del Cine Club de La Habana, incluso, de la Cinemateca de Cuba, así como el establecimiento de nuevas alianzas, estas si estratégicas, que perdurarían en el tiempo, basadas también en la amistad, pero sobre todo, en la afinidad ideológica:

> En Italia, cuando llegó en 1951, yo estaba solo. Le había exagerado las bondades de Italia y de la Escuela de Cine para que viniera. Cuando llegó enriqueció mi vida con su carácter franco y su sonrisa buena. En el Centro Experimental de Cinematografía de Roma éramos pocos extranjeros, y Titón y yo éramos los únicos cubanos. Por lo tanto, juntos comenzamos nuestro destino. Juntos nos emborrachamos con el neorrealismo y el buen vino italiano. Juntos descubrimos los misterios de Roma y la Tavola Calda. Juntos fuimos a los mítines de Togliatti en Piazza del Popolo. Juntos fuimos al Trastevere, a las Colinas de Roma, al Coliseo, al encuentro de las muchachas romanas. Juntos recorrimos en tren, durante dos años, el camino que va desde San Giovanni in Laterano a Cinecittá. Juntos leímos los mismos libros, vimos las mismas películas, soñamos los mismos sueños. Juntos descubrimos a Cuba y a la América Latina. Juntos hicimos una amistad que duraría toda la vida. (García-Espinosa, 2008, p. 15)

Aun cuando se marcha al extranjero en una estancia que se prolongaría un bienio, Titón no se desconecta, ni elude, las responsabilidades que le correspondería asumir en su condición adquirida de estudiante de cine, y también, de corresponsal fuera de Cuba:

> Me alegra saber que el próximo programa que nos envía la Cinémathèque es un tiro. Estaba un poco disgustado con las películas de Cremillón. No porque no sean buenas, pues eso no lo sé, sino porque ahora el Cineclub (la Cinemateca Cubana) se está sosteniendo milagrosamente gracias a que asiste mucha gente. Si no, no sería posible. Y unas películas que no sean en cierto modo famosas, no atraen al público necesario. Del próximo Congreso de la FIAF quiero que me hables más largamente. En primer lugar, porque podría enviar a Cuba una nota sobre eso para que sea publicada en el programa. En segundo lugar, porque me interesa saber exactamente cuál es el mecanismo de esa Federación, para tener una idea más clara de la orientación que puede tomar la Cinemateca Cubana. (Gutiérrez-Alea, 2008, p. 24)

Otro amigo del director cubano, en este caso un colega español muy reconocido, se convierte, sin querer, en espectador de lujo, y testigo, de los conflictos, y disyuntivas, no solo existenciales, sino, sobre todo, ideológicas, y también políticas, que afectaban el «comportamiento» del Titón de aquellos años, previos a los sucesos de enero de 1959:

> Por aquellos años 1951-53 llegó Tomás Gutiérrez-Alea de Italia. Había estudiado cinema en CINECITTA, en Roma y nada hacía prever su incorporación, más tarde, a la Revolución cubana. En el recuerdo era yo por aquellos años más izquierdista que él, o, al menos, eso creía. (Saura, 2008, p. 16)

El gran director del cine español, quien fuera amigo entrañable de Gutiérrez Alea hasta su defunción, hace un retrato robot, a cabalidad, de las complejidades ideológicas, e intelectuales, que asediaban la existencia de Titón, entonces, y después, a todas luces, un hombre de izquierda, quizás, por su extracción social, por su formación profesional, un socialdemócrata, no un comunista, o en su defecto, no un estalinista intransigente:

> Le expliqué entonces que había hecho unas fotografías de hombres y mujeres trabajando en las carreteras de Castilla llevando el asfalto entre las manos y con un calor asfixiante, que aquello me parecía inhumano y una barbaridad y le sugería la posibilidad de hacer un corto sobre la rebelión de esos obreros contra un capataz despótico e inhumano al que, cuando ya no soportaban más sus órdenes y arbitrariedades, decidían poner delante de una apisonadora de vapor, un enorme monstruo, para plancharlo y luego echar asfalto sobre él tratando de eliminar cualquier prueba del desaguisado. Era una historia ingenua y elemental, producto de mi sarampión extremista juvenil influenciado por el cine ruso de los años 30, que Titón trató de quitarme de la cabeza, con buen criterio y toda la razón. Me explicó entonces que eso era pura demagogia y que el cine político debía ser más inteligente y sutil. Ahora sonrío ante semejante ingenuidad, que no disparate, sólo explicable por nuestra pasión izquierdista y ya digo, por la influencia del cine soviético de los años del *Potemkin*…(Saura, 2008, p. 16)[123]

[123] El testimonio de Carlos Saura ocurre a raíz del deceso de Tomás Gutiérrez Alea, el 16 de abril de 1996, el día que se celebraba el 35 aniversario de la declaración del carácter socialista de la Revolución Cubana, cuando Fidel Castro proclamó que era "la Revolución Socialista y democrática de los humildes, con los humildes y para los humildes". Esta declaración tuvo lugar durante los funerales de las víctimas de los bombardeos perpetrados contra el aeropuerto de Ciudad Libertad, en La Habana, el aeropuerto de Santiago de Cuba, y la base área militar de San Antonio de los Baños, en la actual provincia de Artemisa.

De vuelta al análisis de la correspondencia entre Germán Puig, y Gutiérrez Alea, que este último se refiriera a la mutación definitiva del Cine Club de La Habana en la Cinemateca Cubana, habla por las claras de un cambio nominativo que aún no se había producido, que ocurre poco después, con el futuro director de cine ya asentado en Italia:

> Finalmente, la directiva cambió en noviembre el nombre por el de Cinemateca de Cuba, aunque continuó integrada a Nuestro Tiempo. El escritor Edmundo Desnoes es citado también al lado del periodista Carlos Franqui (1921-2010) dentro del núcleo fundacional de esta pionera cinemateca. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 359)

El grupo de amigos, aun cuando comenzaban a distanciarse de manera definitiva, y paulatina, pero siempre fieles a la cultura democrática, celebran elecciones internas, para decidir el consejo de dirección de la nueva institución, la Cinemateca de Cuba, que, finalmente quedaba constituida a todos los efectos legales de la época.

> Ante la ausencia de Vigón, que viaja a París junto a Puig, es Néstor Almendros quien asume de algún modo las labores de coordinación de la Cinemateca y el 2 de noviembre de 1951, además de comentarle a Puig que con la ayuda de su madre, María Cuyás, ha traducido los estatutos de la Cinemateca Francesa, le informa la nueva disposición de los cargos: «Ya de acuerdo con los estatutos de la Cinemateca las "elecciones" quedaron como sigue. Presidente: Germán Puig, Vice: Guillermito [Cabrera Infante], Secretario: Juan Blanco, Vice: Rine [Leal], Tesorero: [Roberto] Branly, Propaganda: Lisandro Otero y por último a mí me dieron un cargo con un título un poco raro: Director». (Mirabal y Velazco, 2010, p. 119)

La designación del catalán Néstor Almendros como director de la Cinemateca de Cuba, en su condición de español, de extranjero, habla a las claras del espíritu inclusivo de una institución cultural diversa en la composición de sus miembros plenipotenciarios, que no tenían por qué ser nacionales del país, sino gente interesada en el séptimo arte. Para los fundadores de la institución cultural no era nada importante el origen clasista, la filiación ideológica, política, religiosa, el erotismo de sus miembros, varios de ellos, hombres homosexuales, aceptados como tal, sin que supusiese el más mínimo problema. Es una aclaración a lugar, más que pertinente, porque entra en contradicción y conflicto directo con la política cultural estalinista que intentarían y conseguirían imponer, por la fuerza, los ideólogos, y partidarios, del Partido Socialista Popular, pocos años después, convertidos en militantes del Partido Comunista de Cuba, único en el poder desde 1965.

Si bien algunos de los fundadores y miembros de la directiva de la Cinemateca de Cuba continúan adelante con sus proyectos personales, y profesionales, fuera del país, nunca cesa el interés de acompañar, y colaborar, con el crecimiento de una institución cultural todavía en formación. Que precisaba acopiar todos los recursos a su alcance:

> Gutiérrez Alea no deja de mantenerse en contacto con Puig desde Roma y el 22 de noviembre le menciona los filmes que ya atesoraban: «¿Sabes cuántas películas tiene ya la Cinemateca?: *El sombrero de paja de Italia*; *Jaque a la reina* (*El jugador de ajedrez*) de R. Bernard; *Chinerías*, de Charles Chase; una del gato Félix; varias corticas de Harold Lloyd, Max Linder, Harry Pollard, y no sé quién más (todas estas en nueve y medio milímetros), y además, creo, *M*, pues no sé si está en buenas condiciones, ya que me parece que está en tu casa». (Mirabal y Velazco, 2010, p. 119)

Bien sabían de la importancia de mantenerse alertas, sincronizados de ser posible, en el esfuerzo compartido de sacar adelante la Cinemateca de Cuba como institución, más cuando se cernía sobre ellos la amenaza inquebrantable de su archienemigo jurado, que no desdeñaba esfuerzo alguno en desprestigiarlos ante la opinión pública, y privada, usando para ellos todos los medios de comunicación y propaganda política a su alcance.

> A finales de 1951, se produce un encuentro entre Valdés Rodríguez y la dirección de la Cinemateca, que de acuerdo con Vincenot, Cabrera Infante le refiere a Puig en una carta. El investigador francés no indica ni la fecha exacta ni la cita textual de esta misiva. Supuestamente, en ella, Guillermo explica que el profesor los acusó de haber montado una campaña en su contra y robar el fichero del cine-club de la Universidad. (Mirabal y Velazco, 2010, p. 120)

En dichas circunstancias poco propicias se precipita el regreso impostergable del presidente de la Cinemateca de Cuba, que hasta entonces había permanecido trabajando en la Cinemateca Francesa, en París. Retornaba a ejercer sus atribuciones, y funciones, de liderazgo, en un intento desesperado por evitar el colapso de la institución cultural, que no conseguía arrancar del todo, a pesar del esfuerzo colectivo por sacarla adelante, con recursos propios, y también gracias a cesiones desinteresadas, préstamos de fondos, y de locales gremiales, o profesionales, puestos a su disposición de manera transitoria.

> Germán Puig, desde su arribo a La Habana el 1º de mayo de 1952, dedicó todos sus esfuerzos, infructuosamente, a tratar de solucionar un obstáculo tan serio como era la carencia de bóvedas para las copias. No vencer está dificultad contradecía el primero de los fines específicos que perseguía la Cinemateca de Cuba de acuerdo con sus estatutos definitivos, en trámite efectuado, según plantea Puig, el 23 de junio de 1952. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 365)[124]

Una situación aplazada, a resolver, era la desconexión, de la Cinemateca de Cuba, de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo; que había sido colonizada por los comunistas, y utilizada como lanzadera ideológica y política entre los intelectuales y la clase obrera:

[124] Otras fuentes sitúan el regreso de Germán Puig, a La Habana, alrededor del 23 de mayo de 1952, con el objetivo de presentar, en sociedad, los estatutos definitivos de la Cinemateca de Cuba. La imposibilidad de acceder a la prensa cinematográfica de la época, debido a las gestiones y tejemanejes sibilinos de José Manuel Valdés Rodríguez, y el deterioro de la de por sí difícil situación política, y social, tras el golpe de estado del 10 de marzo de 1952, orquestado por el dictador Fulgencio Batista Zaldívar, imposibilitan que el empeño grupal de continuar adelante con la Cinemateca de Cuba se haga factible.

> Esta discrepancia quedaría definida al regreso de Germán Puig en mayo de 1952. De acuerdo con el testimonio de Fausto Canel, Puig y Ricardo Vigón hicieron valedera esta separación «cuando se dieron cuenta que Nuestro tiempo, creado como centro cultural no-partidista, se había convertido en correa de transmisión de las posiciones políticas y culturales del Partido Socialista Popular. (Mirabal y Velazco, 2010, p. 118-119)

Si bien afloraba un conflicto de base, generacional, incluso de principios, no es que los miembros de la Cinemateca de Cuba fueran anticomunistas contumaces. Si bien muchos de ellos podían ser considerados hombres de izquierdas, progresistas al menos, su trayectoria posterior así lo demostraría, en ese momento, como el grupo de amigos que eran, en realidad aspiraban a gestionar una institución cultural más bien ecuménica, inclusiva, del todo enfocada en la conservación, y la exhibición, del patrimonio fílmico internacional, y nacional; no en servir de catapulta, o de plataforma de lanzamiento, de las actividades encubiertas de una organización política, no solo sectaria, por definición, el PSP, como bien habían demostrado a lo largo del tiempo, sino incluso, secretista. No porque hubiesen sobrevivido en la clandestinidad desde su fundación en 1925, luego, incorporados a la esfera pública, sino porque sus métodos apostaban por la penetración, y subordinación subrepticia, de cuanta estructura estatal, institución cultural, organismo público, o privado, pudieran servir a la lucha de clases, tal como la entendían ellos.[125] Por supuesto, tal decisión colegiada, por parte de la directiva de la Cinemateca de Cuba, del todo comprensible si tenemos en cuenta los antecedentes y malas prácticas políticas del PSP, y muchos de sus miembros, supuso afrontar dificultades conocidas, y difíciles de solventar por sí mismos:

[125] El Partido Comunista de Cuba (PCC), que fue su denominación inicial, permaneció en la clandestinidad desde su fundación, el 16 de agosto de 1925, hasta septiembre de 1938, cuando es legalizado, a todos los efectos, por el presidente Federico Laredo Brú, con el apoyo total del jefe del Ejército, Fulgencio Batista Zaldívar. Desde sus inicios, el PCC siguió a pie juntillas las directrices y orientaciones políticas del PCUS. Como primer secretario general del PCC, en agosto de 1925, fue elegido José Miguel Pérez, un ciudadano español, que luego sería apresado, y expulsado del país, durante el primer gobierno de Gerardo Machado. Ocho años después, en agosto de 1933 durante la huelga general desatada contra la dictadura de Gerardo Machado, el PCC pactó con éste suspender las protestas públicas a cambio de concesiones para el partido, entre otras, la legalización de la organización política. Algunos miembros destacados del PCC estuvieron entre los 1101 cubanos que participaron en la Guerra Civil Española (1936-1939), siempre en defensa del bando republicano. En agosto de 1939, se fusionaron el Partido Comunista de Cuba (PCC), dirigido por Blas Roca en su condición de secretario general, y el Partido Unión Revolucionaria, establecido en 1937, y presidido por Juan Marinello Vidaurreta. El nuevo partido tomó el nombre de Unión Revolucionaria Comunista, eligiendo a Juan Marinello como su presidente, y Blas Roca Calderío como secretario general. Ambos, no solo participaron en la Asamblea Constituyente que aprobó la Constitución cubana de 1940, sino que también formaron parte, la Unión Revolucionaria Comunista como organización política, ellos a título personal, de la Coalición Socialista-Democrática (CSD), que apoyó la candidatura, y consiguieron, la elección democrática de Fulgencio Batista Zaldívar como presidente de la República de Cuba para el mandato constitucional comprendido entre 1940 y 1944. El 22 de enero de 1944 la Unión Revolucionaria Comunista pasa a denominarse Partido Socialista Popular, designación que conserva hasta su disolución el 24 de junio de 1961, cuando es aglomerado en las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI).

> La separación de la sociedad Cinemateca de Cuba de las actividades de Nuestro Tiempo fue efectiva con el regreso de Puig. Este instaló temporalmente los fondos bibliográficos obtenidos para la Cinemateca en la sede del Colegio Nacional de Arquitectos. En ese edificio, ubicado en la esquina de las calles Infanta y Humboldt, proyectaron películas por espacio de varios meses. En septiembre vio la luz el primer y muy modesto *Boletín de la Cinemateca de Cuba* que incluyó apuntes acerca de Mark Sennett y una breve historia del cine silente por Cabrera Infante, director de esta publicación mensual en la cual Rine Leal figuró como administrador y Néstor Almendros y Germán Puig Paredes en calidad de redactores. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 365)

Si bien consiguen resistir en condiciones muy precarias alrededor de un semestre, el recrudecimiento de la guerra sucia desatada en contra de la directiva, y los miembros más reconocibles de la Cinemateca de Cuba, por parte de un archienemigo implacable, y precisamente por ello, la situación económica, y organizativa, de la institución cultural se volvió insostenible, al punto de verse abocados al cierre temporal de sus funciones, públicas, y del encargo social asumido de manera altruista, no remunerada, y voluntaria:

> Las nuevas acusaciones que les hiciera Valdés Rodríguez, terminaron de frustrar los últimos esfuerzos y el 3 de noviembre de 1952 se cierra un angustioso capítulo con la proyección de *La pasión de Juana de Arco*. Ellos también, a su modo, claro, morían en la hoguera. (Mirabal y Velazco, 2010, p. 120)

Es justo acotar, que si bien el cierre de las funciones de la Cinemateca de Cuba implicó un golpe devastador a los esfuerzos, y las gestiones realizadas por ese grupo de espectadores entusiastas, el suceso en sí también establecería un antecedente ideológico, y partidista, directo, de cómo intentarían ser desarboladas las iniciativas de la sociedad civil cubana por parte de los militantes más recalcitrantes del Partido Socialista Popular. Eso, cuando aún no habían conquistado el poder de la mano de la Revolución cubana. Que triunfaría en pocos años. No obstante, ciertos investigadores, insisten, una vez más, en desviar la atención de lo evidente, al alegar que solo cierto cúmulo de circunstancias adversas habían imposibilitado el establecimiento definitivo de la Cinemateca de Cuba:

> Como dato revelador de las proporciones alcanzadas por esta actividad —pese al boicot publicitario en la prensa impuesto por la conjura de silencio— podemos anotar que la mayor cantidad de público reunida por un Cine Club en Cuba sería registrada en la noche del 3 de noviembre de 1952 para presenciar la exhibición de *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928), del danés Carl Theodor Dreyer. Paradójicamente esa fue la última función de la Cinemateca de Cuba en esta primera etapa comprendida entre 1951 y 1952. Las razones se atribuyen a la pérdida de un local adecuado, al cese en sus funciones en la Dirección de Cultura de Raúl Roa, gran amigo del cine y la cultura que tanto los había apoyado, y la renuncia de Germán Puig en el Cargo de Director del Departamento Educativo, en detrimento de sus posibilidades de hacer cine dentro de él y el apoyo a la Cinemateca de Cuba. (Agramonte y Castillo, 2013, p. 367-368)

Un espectador de primera línea, más bien un protagonista, y testigo de los hechos, al hablar de cierto amigo catalán, el recién electo «director» de la Cinemateca de Cuba, sugiere lo contrario; que más allá de las adversidades económicas, de financiamiento, incluso logísticas, si hubo una razón de peso para la extinción de la institución cultural, fue el accionar amoral de cierta organización política, y algunos de sus representantes, que percibían en aquellos jóvenes entusiastas del séptimo arte una amenaza a erradicar, antes que se convirtieran, por derecho, y méritos propios, en personalidades influyentes, muy difíciles o imposibles de domesticar, de seducir, de someter, incluso, de sobornar.

> Néstor se fue de Cuba cuando la dictadura de Batista y regresó al triunfo de Fidel Castro. (Casualmente había conocido a Castro al fotografiarlo en la cárcel de su exilio mexicano.) Pronto se desilusionó al descubrir que el fidelismo era el fascismo del pobre. Tenía, me dijo, su experiencia de la España de Franco: «Esto es lo mismo. Fidel es igual que Franco, sólo que más alto, y más joven». Ambos habíamos fundado, junto con Germán Puig, la Cinemateca de Cuba, que naufragó en la política. Ambos fuimos fundadores del Instituto del Cine. Ambos descubrimos que era sólo un medio de propaganda manejado por estalinistas. Cuando la prohibición por el ICAIC (Instituto del Cine) de *P.M.*, un modesto ejercicio de *free cinema*, que habían hecho mi hermano Saba y Orlando Jiménez, Néstor, que había devenido crítico de cine de la revista *Bohemia*, escribió un comentario elogioso. Fue echado de la revista enseguida. Esta expulsión fue su salvación. Poco después salió de Cuba por última vez. (Cabrera Infante, 1998, p. 175-176)[126]

Para entender el alcance de lo ocurrido con la Cinemateca de Cuba a inicios de los años 50, que formaba parte de un plan estratégico, a muy largo plazo, en cualquier caso, habría que hurgar en la carrera, y el historial, de algunos otros intelectuales cubanos del período republicano, que afiliados al Partido Socialista Popular, habían decidido asaltar los cielos, siguiendo para ello el paciente y tortuoso camino de socavar desde su interior los cimientos del estado burgués, una encomienda ideológica impostergable y necesaria, según ellos y su organización política. No es una cuestión baladí. La praxis partidista de algunos de esos críticos de cine servirá de coartada, justificación, y precedente político, que condicionará, y contaminará, el devenir de la profesión hasta inicios de los años 90, cuando aún era posible percibir los últimos coletazos del estalinismo institucionalizado, que se resistiría a ser desmantelado como la plataforma ideológica desde la cual diseñar, e imponer, la agenda cultural del gobierno, el estado, y el Partido Comunista de Cuba en el poder.

[126] Al respecto recomendamos el reportaje televisivo "Franco i Fidel: una amistat incòmoda", de TV3. Dirigido a cuatro manos por los realizadores Santiago Torres i Ramon Vallès, actualmente se puede ver en https://www.youtube.com/watch?v=79B_bcsp60U. Es un material para la televisión pública catalana, que ilustraría la admiración y afinidad mutua entre el dictador español Francisco Franco Bahamonde, y su homólogo cubano Fidel Castro Ruz; que sostuvieron una relación cordial a pesar de encontrarse, en teoría, en las antípodas ideológicas.

2.3. *Mirta Aguirre y la crítica de arte como encomienda ideológica (1944-1960).*

Entre aquellos hombres y mujeres que oficiaron como ministros del nuevo credo estético que predicaba con su palabra y acción proselitista el «mesiánico» y «oportuno» José Manuel Valdés Rodríguez, es de elemental justicia humana, y divina, mencionar a Mirta Aguirre[127], quien, a través de una perseverante obra periodística, y de propaganda, le confirió a la práctica profesional de la crítica de cine en Cuba, no sólo su innegable talento y agudeza intelectual, sino incluso una devoción y marcada sensibilidad artística, y humana, que colindaba con la espiritualidad exaltada del poeta, poetisa ella misma, pero también, por encima de todo, una ineludible carga ideológica, militante, y política; asumida como un deber, y encomienda partidista, a ser cumplida sin contraindicaciones éticas, ni objeciones morales. Hablamos de una «misión» no necesariamente encubierta:

> En 1944, la Dirección del periódico Hoy, órgano del Partido Socialista Popular (PSP), designaba a la doctora Mirta Aguirre Carreras como periodista encargada de cubrir la sección cultural de ese diario capitalino: en particular, cine, teatro y música serían el lote a ella asignado, con funciones de información, crítica y orientación. Casi quince años de militancia comunista, una sólida formación profesional y cultural, su gran actividad en los medios artístico y periodístico, así como un bien ganado prestigio en éstas y otras esferas dado el claro talento de que había dado muestras más que suficientes, eran sobradas razones para esta decisión que el PSP tomaba, haciendo a Mirta Aguirre portavoz de las ideas marxistas-leninistas en torno a las manifestaciones del arte que se practicaban en Cuba o eran ofrecidas al pueblo, al paso casi cotidiano que las crónicas reflejan. (Nota Editorial, 1988, p. 5)

Habría que describir, y explicar, el contexto cubano de entonces, político, y social, en que Mirta Aguirre, fervorosa militante comunista, confrontaba, de manera voluntaria, un encargo ideológico, teledirigido desde la cúpula del Partido Socialista Popular (PSP), a todas luces legal pero no tan decisivo ni influyente como había sido poco tiempo atrás:

[127] La escritora, militante comunista, periodista, poetisa, propagandista, y no en última instancia, «activista encubierta» del movimiento LGBTIQ, Mirta María Luisa Aguirre Carreras, más conocida como Mirta Aguirre, nació en La Habana el 18 de octubre de 1912, y también falleció en la capital cubana el 8 de agosto de 1980. Doctora en Leyes en 1941 por la Universidad de La Habana, realizó estudios de literatura, música, y filosofía marxista. Fue miembro activo de la Liga Juvenil Comunista, la Liga Antimperialista, Defensa Obrera Internacional, el Partido Comunista de Cuba (PCC), y el Partido Socialista Popular (PSP). Vicepresidenta de la Federación Democrática de Mujeres Cubanas, y responsable político de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, durante años tuvo a su cargo la sección de cine, teatro y música del periódico Hoy, órgano oficial del PSP. Después del Triunfo de la Revolución Cubana fue directora de la Sección de Teatro y Danza del Consejo Nacional de Cultura. Aparte de firmar sus artículos y escritos con su nombre, Mirta Aguirre, también utilizó los seudónimos literarios Rosa Iznaga, Rita Agumerri y Luis Robles Garza. Si bien en Cuba su composición más conocida sea *Pájara pinta*, a nivel internacional es más recordada, en determinados círculos intelectuales, y también políticos, por sus poemas de homenaje al Che Guevara, en especial, *Canción antigua al Che Guevara*, aunque también son muy difundidos, incluso significativos, los dedicados a otros héroes revolucionarios cubanos, entre ellos, el comandante Camilo Cienfuegos.

> Años de relativo respiro para el pensamiento y la acción pública de los sectores revolucionarios y progresistas —vale decir: entre la represiva década de los años '30 y el dictatorial septenio del batistato— permitieron a la crítica marxista ocupar su lugar en el escenario intelectual; y fue así como en el decenio 1944-1953 las Crónicas de cine firmadas por Mirta Aguirre aparecieron en las planas de Hoy y de Vanguardia Cubana, enriqueciendo, desde las perspectivas del materialismo dialéctico, los análisis de las obras del séptimo arte, dentro de la labor publicística conjunta desplegada por los miembros de la Agrupación de Redactores Teatrales y Cinematográficos (ARTYC). (Nota Editorial, 1988, p. 5)[128]

Más que hablar de un aplazamiento de la batalla por el poder político en la Cuba «republicana», en la que los comunistas eran presuntamente asesinados, ilegalizados, perseguidos, y reprimidos, la cuestión problemática no aludida por la bibliografía sobre el tema es el de la alianza política táctica establecida, entre el Partido Socialista Popular, y el presidente constitucional de la República de Cuba, democráticamente elegido[129] para el período comprendido entre el 10 de octubre de 1940 y el 10 de octubre de 1944.

Para entender, sin embargo, cómo, y por qué, prevalecerán en el tiempo una serie de conceptos, ideas, y prejuicios planteados entonces, en el primer lustro de los años 40, también antes, vigentes, incluso, muchos de ellos, en la actualidad, habría que remitirse a una fecha posterior, bien avanzado el siglo XX cubano, a un momento de inflexión histórica decisiva para el devenir del proceso político revolucionario. En 1980, pocos meses antes de producirse su muerte intempestiva, Mirta Aguirre dicta una charla[130] fundamental, que explica su carrera profesional y trayectoria política, de principio a fin, pero también las coordenadas y vectores ideológicos inamovibles desde los que se trazó la política cultural posterior al triunfo de la revolución cubana, y el inevitable ascenso al poder, en solitario, y de manera incontestada, del Partido Comunista de Cuba (PCC).

---

[128] La afinidad ideológica, y política, entre Mirta Aguirre, y José Manuel Valdés Rodríguez, y que ambos fuesen miembros influyentes de la Asociación de Redactores Teatrales y Cinematográficos (ARTYC), explicarían el porqué de las dificultades confrontadas por los miembros del Cine Club de La Habana para publicitar sus actividades divulgativas, y promocionales, en la prensa cubana de la época, una vez deciden, y consiguen, fundar la Cinemateca de Cuba.

[129] En la enseñanza instrumental de la Historia de Cuba como asignatura obligatoria a todos los niveles de la educación pública cubana actual, al hablar de los años correspondientes al primer mandato democrático de Fulgencio Batista Zaldívar como presidente constitucional electo (1940-1944), casi siempre es eludida, u omitida, a conveniencia y discreción, la cuestión problemática de la complicidad, o connivencia política necesaria, entre algunos intelectuales y militantes adscritos a la Unión Revolucionaria Comunista (URC), luego Partido Socialista Popular (PSP), y dicho personaje histórico, de triste recordación; que una década después acabaría convertido en dictador, un ejercicio cínico de amnesia histórica por parte de los mismos individuos que, luego del triunfo revolucionario de 1959, acabarían asumiendo cargos de responsabilidad dentro del aparato burocrático e institucional del estado y el gobierno cubano, casi siempre subordinados a los dictámenes y principios del Partido Comunista de Cuba (PCC), único legal en el ejercicio del poder.

[130] "Cómo y para qué hice crítica de arte" fue una charla didáctica impartida el 14 de marzo de 1980, en el Teatro Nacional de Cuba, como parte de un seminario más abarcador sobre los problemas que afectaban la objetividad de la crítica de arte, y literaria. Apareció publicada pocos meses después, de manera íntegra, en la revista *Santiago*, de la Universidad de Oriente (UO), una vez Mirta Aguirre había fallecido.

En lo que podría ser considerado el testamento filosófico, ideológico, y político, de su autora, Mirta Aguirre comienza su discurso incurriendo en un lugar común de los debates culturales sobre cine, sobre todo, en lo referido a su análisis desde la academia, o como una simple práctica intelectual y profesional adscrita a una política cultural:

> Se habla mucho de que la crítica, así, en general, la crítica en todos sus aspectos, —salvo, por supuesto, esa que siempre viene acompañada por la autocrítica— está en crisis en Cuba. Se dice que escasea, que no ocupa en la prensa el lugar que debía, que no es tan rigurosa y competente como se podía desear. (Aguirre, 1980, p. 20)

Sin darse cuenta, o sí, Mirta Aguirre, justo a continuación, admite que el ejercicio intelectual y profesional de la crítica de arte, y de cine por extensión, haya sido limitado, o restringido del todo, por la política cultural de carácter estalinista impuesta a partir de 1959; que no se podía permitir, ni tolerar, notas discordante, que pusieran en entredicho los méritos automáticos, intrínsecos, de la producción artística y literaria posterior al triunfo revolucionario, como si el hecho, por sí mismo, supusiese un gran salto adelante en lo relativo a la creación en todas sus aristas posibles de análisis y expresión.

> Sin entrar en el problema, habida cuenta del progreso literario y artístico, cuantitativo y cualitativo, que ha tenido lugar en nuestro país del 1º. de enero a la fecha, habría que convenir en que o bien la crítica no es tan escasa y tan deficiente como a veces se afirma, o bien la crítica, para decirlo en lenguaje académica, no "pinta" mucho en lo que al progreso cultural se refiere. (Aguirre, 1980, p. 20)

Mirta Aguirre emplaza la autonomía del arte, y el derecho a la libre expresión del crítico de cine, que debe alinearse, más bien subordinarse, a los dictámenes partidistas. La autora, no obstante, a través de una serie de preguntas capciosas, para nada retóricas, emplaza el cometido social asignado por defecto al aparato crítico cultural, el encargado de emitir juicios de valor estético sobre la producción artística, y literaria, que no puede descuidar, sin llegar a ser el epicentro de la cuestión y el debate, el análisis contextual, ideológico, social, y político, de la creación y los autores, en sus circunstancias.

> Y aquí tropezamos con algo que acaso amerite consideración: ¿hasta dónde merece la crítica la importancia que tradicionalmente se le ha venido adjudicando en los medios artísticos e intelectuales? Cuando se menciona a la *crítica*¸ en abstracto, ¿de qué crítica se habla? ¿de la que ejerce cada uno en su casa, libérrimamente, con o sin preparación previa, o de la crítica profesional, a la que esa preparación debe presuponérsele? Sin ir más allá por ahora, en cualquiera de los dos casos, ¿qué trascendencia tiene esa crítica respecto al mejoramiento de los productos culturales? (Aguirre, 1980, p. 20-21)

Más allá del error de presuponer, erróneamente, que el cometido principal o único de la crítica sea el perfeccionamiento del proceso, del producto artístico, entendiéndolo en su sentido dialéctico, material, u objetivo, la autora persiste en un prejuicio habitual:

> Eran los príncipes, los banqueros, los grandes comerciantes, los ricos, en fin, los que dictaban entonces la ley en materia de arte y de literatura; y no como pudieron hacerlo después, con el crecimiento de la prensa, los críticos profesionales —que eran, por lo general, quizás con ciertas excepciones en la literatura, quienes opinaban pero no eran los que encargaban ni adquirían— sino con la omnipotencia caprichosa del que con su dinero demandaba una obra concreta y la rechazaba si no era de su gusto o la pagaba si le complacía… aunque lo de cobrarla, a veces se hacía difícil. Era una situación penosa, humillante, casi diríase que esclavizadora para los creadores culturales, sometidos al arbitrio, subjetivísimo juicio de valor de los dueños de los sacos de oro. (Aguirre, 1980, p. 21)

La autora cubana confunde, una vez más, la figura del comprador, o del mecenas, que no tienen porqué coincidir, con la del crítico de arte, imponiendo, a dicha actividad intelectual y profesional, un irreductible carácter beligerante, clasista, de confrontación, no ya dialéctica, sino económica, incluso ética, a ratos moral, donde lo que se cuestiona, sin dudas, no es el acabado artístico, ni las intenciones de la obra, sino la ideología del creador, su militancia política, su sentido de pertenencia a un determinado grupo social subalterno, y cómo estos se relacionan con aquellos individuos acaudalados, interesados en financiar su talento, proveyéndolos de un entorno creativo óptimo para el desarrollo, al máximo, de sus habilidades y saber hacer. La teoría marxista-leninista aplicada por la autora cubana no alcanza a explicar, desde una perspectiva sectaria, por tanto, sesgada, el auge no solo creativo, científico, y social, que supuso el Renacimiento, sino también porque devino un parteaguas esencial para la historia del arte como disciplina científica.

Mirta Aguirre no contempla siquiera la posibilidad real de que no marchen a la par el desarrollo de las fuerzas productivas, y un renacer artístico, sobre todo humanista, trascendental en el devenir de la historia, tal y como la conocemos hasta la actualidad. Incluso va un paso más allá, sugiriendo, así lo insinúa, cierta desconexión existencial, filosófica, entiéndase ideológica, entre algunos autores españoles de renombre mundial, y el contexto social poco propicio, presuntamente, en que procrearon su obra literaria:

> Si bien la áurea cosecha renacentista puede y debe referirse al extraordinario, glorioso momento histórico en que se produjo, no es tan fácil comprender por qué, en momentos de crisis y de decadencia nacional, se producen en España los Siglos de Oro. Pero, ¿o bien soldados o bien sacerdotes o bien las dos cosas, como Cervantes, como Calderón, como Lope, o bien políticos como Quevedo; o bien cortesanos como Velázquez, autor de cuadros históricos como *La expulsión de los moriscos* y *La rendición de Breda*; o bien los mal vistos por los inquisidores, como Fray Luis de León o San Juan de la Cruz, eran acaso creadores "de gabinete" desentendidos de las cuestiones nacionales, fuese el que fuese el ángulo desde el cuál las abordaran? (Aguirre, 1980, p. 22-23)

La intención moralizante de la autora cubana es evidente, y discurre por los cauces del cuestionamiento y desmantelamiento de la crítica de arte, literaria, entendida apenas como una práctica elitista, minoritaria, palaciega o pequeño burguesa, acaso perniciosa, viciada por las ínfulas individualistas de los autores teatrales, que no pueden sustraerse, aunque lo intentaran o quisieran, en su accionar, de un contexto y entorno de época que, a su pesar, produjo una obra de conjunto que ha pasado a los anales de la dramaturgia española, y universal:

> Crítica de "peñas", de corrillos, de saboteadoras pandillas en los corrales escénicos; crítica de sangrientos epigramas de transmisión oral, de chismero de colegas al oído de los Grandes y, sobre todo, crítica clerical de encierros, de sambenitos y quemas de libros, era la crítica hispánica de estos siglos, si es que *crítica* puede llamarse a eso. Mas a pesar de ellos, España tuvo los Siglos de Oro y todavía tenemos nosotros lo que eso siglos nos dejaron. (Aguirre, 1980, p. 22-23)

Desde la perspectiva literaria comprometida de una intelectual cubana comunista, que ejerció la crítica de arte asumiéndola como una encomienda ideológica, y partidista, esta solo concurriría, en tanto actividad intelectual, si renuncia al coqueteo con el poder, a la estulticia, a la frivolidad. La devaluación, a priori, de la profesión del crítico de arte, de cine, incluso literario, que no se adapta a ciertas expectativas ideológicas, y políticas, preestablecidas desde el poder, es apenas un efecto inducido, más que habitual, del anti intelectualismo consustancial a los regímenes autoritarios, o dictatoriales, donde opinar, y pensar a contracorriente, no solo no es bien visto, sino ni siquiera permitido, alegando, desde razones clasistas, de estado, de fuerza mayor, hasta de idoneidad ideológica, que, entre todas, coartarían el derecho a la libre expresión del individuo, siempre a favor de los intereses de la clase obrera, y del pueblo, en su sentido más abstracto.

> ¿Importa, pues, tanto la crítica? ¿Significa tanto como los intelectuales parecemos creer? ¿No será que importan más otras cosas como, por ejemplo, el entremezclamiento del creador cultural a la problemática general de su ubicación en tiempo y espacio que, en el momento, es acaso —hasta que otro días arriben— la manera más directa y más veloz de combatir esa mutiladora división del trabajo en manual e intelectual, impuesta por el capitalismo y cuyos ecos no podemos evadir aún en la construcción socialista? (Aguirre, 1980, p. 23)

Anteponer la felicidad y la realización de la colectividad, o el grupo, en detrimento del individuo, implica también la eternización del proceso histórico de construcción del nuevo modelo de sociedad humana, presuntamente más equitativa, que no «igualitaria», pero siempre justa, donde todos sean capaces de trabajar al unísono, de manera altruista, colectiva, por el bien común, que no da cabida para actitudes egoístas, o individualistas.

El hombre nuevo cubano, comunista raigal inspirado en el hombre soviético,[131] debía aspirar, por tanto, a encontrar su anclaje existencial, e intelectual, si nos atenemos a lo que insinúa, o parece proponer Mirta Aguirre, en el hombre orquesta por definición. Nos referimos al artista del Renacimiento. Más allá de cuestionar qué tan recomendable sería renunciar a la especialización extrema propia de las sociedades más desarrolladas, para favorecer en su lugar una erudición incompleta, por imposible, y una polivalencia, o versatilidad profesional, igual de inverosímil, por tanto, también irracional, lo curioso y contradictorio del caso es que Mirta Aguirre se encomienda a la resucitación virtual de un sujeto anacrónico, rebasado, que vivió una experiencia histórica clasista, excluyente, que no sea adaptaría, bajo ningún concepto, a la comprensión, y explicación dialéctica, materialista, en espiral ascendente, que plantea la teoría marxista-leninista al respecto.

> De igual manera que ya no habrá albañiles sino hombres que, entre otras cosas, construyan casas; ni médicos sino hombres que, entre otras cosas, curen a sus semejantes. Es decir, seres que habrán superado su ubicación exclusiva en una tarea determinada , su exclusivo conocimiento de un punto determinado de la cultura, para poseer una formación global en la que el predominio de una determinada aptitud o de una determinada actividad no implique la anulación del resto de sus posibilidades culturales. Eso, en la sociedad comunista; la que no se encuentra, desde luego, por ahora, en la próxima esquina. Pero si eso no puede plantearse como una consecución inmediata, lo que sí puede abordarse de inmediato es una diversificación de actividades que vayan orientando hacía allí a los ciudadanos del futuro. (Aguirre, 1980, p. 24)

Lo que defiende Mirta Aguirre es la renuncia voluntaria, o en cambio, la supresión paulatina del «intelectual de gabinete», alguien dedicado en exclusiva, de manera casi monástica, a tiempo completo, al estudio, o la investigación científica, y su conversión en un hombre nuevo, ese que «construye», o produce algo material, tangible, verdadero, una obra en el sentido objetual o tridimensional del término, y no solo discurso, o ideas. Vendría a ser, llevar a término, la expiación del «pecado original» de los intelectuales, según lo entendía y expuso el Che Guevara en uno de sus escritos más conocidos.[132]

---

[131] Al respecto recomendamos de manera enfática la lectura desprejuiciada y paciente de *El fin del «Homo sovieticus»*, de la escritora y periodista bielorrusa Svetlana Aleksiévich, premio Nobel de literatura 2015, en la traducción para la Editorial Acantilado del cubano Jorge Ferrer, residente en Barcelona desde 1994.

[132] La aparición del ensayo sociopolítico *El socialismo y el hombre en Cuba* (Ernesto Che Guevara, 1965), en su origen, una carta remitida a Carlos Quijano, director de la publicación semanal uruguaya *Marcha*, titulada "Desde Argelia, para *Marcha*, La Revolución Cubana Hoy", marca un punto de inflexión en lo que será la política cultural del gobierno cubano, a partir de las exigencias, e imposiciones, que se ciernen, desde entonces, sobre los intelectuales del momento, tanto los que contaban con una obra muy importante, prestigiosa y reconocida antes de 1959, incorporados al proceso político en tanto aliados, compañeros de viaje, o simpatizantes, como aquellos que empezaban a destacarse en el campo de la producción de ideas, la creación artística y literaria, o las investigaciones en las ciencias sociales y las humanidades, instados a ser más combativos y enérgicos, concentrando toda su capacidad y esfuerzo en defender la revolución cubana, a sus líderes, y las directrices de la más alta dirigencia del PCC.

La crítica de arte, de cine, literaria, asumiría, por tanto, un cometido conductista, educativo-formativo, orientativo, diríase que pedagógico, incluso, también, preventivo, en que el espectador, una vez formado, e informado, debe rebasar esa condición estética limitante, por pasiva, la de un observador displicente, enajenado, o indiferente, para en su lugar convertirse en un revolucionario, y ser social modélico. La revolución cubana es concebida como un experimento de ingeniería social, de diseño de un sujeto histórico casi robótico, «deshumanizado», depurado de las taras del pasado, irreductible en sus convicciones ideológicas y praxis política. Así, el arte, la creación literaria, la cultura, como actividades sustantivas de lo humano, pasan a un segundo plano de importancia, mientras los intelectuales que las analizan, o estudian, de manera profesional, devienen apenas en acompañantes de un proceso de cambio social, donde sus agentes policiales, más que observarlos, los vigilan, con alevosía y saña, al considerarlos no confiables ni deseables, por el simple pecado burgués de no comprometerse de manera incondicional.

> Si convenimos en que más que la existencia de una crítica adecuada, profesional o no, lo que contribuye al progreso de la literatura y el arte es la supresión de la unilateralidad cultural promovida por la división del trabajo, llevada por el capitalismo a extremos nefastos, hay que decir que en Cuba estamos presenciando un hermoso fenómeno de extraordinaria importancia para el porvenir. Por lo que, a lo mejor, no tiene que preocuparnos demasiado el que nuestra crítica esté o no en crisis. (Aguirre, 1980, p. 24)

Al artista, el escritor, al intelectual cubano que se precie de ser un revolucionario, o lo que se entendía como tal entonces, y hasta la actualidad, se le impuso, a rajatabla, ser un soldado que asume el deber de defender la Patria del imperialismo, con las armas, o en su defecto, en tiempos de paz, con las herramientas del campesinado o los obreros. No se le demanda disponibilidad, sino, debida obediencia, entrega absoluta, una fe ciega en el liderazgo partidista, fidelidad a la causa comunista, y reprimir cualquier impulso lógico que los haga dudar del privilegio de formar parte de la transformación radical de la sociedad humana, a partir del empoderamiento dictatorial de la clase obrera mundial:

> Debido a las exigencias de la defensa nacional, debido al cumplimiento de nuestros compromisos militares internacionalistas, un buen porcentaje de nuestra ciudadanía, a la vez que conoce y practica otras profesiones, cumple el oficio de soldado o cumple, debido asimismo a compromisos internacionalistas, el oficio de constructor o el de maestro. Y cuando se nos pide que acudamos a la agricultura, porque hay que cortar caña o que recoger la cosecha de viandas o de hortalizas que no pueden perderse, aunque lo que de inmediato está en juego es la economía del país, lo mediato y podría decirse que lo de mayor trascendencia, porque obra sobre la conciencia, sobre la actividad vital de cada uno, es el golpe que esto asesta a la tradicional y culturalmente aniquilante división del trabajo. (Aguirre, 1980, p. 25)

A la luz de la actualidad, de ciertos hechos históricos más que contrastados, no es muy difícil percibir cómo en una fecha ya lejana, 1980, una intelectual de izquierda, comunista, prefabricaba los argumentos economicistas, éticos, e ideológicos, a través de los cuales el gobierno de la República de Cuba convertiría la exportación de servicios médicos, militares, y educativos, en una lucrativa fuente de ingresos en divisas fuertes, que tributaban al crecimiento continuo del PIB nacional, enmascarado el procedimiento, siempre, tras una coartada de altruismo, gratuidad simulada, y solidaridad proletaria.

> Lo que se ve no es más que el aspecto económico del asunto, y no faltan los que se escandalizan porque se le pida a un investigador filológico que corte caña o a un poeta que recoja tomates. Pero, ¿y lo que aprenden ambos, hoy sobre la agricultura y la vida campesina, y mañana sobre disciplina militar y manejo de armamentos, y pasado mañana, supongamos, sobre la construcción de un puente, no significa nada? ¿No es eso, para ellos, una ampliación de perspectivas, un enriquecimiento cultural? Sin contar con lo que ideológicamente representa el que alguien habituado a trabajar con su cabeza y a considerar cultos nada más que a los que eso hacen, deja de ser un inútil poseedor de manos y aprenda a hacer algo con ellas; y aprenda a no tenerlo a menos; y aprenda, en contacto con los trabajadores manuales y con las técnicas que ellos dominan, a medir lo parcial y limitada que es su presunta cultura. (Aguirre, 1980, p. 25)

Lo que propone para el intelectual cubano, a su entender, un pecador presuntuoso, más que «domesticarlo», que también, es justo lo contrario, un baño de realidad social, una cura de humildad, defenestrarlo de su torre de marfil, hasta hacerlo caer de cabeza, rebajándolo al nivel, clasismo progresista de por medio, del campesinado y los obreros. Había que aterrizar al intelectual. Bajarle los humos. Era la única forma de expiar el «pecado original», de no ser convencionales ni suficientemente revolucionarios, atributo conferido de manera prejuiciosa por el Che, y sus performáticos trabajos voluntarios.[133]

[133] El primer día de trabajo voluntario convocado por Che Guevara tuvo lugar el domingo 22 de noviembre de 1959, para empezar la construcción de la Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos, un evento que marcaría el inicio de dicha práctica laboral, que se convertiría en habitual a lo largo del tiempo, hasta la actualidad. Los días de trabajo voluntario, de preferencia los fines de semana, en especial el Domingo rojo, en teoría, constituían una muestra evidente del altruismo, la camaradería, el compromiso ideológico, el colectivismo, el desinterés económico y material, el esfuerzo físico, el sentido de pertenencia, y la vocación de servicio, que debían caracterizar a los verdaderos revolucionarios cubanos, que predicaban con el ejemplo personal. Si bien la iniciativa también ocultaba un trasfondo económico, de extender de manera subrepticia los días laborables hábiles, en la práctica, supuso la acumulación de millones de horas de trabajo no remunerado, que no redundaron siquiera en un incremento de la eficiencia y la productividad fabril de los trabajadores, que se veían abocados a participar de manera obligatoria, a riesgo de ser emplazados en su centro laboral, públicamente, durante los procesos de emulación socialista, incluso despedidos, entre otras explicaciones, por su escaso rendimiento y espíritu de lucha. Incluso las personas con determinadas limitaciones debido a su condición física, o edad, debían participar, en actividades menos exigentes, y quizás igual de inútiles, como el barrido dominical de las calles, o la poda de árboles, malezas, y las zonas verdes de uso público. Casi nadie conseguía escurrir el bulto de una práctica que acabó convertida en una gran puesta en escena, en un teatrillo político ridículo, que llega hasta nuestros días, cuando las máximas autoridades del estado, el gobierno, y el Partido Comunista de Cuba, acaban siendo mostradas en la TV mientras simulan trabajar.

Mirta Aguirre, para ello, reincide en el tópico numantino de la plaza sitiada de manera sempiterna, a la obligación de que el intelectual se convierta en un altoparlante de las ideas progresistas, pero siempre dispuesto a empuñar las armas si fuese necesario, precisando, para ello, su comprometimiento, y desinterés manifiesto, por cualquier tipo de recompensa que no sea la continuidad de la lucha de clases contra el gran antagonista capitalista que acecha a la revolución, y la sensación reconfortante del deber cumplido:

> Malas son las amenazas de violencia imperialista, malo es el bloqueo, malas las dificultades que confronta todo intento de construcción socialista en este universo, capitalista en gran parte, que todavía padecemos. Pero no son tan malos, con frecuencia, los imperativos cívicos que de ahí surgen. No hay que negar que todos, alguna que otra vez, rezongamos o nos impacientamos. No somos santos. De vez en cuando los árboles nos impiden ver el bosque; o viceversa. Pero el futuro dirá, sin lugar a duda, que en lo que hoy nos complica y nos endurece la vida, el trabajo productivo, voluntario, habrá tenido una influencia decisiva en la supresión de las barreras divisorias entre la ciudad y el campo, entre el trabajo manual y el intelectual, sin lo cual no es posible soñar con la instauración de sociedades comunistas de ese nombre. (Aguirre, 1980, p. 25-26)

Más allá de cuestionar la pretensión política de construir una sociedad humana que se distancie diametralmente del modo de producción capitalista, una intención válida en principio, interesa mucho más detener la atención en los modos que propone la autora para conseguirlo, que pasarían, en el campo cultural, de la creación artística, y literaria, por la disolución artificiosa de las barreras de clases, y el diseño de un ascensor social, basado en la captación del talento, que no pueden ir reñidos con la idoneidad ideológica, de los individuos que accedan al sistema educativo, sostén básico de la meritocracia tal como la entienden desde la perspectiva estalinista dominante en la Cuba de entonces.

> De la misma manera, lo que viene desde el polo opuesto, o sea, la aproximación de los trabajadores manuales a las actividades literarias y artísticas posee una importancia determinante para la multiplicación y el progreso de éstas. Ya se sabe que la calidad brota de la cantidad. Ahí está, a guisa de ejemplo en pequeña escala, el ascendente movimiento de nuestras agrupaciones dramáticas rurales o fabriles; lo que está brotando de los talleres literarios; lo que de vez en cuando muestran nuestros colectivos de aficionados; las actividades que tienen lugar en algunas Casas de la Cultura. (Aguirre, 1980, p. 26)

La autora cubana aplica criterios que podrían ser entendidos como economicistas, productivos, tecnocráticos, al campo de la creación artística y literaria, un error de bulto, y a la vez, una práctica muy común en la retórica del Partido Comunista de Cuba (PCC), que tampoco consigue eludir, el discurso político, la aplicación inconsciente de ciertos sesgos, no solo de clase sino, incluso, racistas, a la hora de establecer la autenticidad y excepcionalidad triunfante del proceso revolucionario, que adoptan ciertas expresiones y fórmulas que no dejan de ser sintomáticas de su verdadera forma de pensar, y actuar:

> Sin la Revolución, nadie habría ido a buscar al chiquillo Esquivel donde se encontraba, para convertirlo en quien es ahora, y no tendríamos en nuestro Ballet una figura masculina de su calidad y aún no podríamos contar con los impecables solistas y primeros bailarines negros y mulatos que posee en nuestra compañía de danza clásica, en ese sentido única en el mundo. (Aguirre, 1980, p. 26)[134]

Más allá de la definitiva, e irreversible, reivindicación de los ciudadanos cubanos racializados, que solo pudo ocurrir después del triunfo revolucionario de 1959, interesa, mucho más, refrendar la «deuda»[135] de ese grupo humano subalterno, que integrarían los hombres y mujeres, negros y mulatos, beneficiarios, por primera vez, de ciertas políticas de integración institucionalizada, que vendrían a rescatarlos, al fin, del oprobio secular. Mirta Aguirre asume una actitud ética que calificaría de condescendiente, o paternalista, la versión comunista y subtropical del mito, el síndrome, y teoría, del salvador blanco, encarnado por la más alta dirigencia política del PCC, integrada, en su mayoría, por hombres presuntamente ateos, caucásicos, y heterosexuales. La autora cubana no pierde oportunidad de reafirmar sus convicciones ideológicas, y también sus prejuicios políticos, estableciendo una dicotomía, o disyuntiva discursiva, no solo artificial, en lo que concierne al ejercicio intelectual y profesional de la crítica de arte, del cine, y la literatura, sino también espuria e intolerante, observando su praxis, desde una comprensión distorsionada y estrecha, como la prolongación axiológica de la lucha de clases llevada al campo de la apreciación artística y estética de la creación:

---

[134] Jorge Esquivel Estrada (La Habana, 1950). Bailarín y coreógrafo cubano de renombre internacional, está exiliado en EE.UU. desde 1993. De muy joven, dadas sus extraordinarias aptitudes artísticas y físicas para la danza clásica, pasó del cuerpo de baile, y la categoría de solista, a la de Primer Bailarín del Ballet Nacional de Cuba, formando pareja habitual con algunas de las primeras bailarinas de dicha agrupación, conocidas como Las Cuatro Joyas: Aurora Bosch Hernández, Josefina Méndez, Loipa Araújo, y Mirta Plá. Todo ello, antes de convertirse en el «partenaire» de la prima balerina absoluta, Alicia Alonso. Tras dejar el Ballet Nacional de Cuba en 1986, y marcharse a Italia como maestro de danza en una academia privada, el 16 de octubre de 1992 pidió asilo político en la Embajada de EE.UU. en Roma, noticia relevante que aparecería publicada un día después en el diario español *El País*. A lo que podría referirse Mirta Aguirre, al evocar su figura en la charla de 1980, cuando Jorge Esquivel ya era un hombre joven, de unos 30 años, sería a sus orígenes humildes. Proveniente de una familia numerosa, y de escasos recursos, fue enviado al orfanato, y Casa de Beneficencia y Maternidad de La Habana, para poder terminar sus estudios primarios. Al triunfo de la revolución cubana, en 1959, con el paso de dicha institución al gobierno revolucionario, Jorge Esquivel fue trasladado, en octubre de 1961, al Hogar Granma, en Ceiba del Agua, Caimito, actual provincia de Artemisa. Allí sería descubierto por los fundadores del ballet cubano e integrado a la Escuela Provincial de Ballet de La Habana ese mismo año, donde comenzó, y concluiría, su formación artística como bailarín clásico. En cualquier caso, lo que estaría insinuando la autora cubana es que el gran bailarín y coreógrafo Jorge Esquivel debería agradecer su carrera al triunfo providencial de la revolución cubana, que le concedería la oportunidad de formarse en una manifestación artística de élite, a pesar de su origen, lo que vendría a reafirmar la sospecha del sesgo clasista, también racista, que domina la retórica retorcida de los intelectuales orgánicos que sirven de altavoces al PCC.

[135] Es un debate, y una polémica intelectual recurrente, la que gira en torno a si el triunfo de la revolución cubana de 1959 supuso un cambio real en la consideración y trato concedido a los individuos racializados, y cómo sus derechos civiles, y también sociales, habían sido reivindicados a través de políticas culturales, y educativas, aparentemente inclusivas, o sí, por el contrario, los cambios producidos eran cosméticos, mientras ellas y ellos seguían siendo relegados a una condición subalterna, de discriminación encubierta.

> Esto no quiere decir que la crítica sobre y no haga falta. Aunque en verdad puede decirse que durante muchos siglos se vivió sin ella, una vez que el XIX le prestó alas no es cuestión de renunciar a la crítica, como instrumento auxiliar del desarrollo de la cultura; ni es cuestión de no entender hasta donde puede ser útil y valioso este instrumento cuando se le maneja bien. Y, ¿cuándo se le maneja bien? Depende del punto de vista que, desde luego, es un punto de vista de clase. Se le maneja bien, para los defensores del capitalismo, cuando sirve a los intereses de éste; y para los enemigos del capitalismo, a la inversa. (Aguirre, 1980, p. 27)

La reducción, y simplificación extrema, del cometido social de la crítica de arte, del cine y la literatura, considerada apenas una herramienta analítica maleable en manos de los ideólogos y partidarios del modo de producción capitalista, como el archienemigo a confrontar y derrotar, no deja de ser expresión de una comprensión y forma de razonar completamente anacrónica, y binaria, en blanco y negro, que no distingue entre matices ideológicos intermedios, de conciliación conceptual, de responsabilidad ética personal, donde la praxis intelectual y profesional del criterio sobre la creación artística no tendría por qué definirse, y practicarse, a favor, y en nombre, de una causa política específica. Pero Mirta Aguirre no puede sustraerse a la tentación marxista de reincidir en el error de dividir la humanidad, y la realidad social, en dos bandos antagónicos, e irreconciliables:

> Quede sentado, con toda claridad y firmeza, que esto no presupone que los juicios estrictamente estéticos, por así llamarlos, no formen parte de ese buen manejo. La atención a ello funciona, tanto en la crítica favorable a la burguesía como en la que se pronuncia a favor de la clase obrera y de sus aspiraciones revolucionarias. (Aguirre, 1980, p. 27-28)

A favor o en contra. No hay términos medios en el ejercicio de una actividad intelectual y profesional que, desde la perspectiva combativa del «marxismo cultural», conmina a tomar partido, nunca mejor dicho. Al establecer determinadas disonancias, evidentes por cierto, Mirta Aguirre describe uno de los grandes desafíos axiológicos y éticos que enfrentaría la crítica de cine más escorada a la izquierda del espectro político, y también, de inicio, la producción fílmica de tipo panfletaria, donde la carga política y propagandística no van de la mano con un acabado artístico encomiable y verdadero.

> Un correcto deslinde entre la valoración estética y la ideológica es de primera importancia para la crítica marxista, cuya función educativa de masas no puede olvidarse. Porque una obra ideológicamente perjudicial puede poseer muy elevados valores formales que no hay por qué negarle, aunque lo otro se desenmascare con energía; y porque, sobre todo —y en procesos revolucionarios victoriosos o de apasionada tensión, el hecho se produce con frecuencia y lleva en sí una peligrosidad cultural a la que es necesario hacer frente—, sobre todo, es posible que obras ideológicamente loables adolezcan de deficiente y hasta de pésima ejecución formal, con la consiguiente anulación de su calidad estética y, como consecuencia, de su misma eficacia ideológica. (Aguirre, 1980, p. 28)

Sin embargo, la propia autora, encuentra la solución parcial al problema haciendo llover sobre lo mojado. Así, insiste en priorizar siempre el carácter político del análisis del filme, del discurso crítico, por encima de cualquier otra función, o intencionalidad: "Aparte la valoración estética que no puede ni debe faltar, la crítica revolucionaria ha de ser esencialmente ideológica" (Aguirre, 1980, p. 28). Para Mirta Aguirre cualquier filme plausible de ser analizado por un crítico de cine, debe estar sujeto, en primera instancia, a un intenso proceso de deconstrucción política, aplicando los criterios, la metodología, y los procedimientos, del materialismo histórico, tal como lo plantean los manuales del marxismo-leninismo.

Y para ello, parten siempre de un principio inexorable, que se ajusta a cualquier filmografía que no sea «progresista». La presunta intencionalidad contrarrevolucionaria, desmovilizadora, manipuladora, pesimista, y subversiva, del cine comercial, industrial, que no puede ser entendido nunca como un contenido cultural ideológicamente inerte, incluso inocuo, aun cuando las formas, y los temas, insinúen esa posibilidad plausible.

> En este terreno pueden señalarse dos situaciones generales: la que tiene lugar durante la lucha contra el dominio de clase de la burguesía y la que se produce cuando la clase obrera ha tomado el poder e instaurado su dictadura. Estas dos situaciones extremas ya se sabe que pueden contener estadios intermedios: los matizados por procesos revolucionarios que no se proponen la abolición de la propiedad privada ni el entronizamiento de la dictadura proletaria, pero que sí tienen por meta el derrocamiento de tiranías y su sustitución por gobiernos democráticos-populares, las victorias anticolonialistas y la liberación de los pueblos del yugo del imperialismo internacional, etc. (Aguirre, 1980, p. 28)

A su pesar, Mirta Aguirre estaría reconociendo, tal vez sin querer, en pleno 1980, una cuestión evidente, que aun así, incluso en la actualidad, casi siempre ha sido eludida en la mayoría de los análisis que han disertado, o teorizado, sobre la revolución cubana, su alcance, consecuencias, influencia, orígenes, y repercusiones geopolíticas. El proceso político triunfante en 1959 no fue una revolución bolchevique, comunista, de izquierdas. En lo absoluto. Más allá que el Partido Socialista Popular (PSP) se incorpora de manera tardía, condicionada, y poco entusiasta, al proceso insurreccional violento desatado para derrocar al dictador Fulgencia Batista Zaldívar, lo cierto es que la intención principal de los revolucionarios era restaurar la Constitución de 1940, liberal y burguesa en esencia, y no buscaba, para nada, establecer una nueva dictadura, en este caso, del proletariado. La composición clasista, ideológica, y política, de las fuerzas revolucionarias, establece la trasversalidad del proceso. La confrontación no era de la izquierda contra la derecha, de la burguesía contra el proletariado, sino de los demócratas contra los dictatoriales.

Otra cuestión a zanjar es la subordinación de la crítica de cine al interés nacional, a lo que decidan, o estimen conveniente, el estado, el gobierno, el Partido Comunista de Cuba, en representación, y al servicio, de la presunta nueva clase social dominante:

> Cuando se lucha porque la clase obrera asuma el poder, la crítica cultural tiene, como palabra de orden, el combate ideológico. Los escritores, los artistas, trabajan con la conciencia social: pueden conformarla debidamente, hasta donde permita su radio de acción; o pueden contribuir a deformarla. La crítica está en la obligación revolucionaria de no perder esto de vista ni un solo instante. (Aguirre, 1980, p. 28)

Entender la crítica de arte, de cine, cultural, en su sentido más amplio, e inclusivo, como un combate dialéctico, pero que sobrepasa con creces el mero debate de las ideas, desencadena un efecto indeseado, y pernicioso, la polarización política de la sociedad en construcción, en dos frentes ideológicos condenados a enfrentarse, donde aquel artista, escritor, e intelectual, que ejerza el criterio, la evaluación estética, y ética de la creación, o la opinión, en los medios masivos de comunicación, entretenimiento, e información, acaba convertido, para su pesar, en un propagandista redentor al servicio de una clase social históricamente sojuzgada, elevada ahora al rango de árbitro y policía de la moral:

> En la situación política de lucha aguda entre la burguesía y el proletariado, el crítico revolucionario debe proponerse ser sobre todo un ideólogo, un orientador de la opinión pública, progresista, que es como decir un forjador de la conciencia social. Por mucho que sepa de su materia, por muy exigente que sea en lo estético, por más honesto que subjetivamente pueda ser, si no coloca en primer término su deber de combatiente ideológico no será, en su etapa un buen crítico… más que para la burguesía, a la que estará favoreciendo con su actitud, aunque no se lo proponga. (Aguirre, 1980, p. 30)

Si bien Mirta Aguirre estaría aludiendo evidentemente a lo que debería ser, y fue, el accionar intelectual y profesional de los críticos de cine afiliados a la izquierda del espectro ideológico, y político, al menos durante el período republicano, ella entre otros, cuando las reglas del juego democrático eran diferentes, su planteamiento de extremista, que lo es, no deja margen a las especulaciones o las dudas existenciales, y profesionales. El crítico de cine se debe someter a un imperativo ideológico inexorable, que lo supera, del cual no puede sustraerse, porque se lo imponen las circunstancias de ese momento histórico concreto, del que estaría por venir, en un futuro casi inmediato, cortoplacista:

> La segunda intención mencionada, aquella en que el proletariado ha tomado ya el poder, no es idéntica a la interior. Por lo pronto, lo que es sensible diferencia, el crítico no estará yendo contra los intereses culturales de la clase dominante, sino en el mismo sentido; las circunstancias de los enemigos nacionales habrán girado ciento ochenta grados, puesto que carecerán del control de los resortes estatales de propaganda y dominación; el crítico tendrá a su favor la mayoría de la opinión pública con la que antes no había contado. Pero, ¿le permite esto, acaso, renunciar a su deber de orientador ideológico? (Aguirre,

1980, p. 30-31)

Mirta Aguirre, en cualquier caso, de manera cínica, deja establecida la estrategia, y los instrumentos de coacción política, de los presuntos defensores de la clase obrera. En primer lugar, criminaliza por decreto a la burguesía, el enemigo nacional a derrotar. Para conseguirlo, su extinción como clase social displicente, entreguista, y parasitaria, habría que despojarla no solo de los medios de producción, sino también, es inevitable, y necesario, del control del aparato mediático que le sirve de cobertor propagandístico. Solo se podrá ejercer la libertad de cátedra, de culto, de imprenta, de reunión, y política, si se está de acuerdo con lo dictado por el nuevo grupo de élite que ha tomado el poder, a priori, individuos investidos de las más altas cualidades humanas: los revolucionarios, y en lo más alto de la pirámide política, los militantes del Partido Comunista de Cuba. Al artista, el escritor, al intelectual, solo les quedará asumir la condición de subalternos: "Ya no pertenecerá a la vanguardia genérica en ese terreno, porque esa vanguardia estará formada por otros mucho más autorizados; pero el suyo no dejará de ser, en el terreno de la cultura, un puesto de avanzada". (Aguirre, 1980, p. 31)[136]

Mirta Aguirre incurre en una contradicción imposible de entender y solventar para los ideólogos e intelectuales orgánicos de la extrema izquierda. Por un lado propugnan, con determinación inquebrantable, la desaparición revolucionaria de cierta clase social, la burguesía opresora, que debe ser exiliada, expropiada, extinguida a cualquier precio. Con la misma intensidad, sin embargo, abogan por el empoderamiento de un sucedáneo, igualmente deshumanizante, despótico, directamente dictatorial, no ya la «clase obrera», sino, dentro de esta, más bien por encima de esta, de una élite o vanguardia ideológica, política, compuesta por unos pocos militantes selectos del Partido Comunista de Cuba, subordinados así, desde entonces, a los intereses hegemónicos de una potencia mundial, en confrontación con otra igual de dominante, y posesiva, que se creía derrotada al fin:

> Nunca dejará de ser calumniada la Unión Soviética; nunca dejará de amenazarnos y de molestarnos el imperialismo yanqui; nunca renunciará la burguesía internacional al quintacolumnismo de los crímenes materiales; y nunca —nunca, mientras más hostil le sea el presente histórico, nunca renunciará esa burguesía a la infiltración ideológica como inversión para el porvenir. ¡Y son los escritores y los artistas, los que trabajan con la conciencia social! (Aguirre, 1980, p. 31)

[136] Mirta Aguirre aludía, al referirse a esa vanguardia conformada por otros mucho más autorizados, al artículo 5 de la Constitución de la República de Cuba que, aprobada en 1976, establecería lo siguiente: "El Partido Comunista de Cuba, martiano y marxista-leninista, vanguardia organizada de la nación cubana, es la fuerza dirigente superior de la sociedad y del Estado, que organiza y orienta los esfuerzos comunes hacia los altos fines de la construcción del socialismo y el avance hacia la sociedad comunista".

Es un discurso belicista, un estado de guerra permanente, que afecta y condiciona, hasta la actualidad, la evolución y funcionamiento de la sociedad cubana posterior a los sucesos de 1959, atrapada en una dinámica política ciertamente alienante, y excluyente; que aun así, simula ser justo todo lo contrario: apertura, democracia, inclusión, respeto, o tolerancia ante el diferente. Pero tal comportamiento no pasa de ser una mascarada de cara a la opinión pública internacional. De puertas hacia dentro, la realidad es diferente:

> Cuba no puede vivir encerrada en una bóveda de cristal ni construir un socialismo de torre de marfil. Y contra las negativas consecuencias espirituales que eso no puede dejar de originar y que todos conocemos, lo que cabe es un trabajo ideológico incansable, extendido a todas las capas de nuestro pueblo y a toda la diversidad de actividades, entre las cuales, por cierto, nadie puede considerar que las creaciones culturales ocupan el último lugar. Por tanto, una crítica convenientemente politizada, una crítica resueltamente ideológica, nos es de ineludible urgencia. (Aguirre, 1980, p. 31-32)

Más que asignar de nuevo, a la crítica de cine, una recurrente función parapolicial, de vigilancia y represión en el campo de la creación, y la cultura artística, como sucedió, incluso, antes de 1959, Mirta Aguirre se encomienda, otra vez, a la coartada de siempre, la omnipresencia de un antagonista imperialista, al acecho desde tiempos inmemoriales, al cual había que derrotar en su propio juego de apariencias, y odios: "Al mismo tiempo, ya no en términos de combate contra el enemigo, en términos de educación de una masiva capacidad de apreciación cultural, nuestra crítica de hoy debe ser historicista" (Aguirre, 1980, p. 31-32). Había que posicionar la crítica de cine al servicio de la lucha de clases, utilizándola, por tanto, como un instrumento de imposición ideológica sobre esa gran mayoría del pueblo cubano, presuntamente apolítico, al que se creía discapacitado, aún hoy, para entender los intríngulis de la batalla cultural que se estaba librando.

En lo concerniente a su carrera como crítico de cine, Mirta Aguirre deja más que en evidencia el carácter eminentemente político, de su praxis intelectual, y profesional, al servicio de una ideología presuntamente «revolucionaria», pero siempre subversiva, que, sin embargo, demandaba de sus militantes una entrega absoluta, casi incondicional, que los llevaría más allá del deber, hasta acatar encomiendas que ponían en entredicho la integridad del artista, del escritor, del intelectual republicano, obligado a definirse:

> Es verdad que alguna vez, como periodista, fui crítico de cine, teatro y música del periódico *Hoy*, órgano oficial del Partido Socialista Popular. Pero de eso hace décadas. Y décadas hace ya, asimismo, de la breve recaída crítica que tuve en ese mismo diario después de la victoria de la Revolución. ¿Cómo, para qué y por qué hice crítica de arte? El por qué es muy simple; me lo ordenó el P.S.P., en cuyas filas militaba; fue una tarea que se me encomendó cumplir. (Aguirre, 1980, p. 33)

Al preguntarse, de manera retórica, por qué lo hizo, Mirta Aguirre llega a declarar lo siguiente, una afirmación no exenta, por cierto, de cierta jactancia autocomplaciente:

> Para cumplir con ese deber, que consistía en divulgar entre los sectores progresistas de intelectuales y artistas y, específicamente, entre los trabajadores, las posiciones mantenidas por nosotros, los "rojillos" de aquel tiempo, ante los problemas y las creaciones culturales; porque estaba de moda, en la etapa previa a la Revolución, acusarnos de ignorantes y dogmáticos —sectarios— ante cuanto tuviera que ver con la cultura. (Aguirre, 1980, p. 34)

Ante una admisión a lugar, aparentemente auto inculpatoria, de confesión de parte, a Mirta Aguirre no le queda de otra que intentar «dignificar» el ejercicio de la crítica de arte, desde una declaración de principios ajustada a las exigencias éticas de un cometido ideológico, impuesto por la lógica militante de una organización política desmantelada, pero que pervivía en la organización que la continuaría: el Partido Comunista de Cuba.

> Cuando practiqué el oficio, nunca teoricé sobre la crítica, limitándome a hacer de ella, partiendo de las mismas ideas que acabo de exponer y a las que podrían adicionarse otras, una *práctica*; y una práctica, por razones obvias, muy politizada. Sobre esto, como decía un lema de caballerescas justas hispánicas, "ni miento ni me arrepiento". (Aguirre, 1980, p. 34)[137]

Al reafirmarse en sus convicciones, Mirta Aguirre se desmarca de la condición del artista, del escritor, del intelectual, para en su lugar priorizar su vocación de militante, de personalidad pública a la altura de su tiempo, dotada de cierta capacidad expresiva, siempre canalizada a través de su obra literaria, una actividad intelectual y profesional, acaso menor, menos importante, o trascendente, si se le compara con la praxis política.

> Entonces podrán tener las discusiones de altura, de tuétano filosófico o sociológico de las que tanto gustan los artistas y escritores. Y no se me responda que yo soy uno de éstos. Repetiré —y dicho sea sin presunción, como escueta realidad— lo que más de una vez he afirmado: que yo no soy un escritor comunista sino una comunista que escribe. Lo que aunque se parece, no es igual. Y en esto tampoco miento. Ni me arrepiento. (Aguirre, 1980, p. 34)

La autora cubana, si bien nunca negaría ser una comunista que escribe, por tanto, una marxista-leninista convencida, acaba siendo, de manera contradictoria, una nihilista. No tanto una negacionista del pasado entendido como proceso histórico superado, sino, más bien, en tanto una revisionista que se encomienda al estudio de este a conveniencia, como la coartada que explicaría el porqué de la tan impostergable revolución socialista, una que, al menos en el caso cubano, nunca sucedió, por lo menos no en esos términos.

[137] Mirta Aguirre estaría aludiendo a la *Glosa: A su mote que dice: «ni miento ni me arrepiento»*, del hombre de armas, y poeta castellano prerrenacentista, Jorge Manrique (¿1440?-24 de abril de 1479).

A los que poco tiempo después acabarían compilando su extensa obra literaria dedicada al análisis del cine como manifestación artística, y presunta herramienta ideológica al servicio de la clase social dominante, fuese la burguesía, o el proletariado, les interesó, entonces, a finales de la década de los años 80, establecer la excepcionalidad intelectual de Mirta Aguirre, no como una férrea militante comunista, diríase que estalinista, que se da por descontada, ni siquiera en tanto una pensadora, y propagandista, única en su tipo, durante esa república burguesa tan denostada por la historiografía, sino ya ensalzándola, contradictoriamente, en su condición de escritora, más que capacitada, muy talentosa:

> A sus indudables conocimientos sobre cine y a la tenacidad que la impulsó a ampliarlos, habría que anticipar, en favor suyo, otros méritos que no siempre concurrían totalmente, y a veces ni siquiera parcialmente, en la persona del crítico del arte fílmico. En primer lugar, como ya dijimos, poseía una concepción del mundo sistemática, coherentemente estructurada, como cabe a una intelectual marxista de talla entera; en segundo lugar, su radio cultural rebasaba los linderos de lo artístico-literario para calar asimismo en los predios de la filosofía, la historia, la política y otras ciencias humanas, sin las cuales el juicio estético pierde en eficacia y sale con mengua a la hora de la valoración general; y si a todo esto no se olvida añadir el personalísimo timbre de calidad de la prosa aguirreana, con raíces en la mejor tradición de la lengua, encontramos que su moderada falta de «tecnicismo» se vio suplida con largueza por los valores acabados de señalar. (Nota Editorial, 1988, p. 5-6)

No es difícil de entender. Mirta Aguirre fue una escritora e intelectual polémica, cuya vida transcurrió entre la inclinación por la creación lírica, y el comprometimiento político de lo que podría ser expuesto como la redención revolucionaria de los pobres. Ello provocó que muchos intentaran desautorizar su capacidad crítica, al adjudicarle, siempre con carácter peyorativo, una marcada carga ideológica a su discurso axiológico. Es una cualidad, y decisión personal, que acabará menguando el valor intrínseco de sus análisis críticos, desautorizándolos en parte, debido al lastre moralizante, y politizado, que los caracterizaba. No obstante, los compiladores, encuentran una coartada plausible, que vendría a explicar la naturaleza combativa, militante, del discurso de Mirta Aguirre, en el contexto convulso de la Cuba republicana, y un panorama internacional desolador:

> El lapso más extenso que abarcan estas Crónicas (1944-1953) responde al final de la Segunda Guerra Mundial, la posguerra, y el inicio de la llamada «guerra fría», entibiada por el tizón al rojo vivo del conflicto de Corea. Esto, en el tablero internacional. En cine, en el cine visto en Cuba, quiere decir Hollywood, muchísimo Hollywood; bastante de cine mexicano y no poco del argentino; el renacimiento de la cinematografía Europa, con Italia y Francia a la cabeza, Inglaterra en el cultivo de sus depuradas tradiciones, y España rodilla en tierra ante la censura franquista; también algo —poquísimo— del cine soviético, mientras las relaciones Cuba-URSS lo permitieron, y las contadas producciones cubanas de la época. (Nota Editorial, 1988, p. 6)

A los críticos, e historiadores del arte y la cultura cubana, afiliados a la defensa de los presuntos valores superiores de la sociedad comunista, en construcción permanente, esos que renegaban del pasado republicano, no les queda de otra que admitir, a su pesar, que entonces, antes de 1959, incluso poco después, la exhibición comercial, y pública, del cine, no se apuntaba a los intereses ideológicos determinados por el estado-nación, ni a parámetros establecidos por el gobierno de turno, o del partido político en el poder, sino a criterios comerciales, siguiendo patrones de distribución internacional planeada, donde en el circuito de estrenos se exhibían aquellas producciones cinematográficas que pudieran ser más atractivas, e interesantes, por tanto, rentables, de las cuales no estaban excluidas las películas soviéticas, ya no tan acabadas, experimentales, ni vanguardistas, como lo habían sido décadas atrás, durante los años 20, e inicios de la década de los 30. Es la principal razón, de peso, que explica el declive de su popularidad entre el público cubano de la época, y su predilección por otro tipo de propuestas cinematográficas más cercanas en lo cultural, y digeribles sin esfuerzo. De ahí las reacciones desmesuradas y ejemplarizantes de las facciones más sectarias de la intelectualidad cubana de izquierda:

> No tuvo, no pudo tener Mirta Aguirre para Hollywood, como para Aragón lo tuviera Martí, un lugar en su corazón. Las toneladas de celuloide de las cintas californianas, excepciones aparte (y no pocas, en justicia), llegaron a hacerle decir en su momento: «Confesamos que nuestras discrepancias con la producción hollywoodense están llegando al punto de verse teñidas por matices de rencor absolutamente personales». (Nota Editorial, 1988, p. 6)[138]

Si bien admiten la animadversión manifiesta de Mirta Aguirre hacia la producción cinematográfica estadounidense más comercial, industrializada, de producción en serie, que también nos ha provisto de grandes obras maestras que han perdurado en el tiempo, más perniciosa aún es la generalización obtusa desde la que los ideólogos del sistema político cubano inhabilitan, y simplifican, a priori, el fenómeno fílmico norteamericano, reducido a unos pocos géneros, enajenantes y esquemáticos, y a unas líneas temáticas que distorsionan, hasta subvertir, la compleja realidad sociocultural de dicha nación.

---

[138] Los editores a cargo de la revisión en detalle de *Crónicas de cine* aluden al poema *Versos sencillos VII*, del Héroe Nacional de la República de Cuba, el periodista, y poeta, José Julián Martí Pérez (1853-1895). Escritos alrededor de 1890, en Catskills, una apacible zona montañosa al oeste de Nueva York (EE.UU.), mientras el patriota cubano se recuperaba de los múltiples problemas de salud que lo aquejaban, fueron publicados en 1891. El poema VII, en cuestión, nos remite a su estancia de un año y medio en Zaragoza, Aragón, adonde se trasladaría para acabar los estudios comenzados en la Universidad Central de Madrid, en 1871. José Martí Pérez había llegado a la capital del Reino de España deportado desde La Habana, debido a sus actividades conspirativas por la independencia de Cuba. El 17 de mayo de 1873 solicitó al rector de la Universidad Central de Madrid el traslado de su matrícula para la Universidad de Zaragoza, que le sería concedido. Allí acabaría obteniendo el título de Licenciado en Filosofía y Letras, y también, el de Licenciado en Derecho Civil y Canónico.

> Política de guerra expresada cada vez con más desenfado y menos resultados artísticos; anticomunismo en general y antisovietismo en particular; acentuación creciente de la inmarcesible tendencia al melodrama facilista, de gran consumo; insistencia en motivos trazados sobre lacras sociales, desquiciamiento mental y dilemas amorosos, bajo una frágil máscara de intenciones éticas; en fin, un cine programado para vender a su propio pueblo y al mundo «materia gris» patentada y enlatada por la conciencia imperial de la Unión de Estados Americanos, a cambio de sustanciosos ingresos respaldados por una política comercial de éxito taquillero a ultranza. (Nota Editorial, 1988, p. 6-7)

La devaluación estética y ética del cine estadounidense, su descripción en tanto un dispositivo ideológico encubierto, de domesticación, desmovilización, y manipulación, de la conciencia de clase del proletariado mundial, en su lucha sempiterna, a muerte, contra la burguesía global, y el gran capital norteamericano transnacional, no es casual. Si bien no deja de ser una caricaturización conveniente del fenómeno fílmico, abordado en su complejidad y comprensión política llevada al extremo, tal distorsión sistemática, y mal intencionada, permite dotar de un cometido, o función ácrata, a la crítica de cine, una actividad intelectual y profesional encaminada ahora, desde la perspectiva marxista-leninista, estalinista en su esencia y obrar, no solo a la denuncia del enemigo al acecho, agazapado, sino al desmantelamiento de los mecanismos de control mental que ejercería el séptimo arte sobre la subjetividad colectiva, en especial, de la clase obrera enajenada.

> Porque donde Mirta Aguirre dio un paso de alcances originales respecto a la crítica tradicional de cine, fue precisamente en lo que se podría llamar el equilibrio de estética e ideología, o, si se prefiere, de forma y contenido, en el arte cinematográfico analizado. Su personalidad intelectual reclamaba esa visión totalizadora también para el cine, como lo había hecho con la literatura y con el arte en general. Este ensanchamiento de miras, esta dialéctica manera de tender a ver en las manifestaciones artísticas concretas una parte de un todo mayor —y no suma mecánica— que es el conjunto histórico-social de la humanidad sintetizado aquí en su quehacer particular de arte cinematográfico, hacen de estas crónicas, vistas en la concreción de cada una de ellas como en su continuidad temporal, un rotundo material que merece ser tenido en cuenta a la hora de acopiar elementos para una crítica universal del séptimo arte. (Nota Editorial, 1988, p. 7)

Al adjudicar tal mérito metodológico, y práctico, a Mirta Aguirre, en exclusiva, como si hubiese sido la primera, al menos en el caso cubano, supone desconocer no solo la obra precedente de Alejo Carpentier, y José Manuel Valdés Rodríguez, sino también los aportes, si los hubo, de otros colegas, compañeros de partido, o no, críticos de cine, todos ellos, intelectuales de izquierda; que ejercieron dicha actividad axiológica desde una perspectiva de análisis, y comprensión, que no prescindía del instrumental analítico del marxismo-leninismo como ese corpus económico, filosófico, ideológico, y político, que permitía, al ser aplicado, partir de un mínimo común denominador reivindicativo.

> Revancha había con Hollywood en la medida en que las firmas productoras no daban cuartel con su avalancha de filmes que nunca arribaban a la mediana calidad, en que se hacía embudo de los trapaleros manejos de la política neofascista incubada en Washington. (Nota Editorial, 1988, p. 8)

Al concentrar el área de interés de la crítica de cine en la esfera ideológica de la batalla cultural y la lucha de clases, una decisión que podía provocar cierto agotamiento, o la pérdida del interés por parte de los espectadores de los filmes, que también eran los lectores potenciales de las crónicas publicadas en los medios impresos adscritos a las organizaciones políticas de izquierda interesadas en influir sobre el campesinado y los obreros, había que abrir el espectro de problemas y tramas abordados, que no podían constreñirse al mero análisis estético del fenómeno fílmico, condicionado por una forma de pensar y actuar que priorizaba la confrontación con un enemigo que no descansaba.

> No todas las crónicas se ciñen a la crítica de filmes. Al lector se le hacen llegar también páginas de interés sobre temas que abordan el cine desde otros resquicios: el racismo en la pantalla; la sonada campaña del Comité de Investigaciones de Actividades Antiamericanas contra destacadas figuras del cine estadounidense; el tratamiento dado a América Latina —particularmente a México— por la industria fílmica de Hollywood; el cine de posguerra en Francia y sus agudas desventajas ante la presión de los consorcios norteamericanos; opiniones de importantes personalidades del arte a propósito de variados aspectos. (Nota Editorial, 1988, p. 8)

El conocimiento, basado en el estudio, de la crítica cubana de cine no subordinada, entonces, a las directrices ideológicas del Partido Socialista Popular (PSP), sin embargo, permite afirmar que estas disquisiciones, preocupaciones y temáticas abordadas, no eran patrimonio exclusivo de los afiliados al ideario marxista-leninista, de corte estalinista, sino que emergían como parte de un cúmulo de problemas de todo tipo, económicos, étnicos, políticos, sociales, abordados por la intelectualidad republicana en su conjunto. Por tanto, la única manera de diferenciarse al respecto, al menos por parte de los críticos de cine que militaban en la izquierda cubana más beligerante, era apostarlo todo al rojo:

> Muchas columnas iniciadas con vistas a un filme determinado, pronto toman a éste como punto de giro para enjuiciamientos de índole social o política, histórica o filosófica, con lo cual cintas que a veces poco caso ameritarían, se convierten en piedra de toque para insospechadas digresiones que, si bien dan de costado a la película en sí, apuntan a los más vivos intereses del público. (Nota Editorial, 1988, p. 8)

Si bien dicha práctica no resultaba nueva para los críticos de cine más escorados a la izquierda del espectro político cubano, que no perdían la más mínima oportunidad de introducir el debate ideológico con calzador, si algo cabe destacar de la obra axiológica de Mirta Aguirre, es que al menos conseguía destacar en el acabado y aspecto estilístico.

Es quizás la circunstancia estética y cualidad literaria principal que atenúa, y desplaza, su praxis intelectual y profesional de la crítica de cine, más allá del panfleto incendiario. Ello no impide, sin embargo que el tono elegiaco, encomiástico, alrededor de su obra y legado axiológico, se encomiende, una y otra vez, hasta el final, al cometido ideológico que la autora e intelectual cubana adjudicó a su discurso, y método de acercamiento al fenómeno fílmico, desde su condición de comunista, y de escritora para la posteridad:

> Años de paciente, casi diario ajetreo por salas de exhibición y círculos cinematográficos no fueron inútiles: canalizaron la recepción de un arte o medio de difusión de incalculable influencia en la conciencia popular. Y ahora, con algunas décadas por medio, en plena etapa revolucionaria, estas reseñas han venido a parar en manos de la cultura nacional más genuina, que las ha recopilado con toda admiración y respetuoso amor por lo mejor de nuestra pasado intelectual, para que sirvan de testimonio crítico del ayer y de resorte cultural del futuro. (Nota Editorial, 1988, p. 9)

Más allá de las conexiones vitales muy fáciles de establecer, a la influencia que pudo haber ejercido en cierta forma entre sus colegas, es innegable que la obra literaria de Mirta Aguirre, al menos la relacionada de manera directa con el ejercicio diario de la crítica de cine, entendida habitualmente en tanto una actividad intelectual y profesional, no solo supone la continuidad ideológica del intenso discurso político y propagandístico de sus predecesores, en especial, del siempre polémico José Manuel Valdés Rodríguez, sino también el punto de engarce, y partida posterior, de la carrera y trayectoria política de otras figuras emblemáticas del oficio de opinar sobre el séptimo arte, en su condición de crítico primero, y no muchos años después, no tanto de comisario cultural designado, que también, sino, sobre todo, de hombre fuerte de la creación cinematográfica cubana posterior a 1959. Hablamos, por tanto, de Alfredo Guevara.

2.4. *Alfredo Guevara y el cine antes de 1959: arte e industria de Nuestro Tiempo. Biografía de un camaleón.*

Alfredo Guevara es una de las figuras más complejas, y conspicuas, de la cultura cubana del período revolucionario. Si bien es muy conocida su faceta como fundador y primer presidente del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), creador del movimiento, y del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano; luego, como embajador de Cuba ante la UNESCO; de vuelta a la presidencia del ICAIC, a inicios de los años 90, y hasta su muerte, presidente de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, hay una etapa formativa de su vida que suele ser eludida en casi todos los acercamientos biográficos que han intentado explicar su impronta en el imaginario artístico audiovisual de la Cuba revolucionaria posterior a 1959, y de la política cultural aplicada a partir de entonces. Para ello habría que remitirse a sus inicios y formación intelectual en la educación pública, en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana, donde comienza a participar de la vida política del país, llegando a ser elegido delegado estudiantil, e ingresando en la Juventud del Partido Revolucionario Cubano (Auténtico): "Por ahí llega al Frente Nacional Antifascista, entra en contacto con los refugiados españoles y al poco tiempo comienza a proclamarse anarco-sindicalista. Estudia de noche y trabaja de día en un restaurante como camarero. Crecen sus inquietudes culturales vinculadas a la lucha antifascista". (Pérez Paredes, 2017, p. 24)[139]

El análisis, entre líneas, de su autobiografía política hasta inicios de los años 60, expone una evolución accidentada, a trompicones oportunos, de un individuo interesado en integrarse al fin, en militar, y pertenecer, a un presunta élite ideológica, y vanguardia política en ciernes. Para entender su accionar anterior a 1959, y también el posterior al triunfo de la revolución cubana, hay que establecer su desarrollo ideológico intelectual, no tanto como miembro de la Juventud del Partido Revolucionario Cubano (Auténtico),

[139] La información personal sobre Alfredo Guevara referida por Manuel Pérez Paredes en la introducción del libro donde fueron compiladas todas sus críticas de cine publicadas antes de 1959, tanto en el diario *Noticias de Hoy* como en la revista bimensual de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, parece provenir de una antigua copia mecanografiada de la autobiografía política entregada por el cineasta, e intelectual, con vistas a su ingreso en las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI). Manuel Pérez Paredes, que pocos años después acabará siendo uno de los más conocidos directores del cine cubano del período revolucionario, entonces, 1962, era miembro del núcleo del Partido Socialista Popular (PSP), y también, del comité de dirección del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), presidido desde su fundación por Alfredo Guevara. Así, entre sus diversas responsabilidades ejecutivas y políticas, estaba el análisis de las candidaturas de los aspirantes a ingresar en la plataforma política unitaria que aunaba a los partidarios de la revolución cubana, apenas una formalidad, pero que debía ser tramitada como parte del proceso de admisión a la organización.

sino más adelante, a partir de 1945, cuando ingresa en la Universidad de La Habana, matriculando la carrera de Filosofía y Letras, cuando tras una intensa vida política como dirigente estudiantil de la enseñanza media acaba radicalizándose aún más, si es posible, no solo rechazando su anarco-sindicalismo de base, sino abrazando sin contemplaciones el ideario marxista-leninista, más bien estalinista, propugnado a rajatabla por el Partido Socialista Popular (PCC-PSP), y su núcleo central de inteligencia soviética (NCIS):[140]

> *Nos convertimos al marxismo. Supongo que era el año 1945. […] En el año 1946 firmamos la planilla de ingreso en la Juventud Socialista.* Era la promoción Mella. *Nos recibieron los compañeros de la Dirección y habló Fabio Grobart. La reunión se celebró en el Cerro, creo que en Calzada del Cerro y Lombillo, o Tulipán. La filiación a la Juventud Socialista tuvo, sin embargo, en mi caso, un carácter secreto. Trabajé así hasta 1952.* (Pérez Paredes, 2017, p. 24)[141]

No es casual el empleo del concepto de la «conversión» ideológica y política, pero en su sentido más espiritual, y religioso, de fe inquebrantable en un orden acaso divino, que es al que apela Alfredo Guevara al referirse a ese tránsito de una determinada forma de pensar a otra, mucho más demandante con el nuevo creyente y devoto que abraza la causa de la redención de la humanidad. Es una lógica fanática que trasciende el tiempo, hasta nuestros días, que ha sido explicada por una de las voces más autorizadas sobre el tema, por lo menos desde el campo de la cultura artística, y la literatura contemporánea:

---

[140] Es la teoría plausible que maneja César Reynel Aguilera en *El sóviet caribeño: La otra historia de la Revolución Cubana* (Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2018), la que plantea, y explica, que el Partido Comunista de Cuba fundado el 16 de agosto de 1925 fue, desde el inicio, una organización política polifuncional y estructuralmente compleja. Ante las masas de campesinos, intelectuales, y obreros, se presentó siempre como un partido político cuyo objetivo principal era la defensa de los derechos de los trabajadores cubanos. Para un grupo mucho más reducido y selecto de militantes altamente confiables a los que el investigador César Reynel Aguilera denomina Núcleo Central de Inteligencia Soviética (NCIS), la esencia y objetivo principal del Partido Comunista de Cuba (PCC), primero, y de sus continuadores del Partido Socialista Popular (PSP), a partir de 1944, fue la defensa a ultranza de los intereses de la URSS y, en paralelo, y posteriormente, el acatamiento absoluto de las órdenes de Stalin, hasta su muerte en 1953, pero también de los que le sucedieron en el cargo de Secretario General del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) hasta la disolución de la URSS el 25 de diciembre de 1991.

[141] Bautizado bajo el nombre de Abraham Semjovich, pero más conocido como Fabio Grobart (Bialystok, Polonia, 30 de agosto de 1905- La Habana, 22 de octubre de 1994) es considerado el artífice principal de la penetración del ideario comunista en Cuba. Siguiendo órdenes de la Internacional Comunista, es uno de los fundadores y pioneros del Partido Comunista de Cuba (PCC) en 1925. A inicios de la década del 30, el dictador cubano Gerardo Machado lo expulsa del país. A la caída de este, Fabio Grobart regresa al país. Tras casi quince años, en 1948, es expulsado de Cuba, de nuevo, por el presidente Carlos Prío Socarrás. No regresa a Cuba hasta 1961, esta vez para unirse a la cúpula castrista, siendo uno de los fundadores del actual Partido Comunista de Cuba (PCC), y miembro de su Comité Central desde su constitución en 1965, hasta el IV Congreso en 1990. También fue diputado a la Asamblea Nacional de Poder Popular, miembro del Consejo de Dirección de la revista *Cuba Socialista*, Director del Instituto de Historia del Movimiento Comunista, en la actualidad, el Instituto de Historia de Cuba (IHC). Algunas fuentes históricas afirman, sin aportar ninguna prueba concluyente, que Fabio Grobart fue el activo de la inteligencia moscovita que reclutó a Fidel Castro como agente soviético alrededor de 1948. En 2005, las palabras de Raúl Castro Ruz condujeron a que las autoridades comunistas cubanas rindieran honores y alabanzas al «maestro» Grobart, otorgándole la condición de «santidad marxista».

> En su libro *El Homo Sovieticus*, Svetlana Alexievich da voz a personas que, aun tras el colapso de la URSS, sostenían: «¡A nosotros no se nos puede juzgar con las leyes de la lógica!... ¡Entiéndalo! Solo se nos puede juzgar con las leyes de la religión. ¡De la fe!». El comunismo internacional buscó crear este tipo de *militante del futuro*. (Cañellas Hernández, 2025, S/P)

Otro aspecto esencial que no se puede desatender, por lo demostrativo que resulta, es el relacionado con la necesidad, u obligación, de militar de manera clandestina en una organización política de extrema izquierda que, al momento del ingreso de Alfredo Guevara en la Juventud Socialista, no se encontraba ilegalizada, ni siquiera perseguida, por los poderes públicos. El motivo de compartimentar, o disimular al máximo posible, la militancia en las juventudes del Partido Socialista Popular bien podría responder, entonces, a una orientación directa pero discreta, recibida desde una instancia superior, que entendía que para alcanzar los objetivos estratégicos se precisaba pasar inadvertido:

> En la situación en que estuvo durante las décadas del 30 y el 40, el Partido necesitó de lo que podría denominarse «el buen militante», aquel que respondía directamente a las instrucciones del núcleo de base y hacía uso público de su filiación. Sin embargo, quizá mucho más peso estratégico tuvo el que podría denominarse «militante perfecto», aquel cuya filiación pública distaba de los comunistas, que estaban autorizados a criticarlos y tenían libertad operativa para militar y hacer campañas para otras organizaciones. Esos no-militantes fueron de mayor utilidad al PC, pues se infiltraron, algunos incluso desde finales de los años veinte, en casi todas las estructuras políticas, asociacionistas y militares del país. Algunos lo hicieron incluso cuando no recibían ninguna bonificación del partido, eran simplemente militantes de conciencia, entrenados para el anonimato. (Cañellas Hernández, 2025, S/P)

Es una sensación de credibilidad y verosimilitud que se reafirma a partir de lo que admite Alfredo Guevara en su autobiografía política de 1962, dónde deja poco margen a la duda existencial de cuál era su lugar, y misión real, dentro de la Juventud Socialista; que se anticipaba y apostaba posicionar sus peones en lugares estratégicos de lo que era el complejo tablero de juego de la política cubana democrática del período republicano:

> *Nuestra actividad política, tanto en la Universidad de La Habana, como fuera de ella, era cada vez más intensa. Todo nuestro trabajo era discutido regularmente en la Dirección de la Juventud Socialista o con los compañeros de esa dirección, especialmente con el compañero Flavio Bravo. Pese a esto no me estaba educando como militante, desconocía los principios de organización, no formaba parte de ningún Comité de Base, no cumplía las tareas mínimas —venta del periódico y demás publicaciones, especialmente* Fundamentos*, cotización, tareas organizativas, etc. El clandestinaje político en la circunstancia cubana de aquella época se convertía en factor de unidad, en elemento aglutinador de fuerzas y capaz de penetrar ambientes o de llegar a personalidades inaccesibles de otro modo.* […] *La falta de militancia organizada y por lo tanto de experiencias políticas de partido no favorecían mi desarrollo tal y cual lo veían como objetivo algunos compañeros.* […] (Pérez Paredes, 2017, p. 25)

Así, Alfredo Guevara es elegido Secretario General de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU), y luego, Secretario de Relaciones Exteriores, cargo influyente que le permite establecer vínculos de colaboración muy estrechos con sus homólogos de América Latina y Europa. Tras su salida en Cuba, entre 1950 y 1951, Alfredo Guevara se establece en Praga, como representante de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU), esta vez ante la Unión Internacional de Estudiantes (UIE), una etapa fructífera, donde viaja por Europa, la República Popular China al comienzo de la Guerra de Corea, además de una breve estancia de trabajo en la URSS. A finales de 1951, sin embargo, recibe la orientación explícita del Partido Socialista Popular (PSP) de regresar a Cuba, una vez le hubiesen sido retiradas sus credenciales como representante de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) ante la Unión Internacional de Estudiantes (UIE).

Es una etapa compleja en la evolución ideológica y política de Alfredo Guevara, que debe dejar de lado los privilegios personales y profesionales de representar a Cuba en el extranjero, como Secretario de Relaciones Exteriores de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU), para regresar al país, y convertirse apenas en un militante de base, uno que obedece órdenes, y hace lo que dedica la dirección de su organización política, la Juventud Socialista del Partido Socialista Popular en la que no parecía encontrarse a gusto del todo.

Décadas después, en una entrevista y testimonio con un joven periodista cubano, Alfredo Guevara, en un alarde de cinismo, y sinceridad, evoca aquella etapa en otros términos mucho menos épicos, donde quizás asoma su rostro verdadero, el de alguien que anhelaba sobresalir, sí o sí; no tanto ser útil, sino hacer lo que fuera indispensable o necesario para ser tenido en cuenta por los líderes de la organización a la que pertenecía. Más allá del prurito clasista que lo hace entrar en razones, ante el escarnio público al que parecía estarse sometiendo voluntariamente al aceptar vender periódicos en la calle, destaca más que todo su disponibilidad absoluta a ser utilizado, su desespero por militar, es decir, por formar parte de una organización antisistema, revolucionaria, subversiva, que buscaba acceder al poder político de manera democrática pero sibilina, que para ello precisaba, por tanto, copar todas aquellas asociaciones e instituciones intelectuales que, pudieran tributar a ese objetivo estratégico. No deja de ser ilustrativo al respecto como él afirma que «militó» entre intelectuales, los de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, confesión que vendría a confirmar, precisamente, como la misma fue instrumentalizada, y colonizada, de manera encubierta, desde un inicio, por los estrategas e ideólogos del Partido Socialista Popular (PSP), que sabían de su importancia e influencia social.

> A mi regreso de Europa me tocó vivir otra experiencia. Flavio Bravo, el líder de la Juventud Comunista, me puso a vender el periódico *Hoy*, voceado por las calles. Lo acepté porque, precisamente, soy tan engreído, tan seguro de mí mismo, que me daba lo mismo vocearlo que hacer otra cosa. Eso no cambiaba nada en mí, pero en un momento dado me sentía viviendo el absurdo. Me encontré con un bedel de la Universidad en el parque Maceo. Yo estaba voceando el periódico y me dijo: «ay, Alfredo, no sabía que estabas tan jodido». Entonces, me dije: «esto es demasiado ridículo», y se acabó la experiencia. Les dije: «si quieren utilizarme, a partir de ahora las condiciones las pongo yo». En la Universidad puse por condición que seguía las líneas de la Juventud, pero se discutía conmigo directamente y no formaba parte de nada. Por eso no milité. En Nuestro Tiempo llegué a militar entre intelectuales, pero ya no milité nunca más. (Estupiñán Zaldívar, 2009, S/P)

Alfredo Guevara recibe entonces la encomienda ideológica partidista de «asistir» a Mirta Aguirre al frente de la sección de crítica de cine del periódico *Hoy*, una misión ingrata si se quiere, más que todo, porque supuso coexistir, compartir, incluso competir, por un espacio editorial en manos no solo de una mujer altamente instruida, y talentosa, con muchos años de experiencia en el ejercicio intelectual y profesional de la crítica de arte, del cine, de la cultura cubana y la literatura universal, sino también en su condición venerable de militante de la vieja guardia comunista de los años 30, ella sí, curtida en la lucha clandestina contra la dictadura de Gerardo Machado.

> […] *Ese mismo año comencé a escribir regularmente en el periódico* Hoy *y a actuar abiertamente como miembro del Partido. Poco después me afilié públicamente al Partido.* […] *En el periódico* Hoy *y en la revista que publicaba el Instituto Cultural Cubano Soviético publiqué numerosos artículos de divulgación sobre la vida de los estudiantes y de la juventud en la Unión Soviética y la República Popular China.* […] *Desde mi regreso había solicitado del Partido que se me autorizara a abandonar la Universidad de La Habana, pues había decidido no continuar la carrera de Filosofía y Letras, cuyas asignaturas me parecían absurdas y la mayor parte de cuyos profesores me resultaban completamente arcaicos. De este modo pasé a trabajar en el frente cultural. Tomé en mis manos la columna de crítica cinematográfica del periódico* Hoy *y colaboré esporádicamente en última hora y en una ocasión en* Fundamentos. […] *Pasé a formar parte de la Sección de Cine de la Sociedad Cultural "Nuestro Tiempo".* (Pérez Paredes, 2017, p. 27)

Así, recién llegado del extranjero, sin experiencia en la crítica de cine, asume un encargo que lo supera, más si se le comparara con su antecesora, Mirta Aguirre: "Ella representa en muy alto grado el pensamiento culto, ortodoxo, marxista-leninista que daba su impronta a la crítica de cine y, en general, a los análisis de temas culturales que se publicaban en *Hoy*, desde 1944, como política del PSP". (Pérez Paredes, 2017, p. 28)

Lo cierto es que el Partido Socialista Popular (PSP), como organización política, no estaba exento de pugnas internas, facciones, y ajustes de cuentas que se prolongarían a lo largo del tiempo. Se ha insinuado que hubo desavenencias personales entre Mirta Aguirre y Alfredo Guevara que, en cierto modo, fue invitado a sustituirla en su labor propagandística al frente de la columna de crítica cinematográfica del periódico *Hoy*. Aun así hay quien prefiere, en cualquier caso, esquivar la cuestión problemática del conflicto generacional, personal, para en su lugar hablar en los términos de la presunta continuidad de una misión ideológica y propagandística compartida, y luego transferida, para que fuera ejercida en solitario por Alfredo Guevara.

> Alfredo trabaja en perfecta consonancia con lo expuesto por su compañera de Partido, trece años mayor que él, con una bien ganada autoridad intelectual y política por capacidad, firmeza y rigor para defender sus convicciones, manera de ver el cine, las artes y la vida de aquellos tiempos en los que se vivía, en serio, a contracorriente del poder dominante. (Pérez Paredes, 2017, p. 28)

Más allá de colaborar como crítico de cine, Alfredo Guevara habría recibido otra encomienda de la Juventud Socialista, no menos determinante en su biografía política, una que lo devolvería al punto de partida de su praxis como estudiante por obligación, de la izquierda más combativa, y fanática, de los que obedecen instrucciones precisas, aun cuando contravengan sus anhelos personales postergados:

> Semanas o meses después —no recuerdo exactamente— los compañeros de la Juventud Socialista fueron expulsados de la Universidad por grupos gansteriles en medio de una feroz campaña anticomunista. Determinamos entonces que regresara a la Universidad de La Habana y que, matriculado en cualquier carrera, reconstruyera de algún modo nuestro trabajo e influencia. Matriculé Ciencias Sociales —Raúl Castro ha narrado como anécdota ese día, cuando vagábamos por la Plaza Cadenas pensando qué carrera matricular—, Raúl Roa, decano de la Facultad de Ciencias Sociales, nos dijo entre "mil palabras", que la carrera "no servía para nada". Evidentemente era así en las circunstancias que vivíamos. Pero a mis fines su utilidad era innegable. (Pérez Paredes, 2017, p. 28)

La finalidad no era otra que la penetración encubierta de la estructura institucional y administrativa de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU), de la que Alfredo Guevara había sido invitado a marcharse un par de años antes, para ponerla nuevamente al servicio del Partido Socialista Popular (PSP), por medio de la Juventud Socialista; que precisaba acceder, y controlar, de manera estratégica, un espacio educativo público, no tanto por su emplazamiento e historia, sino por su importancia y tradiciones de lucha. En sus pretensiones de dominio de la sociedad cubana de cara al futuro inmediato el control del espacio universitario era de vital importancia para los ideólogos del PSP.

El argumento y coartada para el reingreso de Alfredo Guevara como estudiante de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de La Habana, junto a Raúl Castro, que tendría que ver con la presunta expulsión previa de sus compañeros de la Juventud Socialista del PSP, no se sostiene por una sencilla razón. Ellos, tanto Alfredo Guevara como Raúl Castro, este último en su condición de hermano menor de Fidel Castro Ruz, resultaban personas de interés para los cuerpos de la seguridad del estado cubano de entonces, al ser individuos activos, cuya militancia en la izquierda radical era conocida, mucho más cuando el primero de ellos podía vanagloriarse incluso de haberse paseando por buena parte de Europa, la República Popular China, y la URSS, sin que tal decisión, y desplazamiento personal, haya tenido mayores consecuencias una vez regresa a Cuba, según él, de manera semiclandestina.[142]

Cuando se analizan en detalle sus muchas conferencias, la correspondencia con sus amigos y colegas cineastas, sus discursos de inauguración y clausura, sus múltiples entrevistas, así como la documentación oficial de todas las instituciones culturales de las que estuvo a cargo a lo largo de varias décadas, papelería publicada casi al final de su vida, en varios volúmenes de una factura editorial notable para los estándares cubanos, se descubre, sin esfuerzo, la no inclusión de ningún escrito suyo anterior a 1959. Ni uno. Una teoría más que plausible es que no se hubiesen conservado, por muy diferentes razones de peso. Otra posibilidad es que los considerara escritos de juventud, ingenuos, definitivamente perdidos, o indignos de ser recuperados para su escrutinio post mortem, y la fiscalización posterior de los historiadores.

[142] Si bien Raúl Castro Ruz no acaba sus estudios superiores, Alfredo Guevara sí, llegando a ser Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de La Habana, la misma de la que, según él, habían sido expulsados sus compañeros de la Juventud Socialista del PSP. Su intenso accionar cultural y político de aquellos años, como estudiante universitario primero, y luego, al unísono, en tanto crítico de cine en diarios y revistas afiliadas a la izquierda cubana más radical, ponen en duda que él hubiese sido reprimido por sus ideas. Por lo menos no a tiempo completo y con la intensidad asesina de los esbirros batistianos. Por el contrario, su biografía personal, y su currículo profesional de los años anteriores al triunfo revolucionario de 1959, lo exponen como alguien afortunado, que no solo acabó sus estudios universitarios en la Universidad de La Habana, sino que participó en múltiples proyectos creativos en el campo del cine documental cubano, y de denuncia social, como fundador de Grupo Teatro Estudio, incluso algunas fuentes le adjudican haber ejercido, sin crédito, como asistente de dirección durante el rodaje, en México, de *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958). Esto último, después de exiliarse sin demasiadas dificultades. Hablamos de alguien que sobrevivió, de manera milagrosa y misteriosa, lo que debió ser una muerte más que segura, lo mismo a manos de los efectivos del Buró de Investigaciones (BI), los del Buró para la Represión de las Actividades Comunistas (BRAC), de los soldados del Ejército Constitucional de Cuba, de los agentes de la Policía Nacional, incluso, de algunos de los cuerpos paramilitares privados al servicio de la dictatura batistiana, entre otros, «Los Tigres de Masferrer», que se apropiarían del nombre de su creador y jefe, Rolando Masferrer Rojas, un cubano nacido en Holguín, veterano de la Guerra Civil Española peleando para los republicanos como jefe del 401 Batallón del Ejército del Ebro con el grado de mayor, y exmilitante del Partido Comunista de Cuba (PCC), al caso, acusado y expulsado en 1945, por sectarismo, del Partido Socialista Popular (PSP).

No deja de ser perceptible, una cierta voluntad de enajenarse, u olvidar, y omitir, información confidencial, conflictiva, que podría contribuir a derruir su imagen pública, la reputación de ser un intelectual irreverente y orgánico, aupado por el poder político:

> No rescató sus críticas de cine, ni las de *Hoy*, ni las de *Nuestro Tiempo*, cuando se dio a la tarea de publicar en varios libros, desde 1998 hasta el 2008, sus escritos, documentos, intervenciones y correspondencia. Quiso dejar sus "memorias" con la fecha al pie de cada momento que consideró debía ser de conocimiento por los que estudiaran su quehacer, y el de sus contemporáneos, más el contexto en que les tocó vivir y actuar. Sin esto último no es posible entenderlos en profundidad ni poder alcanzar análisis respetables. Pero también decidió no recordar, con su edición en estos tiempos, todo lo que escribió o dijo abiertamente y que está impreso o grabado (ahora digitalizado), al alcance de estudiosos y curiosos en archivos y bibliotecas de Cuba. (Pérez Paredes, 2017, p. 20)

Por ello no asombra que no fuera muy conocida, ni divulgada, una faceta analítica, la de crítico de cine, ignorada, incluso, por algunos de sus más cercanos colaboradores:

> Trabajaba desde inicios de este año en otro proyecto, investigando en varias publicaciones periódicas, contrastando información, recopilando datos. Revisaba el periódico *Hoy*, día a día, mes a mes, año a año, cuando tropecé con tres artículos propagandísticos, escritos a la hechura de un diario dirigido a los obreros, publicados por el órgano de expresión de los comunistas cubanos y firmados por Alfredo Guevara. Redactados en los primeros meses de 1952 y, al parecer, habían sido enviados por el autor desde Moscú. (Giroud Gárate, 2017, p. 15)[143]

Para hacernos una idea más equilibrada, o exacta, de quién fue Alfredo Guevara, habría que encomendarse a lo confesado por él en 2010, tres años antes de su muerte, cuando se dedicó a evocar sus inicios en la militancia política de la izquierda cubana, cuando ser del Partido Socialista Popular (PSP) era legal, parte del juego democrático, por tanto, permitido por el estado burgués al que tanto denostaban él y los suyos:

> Fui el vicepresidente de la Unión Internacional de Estudiantes que se ocupó de América Latina en esa época, la época final de Stalin. […] Como parte de una de esas delegaciones estuve en la Unión Soviética bajo Stalin, y no se me ocurrió pensar si Stalin era bueno o malo. Para mí era buenísimo, por una razón muy sencilla, estamos hablando del año 1950, cinco años antes la URSS había sido destruida, entonces, la URSS se estaba reconstruyendo; salió de la nada y se volvió a convertir en una potencia. (Guevara, 2013, p. 124-125)

[143] Los tres artículos serían *Una visita a la Universidad de Moscú* (8 y 9 de febrero), *De la Arquitectura y el Urbanismo en la URSS* (2 y 5 de marzo), y *El Koljos Kruslov* (10, 12 y 13 de marzo), todos de 1952. Establecer las fechas es importante, porque coincidiría, el último de los artículos, con el golpe de estado del 10 de marzo de 1952, a cargo del Mayor General Fulgencio Batista Zaldívar. A pesar de ello, más allá de lo que sugiere la historiografía oficial sobre el asunto, el diario *Hoy* no fue clausurado hasta el 27 de julio de 1953, y el PSP no es ilegalizado, por fin, hasta varios meses más tarde, el 30 de octubre de 1953. Al contrario de lo que muchos piensan, no ocurre una persecución inmediata, y despiadada, contra los comunistas cubanos. Si hacemos caso a la autobiografía política de Alfredo Guevara Valdés de 1962, a la cronología estricta de sus actos, dentro y fuera de Cuba, es imposible que los artículos publicados en el diario *Hoy* a inicios de 1952 hayan sido escritos y remitidos desde Moscú, como insinúa Iván Giroud.

De sus declaraciones es posible colegir que los estalinistas cubanos de los años 50 lo eran, entre otras razones, porque percibían en el líder comunista de origen georgiano al héroe inmaculado de la Gran Guerra Patria[144] en su enfrentamiento contra el nazismo, obviando, u olvidando, la mortífera represión política desatada en la URSS entre 1936 y 1938, en los años previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial, sucesos terribles que han pasado a la historia de la humanidad como la «Gran Purga» o «Gran Terror»[145], que fueron conocidos y muy divulgados por la prensa, a raíz de los Procesos de Moscú, por lo que los negacionistas no tenían forma de alegar desconocimiento, ni incredulidad. La denegación plausible de ciertos hechos históricos muy conocidos, el distanciamiento prudencial de un pasado militante ocultado, por extremista, e intransigente, a juzgar por los textos escritos entonces, formarían parte de un proceso de blanqueamiento o lavado de la imagen pública del Alfredo Guevara posterior al triunfo insurreccional de 1959, cuando había que ofrecer, al menos en los inicios, en el campo de la creación artística, de la cultura cubana en su conjunto, un rostro amable para una revolución que, sin serlo, ya empezaba a ser calificada de comunista, dogmática, intolerante y ultraviolenta:

> Abro paréntesis. Mantuve por más de veinte años una estrecha colaboración con Alfredo. Trabajamos juntos, viajamos, "conspiramos", compartimos confidencias. Hablamos mucho de la historia, de su experiencia juvenil revolucionaria, de su militancia en el Partido Socialista Popular y de su salida de ese partido con el apoyo de Carlos Rafael Rodríguez, a quien él quiso como un padre; y también supe de su traspaso al Movimiento 26 de Julio, decisión que no dejó de traerle tropiezos durante toda su vida. Sin embargo, Alfredo nunca me habló de que hubiese colaborado aunque fuera temporalmente con el diario *Hoy*. (Giroud Gárate, 2017, p. 17)[146]

[144] La *Gran Guerra Patria* (22 de junio de 1941-9 de mayo de 1945) es el apelativo oficial conferido en la URSS al conflicto militar contra la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial. El término surgió por primera vez en el periódico *Pravda*, el 23 de junio de 1941, justo al otro día del comienzo de la *Operación Barbarroja*, nombre en clave con el que conocido el ataque, e invasión sorpresiva de la URSS, a manos de las fuerzas militares del III Reich alemán. En el resto del mundo se le llama Frente Oriental.

[145] La «Gran Purga» o «Gran Terror» (19 de agosto de 1936-17 de noviembre de 1938) describe uno de los episodios más sangrientos del siglo XX, cuando el régimen comunista de Stalin ejecutó unos 750 000 ciudadanos de la URSS, condenando, a trabajos forzados en condiciones de esclavitud moderna, a más de un millón de personas inocentes, recluidas en gulags sin ninguna clase de garantía jurídica penal.

[146] Es preciso detener la atención en establecer quién es Iván Giroud Gárate (La Habana, 14 de mayo de 1957). Graduado de ingeniería civil en 1981 por el Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría (CUJAE), en 1988 se incorpora al Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) como especialista, y organizador de las muestras de cine cubano y latinoamericano en Europa, y Norteamérica. Presidente del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana desde 2013, antes fue su director artístico, entre 1994 y 2010. Miembro del Consejo Superior de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Entre 2010 y 2013 fue director de Programación Audiovisual del Instituto Buñuel, y profesor invitado del Máster en Gestión de la Industria Cinematográfica de la Universidad Carlos III de Madrid. Fue invitado a formar parte de jurados de importantes festivales cinematográficos en Europa, América Latina, y Norteamérica: Cannes (2019), Venecia (2018), San Sebastián (1998), Documenta Madrid (2008), Málaga (2017), Sarajevo (2000), y Morelia (2018). Es integrante del Jurado Internacional de los Premios Platino de Cine Iberoamericano desde su primera edición en 2014. En 2000 fue el curador

De ahí que sorprenda que algunos de los más cercanos colaboradores de Alfredo Guevara, pocos años después de su muerte en 2013, descubrieran, con marcado estupor, su faceta de crítico prerrevolucionario, un ejercicio intelectual y profesional del criterio estético condicionado por una finalidad ideológica asumida como un encargo partidista:

> Conocía por referencias que Alfredo había ejercido la crítica con cierta asiduidad, pero jamás lo escuché discernir o extenderse sobre este particular, ni sobre estos artículos periodísticos. De ahí mi sorpresa y agrado cuando Iván puso en mis manos la memoria flash con los ficheros de las copias facsimilares de 70 artículos sobre cine, teatro, y danza, que Alfredo publicó en el diario *Hoy*, órgano oficial del Partido Socialista Popular, entre el 7 de abril y el 26 de julio de 1953, y otros 13 que aparecieron en la revista de la Sociedad Cultural *Nuestro Tiempo*, de noviembre de 1954 a marzo de 1957. La frecuencia y extensión de estos escritos nos hablan del ejercicio de un oficio. (Pérez Casal, 2017, p- 10)[147]

Las fechas que maneja el que fuera uno de sus colaboradores más cercano ayudan a confirmar la sospecha de que los comunistas cubanos, si bien habían sido ilegalizados, en la práctica, aun cuando eran hostigados de manera constante, no fueron perseguidos de la forma violenta que sugiere la historiografía oficial revolucionaria sobre el tema.[148] Por tanto, desde una perspectiva épica, digamos militante, evocar aquellos tiempos, más que desnudar a un Alfredo Guevara no tan decidido, ni heroico en su comportamiento, expondría una preocupación de índole personal, una decisión elusiva tomada de manera consciente y voluntaria, en un acto de amnesia o desmemoria selectiva. Más curioso aún es que no aluda a esa faceta de crítico de cine en el diario *Hoy* al momento de entregar la autobiografía política con la que en 1962 aspiraba a ingresar en las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI), proceso monitoreado por uno de sus subordinados:

---

de la mayor retrospectiva del cine cubano organizada en EE.UU, promovida por el Havana Film Festival en Nueva York. En 2018 fue el curador para el Kennedy Center de la Muestra de cine cubano del festival Artes de Cuba, *From The Island To The World*. Director de la revista *Nuevo Cine Latinoamericano*, director para América del *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América* (Iberoautor, 2011). Autor de *Alfredo Guevara. En el ejercicio de la crítica* (Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 2017) y *El pretexto de la memoria* (Editorial Capital Intelectual, Buenos Aires, 2018). Ha escrito además textos sobre cine cubano para publicaciones nacionales y extranjeras.

[147] Desde 1996 Camilo Pérez Casal mantuvo una muy cercana relación profesional con Alfredo Guevara, al punto de colaborar en la concepción, el diseño gráfico, y edición, de sus libros, a excepción del último, el que compendia su vida y obra. Para ello, accedió de manera privilegiada a su correspondencia íntima e institucional, a discursos oficiales, a ensayos, a cientos de entrevistas, e intervenciones televisadas, lo que le permitió conocer, en primera persona, las contradicciones, inquietudes, intereses, obsesiones, y la versión de ciertos hechos históricos, analizados desde la perspectiva dominante de una personalidad con un peso y protagonismo incuestionable en el trazado ideológico y político de la revolución cubana.

[148] Todo un detalle es la fecha de publicación de su última colaboración en la revista *Nuestro Tiempo*, que data de marzo de 1957, un momento de máxima tensión política, tras el ataque al Palacio Presidencial por parte del Directorio Revolucionario, el día 13 de ese mes, acción militar suicida que buscaba abatir al dictador Fulgencio Batista Zaldivar, que escapó ileso de manera fortuita, y que tras los hechos desató una feroz represión que incluyó asesinatos extrajudiciales, desapariciones, detenciones arbitrarias, y torturas.

> Con la aparición de estas críticas cinematográficas la vuelvo a leer y me provoca establecer nexos, momentos a recordar o reproducir de la misma; de alguna manera reflexionar y hasta especular entre el Alfredo que en 1953, con 27 años, es militante marxista-leninista del PSP y el Alfredo que en 1959, con el triunfo de la Revolución dirigida por Fidel, ya no milita en ese partido pero no ha renunciado a la acción política revolucionaria ni a su militancia marxista y leninista. Repensar en todo este pasado, a la altura de la Cuba de 2017, con nuestros retos actuales de toda índole, los diversos temas en debate y la forma en que se desarrollan, unos abiertos, otros no tanto, otros pospuesto, es lo que me provoca el hallazgo de estas críticas que Alfredo olvidó voluntariamente para no reeditarlas, de las que no habló nunca, que yo sepa, con personas cercanas o que trabajaron cotidianamente a su lado en diversas etapas de su vida. (Pérez Paredes, 2017, p. 22-23)

Que su editor más cercano, descubra, después de su muerte, que Alfredo Guevara Valdés había sido, antes de 1959, un comisionado cultural, un propagandista estalinista, nada conciliador cuando afrontaba a sus antiguos camaradas del PSP, no es de extrañar.

> El Alfredo que en estos textos se nos ofrece es en esencia el mismo que conocí y también otro. De un lado, alguien más atado a las líneas doctrinales de aquel partido con cierta vocación aleccionadora y mesiánica, proclive al didactismo y con abierto tufo estalinista en el modo de entender el socialismo —esas mismas posturas dogmáticas que Alfredo no solo supo en lo personal rectificar y apartarse de ellas, sino que combatió con lucidez y perseverancia cuando hubo quienes quisieron imponerlas al triunfo de la Revolución o cuando una y otra vez se intentaron hacerlas resurgir, siempre más rancias, inoportunas, inoperantes y sectarias. Del otro, Alfredo aparece más suelto en su expresión, menos grave, directo, con la ligereza de quien emite su criterio sobre la obra artística y sus contexto, y no tiene otro afán que motivar la reflexión y comunicarse con el probable lector. (Pérez Casal, 2017, p. 11)

Ese cambio de registro, no solo autoral, o estilístico, sino filosófico, ideológico, político, incluso «retórico», del que consigue navegar a dos aguas sin mucho esfuerzo, expondría a las claras la catadura ética, y moral, la verdadera la naturaleza camaleónica de un sujeto adaptable, ambicioso, y pragmático, capacitado y dispuesto para hacer lo que fuera con tal de estar encima de la ola, cercano al poder y la prosperidad económica, o de aquellos que podrían llevarlo a una posición social de privilegio, todo ello, tras la coartada de la lucha de clases y el enfrentamiento con el imperialismo norteamericano. En cualquier caso quedan establecidas, o acaso reiteradas, algunas de las características discursivas y funcionales que por lo general suelen adjudicársele al ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine desde la perspectiva propagandística de la izquierda cubana de la época, que veía en el oficio de opinar sobre el séptimo arte, y su industria, un mecanismo y oportunidad manifiesta para ser didácticos, intentando impactar en un lector y público potencial mucho más numeroso, al que aun así se subestimaba del todo, por lo que habría que educarlo, más bien formarlo, en la lectura ideologizada del arte:

> Al terminar de leer las críticas de Alfredo coincido con Camilo Pérez Casal en que es el que conocimos, yo en 1959, él mucho después, pero también es otro, sin lugar a duda. No antagónicos, pero sí con diferencias en gradaciones, matices y actitud ante la forma de encarar el cine, las artes y la vida. ¿Por qué estas diferencias? El intento de respuesta me lo doy, en un primer acercamiento, porque en 1953 cumple la tarea de dar información y análisis a los lectores del periódico que tiene como principal destinatario a la clase obrera y sus aliados, se está expresando más cerca de la condición de docente que la de autor, cumple el compromiso en un país gobernado por una dictadura sometida a los intereses económicos y a la política exterior de los Estados Unidos, en el contexto de una guerra fría de alta temperatura, donde el anticomunismo es política de Estado y él es un militante de un partido que lucha por el socialismo, primer paso camino al comunismo. (Pérez Paredes, 2017, p. 20)

El ejercicio de la crítica de cine como una actividad intelectual y profesional a la que se le impone una encomienda ideológica, partidista, a ratos secreta, asumida como una «misión», acaso olvidada de manera selectiva, y voluntaria, enterrada para siempre, o eso anhelaba Alfredo Guevara, al ser redescubierta de manera aparentemente fortuita, vendría a desmontar el mito de la presunta persecución desatada contra los comunistas cubanos por parte de la dictadura batistiana. Si bien es cierto que el PSP es ilegalizado a raíz de los sucesos[149] del 26 de julio de 1953, al contrario de lo que insinúa la historia oficialista, sus militantes no estaban siendo cazados, ni siquiera fueron ilegalizados, tras el golpe militar del 10 de marzo de 1952.

> Paradójicamente en Cuba, tras un año y cuatro meses del golpe de estado de Batista, ocurrido en marzo de 1952, los comunistas seguían siendo un Partido legal y publicaban su diario haciendo propaganda en favor del socialismo. De hecho, la idea de que Batista diera un golpe de estado había sido barajada por los propios comunistas que, dada la política represiva del gobierno de Prío en su contra, veían en el cuartelazo una vía de escape. A quienes piensen que esta afirmación es falsa, les recomiendo la lectura del extenso artículo: "El madrugón del 10 de marzo tuvo un largo proceso de gestación", publicado el 15 de marzo de 1952 en Noticias de Hoy y firmado por Blas Roca y Juan Marinello. Este fue el análisis que hiciera la Comisión Ejecutiva Nacional del PSP sobre el golpe de estado, en sesión extraordinaria celebrada dos días antes, como se explica allí. Ciertamente se muestran contrarios a la toma del poder de facto, pero las razones que esgrimen son francamente interesadas. (López Hernández, 2019, S/P)[150]

[149] Dos días antes del ataque simultáneo a los cuarteles Moncada (Santiago de Cuba), y Carlos Manuel de Céspedes (Bayamo), el 24 de julio de 1953, la plana mayor nacional del PSP se encontraba convocada en un céntrico restaurante de la capital de la antigua provincia de Oriente, Santiago de Cuba, para celebrar el 45 aniversario de Blas Roca Calderío, su secretario general entonces. Es una prueba incuestionable de qué tan desvinculados estaban los comunistas cubanos con lo que pasaría 48 horas más tarde; que de haberlo sabido, habrían evitado reunir a la crema y nata de la organización política en una ciudad que pronto sería sacudida por una acción militar de envergadura. De hecho ese día, 24 de julio de 1953, el diario *Hoy* anunciaba la celebración del onomástico de Blas Roca Calderío, con los adjetivos y halagos que habían clonado los comunistas cubanos del trato dado a Stalin en la URSS.

[150] La Dra. en Ciencias Filosóficas Alina Bárbara López Hernández (30 de julio de 1965, Matanzas, Cuba), amén de ensayista, historiadora, y profesora universitaria, ha enfrentado diversos cargos por los

Así, en un momento de presunta e implacable persecución política anticomunista, Alfredo Guevara, si bien es apresado[151] el 21 de febrero de 1953, por efectivos del Buró de Investigaciones (BI) de la Policía Nacional, es puesto en libertad inmediatamente, continuando sin grandes complicaciones sus actividades conspirativas como crítico de cine para el diario *Hoy*, y militante del PSP. Es una cuestión que no deja de sorprender incluso a sus colaboradores cercanos, la aparente impunidad, o normalidad, con que el estudiante universitario de Filosofía y Letras ejercía sus derechos civiles en un estado de excepción política, que aun así, permitía la libertad de expresión y prensa:

> No esperaba encontrar nuevos artículos escritos por Alfredo Guevara para este diario en fecha tan cercana a su detención- esta vez versaban sobre cine y aparecen a partir de la edición del martes 7 de abril de 1953. Dos días más tarde publicará su primera crítica, al día siguiente la segunda, el sábado 11 la tercera y el domingo 12 la cuarta. En una semana había escrito cuatro reseñas críticas y un artículo. A la semana siguiente igualaba su producción —con similar frecuencia— aunque en alguna que otra ocasión llegara hasta los seis trabajos publicados. También intercalaba alguna que otra vez críticas de ballet o de teatro. Así, mantuvo su firma con constancia por varios meses hasta que logró alcanzar los setenta artículos para *Hoy*. (Giroud Gárate, 2017, p. 16)

Cabría preguntarse entonces, teniendo en cuenta que Alfredo Guevara asumía la sección de crítica de cine que antes era de Mirta Aguirre, qué características discursivas, estilísticas, y sobre todo ideológicas, definían su ejercicio intelectual y profesional de evaluar y opinar sobre el séptimo arte, y su industria hegemónica, la norteamericana:

> Equilibra el rigor estético con el ideológico de acuerdo con cada película que analiza sin dejar de ser pasional, a veces parcial, también habitual en críticos profesionales. Tengo presente que escribe sobre lo que se exhibe semanalmente en Cuba en 1953, programas dobles en pantallas colonizadas comercial e ideológicamente por la predominancia del cine norteamericano, en aquella época marcada por la guerra fría en todo su esplendor, su expresión en el Comité de Actividades Norteamericanas incidiendo en Hollywood. (Pérez Paredes, 2017, p. 28-29)

---

delitos de amenazas, atentado, desobediencia, incitación a delinquir, todos, debido a su activismo, por el cual ha sido víctima de una persecución política implacable por parte de los órganos y cuerpos de la seguridad del estado cubano. Codirectora del Laboratorio de Pensamiento Cívico Cuba x Cuba, su método de lucha, inspirado en la resistencia y la protesta pacífica, la ha llevado no solo a ser detenida, y desaparecida, de manera arbitraria, sino también a juicio en múltiples ocasiones. La última detención se produjo el 18 de diciembre de 2025, cuando se dirigía a protestar pacíficamente en el Parque de la Libertad de la ciudad de Matanzas. Poco más de un año antes, el 12 de septiembre de 2024, había sido expulsada, sin explicaciones, de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

[151] Dos meses más tarde, a finales de marzo, e inicios de abril de 1953, era detenido otra importante figura de la crítica de cine en Cuba, y de la historia de la literatura en lengua castellana en sentido general, Guillermo Cabrera Infante, acusado y encontrado culpable de «obscenidad», por publicar un cuento en la revista *Bohemia*, titulado "Balada de plomo y yerro", donde incluye algunas «malas palabras» en inglés, hecho por el que estuvo dos días en prisión preventiva, y tuvo que pagar 587 pesos de multa, a instancia del juzgado correccional en su sección 7, no pudiendo, a partir de entonces, firmar sus trabajos de crítica de cine con su nombre verdadero, sino, con el mítico seudónimo de G. Caín.

En un contexto político marcado por el presunto anticomunismo institucionalizado que se estaba aplicando en Cuba a raíz de la cacería de brujas desatada en EE.UU. por el macartismo a partir de 1950, tres años después, los comunistas cubanos que militaban desde 1944 en el Partido Socialista Popular (PSP), no solo no habían sido ilegalizados, ni sus publicaciones periódicas cerradas, sino que aprovechaban al máximo los medios editoriales, y las diferentes plataformas propagandísticas a su alcance, para contraatacar al imperialismo norteamericano que, según ellos, intentaba imponer en el país su lógica extraterritorial e injerencista, a través de su cine comercial, que enajenaba o envenenaba a la clase obrera, según prejuicios que no han sido desterrados ni siquiera hoy día:

> Algunos de los filmes que analiza no dejan huella, ni cultural ni artística, en la historia del cine ni en la memoria profunda de los espectadores, pero para él siempre es importante cumplir con su razón de ser, el proyecto de vida y causa en la que está implicado. Aprovecha con frecuencia la película que comenta, más allá de lo que considera desaciertos o aciertos, mal gusto o logros dramáticos o artísticos, y le agrega información y reflexiones que saludan o critican, política o ideológicamente, la manera en que esta compromete su mirada con el mundo en que vive. Se puede decir que no deja pasar una. Cualquier tergiversación, interpretación reaccionaria, y hasta desliz histórico secundario, tiene su reprobación o, en tono menor, le toca el correspondiente señalamiento crítico. (Pérez Paredes, 2017, p. 29)

En realidad al crítico de cine que encarnaba en Alfredo Guevara no le importaba en lo más mínimo si la película era buena o mala, y por qué. El mero hecho de que fuera producida en EE.UU. era motivo más que suficiente para descalificarla, sin siquiera detenerse a pensar si lo que decía era cierto. O no. Alfredo Guevara tenía un cometido ideológico y político que desempeñar al servicio del Partido Socialista Popular (PSP). Esa misión implicaba, como ha quedado claro, promover una ideología determinada, alternativa al modelo capitalista imperial de la sociedad estadounidense, presuntamente más humana y justa que la propugnada por los norteamericanos y sus agentes cubanos, que eran el enemigo a derrotar.

> Aplaude todo lo que en un filme, o parte de este, considera que enriquece espiritual o políticamente a los espectadores. Busca hacerle contrapeso, en la medida de sus posibilidades, a los efectos de la programación dominante. Se preocupa de promover el poco cine europeo de calidad que llega, fundamentalmente italiano y francés. Cada vez que lo considera orgánico, a veces busca, deja ver que el futuro de la humanidad es el socialismo y ya este se va haciendo realidad para él, sea la República Democrática Alemana, la URSS o China. (Pérez Paredes, 2017, p. 29)[152]

[152] Alfredo Guevara insiste en mantener viva la ficción de que en la Cuba burguesa de los años 50 no se exhibía cine soviético, ni de ninguno de los países socialistas que formaban parte del bloque socialista de Europa del este, o el lejano oriente, cuando el listado de películas que crítica lo desmiente sin dificultades.

Al final, si algo queda claro es la connivencia, o permisividad, de la dictadura de Fulgencio Batista Zaldívar con sus antiguos socios de gobierno, a los que no ilegaliza, ni persigue, hasta los acontecimientos de los cuarteles Moncada, y Carlos Manuel de Céspedes, cuando, ante la incertidumbre de no tener claro quiénes fueron los culpables, o responsables intelectuales de la acción armada en cuestión, decide cortar por lo sano, buscando y encontrando un chivo expiatorio propicio, los comunistas cubanos del PSP, que no solo lo habían apoyado en los años 40, cuando llega a la presidencia del país, sino a los que incluso les pareció, y vino bien, hasta un punto, el golpe militar del 10 de marzo de 1952. La dictadura de Fulgencio Batista, en teoría, no habría necesitado una coartada para ilegalizarlos si la feroz campaña anticomunista que dominaba el panorama político de la Cuba de los años 50 hubiese sido tan convulsa, y ultraviolenta, como la historiografía oficialista del período revolucionario plantea al respecto hace décadas:

> Es así que tenemos a Alfredo Guevara, militante del Partido Socialista Popular (PSP), escribiendo como crítico de cine de plantilla en el órgano de prensa de los comunistas cubanos de abril a junio de 1953, más exactamente hasta el 26 de ese mes. Su última crítica es también la de la última edición de esa etapa del periódico. El asalto al Cuartel Moncada, en la madrugada de ese día, sirve de pretexto a la dictatura de Batista para clausurarlos. (Pérez Paredes, 2017, p. 20)

La fecha de publicación de su última colaboración con el diario *Noticias de Hoy*, por tanto, no puede ser más atrabiliaria, ni más providencial, por las circunstancias:

> En el último escrito, "*Libertad o Muerte*, título y peor contenido (I)" denunciaba el barraje de películas anticomunistas que invadían entonces las pantallas del país, y esta crítica quedará esperando por una segunda parte, la cual nunca sabremos si fue o no escrita. Quedaba inconclusa por una causa mayor, era 26 de julio de 1953 y en la madrugada se había producido en Santiago de Cuba el asalto al Cuartel Moncada. Y a consecuencia de este, o como mero pretexto, llegó el cierre inmediato del periódico *Hoy*, que no reabrió hasta el triunfo de la Revolución. (Giroud Gárate, 2017, p. 17)[153]

La glorificación de una fecha del todo aciaga, de un fracaso militar estrepitoso, que no contó con el más mínimo apoyo popular, no ocurriendo el levantamiento masivo que auguraba Fidel Castro Ruz a sus seguidores, muchos de ellos muertos en combate, ese mismo día, o represaliados poco después, sin embargo, se convierte en una práctica habitual, incorporada al proceso de mistificación del proceso revolucionario cubano:

[153] Quiso la vida que su última crítica, publicada el 26 de julio de 1953, se titulase "Libertad o Muerte, título y peor contenido (I)", dedicada a un filme menor de Elia Kazan, de burda militancia anticomunista, con el que este ratificaba su lamentable comportamiento cuando declaró ante el Comité de Actividades Antiamericanas, o Antiestadounidenses, como también se le conoce.

> El 26 de julio todo cambió en nuestro país. Fidel le dio con este heroico gesto un vuelco a todo el proceso. Estábamos en la antesala de la insurrección popular. La Dirección del Partido condenó el procedimiento o su oportunidad, pero declaró que se trataba de un acto heroico y llamó a todas las organizaciones y al pueblo todo por salvar la integridad y las vidas de Fidel y de sus compañeros. La entrañable amistad que me unía a Raúl Castro, a Fidel, a Pedro Miret y a Lester Rodríguez me hizo un militante de esa defensa. (Pérez Paredes, 2017, p. 29)[154]

A la luz de los hechos conocidos, y divulgados, es muy difícil establecer, y zanjar, a ciencia cierta, con total certeza, qué tan involucrado estaba Alfredo Guevara, de veras, en los preparativos del asalto al Cuartel Moncada, máxime cuando la plana mayor del PSP, la organización política en la que él militaba entonces, estaba al completo en Santiago de Cuba, dos días antes de los hechos. El crítico de cine, aun así, insiste en colgarse la medalla al valor de haber estado al tanto, y de participar:

> La política del Partido seguía siendo el frente único, el movimiento de masas, no la insurrección. En realidad, estaba convencido, desde el Moncada, que después de la sangre del Moncada se había acabado esa política. Pero me era muy difícil, porque yo seguía siendo un marxista. Yo salí del Partido y al día siguiente ya estaba militando junto a Fidel; no digo junto a Fidel persona, sino en la misma línea, en el 26. El problema es que estaba militando virtualmente desde antes y conocía todo. Estuve en el entrenamiento del Moncada, siempre estuve con ellos. Cuando el asalto al Moncada, quien limpia las casas, porque tenía acceso a ellas, soy yo. Me detienen unos días después, pero alcancé a limpiar las casas, porque allí había textos marxistas. Ellos estaban estudiando el marxismo. No quiere decir que todos los asaltantes al Moncada supieran esto, pero era parte de la evolución intelectual de Fidel, de Raúl, de Pedrito, de Lester… (Estupiñán Zaldívar, 2009, S/P)[155]

---

[154] La historiografía oficial revolucionaria adjudica la salvación de la vida de Fidel Castro Ruz, tras los sucesos del Moncada, a una campaña popular espontánea, en favor de él y sus compañeros, cuando en realidad el milagro sucedió gracias a la intervención de Monseñor Enrique Pérez Serantes, un sacerdote gallego que entonces era el arzobispo de Santiago de Cuba, y primado de Cuba, en este caso, secundado por el rector de la Universidad de Oriente (UO), Felipe Salcines. Ambos mediaron ante los oficiales y soldados del Ejército Constitucional de Cuba y la Policía Nacional, al servicio de la dictadura batistiana, para evitar, en lo posible, la ejecución extrajudicial, a tiros, de los asaltantes sobrevivientes. Más allá de las más elementales razones cristianas, y humanitarias, dirigidas a evitar el derramamiento de más sangre, pudo influir, no tanto que Fidel Castro Ruz hubiese sido alumno del Colegio de los Jesuitas en Santiago de Cuba sino que Enrique Pérez Serantes era muy amigo del patriarca de la familia, gallego como él, Ángel María Bautista Castro y Argiz, un exsoldado español, veterano de la Guerra del 95, que asentado en el norte de la antigua provincia de Oriente desde 1899, amasó una fortuna, y mucha influencia política, como propietario terrateniente en la zona de Birán, Holguín. Al respecto sugerimos la lectura de *Iglesia y revolución en Cuba: Enrique Pérez Serantes (1883-1968), el obispo que salvó a Fidel Castro* (Madrid, Ediciones Encuentro, 2012) del historiador español, y profesor universitario, Dr. Ignacio Uría Rodríguez, Director del Departamento de Historia y Filosofía de la Universidad de Alcalá.

[155] Alfredo Guevara estaría admitiendo, a su pesar, que la mayoría de los asaltantes al cuartel Moncada no eran comunistas, ni militantes del PSP, o de la Juventud Socialista, ni siquiera, de izquierdas. Es un hecho conocido, aun así silenciado, pues contraviene el protagonismo conferido al PSP, a la izquierda en sentido general, en detrimento del conjunto de las demás fuerzas que participaron del proceso insurreccional que llevó al triunfo de la revolución cubana, empezando por el Movimiento 26 de julio (M-26-7), transversal en su concepción y definición ideológica, el Directorio Revolucionario 13 de marzo, y el Segundo Frente Nacional del Escambray.

El cierre temporal del diario *Hoy*, como se dijo antes, no implicó la ilegalización inmediata de una organización política que insistía en dirigir la lucha contra el enemigo extranjero, el anticomunismo estadounidense, que parecía omnipresente y todopoderoso a los ojos de la izquierda cubana de entonces, y no necesariamente contra la dictadura batistiana. La ilegalización inevitable del PSP no supuso que los comunistas cubanos de la vieja guardia fueran relegados al ostracismo público, ni perseguidos a sangre y fuego por sus ideas políticas, que encontraban espacios y medios de expresión, y propaganda, en otras publicaciones periódicas que habían sido colonizadas por dicha organización política, que pasaba así a la semiclandestinidad.

> Conocía que él junto a Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa y José Massip, miembros todos de la sección de cine de *Nuestro Tiempo*, habían compartido y simultaneado en la revista bimensual de la sociedad la labor de críticos cinematográficos entre 1954 y 1957, por lo que el lunes, ya en la oficina, me di a la tarea de recopilar las trece críticas de su autoría que aparecen en la revista y las sumé, de manera que el compendio de todos sus trabajos resumieran y completaran su breve labor como crítico cinematográfico, que precede a la de fundador del ICAIC. (Giroud Gárate, 2017, p. 17).

Alfredo Guevara, que manifestaba haberse alineando al fin con la lucha armada como la única vía posible para derrocar a la tiranía batistiana y restaurar la Constitución de 1940, y con ella, la democracia burguesa, representativa, a la cubana, sin embargo, continuaba recibiendo instrucciones, u órdenes directas, del Partido Socialista Popular:

> A partir de un momento, finales de 1956 e inicio de 1957, el núcleo del PSP que orientaba las actividades políticas y culturales de "Nuestro Tiempo" pasó a ser atendido por la Comisión de Trabajo Intelectual de la dirección del Partido —antes había estado en manos de la Juventud Socialista, cuando menos en la práctica. Mirta Aguirre fue el centro de dirección de esa atención. Sus relaciones con Alfredo se caracterizaron, rápidamente, por fuertes encontronazos de estilo y concepciones de cómo hacer las cosas. (Pérez Paredes, 2017, p. 35)

El conflicto en el seno de la organización política estaba servido, no solo porque Alfredo Guevara, en su momento, hubiese desplazado a Mirta Aguirre como analista al frente de la sección de crítica de cine del periódico *Hoy*, sino porque ella sabía que su camarada del PSP, antes en la Juventud Socialista, era un individuo de temer, alguien poco confiable para los estándares de la izquierda, que coqueteaba de manera abierta, incluso descarada, con otras fuerzas políticas. Alfredo Guevara, el militante del PSP, que solo al final de su vida admitiría que se dejaba querer, y tentar, por más de una organización política de las de entonces, de las más diversas orientaciones ideológicas, se encomienda a una coartada plausible, a partir de su amistad íntima con el líder único:

> Cuando conocí a Fidel teníamos 19 años. Ya yo había empezado a caminar hacia el marxismo rápidamente; pero, yo venía de la anarquía. La imagen del anarquismo es de un tipo loco con cuatro bombas en el bolsillo, sembrando el terror por todas partes. Mi anarquismo y mis ideas no estuvieron exentas de eso, pero eran ante todo libertarias. Pertenecía a una organización anarquista del puerto. Nada más que había negros, además, estibadores. Fue una experiencia. Si alguien, algún día cuando yo muera, empieza a indagar en mí, dirá: este es un cambia casaca que no tenía nombre. Porque pertenecí a la Juventud Auténtica, a la Juventud Ortodoxa y pertenecí a la Juventud Socialista. Y mientras era de la Juventud Ortodoxa y de la Juventud Auténtica, pertenecí a la Alianza Revolucionaria, que era la organización anarquista. Pero lo que cualquier investigador tendrá que aprender es que la realidad no es monolítica, ni en las personas ni en la sociedad. Está llena de conflictos y mi caso era el caso de alguien que estaba buscando y que a esa edad eso es lo único que puede hacer alguien: buscar. Estaba buscando un asidero intelectual, ideológico, político. Finalmente lo encontré en el marxismo. Pero, no encontré, salvo raras excepciones, idóneas personalidades del marxismo que representaran el marxismo que empezó a adentrarse en mí. (Estupiñán Zaldívar, 2009, S/P)

El conflicto, sin embargo, iría más allá de lo personal para recalar en lo político, en el baño de cruda realidad, y de ruptura de la burbuja de ilusión que había supuesto, para el Partido Socialista Popular, y la izquierda mundial en su conjunto, lo desvelado, el 25 de febrero de 1956, por el "Informe Secreto al XX Congreso del PCUS", que no sería de conocimiento público hasta casi un mes más tarde.[156] A ello habría que sumarle, ya a finales de ese año, el sofocamiento sangriento, por parte de soldados de la URSS, de la Revolución húngara de 1956, también conocida como "Otoño húngaro", un punto de inflexión decisiva en la historia del movimiento comunista a nivel internacional, diríase que mundial. Las réplicas del cisma ideológico también se sintieron en Cuba:

> En una reunión del Partido, que era una reunión de Nuestro Tiempo, donde yo estaba militando, planteé que estaba de acuerdo con la invasión de Hungría, que estaba de acuerdo con la actitud del Partido de Hungría, que había llamado a las tropas soviéticas, pero que no lograba entender cómo al día siguiente, una vez dominada la insurrección, la dirección del Partido no se había suicidado. Yo, si hubiera sido dirigente del Partido húngaro, probablemente hubiera estado de acuerdo en parar la insurrección, pero después me hubiera cuestionado: «he disparado contra el pueblo, no puedo vivir». Me hubiera tenido que pegar un tiro. Entonces, Mirta Aguirre, pidió mi expulsión. Y su hermano, que también estaba allí, Sergio Aguirre. (Estupiñán Zaldívar, 2009, S/P)

[156] El discurso de Nikita Khruschev era un «secreto», en tanto fue pronunciado en una sesión cerrada y solemne del XX Congreso del PCUS, sin llegar a formar parte de los informes y las resoluciones oficiales emitidas durante el cónclave. No obstante, es sabido que se distribuyeron copias a las distintas dirigencias regionales del PCUS, a gobiernos extranjeros aliados, incluso, a organizaciones políticas afines. El texto completo del discurso no se hizo público hasta el 18 de marzo de 1956, y solo en Belgrado y Washington. Las revelaciones de Nikita Khrushchev, y la esperanza cierta de una desestalinización inmediata y radical, crearon gran expectativa en Europa del este, pero provocaron un rechazo abierto, incluso revueltas callejeras, en Georgia, la tierra natal de Iósif Stalin. El texto íntegro del discurso no se publicaría en la URSS hasta 1988, ya en medio de la perestroika.

Aprovechar las circunstancias para intentar ajustar cuentas personales pendientes, formaba parte de la idiosincrasia de un Partido Socialista Popular acostumbrado a lidiar con situaciones semejantes de manera periódica. Sin embargo, al menos en esta ocasión, las diferencias entre militantes fueron resueltas de manera conveniente, y salomónica. Alfredo Guevara no se corta un pelo a la hora de aclarar el porqué de la ayuda recibida:

> Y Carlos Rafael, violando las normas de la clandestinidad, se presentó e impidió mi expulsión. Y además Carlos Rafael se preguntó en público, un público de 15 personas más o menos, un público clandestino, se preguntó cómo yo había aguantado aquella reunión. Acepté que no me expulsaran. Agradecí a Carlos Rafael muchísimo, pero Carlos Rafael tenía sus razones para hacerlo. Yo me había convertido para Carlos Rafael, por todos estos antecedentes míos, en el contacto con [Carlos] Prío, con la Triple A, con Aureliano Sánchez Arango, que estaba clandestino en un yate, y después en un super sótano en lo que es hoy Siboney. Yo era el contacto de él con las organizaciones, con el 26, con los Ortodoxos, pues en la dirección Ortodoxa estaban mis profesores de Filosofía y Letras de la Universidad. (Estupiñán Zaldívar, 2009, S/P)[157]

Los acontecimientos, sin embargo, comienzan a precipitarse de manera vertiginosa a partir del 30 de noviembre de 1956, con el alzamiento armado de Santiago de Cuba, en apoyo al desembarco demorado del yate Granma, que arriba a las costas cubanas el 2 de diciembre. El comienzo de la lucha guerrillera en la Sierra Maestra, bajo el mando de Fidel Castro Ruz, sostenida desde el principio por los combatientes de la clandestinidad en el llano, es decir, en las ciudades, sobre todo por Frank País García, jefe nacional de Acción y Sabotaje del M-26-7 desde Santiago de Cuba, prenden la llama de la revuelta. La situación explota en La Habana el 13 de marzo de 1957, con el ataque coordinado al Palacio Presidencial, y a la emisora Radio Reloj, a cargo del Directorio Revolucionario (DR, a partir de entonces, DR-13-M), y del Partido Auténtico, un intento de magnicidio de Fulgencio Batista Zaldívar, que fracasa, y del cual Fidel Castro Ruz como jefe del M-26-7, ni los comunistas del Partido Socialista Popular, participaron en lo absoluto. Alfredo Guevara, que afirmaba ser amigos de dos de los revolucionarios que dirigieron las acciones armadas de ese día, admite que él ni los suyos, a saber si los comunistas del PSP, o los insurgentes armados de la Sierra Maestra, estaban al tanto de lo planificado. Todo parecer indicar, en este caso, que no miente, pues la información confidencial fue compartimentada, evitando así la participación condicionada de otras organizaciones:

[157] La característica que mejor definiría a Alfredo Guevara como un individuo adaptable, ideológicamente dúctil, o flexible, más bien maleable, un superviviente en toda regla, era esa habilidad humana innata que le servía para ejercer de amalgama, y puente abatible, también levadizo, entre diferentes fuerzas políticas. En la lucha contra la tiranía batistiana, entendida como el enemigo común a derrotar, aunque estuvieran en las antípodas ideológicas, era esa facilidad cultivada para hacer aliados, amigos, compañeros de viajes, la que le permitía hacerse imprescindible como intermediario ideológico entre las distintas organizaciones que conspiraban a favor de un cambio de régimen por la vía de la lucha armada y demás medios posibles.

> Entre el Moncada y mi salida de Cuba, en agosto de 1957, fui detenido diecisiete veces. Mi casa fue registrada y mi familia maltrecha en muchas ocasiones. […] Estuve varias ocasiones en manos del BRAC, el SIM, el Bureau de Investigaciones, etc. […] Era demasiado conocido por la policía y "psicológicamente" no aceptaba estar condenado al clandestinaje. Vivía semiclandestinamente, pero aparecía en los lugares más expuestos. Consecuencia: la libertad se iba convirtiendo en un paréntesis entre encarcelamiento y encarcelamiento. […] El 13 de marzo por la tarde, y después de tomar muchas precauciones, había reentrado en mi casa por unas horas. No tenía dónde ir. Tan pronto supe del asalto a Palacio salí a buscar contactos que me orientaran y al anochecer empecé a buscar refugio. Varias puertas supuestamente amigas se cerraron para mí. Se abrió la casa de Julio García Espinosa. Al día siguiente me trasladé a otro lugar […] Amigos, pero miembros de organizaciones distintas, Echavarría y Fructuoso no me habían informado de sus planes. Pero la policía batistiana, instruida por el FBI, trataba de mezclar a los comunistas en las acciones directas. (Pérez Paredes, 2017, p. 33).

De las confesiones de Alfredo Guevara para su autobiografía de 1962 es posible resaltar varios aspectos esenciales. Primero, que los comunistas del Partido Socialista Popular no estaban al tanto de lo que iba a ocurrir ese día (como no fueron informados de lo sucedido el 26 de julio de 1953), que fue una iniciativa de otras organizaciones políticas revolucionarias, que sí eran partidarias de la lucha armada contra la dictadura batistiana. Segundo, conectado con lo anterior, el Directorio Revolucionario (DR), y el Partido Auténtico, no solicitaron ningún tipo de apoyo de apoyo o cobertura al M-26-7, pues desconfiaban del movimiento, y sus líderes, sobre los que existía la sospecha de que estaban siendo instrumentalizado por el PSP, lo que fue demostrado a posteriori. Tercero, en lo concerniente al crítico de cine y militante del Partido Socialista Popular, Alfredo Guevara, más allá de la presunta persecución política desatada en su contra, conseguía, aun así, hacer una vida casi normal, tan así que no se marcha del país hasta cinco meses después de los sucesos del 13 de marzo de 1957, y con destino a México. La explicación podría estar en sus conexiones sociales, en el apoyo recibido de ciertos actores y sectores sociales de la época, muy influyentes y respetados, que por lo general, no son ni mencionados, ni reconocidos, como parte del proceso político insurreccional, cuando aportaron cuantiosos fondos a la lucha armada, así como apoyo logístico:

> Pertenezco al asfalto. Corrí riesgos en La Habana, pero no vivía en un sótano, vivía en las casas burguesas más ricas de Cuba, aunque igual podían matarme al día siguiente. Me salvó mi padre. Él era Gran Maestro de la masonería. El movimiento estudiantil estaba protestando: yo estaba desaparecido. Mi familia se comunicó con mis contactos, muchos de ellos bien colocados entre la burguesía habanera que ayudó a la Revolución. Varias mujeres de esa burguesía se aparecieron en Cadillac, rodearon la estación de policía con sus chóferes uniformados, y se colaron dentro. Desde luego, a un individuo le podían dar una pateadura, pero con esas mujeres no era lo mismo. (Estupiñán Zaldívar, 2009, S/P)

Si bien el ataque al Palacio Presidencial en La Habana, el 13 de marzo de 1957, marcó un punto de inflexión en la colaboración directa entre las distintas organizaciones y los partidos políticos que apostaban todo al derrocamiento de la dictadura batistiana, excepción aparte del Partido Socialista Popular, para Alfredo Guevara, a todas luces un camaleón, y comodín de clase, capaz de desenvolverse con soltura en diferentes círculos sociales, los hechos supusieron la cesantía definitiva de su trabajo como crítico de cine, en este caso, para la revista bimensual de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, también en la esfera de influencia del PSP. Así, no le quedaría de otra que partir por fin al exilio, con destino a México. Mientras, en Cuba, se empezaba a cocinar el cambio de poder:

> En la Sierra Maestra, en el verano de 1958. Seis meses antes del triunfo. Castro organizó una reunión con Carlos Rafael Rodríguez, alto dirigente del PSP (Partido Socialista Popular, comunista) y le pidió que al triunfo de la Revolución, cuando las leyes que planeaba provocasen una posible renuncia masiva de los empleados del Estado, el PSP tuviese a sus miembros listos para reemplazarlos. Y así evitar una parálisis en la administración pública. Fidel Castro sabía lo que venía. (Canel, 2025, S/P)

Uno de los rasgos que definiría la naturaleza humana compleja, y la personalidad política de Fidel Castro Ruz, más allá de sus dotes de anticiparse a los acontecimientos, era saber con quién contar para resolver los entuertos inmanentes al ejercicio de poder. No importa que eso supusiese firmar una alianza táctica, luego estratégica, con el PSP, una organización política que se montó en el carro de la revolución cubana solo cuando sus dirigentes detectaron que el derrocamiento de la dictadura batistiana, por medio de la lucha armada en el llano y la Sierra Maestra, era inevitable, y una cuestión de meses. A partir del triunfo revolucionario de 1959, sin embargo, era evidente, todos los sabían, que habría que seguir forcejeando en la reconfiguración del espacio político emergente, contando para ello con militantes curtidos en las conspiraciones, y el trabajo encubierto:

> Con alta experiencia en organización de eventos, Guevara era el comunista disciplinado y políticamente independiente que Fidel necesitaba. Lo necesitaba con urgencia para que le organizase cuanto antes reuniones secretas con otros miembros del Movimiento 26 de Julio. Reuniones de las que nadie fuera del grupo podía enterarse. Alfredo fue a las antiguas oficinas del SIM, el servicio de inteligencia militar de Batista y, con el acuerdo de Castro, extrajo los expedientes de las personas que estarían presentes en las reuniones. Incluyendo, por supuesto, el suyo propio. Y los destruyó. Cualquier información que hubiese habido en aquellos archivos sobre Alfredo Guevara, desapareció para siempre. Movimiento brillante, una vez más. (Canel, 2025, S/P)

Así, los archivos fueron saqueados. Era necesario el borrado de los antecedentes, la eliminación de los expedientes criminales incriminatorios, al menos en lo ideológico, que expondrían la usurpación del triunfo revolucionario por parte de los comunistas.

Solo quedaba pendiente entonces la redacción discreta del corpus legal que avalaría el comienzo de la transición, más o menos gradual, entre el antiguo régimen, y el proyecto de revolución socialista encubierta que tenían en mente Fidel Castro Ruz, y su séquito, que debían mantener el secreto a toda costa, a sabiendas de las reacciones que causaría mostrar sus cartas sin antes haberse afianzado del todo en el poder mediante una política de alianzas estratégicas con ciertos actores y las organizaciones políticas comunistas que habían estado en modo de espera durante décadas, listas para arrogarse el mérito colectivo de haber derrocado una dictadura a la cual apenas combatieron con las ideas:

> Y las reuniones se llevaron a cabo en la casa del Che en la playa de Tarará, alejados de la ciudad. A finales de enero y principios de febrero de 1959, justo al comienzo de la Revolución. Reuniones de las que ni Manuel Urrutia, presidente de la República, ni José Miró Cardona, primer ministro, tuvieron conocimiento siquiera. Allí se escribieron leyes que Castro no quería que se hiciesen públicas todavía. Reuniones donde, en secreto, se escribió un texto derogando la Constitución de 1940, una constitución que Castro había prometido más de una vez ¡restablecer! (Canel, 2025, S/P)

La traición al proceso revolucionario cubano se había concretado en unas pocas semanas de trabajo de mesa, y arduas discusiones, de las cuales nuestro crítico de cine, militante del PSP, y el M-26-7, participó de manera activa, decisiva, incluso, interesada, a la espera de una recompensa personal, y profesional, que llegaría al momento de dársele carta blanca, como fundador y presidente, de la primera, y quizá más influyente institución artística, cultural, divulgativa, y propagandística, fundada en Cuba tras 1959.

> Alfredo Guevara no sólo organizó las reuniones, sino que también participó en la escritura de algunas de aquellas leyes clandestinas, al tiempo que aprovechaba para informar a Fidel de su deseo de crear un organismo de producción de películas. Durante su exilio en México, Guevara había trabajado para el productor de cine Manuel Barbachano Ponce y allí le había surgido la idea. Producir películas de máxima calidad que ayudasen a los cubanos (y al mundo) a conocer las ideas de la Revolución. Es decir, las ideas de Fidel Castro. Fidel leyó el borrador de ley que Alfredo ya tenía escrita. Vio enseguida la importancia que tendría el cine como medio de propaganda y dio su acuerdo. Con la ley 169, publicada el 20 de marzo de 1959, apenas 79 días después del triunfo, el Gobierno Revolucionario creó el ICAIC, a instancias de Alfredo Guevara. Con él mismo como presidente, ¡no faltaría más!, y con Tomás Gutiérrez Alea, cineasta educado en Italia, y Guillermo Cabrera Infante, importante crítico de cine, como consejeros/asesores ejecutivos de la presidencia. (Canel, 2025, S/P)

Era la retribución por los servicios prestados de manera muy diligente, y discreta, paso previo, su designación como presidente del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), a ser ungido como Ministro de Cultura, cargo que no existía entonces, y que él parecía dispuesto a disputarse con sus antiguos camaradas del PSP.

Pero el milagro nunca ocurrió, por lo que Alfredo Guevara no tuvo de otra que asumir, durante esos primeros años al menos, la presidencia plenipotenciaria de una institución cultural que, para ser efectiva en sus objetivos, debía aspirar a monopolizar no solo la distribución y la exhibición de los largometrajes extranjeros a ser estrenados en el país, sino, sobre todo, la producción autóctona de un tipo de cine militante, propagandístico, plataforma internacional de lanzamiento del ideario de la revolución cubana encarnada, e inspirada, en el pensamiento económico y político del máximo líder, Fidel Castro Ruz.

> Ahora sí que llegó lo que faltaba del dinero prometido y Alfredo Guevara tomó posesión, finalmente, de todos los pisos del edificio Atlantic. Y de mediocre colmena de oficinas grises, el séptimo piso, su piso, fue reconvertido en elegante lugar ejecutivo. Con sus paredes adornadas con obras de conocidos pintores cubanos y con butacones de elegante cuero negro y estilizadas sillas Barcelona, destacándose contra el piso de mármol y el blanco puro de las paredes. Y, claro, ¿por qué no?, reduciendo 3 pulgadas de alto a cada ventana, con el objetivo de hacer exactamente cuadrado cada marco de cada ventana de cada piso. Puro placer estético. Declaró Guevara: "La rentabilidad de una película dejará de ser un fin en sí mismo. (Canel, 2025, S/P)

La entronización de Alfredo Guevara al frente del ICAIC, no impidió, es evidente, los ajustes de cuentas de sus adversarios, y antiguos camaradas del PSP, de los que él buscó distanciarse hasta el final de sus días. Alfredo Guevara supo, poco antes de morir, que desenterrar las crónicas de cine del periodo republicano lo expondrían como lo que había sido, y nunca dejó de ser, un estalinista en cuerpo y alma. Alguien que años antes ejerció la censura desde una posición de poder institucional designado por la más alta dirección política del estado, el gobierno, incluso el PCC, con la anuencia explícita de Fidel Castro Ruz; que lo mantuvo a salvo de las acometidas de sus antiguos camaradas del Partido Socialista Popular. Alfredo Guevara se transformaría así en el rostro amable, delicado, e inclusivo, de un proceso político revolucionario ultraviolento, que precisaba, entonces, 1959, y después, de un comisario cultural y cuadro dirigente en funciones que no fuera percibido como tal, sino cual un intelectual experimentado, confiable, decidido, partidario de la aceptación del diferente, y de la opinión contestataria y divergente:

> Entre persecución y tortura Alfredo puso su firma al pie de estos textos. Una década más tarde, con la Revolución ya en el poder, demostró igual coraje al polemizar en ese mismo diario con su director Blas Roca, esta vez defendiendo la aplicación de una política de exhibición cinematográfica diversa e inclusiva y que respetara la inteligencia del espectador. Ante la permanente confrontación política de aquellos primeros años también cometió errores, pero su pensamiento evolucionó y sin renunciar a sus ideas marxistas, las cuales no aceptaba como dogmas, se opuso frontalmente a toda tendencia reductora y sectaria que intentara imponerse como modelo, entre ellas al Realismo Socialista, que en algunos de estos primeros textos él suscribe. (Giroud Gárate, 2017, p. 18)

La última carta remitida a Blas Roca, como parte de la polémica que sostenían en el diario *Hoy*, que permanecería inédita desde su redacción el 28 de diciembre de 1963, hasta 45 años más tarde, recuperada y publicada en 2008, habla del proceder sibilino de un decisor cultural autorizado, empoderado del todo, que en su alegato de autodefensa epistolar se proponía atizar sin contemplaciones a sus adversarios, antiguos camaradas, militantes de un PSP muy venido a menos, que se negaban entonces a ser relegados a un segundo plano de protagonismo político, mientras se atrevían a cuestionar su autoridad como presidente del ICAIC, su feudo personal exclusivo desde 1959:

> Ese escrito no se publicó en el *Hoy*, al que estaba dirigido, ni en ningún lugar, por decisión de la dirección de la Revolución que consideró debía detenerse el debate abierto en el periódico. Alfredo respondía fuertemente al último texto de Blas, también muy agresivo, en la discusión que ambos sostenían sobre el cine que se debía ver o no en la Cuba de aquellos momentos, pero ya habían rebasado con creces tema y tono del despegue del intercambio de criterios. Estaban en una confrontación de militancia partidista que incluía ajuste de cuentas personales. (Pérez Paredes, 2017, p. 21)

La lectura detenida de la carta, así como de una nota al pie de la editora del libro donde aparece compilada, *¿Y si fuera una huella?* (Alfredo Guevara, Ediciones Autor S.R.L., 2008), no obstante, expone algunos detalles para tener en cuenta. Primero que su autor, Alfredo Guevara, alegaba entonces, 2008, que no recordaba a quién iba dirigida, cuando la carta formaba parte de la intensa polémica pública que sostuvo décadas atrás con un excompañero del Partido Socialista Popular (PSP), Blas Roca Calderío, a través de un intercambio epistolar que tenía lugar en la prensa de la época, en los diarios *Hoy*, *Revolución*, y *El Mundo*.[158] Lo segundo, y no menos importante, son las razones por las cuales la carta permaneció inédita, y olvidada, durante casi medio siglo. Si bien Manuel Pérez Paredes afirma, con toda la lógica del mundo, que su no divulgación se debió a una orden explícita remitida por la más alta dirigencia política de la revolución cubana, la recopilación muy posterior de la misiva sugiere, a tenor de lo que afirma la editora, que fue Alfredo Guevara el que evitó espontáneamente que fuera publicada entonces, supone, en virtud de la amistad íntima y el respeto que lo acercaba a Fidel Castro Ruz. Lo cierto es que la misiva retrata a cabalidad no solo el candente momento histórico que se vivía entonces, finales de 1963, sino cómo la lucha por el poder, y el reconocimiento, pasaba por desmarcarse, cuanto pudiera, de un pasado personal, y político, vergonzoso, del cual Alfredo Guevara se arrepentía, pues socaba su imagen pública en construcción:

[158] El diferendo epistolar, ideológico, político, entre Alfredo Guevara y Blas Roca, puede ser consultado, íntegramente, en el volumen *Polémicas culturales de los 60* (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006), cuya selección y prólogo estuvo a cargo de la Dra. Graziella Pogolotti.

> No pudiendo soportar que alguien disintiera de sus posiciones y opiniones sobre la cultura y el arte, largamente soportadas en la página editorial del periódico *Hoy*, permanentemente impregnada de populismo y ambigüedad, Blas Roca, pasó a responder en un tono airado y calumnioso. La imagen de un campesino revolucionario le ha servido para crear, por contraposición, la del traidor, e intrigante, ese personaje oscuro y malévolo que hace alianzas con el anticomunismo, en busca de desconocidos objetivos tal vez contrarrevolucionarios. *Los Hombres de Panfilov* me contraponen artificiosamente a la Unión Soviética y a su literatura y arte, y a una larga e inútil glosa del Discurso de Fidel a los Intelectuales —Fidel no necesita ser explicado— persigue situarme frente a sus textos. En otra circunstancia ya estaría en una celda: traidor, intrigante, anticomunista y antifidelista, qué otra cosa podía esperarse. Pero esas no son las circunstancias cubanas de nuestra Revolución. (Guevara, 2008, p. 134)

Alfredo Guevara, que había participado de la lucha clandestina contra la dictadura, que conocía al detalle el proceder de la máquina de lodo del Partido Socialista Popular (PSP), con aquellos que se habían distanciado de la disciplina rígida de la organización, opta por curarse en salud. Para ello expone, y refrenda, las acusaciones de dogmatismo, y sectarismo, que siempre habían definido a la organización en la que había militado hasta pocos años atrás. Todo eso, antes de dar el enorme salto adelante que lo erigiría, ante los ojos de sus antiguos camaradas del PSP, en un tránsfuga ideológico y partidista, alguien execrable que precisaba ser aleccionado.

Al apelar a la amistad antigua que lo unía a Fidel Castro Ruz desde la Universidad de La Habana, en 1945, y cuando El Bogotazo,[159] tres años más tarde, Alfredo Guevara no solo se ubicaba del todo, de manera incondicional, al lado del poder revolucionario en su máxima expresión personalista. También alertaba de los métodos maquiavélicos aplicados por los comunistas cubanos de la vieja guardia, esos estalinistas fanatizados, irredentos, y pragmáticos, dispuestos a lo que fuera con tal de alcanzar sus objetivos políticos, aunque ello implicara socavar el prestigio, y la reputación, de un excamarada. Alfredo Guevara, a pesar de su ecuanimidad, acaba convertido en un sujeto intolerante,

[159] Alfredo Guevara y Fidel Castro Ruz estaban en la capital colombiana a inicios de abril de 1948, justo cuando se producen los disturbios que han pasado a la historia como el Bogotazo. Ambos, muy jóvenes, habían conseguido reunirse con Jorge Eliecer Gaitán, dos días antes que lo asesinaran a balazos, todo ello, con la intención de recabar su apoyo personal con vistas a la celebración de un Congreso de Estudiantes Latinoamericanos, ideado y financiado por el gobierno del presidente argentino Juan Domingo Perón que, tenía el propósito de boicotear la IX Conferencia Panamericana que tenía lugar por esos días en Bogotá. Está de más decir que el fervor aventurero y revolucionario les duró apenas tres días, los que demoraron en conseguir el apoyo del consulado cubano para regresar a Cuba en un avión cargado de ganado de lidia, una de las anécdotas más divertidas que tienen que ver con la trayectoria política de Fidel Castro Ruz, primero, como agitador estudiantil, gánster, y representante elegido por sus compañeros de la Escuela de Derecho de la Universidad de La Habana, y luego, en tanto el líder revolucionario, y comunista en ciernes. De aquellos tiempos ha trascendido una frase admonitoria de 1945, que se le adjudica a Alfredo Guevara, que se referiría a Fidel Castro Ruz de la siguiente manera: "Aquí ha entrado un muchacho que va a ser [otro] José Martí o el peor de los gánsteres". (Fernández, 2015, S/P).

oportunista, traicionero, rencoroso, y tan vengativo, como sus antiguos camaradas del Partido Socialista Popular (PSP). Sin embargo, contaba con un as oculto bajo la manga:

> Alfredo Guevara era muy amigo de Fidel Castro desde que, en su época de estudiantes, le ganara las elecciones a la Federación Estudiantil Universitaria. El amigo que le había prestado sus primeros libros de marxismo leninismo en una época en que Fidel no leía más que a Primo de Rivera y a Mussolini. [Alfredo] Guevara había sido, con Lionel Soto, el hombre que llevó a Raúl Castro a la Unión Soviética, por petición del hermano mayor. El hombre que había sido testigo del primer contacto de la KGB con Raúl en el viaje en barco de regreso a la isla. El hombre que Fidel, inmediatamente después del triunfo, había pedido a su hermana Lidia que localizara en Matanzas para que organizase el grupo que, durante meses, se reuniría en la casa del Che, en Tarará, a escribir leyes socialistas que el gabinete del primer ministro, Miró Cardona, ni siquiera sabía que se estaban preparando —un hecho divulgado por primera vez en 1986 por el periodista estadounidense Ted Szulc en su libro *Fidel*. (Canel, 2022, S/P)[160]

En cualquier caso Alfredo Guevara no era un sujeto improvisando e incompetente, designado para un puesto de dirección que le quedaba grande. Más allá de su idoneidad ideológica, y su proyección política de larga data, Alfredo Guevara llevaba muchos años codeándose con algunos de los artistas, escritores, e intelectuales, más importantes del cine y la cultura cubana en su conjunto, por lo menos, la del período anterior a 1959. Iván Giroud, uno de sus colaboradores más cercanos, aunque más tarde se distanciarían, insiste en rehabilitar para la posteridad cívica de la República de Cuba a un Alfredo Guevara investido de la condición del intelectual imperfecto, pero íntegro, sin máscaras, un demócrata convencido, que consiguió que el ICAIC acabara siendo una especie de institución santuario, de confluencia ideológica, donde el disenso político era permitido, lo cual nunca pasó de ser un gran simulacro. Si bien es posible detectar, al analizar las crítica de cine escritas por él entre 1953 y 1957, que su estilo literario acarreaba todos los defectos adjudicables al ejercicio de la crítica cultural con una finalidad ideológica, el porqué de la negativa a reconocer a posteriori la autoría de los artículos de esa época, y en esas publicaciones específicas, no deja margen a la duda. La culpa es de los otros:

> En una entrevista con periodistas mexicanos al final de su vida, Alfredo Guevara declaró: "Muchos de los errores que se cometieron a inicios de la Revolución son responsabilidad de los miembros del PSP, que no tenían más méritos que el de ser confiables… Eran unos incapaces… Sin la más mínima creatividad… Gente limpia y abnegada, pero deformada por el estalinismo". Esos, a los que Guevara llamara "incapaces", controlarán la administración pública a partir de finales de 1959, consiguiendo una toma de control total de las empresas del país. Grandes y pequeñas. Todas, sin excepción, en cuando Fidel Castro nacionalizó la economía privada e impuso su socialismo (Canel, 2025, S/P)

[160] Fausto Canel se refiere a *Fidel, un retrato crítico* (Barcelona, Editorial Grijalbo, 1997), de Ted Szulc.

Había que distanciarse, como fuera preciso, de una práctica discursiva, y política perniciosa, la del estalinismo aplicado al campo del arte, y la creación cinematográfica, dentro del conglomerado complejo de la cultura cubana del siglo XX. Quizás tal olvido, u omisión conveniente, tuvo que ver con la intención de lavar su imagen de estalinista ladino, que precisaba aparentar no serlo, a partir de 1959, ni haberlo sido nunca, antes: "Eran artículos escritos por un joven que, utilizando un lenguaje claro, preciso, y directo, asumía la crítica con el mayor rigor intelectual posible, mientras una cumplía una tarea partidaria" (Giroud Gárate, 2017, p. 18). La historia de la revolución cubana, sin embargo, acabaría desmintiéndolo, y los responsables de los errores garrafales de los primeros tiempos parecerían haber reencarnado, y trascendido en el tiempo, a través de sus herederos ideológicos y políticos de la actualidad, que han persistido en el equívoco de considerarse la fuerza superior dirigente de la sociedad cubana, y no parte del pueblo.

Aun cuando han pasado más de diez años de su muerte en 2013, Alfredo Guevara, su legado como «censor», crítico de cine, cuadro dirigente de una institución cultural, exmilitante del Partido Socialista Popular reconvertido en fidelista, un propagandista del Partido Comunista de Cuba (PCC) refundado en 1965, precisa ser analizado desde una perspectiva científica que le haga justicia, que lo enfoque como un individuo político al servicio de una causa noble, que acabó envilecida por las ambiciones y la megalomanía de sus dirigentes:

> No buscaba respuestas tranquilizadoras, se planteaba tratar de llegar a las causas más profundas estudiando la historia del socialismo como experiencia en el ejercicio del poder, el papel del Partido como vanguardia dirigente de la sociedad y el Estado y sus deformaciones, más allá del papel de las personalidades, el accionar imperialista, o los "traidores" que escalaron el poder y lo devoraron desde adentro con una capacidad de simulación inaudita. En entrevistas, charlas, escritos, correspondencia publicada, dejó ideas y convicciones, recomendaciones e interrogantes. Tal vez exista correspondencia o escritos que no publicó y que algún día se conozcan. Ojalá. Por todo esto es que creo que no rescató sus críticas de cine de *Hoy* y *Nuestro Tiempo*. Las asociaba, pienso, a una etapa de su vida, de su formación y crecimiento intelectual y político, que debía quedar para los estudiosos. (Pérez Paredes, 2017, p. 39)

Ese quizás sea el mayor error. Imaginar que los defectos y errores cometidos en la puesta en práctica de una política cultural ajena por completo a la identidad del pueblo cubano forman parte una época histórica ya superada, y no la quintaesencia del proceso, que apuesta por autorreproducirse y perpetuarse en el tiempo, hasta el final de los días. Alfredo Guevara, más allá de sus méritos, proyección, y trayectoria, para su desgracia, será recordado como lo que fue, un fidelista, y un diletante al servicio de un dictador.

CAPÍTULO 3. HUMORES DEL CÓMPLICE. CINCO MANERAS DE SER RUFO CABALLERO.

3.1. *La sinceridad suele ser encantadora. La crítica de cine en el período especial.*

En la teoría y la praxis habitual como actividad intelectual y profesional, es decir, en tanto discurso, ejercicio axiológico y oficio del siglo XXI, una de las características de la crítica de cine sería la de asumir un nuevo enfoque y estilo literario, que actualice los argumentos y funciones que la constreñían a cometidos exclusivamente evaluativos. Otra de sus funciones sería la de abrir la interpretación del cine a formas más complejas y dialécticas de la expresión artística, en las que primen la creatividad y la subjetividad narrativas, derivadas de la capacidad de discernimiento y descripción del sujeto crítico. Otra de las expresiones plausibles de la crítica de cine sería la que se ejercería a tenor de un nuevo experimento, estético, pero no menos recreativo, que a su vez demandaría ser analizado desde la Historia del Arte en conjunción con la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, y la capacidad inclusiva de dichas ciencias para admitir a trámite arriesgados empaques epistémicos alejados de las convenciones metodológicas al uso.

En Cuba, desde el primer lustro de los años 90, el pensamiento estético referido al cine expone "saludables pugnas, diferencias y negaciones, no explícitamente declaradas, desde un prisma conceptual y también formal" (García, 2002, p. 19), un hecho que sitúa su praxis en una disyuntiva y punto de irresolución de las diatribas y problemas éticos, ideológicos y teóricos suscitados a lo largo de las décadas pasadas y hasta la actualidad. Aun así, el nuevo modo de analizar el cine se opondría de manera contundente y radical, al viejo método, no definitivamente obsoleto, que sólo concedía crédito y jerarquía a las actuaciones, la banda sonora, la dirección de arte, la estructura del filme y la fotografía, sin tomar en cuenta otros elementos extra artísticos no menos importantes. Sin embargo, el mismo especialista refiere que la práctica de la crítica de cine en Cuba estaba lejos de ser ideal, reflejo de una crisis social mayor que se dibuja, en el campo cultural y fílmico, en posturas que oscilan entre el simple inventario de los males mayores y menores que aquejarían al ejercicio axiológico, la búsqueda del crítico perfecto, si acaso éste existe, la descalificación ética y literaria de la profesión como referencia y práctica parasitaria, y el profundo subjetivismo, para mal, que padecía el fenómeno y su estudio científico.

Aunque es evidente que en Cuba siempre coexistieron al unísono varias categorías diferentes de críticos de cine, los límites epistémicos que antes los separaban tienden a confundirse en la medida que ahora se cuestionan, desde la ciencia y el debate público, las razones que convalidaban la vigencia de la profesión. En tanto es un acto axiológico esencial en la aprehensión de un producto cultural que enfrenta la posibilidad de perder su siempre amenazada esencia artística en función del espectáculo masivo, la crítica de cine se ha visto precisada a la actualización de sus destinatarios y métodos como de los recursos y teorías que la sostenían. Cuba no permaneció ajena del todo a este fenómeno.

En la última década del siglo XX aparecerá una generación de críticos cubanos[161] empeñados en corroborar que la crítica de cine demandaba de belleza en el lenguaje, desenfado en el estilo al escribir, y mucho sentido común pero también del humor a la hora de arribar a conclusiones. Sin desdeñar la posibilidad de integrar al conocimiento científico el discurso narrativo, algunas de estas voces emergentes son las mismas a las que ciertos teóricos del arte y la cultura cubana contemporánea adjudicaban la praxis de una retórica conspicua, enrevesada.[162] En esta prevalecerían el impresionismo subjetivo, los gustos y fobias más personales, las notas que no se apoyan en criterios de suficiente objetividad, entendida esta no como equidistancia o falsa neutralidad, sino tal vez cual la explicación balanceada de los disímiles contextos artísticos, culturales, económicos, estéticos, sociales y políticos que explicarían el fenómeno fílmico a partir del análisis y decodificación de sus disímiles aristas de enfoque. A pesar de la diversidad de enfoques y practicantes habituales de la crítica de cine como actividad intelectual y profesional:

> En Cuba, es posible que sea Rufo Caballero quien más haya contribuido a introducir una perspectiva analítica del hecho audiovisual que sobrevuela la investigación estrictamente estética, para estudiar implicaciones y asuntos concernientes a la cultura y la realidad contemporánea. Su pensamiento llegó a interesarse por materiales en los que se problematiza lo social, la ética o la política, donde puede verificarse el discurrir de la vida humana o se aborda la complejidad de las individualidades, como solía decir el mismo. (Pérez Velázquez, 2018ª, p. 56)

[161] Aun cuando concurran en el tiempo y les movilice las ganas de generar un discurso crítico actualizado, desmarcado de la tradición analítica insular, lo cierto es que se diferencian mucho entre sí. Entre ellos es posible mencionar, por su insistencia, y prestigio, a Frank Padrón Nodarse, Juan Antonio García Borrero, Víctor Fowler, Joel del Río, Gustavo Arcos, Norge Espinosa, Alberto Garrandés. Algunos años después, concluida la primera década del siglo XXI, aparece una nueva ola de críticos, y ensayistas sobre cine: Dean Luis Reyes, Jacqueline Venet, Antonio Enrique Rojas González, Reinaldo Lastre, Justo Planas, Rolando Mesa, Rubens Riol, Daniel Céspedes, y Ángel Ernesto Pérez Velázquez, entre otros autores más jóvenes, con una obra en pleno desarrollo intelectual y maduración teórica.

[162] En ciertos círculos intelectuales cubanos se ha descrito dicho tipo de discurso como «la metatranca», denominación coloquial y lúdica que expondría su abigarramiento axiológico de esencia retórica, es decir, de rejuego constante con el lenguaje y las teorías donde importan tanto los contenidos como las formas.

La afirmación anterior enuncia en parte la dificultad de estudiar la obra literaria de un crítico de cine cuya producción intelectual, y de sentidos, lo instaba a incursionar al unísono en diferentes campos de la cultura artística, y del saber académico y científico. En el caso de Rufo Caballero, a raíz de su ambivalencia: "El nombre propio y el nombre de autor se encuentran situados entre estos dos polos de la descripción y la designación; sin duda alguna, tienen un cierto nexo con lo que nombran, pero ni completamente sobre el modo de la designación, ni completamente sobre el modo de la descripción" (Foucault, 1999, p. 7). Es decir. No basta con detallarlo o nombrarlo. Es preciso indagar de manera desprejuiciada e interdisciplinaria en la lógica analítica de su discurso crítico, pero también narrativo, complejo y contradictorio, como él mismo.

No porque haya que derruir algún mito al respecto sino porque bien vale la pena matizar la mala reputación que lo describía como un escritor críptico casi intransitable. En el campo artístico y cultural cubano, aun en la actualidad, a trece años de su muerte, es una práctica común enumerar las dificultades intrínsecas al acto de leer y desentrañar su discurso analítico y metatextual, cuando según él escribía para entender a los demás, partiendo del principio de todo lo que tiene que enseñarle el hombre común al escritor.

Escribir sobre Rufo Caballero implica la emisión de un texto cargado de alusiones, con un toque apologético y crepuscular. Convenimos que, en determinadas ocasiones, unas pocas, por cierto, es válido ser excesivo. No obstante, más allá de toda suspicacia conceptual, metodológica y teórica, no será un proceso marcado por la tendencia a las explicaciones erráticas y la improvisación. Por el contrario.

La obra literaria de Rufo Caballero es tan abarcadora, diversificada e intensiva que no quedará de otra que proseguir un estricto cronograma de trabajo para así mejorar las posibilidades de ser lo más objetivo y respetuoso posible con su memoria. Al respecto, por tanto, nos vemos obligados a establecer un plan de análisis acotado y específico. Que a pesar de ello se arriesga a ser incompleto y no menos parcializado en su intento de acercamiento científico a la obra literaria, la producción intelectual y de sentidos de un escritor que asumía la subjetividad del proceso creativo como una constante vital:

> Su línea demarcatoria está fijada por el movimiento paso a paso, libro a libro, de Rufo Caballero. De modo que vamos a observar su proyección sistémica y las grandes líneas temáticas que lo obsesionaron. En su propio perfil, el notable crítico se abre hacia los estudios culturales, la tentativa americana, el territorio de la plástica, la conversión del cine y el audiovisual en un campo de pruebas, la transformación de la imagen y el nacimiento de nuevos medios expresivos, la creación de una red, un tejido, una manera de interconectar que compromete a la política, la identidad y la cultura con esa imagen múltiple, poliédrica, prismática. (López Sacha, 2016, p. 15)

Más allá de la complejidad científica interdisciplinaria que siempre se le adjudicó como una de las características contraproducentes de su discurso y método axiológico, ya en el plano estilístico su obra literaria adquiere un rasgo definitorio, por recurrente: Rufo Caballero siempre escribió en la primera persona del singular del modo indicativo, en el tono confesional y efectista, testimonial, que mejor definía su filosofía de vida. En cuanto creación artística y científica, en su obra literaria emergen sin dificultad sus filias y fobias más personales. Por ello su firma establecía un estilo de la escritura.

En pocas palabras: "El nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso" (Foucault, 1999, p. 8). Hablamos de una noción de autoría artística puesta en función de potenciar un discurso y método axiológico al que se despoja de la cientificidad de ser comedido, y contrastado, para en su lugar priorizar la posibilidad de especular, e imaginar interpretaciones, que producirían nuevos sentidos. Es una cuestión y decisión recreativa que se hace clarividente en *La sinceridad suele ser escandalosa*,[163] su debut editorial definitiva en un momento de crisis económica absoluta:

> Primero fueron las tristes *plaquettes*, hechas de recortería, que albergaban algún cuento o grupo de poemas, mal presentados y peor distribuidos. Luego fueron apareciendo opciones de coedición con instituciones extranjeras, que tuvieron un momento especialmente grato con la publicación en 1994 de los cien pequeños volúmenes de la colección Pinos Nuevos, financiada por autores y editores argentinos; más tarde, la creación de un Fondo para el Desarrollo de la Cultura, que destinaba ciertas cantidades de divisas a esta esfera intelectual y que propició la aparición de colecciones como La Rueda Dentada, para textos de poco volumen, de los cuales se han publicado ya una cantidad estimable. (IPS, 2012)[164]

Hay que entender, pero antes exponer el contexto económico y de crisis ideológica y material absoluta en que la totalidad de los autores, escritores e intelectuales cubanos de la isla que debutaban en la esfera pública insular de finales del siglo XX, comienzan a gestar y publicar su obra literaria, restringida por la improvisación y la incertidumbre:

> Cuando meses después lanzan una convocatoria para escritores jóvenes de todo el país, auspiciada a partes iguales por el Instituto Cubano del Libro y por un grupo de intelectuales argentinos que pagará la edición, envío casi todos los cuentos que considero publicables —aunque no necesariamente en Cuba—. Esta vez sí se imprimirán los libros, dicen. En un papel decente y hasta con una encuadernación que rebase la técnica de unir las páginas con una sola presilla. (Del Risco, 2022, p. 200)

[163] En *La sinceridad suele ser escandalosa* (Casa Editora Abril, La Habana, 1993), según Rufo Caballero, se aborda la inserción de la poética de Pedro Almodóvar en la órbita de la axiología posmoderna.
[164] Si consultamos de nuevo el currículo de vida de Rufo Caballero, *La sinceridad suele ser escandalosa*, que aparece reproducido de manera íntegra y sin cambios dentro del libro *Aquí el problema es no morirse* (Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1994), detectamos que el volumen es descrito como un conjunto de ensayos sobre la interpretación de las culturas cubanas, latinoamericana y universal.

Amén de la precarización material de un texto impreso en jirones de papel gaceta, lo importante es la elección y también el momento en que se aborda un tema polémico, al menos para Cuba: el de la poética posmoderna de un reconocido cineasta español, Pedro Almodóvar, protagonista de la movida madrileña pero también un abanderado del movimiento LGBTIQ+ en su país de origen. Rufo Caballero anticipaba así, sin saberlo, los derroteros estéticos de su ensayística, y años después, de su obra literaria de ficción, también de inspiración cinematográfica y sensibilidad posmodernista.

En el contexto cultural cubano de la última década del siglo XX, que apenas se entreabría, desde la literatura de ficción, a la posibilidad de representar un personaje masculino homosexual, en un papel protagónico, adaptado al teatro, incluso al cine,[165] ensayar en torno a la estética de un director extranjero muy conocido por su irreverencia al abordar esos temas, tabúes entonces, era una apuesta analítica que se arriesgaba a la censura ideológica, y al desprecio institucional por defecto. No obstante, Rufo Caballero se atreve, y consigue explicar a sus colegas, la fórmula del éxito del director manchego, al parecer, según sugiere el crítico cubano, un hombre providencial, Pedro Almodóvar, percibido como un sobreviviente, y testigo excepcional de una década, la de los años 80, hecho que explicaría porqué acaba convertido en el realizador que mejor representa una etapa convulsa para la comunidad LGBTIQ+ en su conjunto:

> En el decenio del SIDA, un tío que se aparece con una extraña poética donde sexo y muerte se interrelacionan con singular regusto posmoderno, tenía que parecer oportuno. Son los años del "boom del autodidacta" en las nociones culturales, y la cultura de solapa o de bolsillo relega el academicismo secular a los predios de los tíos con impertinentes: todo apunta a la iconoclasia de Pedro Almodóvar. En la arena internacional, los más encumbrados centros de la filosofía y el arte posmoderno verían en el lanzamiento de un manchego pretencioso y malcriado otra oportunidad idónea para simular una vez más su presunta recuperación de las culturas "periféricas", porque, vamos a estar claros, España sigue siendo para esa gente "tercer mundo". (Caballero, 1993[b], p. 5)[166]

[165] Nos referimos al cuento cubano *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (Senel Paz, 1990). Es cualquier caso es bueno aclarar que no es el primero ni único gran personaje homosexual masculino de la literatura cubana del siglo XX, que encuentra en *El ángel de Sodoma* (Alfonso Hernández-Cata, 1927) y *Hombres sin mujer* (Carlos Montenegro, 1937) dos antecedentes ineludibles en el abordaje de un asunto que sería desterrado del repertorio de temas posibles de ser tratados por la narrativa insular posterior al triunfo revolucionario de 1959, cuyos autores tuvieron que recurrir a ciertas argucias o enmascaramientos para representar dicha problemática de una manera que lograra eludir la censura o la coartación editorial.

[166] Aludir desde el inicio del ensayo sobre la obra fílmica de Pedro Almodóvar a la pandemia mundial del SIDA, que era un tema tabú para la sociedad cubana de entonces, cuyo gobierno había decidido recluir en contra de su voluntad a los infectados y enfermos, terminales o no, en sanatorios creados para la ocasión, dejaba entrever la intención del crítico cubano de emplazar no solo el discurso oficial del estado nacional, sino también de introducir determinados temas candentes en el debate público de un país acostumbrado a las omisiones de oficio y a los silencios institucionales por razones de seguridad y prestigio internacional. Como botón de muestra al respecto bastaría referir que los dos únicos largometrajes de ficción producidos

Su gusto por las notas aclaratorias, del todo exhibicionista en cuanto revelaba los ensambles de su pensamiento científico, que apuestan desde el inicio por la complicidad directa del espectador, lo llevan a declarar las deferencias que animaban su ensayística: "Yo sé que estas notas resultan brutalmente retóricas, pero el lector así como las odia, las espera." (Caballero, 1993[b], s/p).[167]

Es una dinámica de confraternización y diálogo con un espectador imaginario al que no subestima nunca en tanto es el interlocutor informado e inteligente con quien intentará conectar y colaborar desde el punto de vista intelectual y artístico recreativo. Rufo Caballero era muy capaz de admitir lo evidente, manteniéndose siempre a salvo, pero solo en parte, de los comentarios malintencionados que lo acusaban de repetitivo. A partir de *La sinceridad suele ser escandalosa* comienzan a delinearse y replicarse en el tiempo sus obsesiones personales con los autores y poéticas fílmicas que moldean su cinefilia profesional. A salvo del accionar de los resortes manipuladores de la industria, decide exponer los avatares y artilugios del proceso creativo. También insiste, de paso, en deshacer de un golpe las amarras ideológicas que imponían las cartas de estilo de las publicaciones especializadas a los autores que colaboraban en ellas de manera habitual, abocados en cualquier caso a conseguir, sí o sí, un espacio editorial desde el que ejercer, todo ello sin dejar de establecer, al menos en su caso, no solo porqué insiste en extender y reescribir un texto recién publicado, sino también que lo hace por la importancia y la novedad del tema en cuestión, escasamente abordado por la academia cubana entonces:

> El lector inquieto habrá reparado en que, con el mismo título, ya publiqué un cincuenta por ciento de las presentes reflexiones en la revista *Revolución y Cultura*, No. 4 de 1992, para cuya edición mi ensayo debió sufrir una síntesis feroz. Y se justifica la aparición del original íntegro, entre otras razones al tratarse de una zona hipersensible del diseño cultural contemporáneo, no por escasamente conocido acá menos decisivo. (Caballero, 1993[b], s/p)[168]

---

por el ICAIC que se aproximan de manera explícita a la problemática de la pandemia mundial del SIDA, *Boleto al paraíso* (Gerardo Chijona, 2010) y *El acompañante* (Pavel Giroud, 2015) serían estrenados casi veinte años después que Rufo Caballero mencionara el tema, de pasada, en su ensayo de inicios de los 90.

[167] Nota de contraportada de *La sinceridad suele ser escandalosa*. Es una costumbre que luego potenciará al máximo, la de comentar, presentar, y prologar, su obra publicada a modo de libros. Rufo Caballero se apropiará a consciencia de la primera persona del singular del indicativo como el artilugio expresivo que, desde lo estilístico literario, le permitirá asumir no solo la autoría de sus artículos, críticas, y sus ensayos, sino también la responsabilidad individual intransferible ante el argumentario expuesto como parte de la lógica de sus introspecciones y razonamientos. Será así a lo largo de su carrera literaria y profesional.

[168] El artículo "Pedro Almodóvar: La sinceridad suele ser escandalosa (Posmodernidad y humanismo en el cine de Almodóvar)", apareció publicado en la revista *Revolución y Cultura*, No. 4, 1992, texto con el que inicia su análisis exhaustivo y recurrente del estilo y la poética del autor manchego, uno de sus directores de cabecera, y al que revisitará en múltiples ocasiones a lo largo de muchos años.

De lo anterior se deducen varios de los aspectos esenciales que caracterizarán la producción de sentidos en la obra literaria de Rufo Caballero a partir de ese momento. Primero, la asiduidad con que abordará la obra de autores cinematográficos específicos. En un segundo momento, su insistencia en establecer un vínculo empático con el lector fidelizado de su obra. En tercera instancia, el atrevimiento de catalogar de ensayo un escrito que, en su primera versión, la que aparecería publicada en *Revolución y Cultura*, no pasaba de ser un artículo de opinión, de evaluación estética pero también, en esencia, de divulgación científica. Al defender desde la academia la actualidad epistemológica de la problemática posmoderna, un profuso corpus filosófico que entraba en conflicto abierto con la política cultural cubana, asentada sobre la base de la aplicación a ultranza del materialismo dialéctico y bajo los efectos del realismo socialista de corte estalinista, Rufo Caballero abría una brecha profunda en el conocimiento y promoción del arte y la cultura contemporánea desde un prismas experimental y novedoso, por tanto, rupturista, a ratos incluso herético para la ortodoxia ideológica dominante entonces, incluso ahora.

Al dar por sentado algunas apreciaciones que devienen contribuciones personales, Rufo Caballero parte de interiorizar lo poco actualizado que se encontraba el panorama intelectual cubano de esos años, sobre todo en ciertas cuestiones estéticas emergentes. Él reintroduce esos tópicos en la agenda y las discusiones públicas suscitadas entonces. Incluso va más allá. Al partir de una actitud autoconsciente y reflexiva consigue razonar y exponer los otros derroteros posibles que proseguiría su obra literaria en gestación tras el paso del tiempo, en una suerte de profecía autocumplida imposible de eludir para él:

> Aunque pensándolo otra vez, y no obstante lo pormenorizado del análisis o la aparente primacía del diálogo polémico, ahora advierto que el tema de tales líneas no es tanto el caso Almodóvar como el eterno asunto del artista en sus circunstancias. Almodóvar con todo y ser un cineasta definitivamente mayor, ha de verse como el signo flamante de una época que cual otra rareza de mercado. Así también, el siguiente estudio deviene otra insistencia mía en el carácter agónico y cíclico de la creación, un sendero que se está tornando sospechosamente obsesivo en mi discurso. (Caballero, 1993[b], s/p)

Su obra literaria, que desmenuza el cine de Pedro Almodóvar, insiste en el rastreo, no solo de los aspectos biográficos y existenciales que inciden en el proceso creativo del fenómeno fílmico. También intenta establecer las diferentes condicionantes culturales y sociológicas que actúan sobre el individuo creativo en cuanto un ser social instando a la búsqueda de una verdad intransferible. Al exponer el carácter circulatorio y dialéctico, entiéndase cambiante, de la realidad material objetiva de la cual forman parte el autor cinematográfico y el crítico, Rufo Caballero entiende que ninguno escapa de la misma.

A la hora de ser intervenida desde la perspectiva del cineasta y también del crítico, Rufo Caballero desnuda qué inquietudes lo animaban entonces. En sus propias palabras:

> El fin último de *La sinceridad suele ser escandalosa* es acaso el contribuir a naturalizar en Cuba la percepción racional de cierto cine "a la usanza" de Almodóvar que si en el momento en que estas cuartillas se escribían -diciembre de 1991- aún resultaban de una impresionante osadía, ya hoy parecen como simpáticas piezas de museos. (Caballero, 1993[b], s/p).

Aquí Rufo Caballero, quizás sin desearlo, expone uno de los grandes problemas de las editoriales cubanas, en especial de las publicaciones periódicas más especializadas: el desfasaje habitual entre el instante en que se redacta una contribución científica, o no, y el momento en que al fin se publican las ideas dimanadas del análisis de determinada problemática, en este caso bajo constante evolución estética. Es una apreciación que se refuerza al consultar en detalle los exergos y notas de edición que anteceden la lectura de los ensayos compilados en *Aquí el problema es no morirse*: "Este libro ha sido editado con el esfuerzo conjunto del Instituto Cubano del Libro, las editoriales cubanas, los autores, artistas plásticos, diseñadores, componedores, correctores y editores de Cuba y un grupo de argentinos memoriosos y agradecidos". (Caballero, 1994[c], s/p). Los artículos y contribuciones se publicaban cuando se podía. La datación aproximada del período en que es publicado el cuaderno de ensayos *Aquí el problema es no morirse* es fundamental por razones que luego serán explicadas.[169]

Hablamos de un momento histórico, el llamado «Período Especial»,[170] caracterizado por una agudísima crisis económica y social que puso el país al borde del colapso sistémico, instante ideológico definitorio donde los escritores e intelectuales se verían emplazados, por la maquinaria política partidista, a demostrar su confiabilidad, fidelidad e idoneidad, bajo la amenaza real de ser excomulgados e imposibilitados de publicar su obra literaria, para luego acabar siendo condenados al ostracismo, como otros tantos antes que ellos, impelidos a emigrar o exiliarse de manera definitiva, sin posibilidad alguna de regreso.

---

[169] *Aquí el problema es no morirse* (Casa Editora Abril, La Habana, 1994). El original citado expone que había sido publicado a inicios del verano de ese año. En una dedicatoria autografiada por el autor se lee: "Entre tantos dobleces y retorcimientos, encontrarse hoy un amigo honesto y desasido es verdaderamente como encontrarse este libro ¡Qué suerte! Con cariños, el autor, julio 94. (Para F. Padrón)".

[170] El período especial en tiempo de paz es la denominación eufemística impuesta por el estado cubano y el PCC para referir la profunda crisis económica que arranca con el colapso de la URSS el 25 de diciembre de 1991 y el recrudecimiento de las sanciones económicas del gobierno estadounidense en 1992, que llevan a una situación de carestía y desabastecimiento que alcanza su punto de ebullición con los sucesos del *Maleconazo*, una serie de manifestaciones antigubernamentales que ocurren en La Habana el 5 de agosto de 1994. Los hechos desencadenan, en los meses siguientes, una oleada migratoria masiva, con destino a EE.UU. Aunque cierta recuperación económica fue perceptible a partir de 1997, el gobierno cubano nunca ha decretado el cese o el fin del período especial en tiempo de paz.

Otro autor cubano debutante entonces, que estuvo entre los elegidos para formar parte de la colección Pinos Nuevos, expone cómo fue el proceso de selección definitiva:

> Averiguo la dirección del presidente del jurado y una tarde me presento en su apartamento. Cuando se da cuenta de quién soy, me mira como si una rata colosal se le acabara de colar por la puerta. Tiembla. De rabia o de miedo, da igual. Insisto en defender el regreso de los cuentos excluidos. Me contesta que el cuento del Padre de la Patria constituye un delito de desacato a los héroes y mártires. Que para eso la condena es de dos meses a dos años de cárcel. Le respondo que el tiempo que pase en prisión es asunto mío, pero me dice que no. Que esos cuentecillos amenazan el buen funcionamiento de todo el proyecto de colaboración con los intelectuales argentinos. Serían como un pararrayos que atraería rayos que lo destruirían. No menciona el origen de los rayos, pero mira al techo, donde al parecer habita Zeus […], árbitro de nuestra existencia. (Del Risco, 2022, p. 202-203)

En dicho contexto conflictivo y dubitante es que la crítica de cine decide despegar y organizarse de manera gremial, sin abandonar cierto sectarismo recurrente.[171] Desde la reconciliación programática de las muy diferentes inclinaciones individuales, distintas generaciones y facciones de críticos de cine, con sus respectivas carreras y reputaciones, alcanzan un consenso científico, estético e historiográfico básico. Algunos disentirían hasta establecer una alianza grupal que pretendería enfrentar los discursos ideológicos que provenientes del pasado reciente amenazaban con restringir el ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine a una sucesión de cometidos sociales y fórmulas retóricas operativas entonces, pero desfasadas o reduccionistas.

Rufo Caballero no escapa a dicha dinámica de confrontación dialéctica y estética. Al desmarcar sus análisis y ensayos de los cánones y tópicos habituales para atreverse a especular y experimentar con el lenguaje, el autor empieza a delinear su estilo literario. Al hablar del proceso de aprehensión estética e ideológica del cine español del destape, Rufo Caballero refiere la necesidad de actualizar los enfoques aplicados hasta entonces. De ahí su idea de renovar el repertorio de métodos y teorías para favorecer el ejercicio hermenéutico de leer el cine y la cultura de una manera más personalizada y recreativa. Eso no significa que no importen el formato, el género literario y el soporte escogido, siempre y cuando el acto axiológico sirva para producir nuevos sentidos. Lo importante, desde la lógica de Rufo Caballero, sería la constatación por escrito y a tiempo completo de sus ideas innovadoras para el contexto cultural cubano de entonces, y que él insistirá en publicar una y otra vez contra corriente, en medio de la más absoluta crisis sistémica.

[171] El 25 de junio de 1993 es constituida la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (ACPC), organización gremial en activo que reúne a los críticos, historiadores, periodistas y promotores culturales especializados en el análisis del fenómeno fílmico en sus disímiles aristas de enfoque y funcionamiento.

3.2. *El problema no es tu ausencia. Del amor, la muerte, lo poético y otros demonios.*

Aquí el problema es no morirse, según la portada, es un compilatorio de ensayos. Se podría afirmar que es el libro que enmarca el primer salto cualitativo importante en el registro estilístico de Rufo Caballero como un autor con un discurso crítico definido. No solo a partir de sus rejuegos retóricos sino del método axiológico que aplica el autor, en dicho texto se delinean las que serán las preferencias y preocupaciones estéticas más recurrentes dentro de su vasta obra literaria, caracterizada por la producción de sentidos.

Que la estructura del libro abra e incluya de manera íntegra un ensayo publicado apenas un año antes no es una decisión extraña. Lo adjudicamos a una actitud autoral perfeccionista, enfocada en el retoque visual del discurso una vez es impreso en papel. En cualquier caso, entendemos la inconformidad del autor cubano con el acabado, digamos material, de un texto publicado bajo condiciones y en un formato precarizado, casi artesanal, incluso rústico, que bien hubiesen podido devaluar el contenido tratado.

De ahí su insistencia de aprovechar la oportunidad editorial de publicar de nuevo un ensayo que él debía considerar esencial dentro de su obra literaria, más si tenemos en cuenta el trato que le dispensó desde esa primera versión abreviada que se desarrollaría hasta devenir un hito ineludible a la hora de estudiar su legado intelectual y profesional.

Desde el título del primer ensayo sobre cine que forma parte del libro, "Todo el cine de Pedro Almodóvar. La sinceridad suele ser escandalosa", Rufo Caballero no solo recicla un texto previamente publicado de manera íntegra, sino que asume el reto de acercarse al contenido desde una perspectiva estereoscópica, por demás casi envolvente, totalizadora pero nunca totalitaria, remitiéndose, por supuesto, a la obra cinematográfica de uno de sus autores preferidos, que no dejaba de ser un gran artista desconocido para el espectador cubano de entonces. Fue una de sus prioridades habituales. La divulgativa. Es la razón que insta a Rufo Caballero a comenzar el análisis minucioso de autores fílmicos cuyas poéticas, al salirse de las normas y usos preestablecidos por la industria, aportan una sensibilidad diferente. Es el caso de Pedro Almodóvar[172] al que revisitará en

[172] El único cambio perceptible entre el contenido del *plaquette* de 1993, y el escrito que aparece en el libro de 1994 (casi homónimo, por demás, como se indicó antes), es la admisión a lugar de su carácter ensayístico, regenerador de ideas, e interpretaciones polimórficas, de producción de sentidos más que de enunciación de una verdad científica, contrastable, y objetiva. También pudo influir en la reedición del ensayo en un formato y soporte más acabado, no solo la oportunidad editorial, que vendría a solventar como tal los problemas de encuadernación y maquetación que presentaba el *plaquette* original, al que le faltaban folios, a juzgar por el original revisado. En medio del artículo abreviado de 1992, de la aparición del mismo ensayo extendido, en formato *plaquette* (1993), y de su reedición definitiva, también mejorada, un año después, tiene lugar la entrevista en exclusiva que le concede Pedro Almodóvar en enero de 1994.

diferentes ocasiones para auscultar su obra fílmica y determinar en profundidad los vectores de representación que definen el estilo del realizador español. Es evidente así que este primer análisis ensayístico no deja de ser un paneo apresurado, introductorio, pero no menos válido, por una cinematografía autoral muy significativa.

Rufo Caballero se propone glosar cada filme visto, remitiéndose a los elementos del lenguaje cinematográfico hasta desmontarlos por partes, continuando una escalada de pasos axiológicos que lo conducirán no tanto a la evaluación estética de las películas de Almodóvar, por supuesto, sino, en especial, a su reinterpretación ética e ideológica. Un aspecto que pudo haber influenciado en el rescate editorial de un texto ya publicado quizás haya sido la entrevista que le concedería Pedro Almodóvar a comienzos de 1994. Más allá de enmarcar un hito fundamental en su carrera no solo ya de crítico de cine, sino también de cronista, entrevistador y periodista especializado en temas culturales, Rufo Caballero aprovecha la ocasión para contrastar en directo, con el autor analizado, lo que no pasaban de ser apreciaciones bien intencionadas y estrictamente personales:

> Por mis apasionadas lecturas de vidas famosas, o simplemente por la observación detenida de la gente grande que me rodea, he ido aprendiendo con el transcurrir de los años que los hombres brillantes son, por fuerza, humildes. Que mientras más cultura se posee y así mayores posibilidades de desentrañar los entresijos del comportamiento humano, más vulnerable, más indefenso, más expuesto se está a las crueldades de la existencia, a las paradojas del destino, a vivir el destierro de la propia inteligencia. Como si la grandeza fuera tan sólo el azote inclemente del desvalimiento. Por eso los genios son las criaturas más tristes y más frágiles del mundo, así como el hombre de talento se debate en el espesor de su estatura y su dramática manquedad para impedir lo mezquino, lo bajo, lo fútil. (Caballero, 1994[c], p. 4)

Abrir una entrevista en exclusiva con un artista del calibre de Pedro Almodóvar, por el cual Rufo Caballero en su condición de crítico sentía una admiración y respeto evidente, todo ello a juzgar por lo que afirmaba entonces de sus películas, explica que él comenzase el cuestionario haciendo una declaración existencial y de principios éticos. Es una suerte de retrato robot del autor español, pero también, en parte, de sí mismo.[173]

[173] La revisión comparativa y pormenorizada de la misma entrevista, compilada dieciséis años después, permitió descubrir que el trasvase al formato y soporte libro implicó también algunos retoques retóricos. No tanto en los comentarios y las respuestas de Pedro Almodóvar, que no sufren el más mínimo cambio, sino en los encabezamientos y las acotaciones del crítico y entrevistador cubano, que apostó por rebajar el tono encomiástico y exuberante del cuestionario original mientras él intenta desaparecer como presencia constante que admitía y preguntaba coadyuvado por su admiración incondicional hacia el autor español. Dichos cambios de registro responderían quizás a la percepción diferente y decepcionada que del director manchego tendría el crítico cubano tras asistir al estreno de *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009), a partir del cual escribe un artículo de opinión que enmarca su desencantamiento definitivo al respecto. "Retazos de cuanto fue Almodóvar", publicado en el diario cubano *Juventud Rebelde* en su edición digital del 5 de diciembre de 2009, es un artículo que también será tratado en la presente investigación doctoral, pues vendría a cerrar el ciclo de análisis, pero también de construcción de sentidos que de la estética de Pedro Almodóvar hace el crítico cubano, que nunca más insistirá en el tema.

Establecer la afinidad y por lo tanto la cercanía estética con el autor español expondría, desde cierto punto de vista, su capacidad crítica para entender las intenciones implícitas y el mensaje a dilucidar en las películas de Almodóvar, que el crítico cubano intentará, en vano, desentrañar. Eso si tenemos en cuenta la no coincidencia entre las afirmaciones del crítico cubano, y las declaraciones que ofrecerá el autor español al ser interpelado. Como parte de un juego de agudezas intelectuales y capacidad de réplica de lado y lado, la entrevista devendrá un punto de inflexión en la proyección y posterior trayectoria profesional de Rufo Caballero, que descubre así que su método analítico es falible.

Consideramos así que la decisión de Rufo Caballero de reeditar el ensayo de 1993, *La sinceridad suele ser escandalosa*, antecedido por el pretexto y subtítulo literario de "Todo el cine de Pedro Almodóvar", está relacionado no solo con su búsqueda obsesiva y perfeccionista de un discurso literario complejo desde el estilo y depurado en lo ético. También lo moviliza la voluntad manifiesta de reafirmarse en una posición interpretante y de producción de sentidos que había sido puesta en duda, su capacidad hermenéutica, a partir del diálogo que sostiene con el director español a raíz de la entrevista que éste concedió a inicios de 1994, donde quedaban en entredicho muchas de las aseveraciones realizadas por el crítico cubano unos pocos meses antes en el ensayo ya mencionado.

Que Rufo Caballero encabece la entrevista "Estoy harto de ser Pedro Almodóvar", a partir de una afirmación que hace el director manchego en la entrevista que le concede en enero de 1994, explicaría en parte, suponemos, su decisión de reeditar, sin cambios, apenas unos meses después, el mismo ensayo monográfico publicado el año anterior, texto que el crítico cubano insistiría en que le fuese autografiado por el autor español:

> Cuando Pedro Almodóvar me dedicó la primera página de *La sinceridad suele ser escandalosa*, ensayo que una vez escribí sobre su cine, confesó: "tú sabes que detrás de tantas palabras, de tantas imágenes en movimiento, hay un grito desesperado por ser entendido y amado". Entonces, por encima del entretenimiento engañoso que despista a ingenuos y desalmados, Pedro Almodóvar es un poeta cuya enorme sensibilidad lo vuelve definitivamente infeliz. (Caballero, 1994[c], p. 4)

Al contextualizar las circunstancias y datar el momento exacto del encuentro y la entrevista que Pedro Almodóvar le concede en exclusiva, el crítico cubano de cine no desaprovecha la oportunidad de establecer e insistir en una supuesta afinidad que los acercaba en lo espiritual y lo sentimental; que los convertía en amigos de toda la vida, un posicionamiento esnobista que bien cabría adjudicar a la admiración y el respeto que imponía la personalidad y trayectoria del autor español al Rufo Caballero de esos años:

> La primera vez que lo vi, el 4 de enero de 1994 (la precisión de la fecha, como se supondrá, no es un detalle fetichista, sino una licencia de mi afecto), sus pantalones rojos, camisa amarilla, sweater morado, su afocante cabello batido en plan divo, para nada pudieron distraerme de la tristeza de su mirada, hálito que yo ya conocía luego de mucho hurgar en el sentido último de sus películas. Por eso también, cuando se marchó el día 7, me quedé con la misma tristeza, en el desconcierto que deja el amigo. (Caballero, 1994[c], p. 4)

De la afirmación anterior, sin embargo, es posible articular algunas cuestiones, contradictorias en primera instancia, pero muy fáciles de comprender, entonces y ahora. De ahí que haya que enumerarlas y explicarlas todas de una manera expedita y somera. Lo primero es la pretensión ingenua del crítico de cine de encontrarle un sentido último a las películas de Pedro Almodóvar, cuando con el transcurrir del tiempo el gran aporte epistémico y hermenéutico de Rufo Caballero sería, precisamente, desde el ejercicio de la crítica de autor, la producción de sentidos, infinitos o nuevos, al menos, prorrogables.

Segundo. La atribución indebida del crítico de adjudicarle al director manchego, incluso a sus películas, un determinado sesgo afectivo y emocional difícil de comprobar desde la ciencia. Es una actitud que no iría más allá de la interpretación intencionada del comportamiento y la personalidad del autor español según la percibiría Rufo Caballero.

Tercero. Impostar sobre la marcha una cercana relación de amistad[174] que de modo conveniente pero tangencial lo acercaría, por osmosis, al universo sentimental del autor español. A partir del estrechamiento de un vínculo que nunca deja de ser circunstancial, más que todo, anecdótico, por lo menos en lo que podría concernir a Pedro Almodóvar, Rufo Caballero se impone el reto intelectual de confirmar sus afirmaciones y conjeturas sobre las películas que el director manchego había estrenado hasta entonces. Éstas bien podrían ser las condicionantes extra-estéticas que lo llevan a reeditar, sin ningún tipo de ajustes ni modificaciones, un ensayo que pudo actualizar a conveniencia y discreción, más cuando el director manchego le ofreció declaraciones y pistas que le hubiesen permitido al crítico cubano no enmendar la plana de sus planteamientos sino matizarlos, actualizarlos en la medida que los mismos se corroboraban o desmentían después de la entrevista que le concediera Pedro Almodóvar.

[174] Entre las imágenes que sirven de apoyo visual a la entrevista que le concede el director manchego hay un ilustrativo pie de foto que apuntala el intento de Rufo Caballero por adjudicarse una relación cercana y de amistad con Pedro Almodóvar. Allí se declara, para insistir: *El maldito cineasta español junto a sus amigos, el actor Jorge Perugorría, los críticos Rufo Caballero y Frank Padrón, y la actriz Mirta Ibarra*. Si bien las imágenes fotográficas pertenecerían a varios autores, Paco Bou, Ana Muller y Jorge Aparicio, sin más precisiones al respecto, la redacción literaria del pie de foto se puede adjudicar sin ninguna duda a Rufo Caballero. No es un detalle insignificante, ni siquiera menor, pues deja entrever el nivel de precisión con que el crítico cubano de cine controlaba el proceso editorial de sus artículos, entrevistas y ensayos, produciendo sentidos incluso a partir de acotaciones breves y subrepticias que pasaban desapercibidas.

Así, a partir del contrapunteo de ideas y puntos de vista con el director manchego, por medio de una entrevista informal pero que aportaba trazas y le abría nuevas rutas plausibles a la interpretación y a la consecuente producción de sentidos, Rufo Caballero, en cambio, prefiere confirmarse en sus especulaciones y sospechas.[175] Es comprensible.

En consecuencia, la entrevista en exclusiva concedida por Pedro Almodóvar acaba siendo un juego de espejos, donde más que emplazar e interrogar al director manchego Rufo Caballero busca hacerse un autorretrato en compañía, en este caso, de un famoso. Aparecer en la foto para la posteridad, literalmente, le servirá al crítico y entrevistador en ciernes para apuntalar su reputación y notoriedad en tanto una vedette mediática en ascenso que, por ello, accede a experiencias estéticas y a personajes de interés público. En cualquier caso, la confrontación dialéctica transcurrió por los cauces de lo previsible:

> Conmigo se proyectó, además de generoso y afable (me compulsó a tutearle), tremendamente reflexivo, y analítico, presa de un ego fuerte pero controlado. Asumió las interrogantes unas veces con frontal osadía y otras con astutas y oblicuas desviaciones, en un cúmulo veloz de ideas encabalgadas, entre las cuales deslizó, por cierto, alguna ironía de soportable levedad. Como esta entrevista exclusiva para *Revolución y Cultura* tuvo una primicia en el programa *24 x segundo*, algunos temperamentos alegres que entonces supieron de los principales juicios, extrañaron el "desenfado" habitual de Almodóvar, su carácter supuestamente lunático y desmedido. (Caballero, 1994[c], p. 5)

No extraña la insistencia de Rufo Caballero en asumir una posición privilegiada, la del crítico y entrevistador que recibe la oportunidad y disfruta del privilegio de estar cerca de un personaje ilustre al que admira y respeta, pero con el cual llegará a disentir, sobre todo a partir de la no coincidencia de criterios alrededor del cine de Almodóvar. Éste cuestiona, desmiente o matiza, el director manchego, muchas de las afirmaciones fundamentalistas que sobre su obra realiza el crítico cubano a lo largo de la entrevista, dejándolo descabalgado y en evidencia, incluso fuera de lugar, una cuestión que lo lleva a prescindir de la publicación de una parte de las declaraciones del cineasta español.

---

[175] Que la entrevista tenga lugar a inicios de 1994, posterior a la publicación en formato *plaquette* de *La sinceridad suele ser encantadora*, y que no aparezca impresa hasta seis meses más tarde, respetando la frecuencia bimensual de la revista *Revolución y Cultura*, que la incluye de manera íntegra en su número 4, de julio y agosto de ese año, cuando ya había sido publicado el libro *Aquí el problema es no morirse*, expone hasta un punto el desinterés manifiesto de Rufo Caballero por actualizar un texto que él daba por acabado, e «incorregible». Ello, a pesar de que lo que planteaba había sido emplazado, en buena medida, una que otra vez, por el director manchego Pedro Almodóvar, que disentía y entraba en conflicto campal con el crítico cubano, a juzgar por lo que llega a declarar en la entrevista. Rufo Caballero, a pesar de ello, no deja de afirmar que le interesaba más hurgar en las películas del autor español, aun cuando suponga no admitir que sus afirmaciones, especulaciones, sentidos construidos y teorías pudiesen no estar en sintonía con las intenciones implícitas, y el mensaje, del realizador español. Es una actitud acaso inconformista, que caracterizará su ejercicio intelectual y profesional de la crítica de autor. Rufo Caballero los admira, analiza su obra, pero no admite ni le sientan bien las explicaciones y razones que ofrecen estos cuando los invitan al diálogo sobre sus películas una vez las analiza el crítico.

La publicación y posterior reedición, muchos años después, de dicha entrevista, constituye un ejemplo fehaciente de un proceso de reescritura infinita y perfeccionista, que afecta al contenido original, y que también rebasa el estilo literario del autor hasta incidir en el concepto y la imagen que tiene el crítico de cine de sí mismo a lo largo del tiempo. Es por lo que Rufo Caballero reelaborará su obra literaria constantemente. Para extirpar determinados contenidos que podría considerar contraproducentes o superfluos; incluso para refinar el estilo denso que caracterizó su crítica de cine desde los inicios, particularidad que él lograría domeñar, no del todo, en la medida que maduraba como crítico de cine, ensayista y luego, al final de su vida, en tanto un escritor de ficciones.

Más que abreviar, que también, le interesaba aligerar la carga literaria del discurso crítico y potabilizarlo sin perder su esencia, depurando el estilo de adjetivos y recovecos retóricos. Al actualizar la métrica y el tono de sus ensayos y entrevistas, Rufo Caballero prescindirá de paso, en parte, de un rasgo distintivo de su estilo literario: las confesiones o testimonios desfasados. Además, corrige ciertos errores conceptuales o de diagnóstico digamos clínico, una cuestión que podría tener que ver con la incorporación posterior de lecturas y contenidos provenientes de otras ciencias, no tan afines a la Historia del Arte, como lo podrían ser la Psicología, o la Psiquiatría en tanto una especialidad médica.

Dichos ajustes acaso conceptuales, apenas detectados o perceptibles, sin embargo, exponen una voluntad y naturaleza ciertamente contradictoria. El crítico cubano de cine es capaz de enmendar un error en la misma medida que se mantiene en sus cabales y se niega a conceder al lector de la entrevista atribuciones que bien podrían corresponderle:

> Quienes enfrenten ahora estas líneas con igual ánimo de feria, tendrán que perdonarme otra vez, porque ni ese era el interés que me asistía, ni definitivamente es ese el único o más importante tono del verdadero Pedro Almodóvar, un artista riguroso y obsesivo con su profesión hasta bordear la paranoia. (Caballero, 1994[c], p. 5)

Distinguir entre paranoia y psicosis, como consigue el autor cubano al reeditar la entrevista años después, sustituyendo un concepto quizás equivocado por otro correcto, implica no solo asumir el error cometido sino también el encargo de enmendarlo sin que tal decisión, muy posterior, implique renegar en lo absoluto de lo dicho anteriormente. Aún así Rufo Caballero, también al momento de la reedición posterior de la entrevista, se otorga otras licencias de tipo más bien autoral, que tendrían que ver con la economía editorial, de prescindir del todo de ciertas declaraciones o ideas que poco aportaban al conjunto general de la entrevista, al redundar en cuestiones que en ese momento habían dejado de ser esclarecedores e interesantes para devenir tópicos de la actualidad diaria.

Al descartar por completo las opiniones de Pedro Almodóvar proferidas en 1994, referidas en ese caso al estado calamitoso del cine español (a juzgar por la disminución del número de películas estrenadas entonces), el crítico cubano aterrizará en el análisis directo de las películas del manchego. Sin adjetivos ni neologismos impertinentes,[176] para conseguirlo, formula una pregunta acaso elemental, apenas elaborada pero válida, que, perfilada con otra intencionalidad, le permitiría, al ser respondida por Almodóvar, reciclarla y parafrasearla en serio, muchos años después, al empezar a escribir ficciones. La pregunta, en cualquier caso, complaciente, de fácil respuesta, es también definitoria: "¿Cómo enfocas la dinámica entre comicidad y filosofía que recorre tus filmes?" (Caballero, 1994[c], p. 5).

Pedro Almodóvar, como luego lo hará Rufo Caballero con sus historias de cine, asume una posición de principios que vendrían a definir su comprensión compleja pero siempre comprometida con el acto de crear y el proceso de vivir de una manera intensa:

> Yo lo único que sé es que contar historias se ha convertido en mi segunda naturaleza, que creo está vampirizando el resto de mi vida, si es que me queda algo. Lo que más me interesa es contar historias y me va la vida en ello; quiero decir, me implico en todos los sentidos. Es una aventura no ya artística; es una aventura existencial absoluta. Eso en cuanto a mi intención; ahora, el resultado, no sé si será más o menos banal. Hablo de las cosas que más me importan, en un discurso que va cambiando como mi vida, como cambian mis intereses y problemas. (Caballero, 1994[c], p. 5)

La respuesta de Almodóvar, de apariencia y esencia poco problemática en lo ético, consigue sin embargo remover la conciencia estética y existencial del discurso literario de Rufo Caballero, que varios años después, en el prólogo de *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*, recupera y propone planteamientos muy parecidos, que le permitirán esclarecer entonces porque él decidió, sin dejar de practicar la crítica de cine como actividad intelectual y profesional, llevarla a otro nivel de la creatividad, continuidad, experimentación y a la vez, de ruptura controlada con el discurso moderno. Al comprimir y depurar por completo el planteamiento de la pregunta, Rufo Caballero también emplaza el enfoque estrictamente posmodernista del tema, tan habitual en su discurso, que, sin prescindir del mismo, cuando más, se permite dejarlo reposar un rato.

---

[176] La formulación de la pregunta constituye un claro ejemplo del modo enrevesado y casi rocambolesco en que el crítico de cine y entrevistador cubano encabezaba entonces cuestiones medulares que tenían que ver con su aprehensión del arte y la cultura actual, filtradas por el tamiz del pensamiento posmodernista. El planteamiento completo de la cuestión, tal como fue formulada en la entrevista original de 1994, decía: *"Ya adentrándonos en tu cine, si en la superficie tus películas gustan ser aquelárricas, carnavalescas y hasta disfrutar del valor de lo frívolo, en el fondo son desalienantes recuperaciones de la espiritualidad y la poesía, en medio de una era de vacuidades y descreimientos. ¿Cómo enfocas esa dinámica entre comicidad y filosofía?"*

Al abrirse de nuevo a la posibilidad de recuperar cierta comprensión historicista del arte y la cultura, no mediadas ni sesgadas del todo por los efectos de dicha estética contemporánea, que apostaba por confundir referentes y diluir ciertos límites autorales, Rufo Caballero regresa a gusto al corpus ideológico y teórico de la modernidad clásica, no asumida solo como antecedente sino cual el despegue e impulso ideológico necesario para la aparición inevitable de la posmodernidad y lo posmoderno como construcciones. De todos modos, más allá de determinadas desavenencias y disensos, es posible detectar múltiples puntos de contacto entre la percepción que tiene Rufo Caballero de la obra y personalidad artística de Pedro Almodóvar, y lo que afirma, de sí mismo, el manchego. Destacamos, en especial, todo lo relacionado con un atributo arquetípicamente español, según Pedro Almodóvar, y también Rufo Caballero, y que podría ser descrito como el sentido trágico de la existencia humana, una cuestión constante, la de la finitud temporal del ser humano en tanto individuo colectivizado, que ambos, director y crítico de cine, comparten como una preocupación existencial ineludible:

> Existe un modo de hablar seriamente de uno mismo y hacerlo a la vez con gracia, porque el humor es mucho más que una suerte de lubricante para que las historias sean más fácilmente digeridas. En el fondo mis historias, son todas muy duras. No puedo evitar tener un sentimiento tópicamente trágico de la vida, que es algo muy español; pero también, al mismo tiempo, me quiero burlar de eso, pues sería un poco como burlarse de la muerte, del dolor, burlarse de todas esas cosas que no se entienden o que te hacen mal. Entonces, el humor no está reñido ni con la sinceridad ni con la emoción. (Caballero, 1994[c], p. 5)

Rufo Caballero había adelantado algo parecido en su ensayo dedicado al director manchego. Apenas un año antes, una posición en la que se reafirmaría meses después de realizada la entrevista al director manchego, el crítico cubano afirmaba lo siguiente:

> Visceralmente español, Almodóvar no escapa tampoco al desvelo por la muerte, aunque sus nociones sobre ella no participen tanto del dramático fatalismo de la tauromaquia como de un cierto y natural morbo, que la hace aparecer lo mismo como elemento de excitación sexual *(Matador)* que como lógica consecuencia de la irracionalidad del deseo inmoderado *(La ley del deseo)*. (Caballero, 1994[a], p. 18-19)

Pedro Almodóvar incluso desmonta en piezas la teoría urdida por Rufo Caballero, sobre que su cine de autor era en esencia paródico. El realizador español es categórico al afirmar que no es así en absoluto. Por el contrario. Ante una pregunta directa centrada en la cuestión de la parodia como género y lo paródico cual recurso de representación, Pedro Almodóvar desarma al crítico cubano en su intento de clasificarle y describir el cine del director manchego a partir de un rasgo que en realidad no lo definía para nada:

> Soy un espíritu muy ecléctico, estética ésta muy de fin de siglo (lo mezclo todo, como en mi vida se mezcla todo), y en ese eclecticismo, no creo que haya una intención paródica: es mi carácter y mi modo de visualizar las historias. Lo que ocurre es que nada de lo que hago, ni siquiera los melodramas como *Tacones lejanos*, está exento de ironía. Pero la ironía no tiene un sentido como paródico del género que adopto, sino que el español muchas veces utiliza el humor para defenderse de las cosas que le dan miedo. Es ese el significado de la presencia del humor en todas mis películas. (Caballero, 1994[c], p. 6)

En contraposición diametral, Rufo Caballero había afirmado con antelación:

> Dicha tendencia a reciclar los estilos […] discurre paralela a esas otras historias más "seriamente" expuestas, de ritmo interior y un clima de naturaleza propiamente dramática, si bien aparecen de similar manera moldeadas por el coqueteo con la parodia. Pero otra parodia más alambicada, sumergida en la tragicidad del conflicto argumental. Así como se incrementa la complejidad de las problemáticas humanas, la parodia se va destilando y refinando, sin sacrificarse por ello el proverbial desenfado, la frescura ni la gracia. Antes bien, esta otra orientación significa el pertinente convencimiento de que la burda astracanada no tiene por qué constituir el único código posible. (Caballero, 1994[a], p. 25)

Pedro Almodóvar también desarticula la afirmación realizada por Rufo Caballero, que los personajes de sus películas viven atorados en una suerte de actualidad perpetua, sin una historia de vida ni un pasado detrás, lo que no es así, según Pedro Almodóvar. Rufo Caballero, con anterioridad, y luego, al momento de publicarse dicha entrevista, había declarado de manera contundente y definitoria:

> Almodóvar concentra el sujeto dramático en el presente histórico, en la realidad inmediata, casi con la vivacidad de la crónica periodística. Sus filmes rezuman una plácida sensación de presente eterno, en parte por su entusiasta flirteo con la noción posmoderna y su grávida deuda con la estética del comic. De facto sus personajes no son construidos sobre la base de la consecutividad biográfica ni de una compleja historia clínico-sicológica, sino más bien por los raros indicios de su posesión de objetos. (Caballero, 1994[a], p. 11-12)

El director manchego, sin embargo, no consiente el nihilismo y la superficialidad psicológica que Rufo Caballero adjudica como aquellas características inmanentes que mejor definen a los personajes de sus películas, donde ningún aspecto es dejado al azar:

> Para mí hasta el color es un factor narrativo, muy dramático. Los decorados también: no son sólo una cuestión estética. Estás hablando del personaje y estás hablando del estado de ánimo del personaje o del *feeling* que tiene en ese momento la secuencia. Yo lo hago a través de un modo personal, a través de objetos que me gustan o con los que me relaciono; y con todo eso voy dando información sobre la historia, sobre la estética que he elegido, el personaje y su pasado. Vamos, un vaso tiene también mucho valor. En eso el cine se parece a la publicidad, el único género que consigue hacer de los objetos auténticos personajes. Odio la publicidad, en cualquier caso, pero digo que como narración me interesa. (Caballero, 1994[c], p. 6)

En algún momento de la entrevista Rufo Caballero empuja el duelo argumental y de ideas al campo de la interacción mutualista entre el director de cine en tanto autor y el crítico en su condición de espectador y sobre todo de intérprete que se adjudica la prerrogativa intelectual y profesional de juzgar. Pedro Almodóvar, al sentirse aludido, admite sin ambages sus constantes encontronazos con la crítica especializada de su país; mientras aprovecha, de paso, para atizar al gremio en un sentido mucho más general:

> Yo mantengo una relación contradictoria y complicada con los críticos. De todos modos, sabes, es una profesión que a mí me desconcierta. Truffaut recordaba que si a un niño le preguntas qué profesión querría tener de mayor, ninguno diría que crítico. Porque es un oficio al que a veces se llega por otros caminos. Con todo respeto para determinada crítica, no quiero decir que todo el mundo sea así, pero en muchas ocasiones el camino por el que se llega a hacer crítica es un sendero lleno de frustraciones; el resultado de haberse quedado en algo queriendo hacer otra cosa, como cine pongamos. (Caballero, 1994[c], p. 6)

La entrevista, no obstante, a pesar de los desacuerdos y encontronazos de opinión, sirve de acicate y lanzadera a ciertas admisiones y declaraciones a lugar por parte de Rufo Caballero. Así, replicando a Pedro Almodóvar, declara: "Ahora, con tus palabras, caigo en la cuenta de que fui un niño excepcional, porque para mí la crítica jamás ha sido un paliativo de frustraciones, sino un acto de plenitud y rigor profesional". (Caballero, 1994[c], p. 6)

Al comparar en detalle, y de manera intencionada, la reedición revisada de dicha entrevista, descubrimos actualizaciones y agregados de última hora que, sin apartarse de las declaraciones y preguntas originales, no obstante, aportan una comprensión diferente de cómo evolucionó la lógica analítica y el discurso literario de Rufo Caballero con el paso del tiempo. Así, por ejemplo, detectamos que en la compilación libresca de dicha entrevista la acotación o comentario de Rufo Caballero, si bien no difiere en demasía del anteriormente citado, aporta una nueva perspectiva de entendimiento de sus ideas, que lo llevan a expresar lo siguiente: "Con tus palabras, caigo en la cuenta de que fui un niño excepcional, porque para mí la crítica jamás ha sido un paliativo de frustraciones, sino un acto de plenitud y rigor, de placer. El goce del texto crítico". (Caballero, 2010[a], p. 333). Aunque los cambios registrados al respecto son mínimos, los mismos dejan entrever, sin esfuerzo, la forma recreativa y casi sensorial en que evolucionó el discurso y el método analítico asumido por Rufo Caballero como parte de la praxis intelectual, literaria pero también recreativa de lo que hemos dado en llamar la crítica de autor que sin dudas alude a las ideas y los presupuestos teóricos de uno de sus autores predilectos.

Al prescindir de la noción de lo profesional, refiriéndose al cometido existencial y sobre todo ideológico de la crítica de cine, Rufo Caballero busca priorizar, en cambio, cierta comprensión y delineamiento hedonista o lúdico del discurso, que se aviene a su práctica personal de llevar la crítica de cine a una nueva cima conceptual definida por la asunción y defensa de la autoría, las emociones y la subjetividad del proceso analítico. De esa manera Rufo Caballero se encomienda y escuda detrás del pensamiento teórico y los ensayos de Roland Barthes, para quien "el placer del texto es perverso, polimorfo, creado por intermitencias del cuerpo, incluso en mayor medida que por intermitencias del corazón. Ruptura, desgarradura, sutura, escisión intensifican ese placer; eso es lo que hace el desplazamiento erótico". (Hassan, 2008, p. 38). Hablamos de cierto tipo de gratificación individual que iría más allá de las obligaciones propias de la profesión para recalar en el plano de la búsqueda, y consecución, de la felicidad, y el placer erotizado, que a su vez tendría mucho que ver con la recreación de un nuevo universo referencial.

Pedro Almodóvar le ofrece a Rufo Caballero una coartada efectiva para la práctica de lo que hemos dado en conceptualizar para la ocasión como crítica de autor, al dar por sentado el derecho del crítico a especular e intuir explicaciones, y sentidos diferentes. Pedro Almodóvar entiende así que la escritura, y la interpretación del hecho artístico, cinematográfico, puede ser absurda, espontánea, incluso improvisada, a conveniencia y discreción del crítico, que urde su propia trama a partir de los significantes propuestos:

> A mí ni siquiera me parece mal que un crítico se muestre absolutamente arbitrario y personal, lo que sucede es que, como en todo, depende del talento. Una crítica absolutamente arbitraria puede ser también muy brillante por el cómo se ve la película, el enfoque y a lo mejor hasta la manera de convertirla en otra. Pero no me negarás que ese tipo de crítica inteligente es bastante escasa. (Caballero, 1994[c], p. 6)

Rufo Caballero aprovecha la oportunidad para generar su aportación definitiva alrededor de la figura del crítico de cine en el contexto cultural cubano contemporáneo. Al asumir el ejercicio del criterio como una praxis intelectual y profesional minoritaria, de unos pocos visionarios subversivos, Rufo Caballero encuentra el modo de incluirse:

> -- *Ya que tocas el punto, aquí contamos con muy pocos críticos personales, de criterio singular y profundo, y esos autores dentro de la creación crítica suelen ser tildados por sus colegas de subjetivos, arbitrarios, apasionados; pues en el fondo se vulgariza la objetividad como la "coincidencia" respecto a las películas y tendencias entronizadas por los festivales, las revistas del corazón, etc.* (Caballero, 1994[c], p. 6)[177]

[177] La comparación constante y necesaria entre la primera edición de la entrevista de enero de 1994, y su posterior inclusión en uno de los dos libros del año 2010, descubre otra pequeña actualización o cambio: la omisión de la alusión a las revistas del corazón, sustituida en este caso por la mención de los Oscar.

Al responder a Pedro Almodóvar, Rufo Caballero estaba dando por sentado que él, en tanto crítico de cine, pertenecía a ese grupo selecto que se inventaban las películas. De hecho, es una cuestión teórica que desarrollará en profundidad en un libro posterior, *Rumores del cómplice. Cinco maneras de ser crítico de cine*, donde llega a seccionar el gremio de la crítica de cine en Cuba en dos grandes frentes ideológicos, e intelectuales, antagónicos, e irreconciliables, dispuestos a no estar de acuerdo bajo ningún concepto. Asentaba así su decisión y derecho no solo a especular e interpretar a conveniencia sino también a imaginar alternativas argumentales, y soluciones dramáticas acaso diferentes, en este caso, de las intenciones implícitas, y el mensaje propuesto por el autor original.

Al reflexionar en la entrevista alrededor del estado de la crítica de cine en Cuba, en algún momento Rufo Caballero insta a Pedro Almodóvar a pronunciarse sobre su estancia en el archipiélago y las impresiones al respecto. Aunque parezca condicionado por al carácter aparentemente inocuo del tema ciertas conclusiones emergen a partir de sus declaraciones, que inciden, de paso, en su comprensión del cine cubano de entonces:

> Vuestra realidad es tan rica en todo sentido, tan desbordante, tan plural, tan tremenda, tan chocante y tan única que es muy difícil hablar de ella en tales condiciones. Y no quiero tampoco manifestarme sobre algo que todavía no conozco a fondo. Curiosamente, en lo estético yo me encuentro que mis raíces están más aquí que en el Mediterráneo. Digo el Mediterráneo para hablar de España, porque yo soy de La Mancha, que es una región de una austeridad absoluta, y sin embargo mi cine es un cine barroco, de una coloración explosiva más emparentada con la estética del Caribe que con la estética puramente española; a pesar de que, al propio tiempo, mi cine es muy español. (Caballero, 1994[c], p. 7)

La Habana como escenografía e inspiración posible para el cine de Almodóvar no pasaría de ser, en ningún caso, un halago descontextualizado, que romantiza la realidad social, y la edulcora de manera artificial. Desde una primera impresión pasajera, dígase, turística, no equivocada del todo, pero sí condicionada por la fascinación de la llegada, un primer encuentro a la carrera y el descubrimiento de cierta cercanía cultural evidente, Pedro Almodóvar es capaz de admitir el arrobamiento que le produce la capital cubana, aun cuando luzca casi destruida por completo.[178]

[178] En Cuba en el campo de estudio de la Historia del Arte, también de la arquitectura y el urbanismo, aplica un concepto muy descriptivo, pero no menos indicial, por irónico, del estado deplorable, o de ruina absoluta en que se encuentra buena parte del fondo habitacional de esas zonas históricas de La Habana, que fueron declaradas Patrimonio de La Humanidad en 1982. Así, tras la noción de «estática milagrosa», se esconde una sórdida realidad social, directamente relacionada con la precariedad y la pobreza extrema. Lo curioso del caso es que desde la cultura visual ha degenerado en una estética inmanente y reconocible, incluso recurrente, al menos en lo que respecta a la fotografía artística, y el cine cubano contemporáneo, que exploran dichas zonas de exclusión y marginalidad hasta convertirlas en imágenes adulteradas, pero no menos icónicas, de una falsa dignidad humana en medio de la depauperación vital más desesperante.

Por lo menos las zonas con un valor patrimonial añadido: "Sin querer ser frívolo, y mucho menos irrespetuoso, esta Habana totalmente desconchada, como bombardeada por décadas, el deterioro de toda la ciudad, a mí me parece de una belleza esplendorosa, y de una nobleza increíble". (Caballero, 1994[c], p. 7)

No es casual que Rufo Caballero indague al respecto al momento de la entrevista. Parecería en cualquier caso que le interesaba, y mucho, acomodar a Pedro Almodóvar antes de insistir en otras cuestiones que tenían que ver con el entorno citadino y humano en que se concreta la creación cinematográfica cubana contemporánea pero también la realidad económica y social que le servía de contexto e inspiración. Pedro Almodóvar, aun cuando reconoce las dificultades que padecían los cubanos, se deshace en elogios:

> A pesar del tiempo que estáis viviendo, yo al menos no aprecio desesperación por ningún lado. Hay en cambio una buena disposición para vivir en el cubano, una alegría y sobre todo una hospitalidad y amabilidad para con el visitante, que me parece, francamente, un modelo de conducta. (Caballero, 1994[c], p. 7)

La idealización de La Habana, y su gente, como ese hábitat fronterizo y delirante, se potencia a raíz de una pregunta relacionada con *Fresa y chocolate*, por medio de la cual Rufo Caballero insiste en conceder al arte una potestad y voluntad transformadora. Pedro Almodóvar, en cambio, aun cuando cae rendido ante los encantos decadentes de La Habana, se muestra mucho más comedido al hablar del largometraje cubano, al cual, sin embargo, es capaz de cuestionarle que no sea lo suficientemente crítico, o incisivo, menos intelectualizado y teatral; si se quiere, más pedestre y atado a la realidad material del día a día, remarcada por un acento antropológico que el director manchego echa en falta, y que según él hubiese autenticado la película en un plano social más combativo:

> Sin dudas la película demuestra flexibilidad con respecto a temas tabúes, como la homosexualidad. A mí, si te digo la verdad, me resulta una mezcla de *My Fair Lady*, *Pigmalion* y la obra de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, adaptada a la realidad cubana. Yo creo que hay un montón de claves que si la gente no ha estado aquí, no sé si puedan entender. De todas formas, lo que se cuenta es muy evidente. Si yo tuviera que narrar la historia, hubiera añadido un poco más de dureza. Encuentro la película excesivamente amable. También me hubiera gustado ver más exteriores en ella, evitar la impresión de parecer una obra de teatro, y explotar más la ciudad como personaje. El entorno a mí me interesa mucho, pero apenas si se nombra. Faltan las referencias típicas a la ciudad. (Caballero, 1994[c], p. 7)

En lo que concierne específicamente al cine cubano contemporáneo las cuarterías o solares acaban siendo la sublimación audiovisual de dicha «estática milagrosa», aquellas locaciones idealizadas desde las que se podrían narrar los avatares existenciales de la época y de los individuos atrapados en sus circunstancias. *Fresa y chocolate* es un buen ejemplo de las connotaciones de habitar dichos espacios de convivencia promiscua en la Cuba posterior a 1959, aunque el problema venga del pasado republicano, tan denostado.

Las críticas y el posicionamiento personal de Pedro Almodóvar en tanto un artista, de cine, pero también, según Rufo Caballero, un poeta, no es que acaben siendo del todo incompatibles. Su afinidad con el mundo literario de Manuel Puig y las críticas sutiles al feminismo feroz de ciertas intelectuales de gabinete y pasarela de modas, es defendida, a su manera, por otro gran crítico cubano, que así logra establecer ciertas conexiones no necesariamente evidentes desde el punto de vista estilístico pero también ideológico:

> Siempre he creído que hay autores, como Manuel Puig, que conocen mejor a las mujeres que la mayor parte de los hombres y, por supuesto, más que muchas feministas, que han convertido el feminismo en una causa: la exacta contrapartida del machismo. Ahora Almodóvar se proyecta mucho, como lo hacía Manuel. Pero está más cerca de Lorca que de Puig, con esa extraña mezcla de inteligencia y de intuición poética, la combinación que hacía combustión interna en el genio del poeta que Buñuel y Dalí llamaban el perro andaluz antes de que lo matara la descarga que lo hizo inmortal. (Cabrera, 2001, p. 572)

Si bien Guillermo Cabrera Infante no consigue diluir el acento ácido de su acervo cultural, que lo empuja al establecimiento de analogías y silogismos más literarios que intrínsecamente racionales, no es menos cierto que alcanza, sin grandes dificultades, describir la complejidad de la estética y la ética del director español en tanto un artista. Tampoco desentona demasiado la insistencia de Pedro Almodóvar en la cuestión del contexto cultural, específicamente doméstico y urbano, donde transcurre el argumento de *Fresa y chocolate*. Su perspectiva es la del viajero, o del turista que hace una escala; que aun así se atreve a emitir una opinión que podría estar perfectamente equivocada, pero que calzaría, sin dudas, con la estética, y cosmovisión, del mundo que lo rodeaba, nuevo para él, pero no menos cercano y por ello digno de ser emplazado y representado en profundidad. Así, el director manchego, vendría a proponer su versión personalizada de un drama, contemporáneo entonces, que en su opinión debió arriesgar mucho más:

> Yo creo que la película tenía que haber salido un poco más a la calle, y yo la hubiera hecho menos sentimental. Me hubiera gustado también, al menos como turista, o como visitante de este país y esa historia, ver más el universo de David, las relaciones con sus amigos, la enseñanza, cómo se lleva a casa; casi me interesaba más ese universo que el mundo del Pigmalión. Pero en general a mí me gustó, está muy bien interpretada y se hacen referencias muy emotivas a la cultura cubana; digamos, al piano triste de Cervantes cuando éste se tiene que ir. Me parece una película muy interesante, validísima y que significa que en este país están cambiando muchas cosas. (Caballero, 1994[c], p. 7-8)

Rufo Caballero, por su lado, se sorprende ante la respuesta de Pedro Almodóvar, que le vendría a confirmar el potencial adaptable de una historia de cine que nunca se acaba del todo, cuya metamorfosis posible en otra película vendría a recaer en el crítico, abocado al experimento de imaginar alguna alternativa argumental o dramática propia:

"*Como mínimo, me asombra la rapidez con que has fabulado tu versión de* Fresa y chocolate". (Caballero, 1994[c], p. 8). Admitir el estupor que le generan los comentarios y las sugerencias de Pedro Almodóvar al referirse al largometraje cubano del momento, bien podrían haber conseguido un efecto de anagnórisis, de comprensión cabal y súbita, de que no solo los críticos de cine se arman sus propias películas, sino que los cineastas también lo hacen, de una forma u otra, con la obra de sus colegas, le sean cercanos o no.

El autor audiovisual, el creador cinematográfico, al ejercer de crítico en funciones, así sea de manera informal, también especula, imagina, propone sentidos a reconstruir. En resumen. Se arma su propia película a partir de un proceso de recreación personal. Es una atribución y detalle interesante que no pasa desapercibido para Rufo Caballero.

El germen de la decisión meditada de concederle a la crítica de cine un carácter autoral inmanente, es decir, un calado y acabado artístico autónomo, quizás ocurrió en ese instante. Pedro Almodóvar le mostraba así, a Rufo Caballero, el camino a desandar. De hecho, le concede al crítico de cine la coartada para otorgar nuevas interpretaciones y sentidos a filmes que acaban aparentando no tener un único final conocido ni cerrado.

Es decir. No existe un desenlace definitivo más allá del que sea capaz de construir cada espectador desde su propio imaginario procreador de sentidos. Pedro Almodóvar, sin embargo, parecería contradecirse en la misma medida que justo a continuación atiza de nuevo a la crítica como gremio y actividad profesional e intelectual, a su entender, derivada de la autosuficiencia, la frustración y la soberbia intelectual de los ejecutores:

> Muchas veces el crítico se cree realmente con la norma de lo que es cine o no, lo que es o no una buena película; y mis películas tienen un aliento personal que te puede gustar o no, puede o no estar acertado, pero que nace de una ausencia de convenciones que la mayoría de las veces resulta desconcertante. (Caballero, 1994[c], p. 8)

Pedro Almodóvar en cualquier caso reincide, al concederle a Rufo Caballero el subterfugio que luego el crítico cubano aprovechará para interpretar y construir sentidos en sus historias de cine, vueltas a contar años después. Es un asunto perceptible en la introducción del libro, el modo en que Rufo Caballero parafraseará la lógica del director manchego, que en esta ocasión cierra la entrevista con una declaración de intenciones:

> Lo que sí me encuentro en un momento de mi vida en que necesito hacer una travesura. No sé si se trate de una especie de autoagresión, pero me gustaría estar más cerca del abismo, o lanzarme directamente al abismo. Después de haber hecho diez películas tengo la impresión de que he consumado un ciclo, y el diez representa un número muy emblemático, además de un número que significa sobresaliente (risas). Pero sí, en este momento tanto de mi vida como de mi obra como cineasta, necesito un cambio y asumir otros riesgos. (Caballero, 1994[c], p. 8)

La cuestión del abismo como analogía o metáfora del riesgo personal y la muerte, propuesta por Pedro Almodóvar, vendría a ser a partir de entonces no solo un rasgo que definiría la obra del director manchego desde la perspectiva del crítico cubano de cine. Rufo Caballero se la apropia y reproduce hasta convertirla en una noción definitoria de sus posicionamientos personales y profesionales, pero también en tanto una demanda que les impondrá a sus personajes de ficción, la de vivir siempre al límite, hasta el final, sintiendo la emoción ineluctable de la pérdida del miedo, y del vértigo de existir a tope. Son reclamos a lugar que el crítico de cine extenderá en el tiempo a su obra y vida.

De vuelta al pasado inmediato de la entrevista concedida por el director español, es curioso que a nivel contextual coincidiese la premier mundial de *Fresa y chocolate* con la exhibición en Cuba de una retrospectiva íntegra de la obra de Pedro Almodóvar, y de paso, de una abarcadora muestra del cine español contemporáneo, el de entonces, en las fechas propicias del XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, en los primeros días de diciembre de 1993.

Rufo Caballero aprovecha las circunstancias para concentrar su atención en el cine español contemporáneo, y sus autores destacados,[179] garantes de una producción fílmica que representaba los avatares de una sociedad abocada al descubrimiento de la libertad colectiva e individual, durante décadas cohibidas por el mandato déspota del caudillo. Anunciaba de paso algunos de las características que definirían su ejercicio del criterio:

> Con un sólido instrumental teórico y la necesaria diversidad temática para atraer a un lector interesado, el crítico cubano Rufo Caballero aborda en este libro una selección de algunos ensayos sobre cine y artes plásticas, las dos ramas a las que se ha dedicado con asiduidad y profesionalidad. Desde Almodóvar hasta Rapi Diego; desde una panorámica de la plástica cubana hasta el abordaje monográfico sobre Raúl Martínez. Pero independientemente de esta aparente diversidad, hay una insistencia en el método de lo singular a lo general, de la evaluación del hecho o tema artístico concreto hacia las reflexiones teóricas más generales y he aquí donde radica la unidad de este libro. *Aquí el problema es no morirse* va más allá de la simple información teórica: insta a la reflexión y el análisis; los estudiosos e interesados en las artes plásticas y el cine, lo agradecerán.[180]

[179] El segundo ensayo que aparece en el libro compilatorio se titula "Análisis estructural y compositivo de la tragedia clásica española en la película española *Amantes*, de Vicente Aranda". A pesar de su brevedad y concisión el texto es muy importante debido a una cuestión filosófica que Rufo Caballero expone desde el subtítulo de este, "El espejo poético de nuestra crueldad". Aquí reafirma la noción de «lo poético» que antes había introducido en "Todo el cine de Pedro Almodóvar. La sinceridad suele ser encantadora", concepto en torno al cual construirá una teoría estética personalizada, que luego servirá de sustento a una parte de su discurso crítico y de los métodos de análisis y deconstrucción que aplica al fenómeno fílmico.

[180] Nota de contraportada del volumen *Aquí el problema es no morirse*, de la Colección Pinos Nuevos. La comisión de selección estuvo a cargo de Fernando Martínez Heredia, Max Figueroa y Cintio Vitier, bajo la dirección artística de Raúl Martínez y con el diseño de cubierta de Reinerio Tamayo Fonseca.

"Todo el cine de Pedro Almodóvar. La sinceridad suele ser encantadora" debe ser asumido como la anunciación de los disímiles derroteros que condicionan la producción de sentidos en la obra literaria de Rufo Caballero. No solo por la elección del sujeto de la atención axiológica del crítico cubano, sino incluso por los enunciados estéticos y éticos desde los que analiza la producción fílmica del director manchego y las formas en que su cine arriba e impacta en el contexto cultural cubano de entonces.

El descubrimiento y la fascinación por el cine del director español devendrán a partir de ese ensayo inicial una constante temática en la obra literaria de Rufo Caballero, que se lo apropia y evalúa desde su perspectiva cultural compleja. Pionero del estudio de la estética camp en el escenario intelectual cubano de esos años del período especial, Rufo Caballero hace oscilar sus reflexiones hermenéuticas entre el análisis sociológico más elemental, siempre a distancia, y en diferido, mientras por el otro lado lo conmueve la emoción del crítico de cine al que se permite estudiar una estética autoral audiovisual más que alejada de los cánones cinematográficos dominantes en la Cuba de esos años de intenso debate ideológico y crisis económica absoluta. No es un detalle insignificante.

No se puede estudiar el arte y la cultura cubana contemporánea sin tener en cuenta el carácter ideologizado del proceso político, y social, en el que se gestan.[181] Y si bien Rufo Caballero pudo actualizar, corregir o matizar dicho ensayo a partir de la entrevista en exclusiva que le concede Pedro Almodóvar seis meses antes, no lo hace. Él asume el cine de Pedro Almodóvar como una reacción alérgica a un pasado dictatorial reciente, hecho que le sirve para introducir el análisis de otros muchos tópicos correlacionados:

> Pero sin ir más lejos, sin salir de la misma España, su cine se resentía dramáticamente a merced de la abulia y el adocenamiento. Tal vez demasiado traumatizado por las restricciones de la censura franquista, el cine se consagra a las adaptaciones literarias para guiones de época, generalmente basados en novelas, y se refugia en un sospechoso apego al género biográfico. La historia era la coartada perfecta. Un cine casi confinado al ámbito rural, cuando no ahogado por la redundancia temática del intimismo de la pareja y

[181] Cuando hablamos de autorización, o permisividad, lo hacemos en el sentido más explícito del término. La política cultural cubana del estado y el gobierno, bajo la tutela ideológica del Partido Comunista de Cuba (PCC), había ofrecido muestras fehacientes de una marcada intolerancia institucional ante un tipo de cine considerado censurable, decadente, enajenante o/y escapista, incluso pequeño burgués desde un punto de vista clasista, por tanto, impropio de una sociedad socialista en construcción. En consecuencia, dicho cine tenía muy escasas posibilidades de ser exhibido en el circuito comercial. Aun cuando reuniera algunas virtudes estéticas y éticas que lo hicieran reconocido y trascendente, la renuencia gubernamental e institucional imposibilitaba criticarlo, a no ser para denostarlo desde una argumentación ideologizada y prejuiciosa que se adecuaba a la lógica políticamente condicionada de la sociedad cubana de entonces. Rufo Caballero es de los primeros críticos de cine que a partir de los años 90 consigue desmarcarse de la presión partidista, al romper con una inercia ideológica que instaba a defender solo aquellas producciones cinematográficas con un evidente carácter combativo, militante, reivindicativo de la lucha de clases y en contra del enemigo histórico, encarnado por el capitalismo imperialista, en especial, el norteamericano.

> la familia burguesa. La pantalla insistía en una luctuosa y extemporánea imagen de una España aquejada por la guerra –ya lejana–, como por los cercanos excesos de Franco. En el decir, la retórica intelectualista y sicoanalítica encubre su decadencia con el abuso del símbolo y la alegoría, enrarecimiento del lenguaje que se dijo necesario para eludir la censura. (Caballero, 1994ª, p. 10)

Analizar el cine de Pedro Almodóvar le sirve de coartada y pretexto perfecto para, al posicionarse en contra de la dictadura franquista, establecer la baza ética e ideológica que le permitirá presentarse como un propulsor de otras reivindicaciones de tipo social, más allá de lo estético. Al decidirse por la práctica de cierto activismo, de una militancia política en algunas causas sociales que le eran afines por defecto, que en la Cuba de entonces no eran del todo entendidas, entre otras, la lucha feminista,[182] Rufo Caballero establecía una motivación y precedente que recorrerá su obra literaria. Deconstruir la retórica patriarcal desde la crítica razonada de la estética del cine español del período franquista era un paso importante al respecto. Más si se tiene en cuenta que lo hace tomando como punto de partida las películas de Pedro Almodóvar en tanto una reacción artística de rechazo y desconexión con ese legado del que bebe pero no imita:

> El universo temático discurría determinado por el punto de vista masculino, en franca omisión del papel y lugar de la mujer española en su cultura y sociedad. La zafia españolada pretendía absolutizar como imagen de lo nacional una visión externa que sólo apelaba al toro, la pandereta y la gitana, en lo que la comedia se derretía en las concesiones al humor fácil y el erotismo consumista. (Caballero, 1994ª, p. 10)

Es una cuestión en la que Rufo Caballero insistirá a lo largo de su obra literaria. Al abogar por la reivindicación de la mujer desde una perspectiva aguzada por la prisa axiológica de conectar y dialogar, para explicar, la obra de Pedro Almodóvar, el crítico cubano se permitía afirmar qué tan consecuentemente feminista era el director español:

> Y aun cuando se burle también de los excesos de la propia militancia feminista, el realizador al fin confiere a la mujer española el justo lugar que venía recabando del cine. En sus argumentos pululan no pocas mujeres profesionales, con prestigio social (las abogadas laboralistas), o sencillamente se le rinde homenaje a la típica, humilde y grandiosa ama de casa. Incluso no estaría mal pensar que en sus inicios el director peca por el mismo afán excluyente al que se opone: la solidaridad femenina casi siempre se burla de los hombres, los cuales no sólo son mínimos en su cine, sino también escuálidos, superficiales, poco desarrollados, idiotas y egoístas. (Caballero, 1994ª, p. 12)

[182] Desde la lógica intrusiva y omnipresente del estado y gobierno, la creación de la Federación de Mujeres Cubanas (FMC) el 23 de agosto de 1960, delineada como la organización de masas pero también política que garantizaba a priori su emancipación e igualdad, venía a resolver, de facto, todas las contradicciones e injusticias históricas que harían innecesaria, a partir de entonces, cualquier otra reivindicación feminista que no dimanara de la alta dirección de la asociación, bajo el mandato vitalicio de Vilma Espín Guillois, esposa de Raúl Castro Ruz, que estuvo al frente de la misma casi hasta su muerte, el 18 de junio de 2007.

Más allá del feminismo como doctrina y movimiento político a ser reivindicado como una de las marcas de agua del cine de autor del director manchego, en el ensayo Rufo Caballero no solo anuncia la irrupción imparable de la estética y el pensamiento posmodernista. Conocedor de la condición posmoderna en tanto un concepto filosófico, Rufo Caballero fue el primer crítico de cine que desde Cuba aplicó el arsenal axiológico de dicha teoría al análisis del fenómeno fílmico contemporáneo.

Al responder a una matriz ideológica que muchos descalificarían de eurocéntrica, la posmodernidad, y el posmodernismo como su componente cultural, e ideológico, fueron denostados por los comisarios neoconservadores del campo intelectual cubano, tan marcados por los coletazos vigorosos del realismo socialista más rampante y vulgar, que constreñían la creatividad inmanente al arte y la estética mientras las subordinaban, en exclusiva, a cierto cometido ideológico, político y propagandístico. Rufo Caballero, por suerte, se desprende de dicho prurito intelectual para entender la organicidad de una praxis y retórica posmoderna, cuya teoría inclusiva también favorecía la aplicación de métodos axiológicos mucho más arriesgados, experimentales e innovadores.

Al analizar el cine de Almodóvar el crítico cubano lo asume como la consecuencia cinematográfica de un contexto cultural en el que convergen una serie de circunstancias históricas que condicionan el proceso creativo hasta sublimarlo y rodearlo de un aura de búsquedas y experimentos formales que se avenían al espíritu posmoderno dominante. Sin embargo, también reconoce los equívocos y mal entendidos que se suscitan a la hora de acercarse al cine del manchego:

> No hay riesgo tan peligroso en el arte de Pedro Almodóvar como el entregarse a un cine de juego ilusorio entre esencia y apariencia. Justamente una de sus pocas y medulares disensiones de la condición posmoderna reside en que, muy a diferencia de esta, el cineasta no suele desdramatizar el fin sino los medios, y entonces esa peculiar subversión se presta a interpretaciones sumamente ligeras. Aunque, en puridad, cualquier seria disección de la poética puede reparar fácilmente en cómo el esperpento y el oropel no son mucho más que la epidermis de una honda espiritualidad sumergida. (Caballero, 1994[c], p. 13)

Rufo Caballero también apunta la problemática «poética» como la reverberación estilística que define y distingue a un autor fílmico de otro, a la que concede, de paso, un matiz existencial que luego argumenta y desarrolla a lo largo de su carrera literaria. También en el ensayo habla del psicoanálisis como una herramienta hermenéutica eludida por el campo cultural cubano, muy cercano a una praxis mucho más conductista y profiláctica que sanadora o terapéutica.

Las aplicaciones axiológicas y estéticas de los métodos, y la teoría psicoanalítica, serán, a partir de entonces, recurrentes en su obra literaria, sobre todo al interpretar el cine de autor: "Sin embargo, la explicación psicoanalítica también puede volverse tan reductiva como cualquier otra, a menos que el deseo mismo modere su conocimiento, sus palabras". (Hassan, 2007, p. 37). Es una cuestión en la que abundará años después Rufo Caballero, al momento de publicar el ensayo *Un hombre solo y una calle oscura. Los roles de género en el cine negro*, un libro monotemático, pero no menos interesante.

Rufo Caballero introduce la cuestión culturológica de la carnavalización, prevista por el soviético Bajtín muchas décadas antes, que al fin es puesta en escena como una de las teorías gravitacionales de la estética y la sensibilidad posmoderna, pero también del discurso y el método axiológico aplicado por el crítico cubano a lo largo de los años:

> El tío de la telefónica traía consigo el mismo regusto por el esperpento y lo carnavalesco, el negro y grueso humor, y la concepción de la comedia como parábola del horror que raigalmente signa la atávica tradición literaria y pictórica española. Pero tanta ruptura apenas permite reparar en la continuidad. Porque, por ejemplo, si para nada renunciaba a la pandereta, su imagen del folklor emergía mucho más estilizada y actualizada, ya conjugada con otras interioridades de la vida moderna. (Caballero, 1994ª, p. 11)

En cualquier caso, sería bueno precisar qué es la carnavalización desde la teoría: "El término, desde luego, es de Bajtín, y abarca desordenadamente la indeterminación, la fragmentación, la descanonización, la ausencia del yo, la ironía, la hibridación, todas las cuales he presentado ya. Pero el término también comunica el etos cómico o absurdista del posmodernismo" (Hassan, 2007, p. 25). El pensador estadounidense consigue incluso ser mucho más definitorio al establecer el carácter no exclusivamente estético del concepto en sí: "En verdad, lo que Bajtín llama novela o carnaval –o sea, antisistema– pudiera representar al posmodernismo mismo, o por lo menos a sus elementos lúdicros y subversivos que prometen una renovación" (Hassan, 2007, p. 26). Rufo Caballero, sin embargo, disiente al respecto, por lo menos en lo referido al estudio de las películas del director manchego:

> En el cine de Pedro Almodóvar no tiene lugar la subversión o la transgresión del orden y los valores establecidos, porque sencillamente "la norma" no suele tenerse en cuenta con anterioridad. Sus películas, lejos de proponerse como elemental negación o superación de valores, prefieren abrirse a mostrar, con dinámica y desinhibida flexibilidad, los más disímiles y legítimos comportamientos humanos, sin la pesada rémora del antimoralismo retórico que suele esbozar su falta de talento con el frenesí de la histeria y la agresión apriorística. (Caballero, 1994ª, p. 16)

Aun cuando el crítico cubano aparente incurrir en una afirmación contradictoria, que bien podría desmontar casi por completo la baza de su análisis axiológico, lo cierto es que dicha lógica responde a un hecho que el esteta estadounidense había propuesto al enumerar los atributos epistemológicos que definen al posmodernismo en clave teórica, "el cual sigue siendo, en el mejor de los casos, un concepto equívoco, una categoría disyuntiva, doblemente modificada por el ímpetu del fenómeno mismo y por las percepciones cambiantes de sus críticos" (Hassan, 2007, p. 28). En tal orden y sentido, no habría contraposición, sino, cuando más, la conciliación consciente de perspectivas y saberes diferentes que se anulan, complementan y completan al unísono.

Rufo Caballero apuntala su comprensión antropológica del cine de Almodóvar en la medida que establece una de sus cualidades discursivas: "Desde el ángulo semántico, la primera y más elemental virtud de su poética tiene que ver con su noble condición de arte-diagnóstico sobre la sociedad española y contemporánea" (Caballero, 1994[c], p. 14). Al contrario que otros muchos críticos cubanos de cine que le precedieron en el tiempo, Rufo Caballero, sin descuidar el componente clasista e ideológico del arte, y la cultura, prefiere indagar en sus connotaciones humanistas, descriptivas de un modo de vivir que no tienen por qué adscribirse del todo a los condicionamientos políticos de su época.

Un rasgo que complejiza la compresión y el estudio del discurso axiológico, pero también del método deconstructivo y hermenéutico aplicado por Rufo Caballero, es su insistencia en el análisis antropológico del arte audiovisual como la expresión explícita y verosímil de un determinado entramado social posible de contextualizar, que aun así, no impugna la búsqueda por parte del autor de un estilo reconocible y único. El ensayo, a su manera, enuncia algunas de las cuestiones estéticas, éticas y también intelectuales, que Rufo Caballero abordará como constantes a lo largo de su carrera profesional como un académico y crítico devenido autor de una obra literaria personal y posmodernista.

Aplicar la deconstrucción como el ejercicio estético posestructuralista de abordaje y reinterpretación del sentido entraba entonces en conflicto con la tradición analítica de la crítica cubana, tan sociológica y reduccionista en su comprensión del hecho artístico, asumido, desde su lógica marxista leninista desenfocada, como un componente cultural y estético que siempre debe subordinarse a la ideología, la lucha de clases y la política. Rufo Caballero, sin romper del todo con una cierta concepción cientificista y dialéctica priorizaría, en cambio, un acercamiento más indicial e indirecto, a ratos introspectivo, condicionado en lo social, por supuesto, pero no predeterminado del todo por esa faceta.

Al introducir la cuestión de «lo sintomático» el crítico denota un desacostumbrado nivel de actualización intelectual y teórica, que lo acercaría a los métodos y los presupuestos formulados por el norteamericano David Bordwell en un libro editado pocos años antes.

Aun cuando emerge con fuerza la figura de Pedro Almodóvar, el crítico cubano de cine no elude mencionar, al menos, a otro gran cineasta posmoderno, Peter Greenaway, cuya obra analizará luego en varios artículos y ensayos que al final desembocarán en la que será su tesis doctoral en Ciencias del Arte. Peter Greenaway, resulta muy curioso, aparecerá nombrado de nuevo, también en exclusiva, en otro ensayo, el último sobre la filmografía de Pedro Almodóvar que firmaría Rufo Caballero, que vendría a cerrar así, de manera definitiva, el idilio del crítico y escritor cubano con el realizador manchego.

Es una cuestión que explicaría, sin duda alguna, porqué a pesar de la fascinación y recurrencia de la obra del autor español en la ensayística de Rufo Caballero, ninguna de las películas del director manchego fue contada de nuevo por el crítico cubano. Habría ocurrido en cualquier caso una suerte de decepción, o desencantamiento estético que, imposibilitará así la reescritura posmodernista, desde el ejercicio de la crítica de autor, de alguna de las muchas tramas de Pedro Almodóvar. Ocurre igual con Greenaway que, a pesar de ser uno de los pocos autores audiovisuales privilegiados por Rufo Caballero, (que incluso conseguirá entrevistarlo, como había hecho antes con Pedro Almodóvar), tampoco es reverenciado en ninguna de las historias de cine vueltas a contar años más tarde por el crítico cubano tras su decisión de incursionar en la narrativa posmoderna.

Quizás la razón es que no había ningún misterio erótico y sexual que desentrañar; ningún nuevo sentido plausible a construir una vez que todo ya estaba dicho desde una explicitud escandalosa. Es una problemática estilística perceptible en algunos de sus últimos ensayos, donde Rufo Caballero lamenta el estancamiento estético y pérdida de frescura del Pedro Almodóvar iconoclasta, cada vez más autorreferencial y manierista, como si nunca hubiese sido ese su estilo autoral, razón principal, suponemos, por lo que en su narrativa no se atrevió a intervenir ninguna de las historias de cine del manchego. De todos modos, en aquella primera instancia el crítico cubano afirmaría lo siguiente, comparándolos y poniéndolos a competir entre ellos:

> A distancia de otro relevante posmoderno como el inglés Peter Greenaway, quien aborda la escatología en una dimensión extrañamente refinada e intelectualizada, Almodóvar trata lo soez con la misma naturalidad con que expone las múltiples relaciones erótico-sexuales: como una presencia más en la vida, y por consiguiente, asimismo en el arte. (Caballero, 1994ª, p. 15)

Es otra explicación posible al hecho de no adaptar a su narrativa posmodernista la obra de ninguno de los dos autores. La sinceridad escatológica con que abordan el eros, el sexo, y de paso, la muerte, de las historias y los personajes de ficción que las habitan. Otro aspecto determinante en el que insiste Rufo Caballero es el de la elección de los personajes que habitan en las películas de Almodóvar. Si bien se adecuan a cierta época y sensibilidad española, al trasvasarlos al ámbito intelectual y social cubano, comienza a entreabrir las puertas del closet epistémico. Al introducir una problemática postergada, solapada al menos, la del homosexual masculino victimizado por un sistema político raigalmente homofóbico, que los condenó al averno de los campos de trabajos forzados, y a su posterior parametración a partir de 1971, el crítico abría una línea reivindicativa y temática que un año antes lo había instado a firmar un comprometedor artículo dedicado al largometraje cubano de ficción *Fresa y chocolate*.[183]

De vuelta al análisis del cine de Pedro Almodóvar, el crítico cubano aprovecha la oportunidad de insistir al respecto. Ante la necesidad ética de visibilizar como válida la representación de personajes antes preteridos, Rufo Caballero se remite a la filmografía del manchego para utilizarla de coartada y construir sobre ella un discurso de inclusión y respeto hasta ese momento desconocido como parte del ejercicio de la crítica de cine, al menos en Cuba, donde la homosexualidad, sobre todo la masculina, era un tema tabú, cuyo abordaje podría ser asumido como un emplazamiento de la ideología dominante:

> Así como parte sustancial de la sensibilidad posmoderna gusta fruir el valor de la ambigüedad y la ambivalencia –el tío manchego ha dicho, por ejemplo, que cambia de género como de secuencia–, pululan por casi todas sus películas una pléyade de homosexuales, travestis y transexuales. La ambivalencia no se sustrae ni siquiera a la imagen de la muerte: en *Matador* se escucha cómo "en todo criminal hay algo de femenino, y en toda asesina algo de masculino". (Caballero, 1994ª, p. 15)

[183] Como ya se estableció dos son los artículos, o ensayos, que enmarcan el despegue de la carrera autoral de Rufo Caballero como un crítico de cine que algún día acabará escribiendo narraciones posmodernas. Nos referimos a dos textos de su autoría firmados en 1993: "Fresa y chocolate. La democracia del sabor" publicado en la revista *Revolución y Cultura*, y también al plaquette *La sinceridad suele ser escandalosa*, que un año después es reeditado como parte del compilatorio de ensayos *Aquí el problema es no morirse*. A pesar de aparecer con muy pocos meses de diferencia, ambos son profusamente analizados en distintos momentos de la presente tesis doctoral. Los dos tienen más en común de lo que aparentan a primera vista, más allá del año de publicación, al partir sobre todo de atrevidos y rupturistas enfoques a través de los cuales analizan fenómenos casi análogos en dos contextos culturales y sociológicos afines, muy cercanos, pero no exactamente iguales. Es una cuestión que se confirma, la conexión entre ambos ensayos y temas de estudio, al escudriñar la entrevista concedida por Pedro Almodóvar a Rufo Caballero a inicios de 1994. Allí, aun cuando el cuestionario se detiene sobre todo en emplazar al autor español a partir de preguntas relacionadas con su obra, en algún momento el crítico cubano introduce el asunto de *Fresa y chocolate*, permitiéndole al director manchego arriesgar algunas opiniones muy personales pero esclarecedoras. Así, la confluencia en el tiempo de ambos textos y la entrevista posterior, enmarcan el despegue definitivo de una carrera intelectual y profesional que encontrará en la praxis de la crítica de autor su cúspide personal.

El crítico de cine comenzaba así a delinear algunos de los rasgos psicológicos que definirían a los personajes que luego recreará en sus historias del cine vueltas a contar muchos años después. No hablamos solo de la ambigüedad o la ambivalencia erótica, sino, derivadas de dichas características, los corrimientos o desplazamientos de género.

Correlacionado y dependiente de lo anterior, otro rasgo estilístico de sus historias es el intercambio o la usurpación de los roles habituales asignados a hombres y mujeres. A contrapelo de sus buenas intenciones, Rufo Caballero no consigue eludir del todo el empleo de cierta terminología despectiva que luego desechará por completo al entender las connotaciones peyorativas de vocablos que antes habían sido utilizados para agredir y desnaturalizar prácticas comunes a la humanidad desde tiempos casi inmemoriales. Sin embargo, es de agradecer la distinción a lugar que hace el crítico cubano, que sabe que el tema de un filme no tiene que ser la homosexualidad de alguno de los personajes, aun cuando los protagónicos de la historia se asuman orgullosamente como tales:

> La absoluta naturalidad con que se aborda el homosexualismo como una opción más –ajena en él a cualquier resentimiento personal como a toda "imperiosa necesidad" de burlar prejuicios–, ha condicionado incluso el hecho de que dicho asunto nunca se erija en el sustantivo de la trama. (Caballero, 1994ª, p. 15-16)

Años después, Rufo Caballero entrará en conflicto con su discurso crítico previo. Muchas de las historias del cine que volverá a contar en su libro de cuentos partirán de presuponer que la salida del closet y la asunción de la condición homosexual puede ser el sentido oculto, o subyacente, de muchos argumentos cinematográficos constreñidos por la homofobia sistémica. Al nunca atreverse a dar el salto, más ético que moralista, de confrontar una condición erótica acaso encubierta o relegada al ámbito de lo íntimo, Rufo Caballero les impondrá a sus personajes que sean homosexuales consecuentes.

Eso sí. No hablamos de militantes de una causa y movimiento: la liberación gay. Los suyos son personajes literarios mucho más complejos y condicionados socialmente.

Rufo Caballero sabía que más allá de la asunción desprejuiciada y pública de una determinada sexualidad solapada, otras cuestiones humanas eran mucho más decisivas. Por ello no resulta muy difícil, ni improbable, determinar cuál sería el objetivo final de su crítica de autor como la praxis intelectual y profesional abocada a la construcción de nuevos sentidos. A través del análisis y el «diálogo» con uno de sus directores de culto, Rufo Caballero no solo establece de qué trataría el cine de autor de Pedro Almodóvar. También se somete al escrutinio definitorio de los demás, y deja entrever, con sutileza, qué quiere conseguir, y quién es en realidad, más allá de su protagonismo mediático:

> Si me preguntaran por el ideal semántico de su poética, no vacilaría en responder que *la tolerancia en el entendimiento de los seres humanos, en el estrechamiento de las relaciones interpersonales*. Como los grandes problemas del hombre siguen siendo los mismos y los grandes artistas, quienes se ocupan de volver sobre ellos, su cine es un arte de esencias, inteligentemente desvelado por problemáticas universales, atemporales, inherentes a la propia naturaleza humana. (Caballero, 1994ª, p. 17)

Bien se puede delinear un paralelismo entre el cine de autor de Pedro Almodóvar, el análisis que del mismo hace el crítico cubano y como su obra literaria evoluciona a partir del abordaje que reciben ciertos tópicos en las películas del director manchego, más que influyente en lo que más tarde será la poética posmoderna de Rufo Caballero. En la misma medida no se puede soslayar el estímulo ideológico que ejercerá el cine de Pedro Almodóvar en la definición epistemológica de la obra literaria de Rufo Caballero.

Los recursos y temas que definen la estética audiovisual del director manchego serán, a partir de ese dicho ensayo, una constante de análisis en la trayectoria del crítico, llegando a trascender, con el paso del tiempo, como los tópicos que anegan su narrativa y poética posmoderna. Por eso tampoco asombra la aplicación del arsenal psicoanalítico como la herramienta hermenéutica a emplear en el estudio de la estética del manchego. Esbozar los intríngulis del inconsciente y el subconsciente como esa madeja de sentidos solo comprensibles desde cierta abstracción onírica, servirán de argamasa axiológica al acto individual de especular interpretaciones plausibles desde una lógica recreativa:

> Con todo y la hondura de ese nivel de exploración sociológica, creo que la verdadera resonancia de su arte estriba en el plano ontológico-sicológico, con su significativa introspección en la psiquis y la espiritualidad. Aunque su carga de vodevil parezca pregonar lo contrario, *el cine de Almodóvar se eleva como otra sensible parábola sobre el vaciamiento espiritual de estos años y la consecuente necesidad de reciclar el humanismo como noción cultural realmente imperecedera*. (Caballero, 1994ª, p. 17)

Al descubrir al ser humano en el centro de atención de la obra del director español, Rufo Caballero denota la intención de superar toda complejidad e imperfección innata adjudicada al individuo, que tal aparecería siempre a punto de ser juzgado y encontrado culpable por un tribunal popular sin un ápice de condescendencia o empatía por el otro. En aras de alcanzar un estado superior de la existencia humana que tendría mucho que ver con la autenticidad, la espontaneidad y la ejercitación del libre albedrío individual, siempre a contrapelo de lo que establecerían las normas sociales, Rufo Caballero cree discernir algunas constantes psicológicas que podrían definir la estética cinematográfica de Almodóvar desde una perspectiva que lo acerca al arte diagnóstico: “Al amparo de una virtual vocación freudiana, todas sus cintas aluden a la represión, la incomprensión

y hasta al incesto abusivo para con el niño como las principales causas de muy serias deformaciones y frustraciones de la personalidad". (Caballero, 1994ª, p. 18). El crítico de cine venía a describir de ese modo las lecturas que lo condicionaban.

Rufo Caballero incluso da un paso más allá, llegando a conectar dichos accidentes de la existencia del individuo en su etapa infantil con otras prácticas de la edad adulta, todo ello, desde el escrutinio interesado y psicoanalítico del cine de Pedro Almodóvar: "Ciertamente, por encima de otros fenómenos sicosexuales como la masturbación escapista y compensadora, o el asunto del narciso y el doble, el sadomasoquismo deviene una de sus invariantes más seriamente elaboradas". (Caballero, 1994ª, p. 18).

Tampoco resulta demasiado bizarro. Aun cuando nunca llegue a homenajearlo con alguna de sus historias de cine vueltas a contar, las constantes éticas, ideológicas, filosóficas, así como los recursos y las temáticas del cine de autor del director español, son las que Rufo Caballero adoptará como directrices estilísticas de su obra literaria. Sea desde el punto de vista científico o el ensayo, como desde la narración y la poética posmodernista, el crítico de cine y escritor cubano halla en la obra del autor manchego aquellos rasgos que él anhelaba que definiesen lo que luego será su literatura de ficción. Rufo Caballero aspiraba a escribir, algún día, como Pedro Almodóvar dirigía sus filmes. Así, el estilo del escritor cubano tendrá muchísimo en común con la obra del manchego:

> Perdido entre las difusas fronteras de la cultura y la naturaleza, de lo artificial y lo natural, la efectividad de su rejuego con el kitsch consiste en su honesta asunción como ingrediente medular de la cultura y la sociedad contemporánea, y específicamente de la española. No tanto por moda *post*, ni desde arriba o desde abajo, ni la crítica acérrima y trasnochada ni la absoluta legitimación a ultranza. Bien que, no obstante, una de sus aportadoras premisas rehúsa la extemporánea cultura de élite para en cambio gozar, sin complejos, el auténtico sentimiento y los valores estéticos que puede ostentar una canción de consumo o el bolerón apocalíptico que exuda cierto lamento victrólico. (Caballero, 1994ª, p. 16-17)

Es una apuesta muy arriesgada la que asume Rufo Caballero a partir de entonces: la transcripción tardía, a la narrativa cubana del siglo XXI, de un artefacto audiovisual, cosmopolita, finisecular y posmoderno: el cine de Pedro Almodóvar. Rufo Caballero avizoró en aquel tiempo la adaptabilidad y potencia del discurso del director manchego, en este caso amoldable, su estética iconoclasta y revisionista, al análisis, la comprensión y el delineamiento de una realidad histórica y social cercana o paralela a la de la España posfranquista del último cuarto del siglo XX, al caso la Cuba revolucionaria y socialista, aquella de inicios de los años 90, abocada a un cambio de paradigmas y sistema social, que no llegó nunca, pero que no por eso era menos deseable, incluso, recomendable.

El crítico de cine y ensayista, en formación entonces, adaptaría décadas después, en su condición adquirida de escritor posmoderno, el estilo irreverente y la sensibilidad de un referente artístico audiovisual, pero también humano, que desde aquellos primeros años iniciáticos él consideraría decisivo en su posterior evolución como constructor de sentidos silenciados. Así, el influjo del cine de Pedro Almodóvar es perceptible sin gran esfuerzo, aunque ninguna de sus historias de cine sea desdoblada por el escritor cubano.

En algún momento él declina la posibilidad de conseguirlo con éxito a sabiendas de las dificultades propias del acto de replicar un estilo cinematográfico intransferible, altamente personalizado, el de un autor contemporáneo imposible de encasillar e imitar:

> La estética de Pedro Almodóvar es el reino del pastiche, la paradoja y la parodia, pero una peculiar parodia que así mismo como se mofa del modelo conserva una extraña y secreta simpatía por él. Posmoderno de pura cepa, Almodóvar gusta desdibujar las antinomias, mezclando delirantemente lo urbano y lo rural, lo culto y lo popular, lo tradicional y lo moderno, lo moderno y lo posmoderno, la conformidad y la ruptura. Así también lo cotidiano y lo extraordinario, lo sublime y lo ridículo, la frivolidad y la trascendencia. (Caballero, 1994[a], p. 21)

La fascinación estilística que ejercería la estética de Pedro Almodóvar en el crítico cubano de cine a inicios de los años 90 adelanta los rasgos que luego Rufo Caballero considerará dignos de ser replicados como parte del ejercicio posmoderno de apropiarse de un hipertexto precedente que sirva de inspiración y estándar a ser tenido en cuenta. Al partir del mismo, y de citarlo literalmente en ocasiones, Rufo Caballero concebirá un discurso narrativo lúdico, que no renuncia al referente ni tampoco lo desnuda del todo. Cuando más lo continúa y reconstruye, coloreando las zonas que permanecían en blanco mientras ilumina de sentidos plausibles determinadas cuestiones que por las razones que fuesen no habían sido admitidas, o desarrolladas por el autor de la obra artística de base, sea literaria, fílmica, o ambas, en cuanto son adaptadas al audiovisual cinematográfico.

Pero el encantamiento estético de Rufo Caballero con la obra de Pedro Almodóvar va más allá del estilo visual y los temas, para incidir de manera directa en la estructura, las funciones y los tensores diegéticos puestos en función de las historias de cine vueltas a contar por el autor cubano, una vez se vuelca a la narrativa y la poética posmoderna. Es una cuestión que salta a la luz cuando se comparan las características que según Rufo Caballero definen la estética y la ética del director manchego, y las peculiaridades que luego asumirá la narrativa del crítico de cine y ensayista devenido escritor de ficciones, por demás similares, por no decir calcadas o idénticas, al menos desde su enunciación:

> Su estructura narrativa tiende más a la yuxtaposición y la acumulación que al convencional crescendo hacia un punto climático y resolutivo, aunque este no deje de estar de algún modo presente. Esa lógica explosiva acoge disímiles resortes de la comicidad, como el hacer creíbles situaciones inverosímiles, la desazón producida por la cinta recontextualizada sin que medie ninguna coherencia aparente, y el marcado contraste entre un lenguaje muy "popular" en medio de un ambiente muy estilizado, refinado y sofisticado, o viceversa. La poética es una fábrica de risa por desconcierto, por sorpresa. (Caballero, 1994ª, p. 21)

Más que la apropiación a lugar de un estilo artístico afín pero ciertamente ajeno, Rufo Caballero es un autor que entiende y asume las limitaciones de intentar devolver al campo literario lo que antes había existido, y funcionado, en el plano de lo audiovisual. El viaje de vuelta implica, por tanto, otros desafíos y estrategias discursivas diferentes.

Lo que propone la crítica de autor, ante la imposibilidad práctica de apropiarse y competir contra los recursos del audiovisual artístico específicamente cinematográfico, definido por su carácter icónico, y sonoro al unísono, es recuperar el signo abstracto, inacabado por inmaterial, que distingue a la palabra escrita como basamento literario de cualquier puesta en escena que parta de un guion precedente adaptado para la ocasión. El potencial descriptivo, también diegético y narrativo de la literatura de ficción como antesala argumental del cine, es reconvertido a través de un ejercicio de imaginación, intuición y reinterpretación, que pasaría por construir nuevos sentidos quizás esbozados, en parte, pero no desarrollados del todo desde el universo representativo de una historia de cine casi siempre inconclusa desde el punto de vista hermenéutico. Esta se prestaría, por tanto, para ser prorrogada desde el ejercicio del criterio científico contrastado, pero, por qué no, también de la narrativa y la poética posmodernista. Que afirmemos que la autoría, estética y sensibilidad del cine de Pedro Almodóvar podrían ser descritas como las características del estilo replicante que Rufo Caballero intentará transferir a su obra literaria de ficción, acaso deja entrever el carácter bidireccional del proceso recreativo.

Que no solo transcurre de la palabra escrita a la imagen en movimiento. También reviste un sentido reversible, que transitaría de la acción animada al discurso impreso, parte de un continuo creativo, cíclico e intercambiable, que no acaba nunca, siempre que haya un lector y espectador interesado en disfrutar de una experiencia estética compleja.

Rufo Caballero acaba siendo así un autor literario enfocado en ir más allá de una primera impresión subjetiva para indagar en las intenciones ocultas o postergadas que condicionan el mensaje y también el nuevo sentido a construir desde el arte del cine, pero en especial de lo que enunciamos como la crítica de autor, difuminación definitiva de los límites rígidos que distinguen y separan en compartimentos, distantes y estancos,

a la ciencia y el arte contemporáneo. Siguiendo la estela estética de Pedro Almodóvar, por lo menos en lo referido a cómo, y qué temas trascendentales le interesaba abordar desde la crítica especializada, que años después serían tratados en sus historias de cine, Rufo Caballero se retroalimenta e incorpora a su repertorio de asuntos cinematográficos y literarios a narrar y reconstruir las creencias en divinidades y los seres sobrenaturales, que tampoco es que destaquen por su imaginación e inverosimilitud acaso contenidas: "Otra constante semántica, del mismo modo recurrente sin fanatismo, es el tema de la religión, desdivinizada, abordada con carácter fragmentario, casi privado de cada personaje, como estrictamente personal". (Caballero, 1994ª, p. 16). No es un detalle más si tenemos en cuenta el intransigente carácter ateo, dialéctico y materialista del estado, que no de la sociedad cubana, mucho más compleja pero excluida en su representación.

Asumir en público una determinada creencia religiosa de la naturaleza que fuese[184] en medio de un contexto cultural y social condicionado por la imposición arbitraria e incontestada del dogma comunista, que hasta 1991 imposibilitó o limitaba al máximo[185] la integración siempre condicionada de los creyentes en el tejido de la nación cubana, apenas constituía un derecho recién adquirido tras décadas de discriminación, condenas al ostracismo y persecución por motivos de fe. Expliquemos el contexto.

Según se estructuraron y funcionaban el estado y la sociedad cubana posteriores al triunfo de la Revolución en 1959, resultaba obligatorio, incluso desde la práctica de las ciencias sociales y las humanidades, seleccionar muy bien los términos y los tiempos en que se opinaba sobre las connotaciones de la problemática religiosa y sus practicantes habituales. Hablar de creyentes o devotos, religiosos todos, en el caso cubano, revestía ciertos riesgos inherentes para la grey intelectual, más si tenemos en cuenta su carácter de víctimas, entre otros muchos seres humanos extravagantes según cierta lógica oficial.

[184] La discriminación y la persecución por motivos religiosos se ejerció, en especial, contra los cristianos de las distintas denominaciones, sin grandes distingos entre católicos y protestantes, pero también contra los espiritistas y Testigos de Jehová. No ocurrió lo mismo con los practicantes de las que en la actualidad son catalogadas como religiones populares cubanas de origen y sustrato africano, entiéndanse la santería, o Regla de Ocha, la Regla Conga o Regla de Palo Monte, y el vudú, que hasta cierto punto permanecieron a salvo de la denigración y el escarnio público motivado por las creencias de sus portadores y sacerdotes, que al parecer no representaban una amenaza para la estabilidad y supervivencia política del sistema que, sin dejar de discriminarlos, les concedía ciertas libertades de culto y religiosidad popular en público.

[185] La celebración en Santiago de Cuba del IV Congreso del PCC del 10 al 14 de octubre de 1991, supuso, veinte años después del I Congreso Nacional de Educación y Cultura, realizado en La Habana del 23 al 30 de abril de 1971, la rectificación parcial, y tardía, de una serie de errores e injusticias cometidas contra esa parte de la ciudadanía que no acató ni se adaptó del todo a las exigencias ideológicas del sistema político, que propugnaba la obligación de dejar de lado, más bien en el pasado, los comportamientos o conductas consideradas impropias de los revolucionarios. Estos debían asumir y plegarse a una serie de exigencias éticas e ideológicas imposibles de eludir, so pena de ser excluidos de la participación en la vida pública, incapacitados así de acceder a estudios superiores, por ejemplo, o de conseguir qué determinados trabajos más calificados, y quizás, mejor remunerados.

El proceso de ingeniería social que supuso la intentona fallida de «reproducir», casi desde cero, y a la carrera, el denominado hombre nuevo, acabaría pasando factura. En un inicio, porque estaría despojado, en teoría, y también en la praxis política diaria, de las deformaciones, taras, y vicios, del pasado capitalista y tercermundista derrotado, superado por la revolución comunista cubana, victoriosa de manera incontestada y en el pleno ejercicio del poder político desde 1959, que no consiguió nunca, en modo alguno, «procrear» ese sujeto modélico que demandaba la sociedad socialista en construcción.

Un aspecto esencial en que el espíritu irreverente y renovador de Rufo Caballero conecta con la hipersensibilidad lúdica y el naturalismo discursivo de Pedro Almodóvar, es su insistencia inofensiva en una serie de clichés culturales de naturaleza lingüística, que tendrían que ver no tanto con el acento castizo como con la entonación y el ritmo de los actores y actrices españoles, en opinión del crítico cubano, con notables problemas para hacerse entender por los demás hispanoparlantes, al hablar de manera atropellada. Así, "pedirle a Almodóvar –ni a Almodóvar ni a nadie– que mejore la dicción de los actores españoles, que consiga hacerles articular correctamente, no es más que un abuso idealista fuera de lugar". (Caballero, 1994ª, p. 23).

Rufo Caballero, al permitirse ser frívolo, se desmarcaba, por contraste más que evidente, de la retórica oficialista de la crítica cubana de corte estalinista para, de paso, volver sobre los pasos de cierta tradición analítica insular de apariencia más literaria y recreativa, que reparaba en esos detalles banales sin que por ello se resintiera el discurso desenfadado ni tampoco el método analítico que le permitía especular interpretaciones. Es un rasgo que Rufo Caballero comparte, es cierto, con Guillermo Cabrera Infante, quien muy en su estilo iconoclasta, nunca exento de una refinada ironía autoconsciente, afirmaba, de una manera burlona: "el español es un idioma en que los actores no juegan, como en inglés y en francés, sino que trabajan". (Cabrera, 2001, p. 576).

A pesar de la brecha generacional, ideológica y temporal que distancia a uno del otro no es casual dicha consonancia argumental entre los dos críticos cubanos de cine. Si bien en algún momento posterior Rufo Caballero llegará a renegar de la influencia estética directa de Guillermo Cabrera Infante, marcando una distancia más que prudente respecto al legado y la trayectoria de G. Caín, es innegable el proceso de acercamiento y asimilación de ciertas opiniones y recursos del lenguaje escrito provenientes del estilo y el repertorio retórico casi infinito del reconocido crítico cubano abocado al exilio en una fecha tan temprana como 1965, cuando se ve impelido a irse de Cuba para nunca volver.

Los paralelismos saltan a la vista a la más mínima oportunidad, y tendrían que ver, por ejemplo, no solo con los autores del cine que les atraen o fascinan, a los dos críticos, sino también con las conexiones que ambos son capaces de establecer por separado, pero que tienen mucho en común con su forma de analizar, entender y explicar el cine como arte, cultura contemporánea, dispositivo retórico e industria del entretenimiento. Rufo Caballero, al colegir las diferentes influencias y referentes artísticos múltiples que definen el estilo audiovisual de Pedro Almodóvar, lo describe de una manera abreviada:

> Integra además como fuentes el look de la alta comedia histórica a lo *Sissi Emperatriz*, el hiperrealismo americano, y el código específico de algunos pintores, desde Zurbarán hasta Edward Hopper. Por momentos, la iluminación toda es otra cita del melodrama de Sirk". (Caballero, 1994ª, p. 22).

Guillermo Cabrera Infante lleva la conceptualización y descripción de la estética de Pedro Almodóvar a otro nivel. En este caso, a través de la comparación intencionada con la obra de otro gran autor del cine contemporáneo, que también será profusamente analizado por Rufo Caballero, que decide incluso recrear uno de sus mejores filmes en una de sus historias de cine vueltas a contar años después. Afirmaría Cabrera Infante:

> Hay elementos en el arte de Almodóvar en que las referencias pictóricas son bien visibles. Esta es la diferencia entre él y Quentin Tarantino, su semejante. Los dos hacen arte referencial, pero las referencias de Tarantino son siempre otras películas, aunque haga referencia en su título más conocido al arte literario popular de los novelistas *pulp* no *pop*. Las referencias de Almodóvar son ocultas pero más cultas. (Cabrera, 2001, p. 579-580)

Al decir que Quentin Tarantino es el homólogo o el prójimo de Pedro Almodóvar, es decir, su semejante en cuestiones estéticas, Cabrera Infante intuía que más allá del paralelismo o la similitud en cuanto al estilo explícitamente referencial, ambos autores adecuaban su obra a una cierta sensibilidad de época, en la que las formulas dramáticas, narrativas y visuales del cine clásico parecerían agotadas y habría que recurrir a la cita, la parodia y el pastiche. La intención definitiva sería producir un tipo de películas que, sin renegar del pasado, consigan apuntalar la noción de la autoría fílmica y originalidad, desmontada por la praxis y la teoría posmodernista. El autor cinematográfico consigue serlo porque tiene la capacidad creativa de incorporar sin dudas, escrúpulos ni prejuicios los muchos referentes audiovisuales, y de otras artes afines que le sirven de inspiración.

De regreso al ensayo, la frivolidad calculada de Rufo Caballero, lo lleva a plantear que, "aunque parezca negarlo su tempestuosa apariencia, Almodóvar es un Libra típico, con un método de trabajo obsesivamente racional, donde se tiene cabal consciencia de cada paso, de cada giro" (Caballero, 1994ª, p. 23).

Al establecer el signo zodiacal del director manchego como un elemento que influye sobre el conjunto de su obra fílmica, más que encomendarse a la aleatoriedad astrológica de un cosmos o universo infinito, más bien inmarcesible, Rufo Caballero confirmaba la capacidad creativa del director manchego para contener el aparente caos que define su estilo audiovisual hasta convertirlo, por contraste, en un proceso ordenado solo comprensible por el autor en tanto demiurgo. Tal afirmación también se explica en tanto reafirma la afinidad y conexión espiritual que el crítico de cine considera que tiene con el director manchego, pues Rufo Caballero también era Libra.

A Rufo Caballero le interesaba congeniar con Pedro Almodóvar, contaminándose, por contacto, del enorme talento del director manchego, al que no solamente admiraba, sino que, en secreto, buscaba emular. Es la razón que lo insta a jerarquizar a consciencia el andamiaje artístico y la trascendencia estética de las películas de Pedro Almodóvar. Para ello debía desvincularse de cierta corriente de opinión, al parecer incuestionable, que establecía un paradigma cinematográfico imposible de eludir, también, de superar: "Me parece una burrada del peor tino seguir afirmando que su mejor película es *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*". (Caballero, 1994ª, p. 24). Rufo Caballero se desmarca, disiente, y fiel a sí mismo, se apresta a conducir su criterio en sentido contrario:

> En tal variante se inscribe *Matador* (1986), la máxima altitud literaria, poética y cinematográfica de Pedro Almodóvar, su producto de mayor vuelo y elaboración idéica, su obra mejor narrada y engranada. De impecable y jugosa construcción de diálogos, por primera vez en *Matador* los personajes masculinos brotan profundos y complejos, ya no como simples esbozos o efímeros partenaires. Pero el valor principal de la película reside en su carácter abstracto y filosófico, su tendencia a la especulación y su gusto por el símbolo y la metáfora, tropos estos que no sólo abundan en la letra del filme sino hasta en la caracterización de espacios y vestuarios. (Caballero, 1994ª, p. 25)

El debate alrededor de cuál vendría a ser la mejor película de Pedro Almodóvar, siempre desde la perspectiva de Rufo Caballero en contraposición al juicio dominante, sin embargo, expondría las argucias argumentales y los sofismas a los que ciertamente recurriría el crítico cubano de cine para evitar reconocer que quizás estaba equivocado. Rufo Caballero, más que retractarse, se empecina e insiste en parapetar su posición: "*¿Qué he hecho yo* es su película menos Almodóvar; por tanto, considerarla la mejor es sugerir en el fondo, con cínico disimulo, que Almodóvar no existe" (Caballero, 1994ª, p. 24). La expresión en cuestión resulta muy interesante desde su enunciación estilística.

Más que todo porque Rufo Caballero establece un antecedente[186] a tener en cuenta al momento de asimilar el componente axiológico, discursivo, y ético, a partir del cual él concibe la construcción de sentidos, siempre desde la omisión de información quizás invalidante, del parafraseo mal intencionado de las opiniones extrañas, de entrevistados, e informadores claves que acabarán, de manera muy sospechosa, utilizando expresiones parecidas a las que caracterizarían el estilo retórico de Rufo Caballero como analista y escritor que, eso sí, se permite desfigurar el discurso ajeno como una manera plausible de fabular. Es una cuestión que se hace evidente en cuanto el crítico cubano parecería que se adjudica y distorsiona, a conveniencia y discreción, las ideas y las opiniones de los demás. Estos aparentarían entrar en contradicción abierta con lo que opina o piensa Rufo Caballero, cuando en realidad han sido obligados a hacer suyas las palabras del crítico de cine que, a pesar de ello, juega una y otra vez a despistar al espectador lector, que da por buenas sus palabras:

> Al menos en eso el realizador español Pedro Almodóvar está muy claro, y antepone, por el contrario, la consecuencia a sí mismo. Recuerdo la ocasión en que le comenté que su mejor película era *Matador*, por su densidad poética, su intelectualización y misteriosa ambigüedad, que el resto de sus obras no posee, al menos en ese grado, con aquella intensidad. Almodóvar me miró y espetó un *verdad que tú eres cínico, lo que acabas de decir es que yo no existo. Porque* Matador *es la película menos Almodóvar, en tanto yo soy antintelectual, transparente, nada denso, y muy poco complicado; incluso en ese filme fue el único en que me auxilié de un escritor como tal: de ahí que tú sientas toda esa poesía, ese tipo de poesía, que ni es mía ni me interesa seguir*. Yo anhelaba profundamente multiplicarme por cero y no haber proferido jamás semejante jerarquía, pero la conversación, me sirvió para acabar de aquilatar qué se suele entender, en la autoría y en la vida, por rectitud y por fijeza. (Caballero, 2000[c], p. 63)[187]

Rufo Caballero no es de los que enmienda en su totalidad la plana de sus criterios. No importa que él haya decidido desde el punto de vista editorial excluir de la versión

[186] En la entrevista en exclusiva que le concediera Pedro Almodóvar el 4 de enero de 1994 Rufo Caballero había dejado claro cuál era su opinión al respecto. Allí, en uno de sus indicativos y no menos sintomáticos pies de fotos, declaraba: *Assumpta Serna y Antonio Banderas en* Matador*, la más bella película de Pedro*. Al crítico cubano, por tanto, le costaba asumir, por no decir que le enfurecía, ser contrariado, al suponer, imaginamos, que su autoridad y prestigio profesional podría ser invalidado, o puesto en duda permanente.

[187] "Las amistades peligrosas entre el cine y la literatura. (Una perspectiva personal al atávico dilema entre imagen y escritura, cine y literatura, y, por supuesto, la «adaptación» literaria al cine)", es un extensísimo ensayo incluido en el libro *Rumores del cómplice. Cinco maneras de ser crítico de cine*. (Rufo Caballero, Editorial Letras Cubanas, 2000). Es un texto esencial que vendría a cimentar la lógica analítica y estética no solo de la ensayística del crítico cubano, sino también su evolución estilística y profesional posterior, en este caso como escritor de ficciones inspiradas en algunas historias de cine recurrentemente analizadas por él a lo largo de los años, y que las retoma entonces desde la base creativa de la narrativa posmoderna. En cualquier caso, la cita antes enunciada descubre un autor interesado en conseguir que sus argumentos, aun cuando admitan ser emplazados por los demás, jamás serán corregidos debido a la presión que pueda llegar a ejercer una opinión diferente a la suya, que siempre prevalecerá por encima de las demás.

de la entrevista que le concediera Pedro Almodóvar el fragmento contraproducente en que el director manchego desmontaba la opinión manejada por el crítico cubano de cine, de cuál era su mejor película. Aun cuando Rufo Caballero dispone de la oportunidad de actualizar, corregir, o al menos matizar, una afirmación y criterio investido de todo el peso de su autoridad profesional puesta en duda, él prefirió justo lo contrario, reafirmar, no insistir, digamos, en el error, sino en una apreciación personal que no pasa de ser eso, el ejercicio individual de un criterio estético que puede estar equivocado, o ser inexacto.

Aquí ocurre un giro inesperado que pone en entredicho no tanto su honestidad y su objetividad profesional como crítico de cine, sino tal vez su capacidad para entender que su discurso, pero sobre todo su método de producción de sentidos es falible, imperfecto y extremadamente subjetivo. La buena noticia para él es que no parece importarle.

Al hacer afirmaciones arriesgadas que al final no consiguen ser confirmadas por el crítico a través del método empírico de la entrevista, y sin llegar nunca a menoscabar la aptitud analítica y deconstructiva que siempre se le adjudicará como una de sus virtudes, Rufo Caballero conseguirá, en cambio, potenciar su capacidad argumental y recreativa. Al omitir determinadas respuestas que quizás ocurrieron, que tan solo reconocerá luego, el crítico de cine asume que su opinión autorizada nunca dejará de serlo, aunque yerre. De ahí que no sorprenda, en lo que respecta a *Matador*, que el crítico de cine reincida:

> Su obra más genuinamente intelectual, de mayor trascendencia conceptual, recurre como nunca a los poderes de la polisemia y la apertura interpretativa. Acaso por ello es también la más polémica entre los críticos. Así, por ejemplo, mientras no pocos exégetas insisten en la poesía como el objetivo último de rocambolescas señales, yo en cambio percibo cierto recurso que pudiera nominar como parodia sobre la aberración de la metáfora, y que eleva la poética a un grado sumo de perspicacia y madurez para distanciarse y mofarse del kitsch –sin llegar a prescindir totalmente de él, lo cual resultaría harto aburrido, se entiende–. Ciertamente, no sería la primera vez que Almodóvar se divierte poniendo en solfa las ramplonas simbologías sicologistas que seducen a tantos directores de cine. (Caballero, 1994ª, p. 26)

Otra cuestión básica en la que Rufo Caballero insistirá a lo largo del tiempo es en apuntalar la parodia como un rasgo recurrente de la estética de Pedro Almodóvar. Es un detalle que había anticipado en el primer ensayo que dedicara al director manchego:

> En ese sentido, la secuencia del eclipse resulta el vértice de la inteligente parodia, porque si bien el hecho de que las divinidades lunares mediterráneas se representen en forma de toro puede conducir a una elemental e ingenua lectura poética, me parece mucho más consecuente que la idea sólo venga a exorbitar los indicios paródicos anteriores. (Caballero, 1994ª, p. 26-27)

Si en ese, su primer gran ensayo escrito a inicios de los años 90 había incurrido a voluntad en un falso alarde de erudición en torno al tema astrológico, conectado con el conocimiento vacuo de ciertos ciclos cósmicos y los signos zodiacales, de paso, con el culto antiguo a determinadas divinidades mediterráneas, Rufo Caballero no desestima la posibilidad editorial de insistir al respecto poco después, movilizado por la intención preclara de mantenerse firme en sus conclusiones.

Ello, cuando sus afirmaciones y teorías parecían haber sido desmontadas del todo, o al menos, puestas en solfa más de una vez: "Por cierto, la metáfora del eclipse como encuentro de las partes vitales había tenido su correspondiente parodia carnavalesca en la década anterior, con la mejor película de Pedro Almodóvar, *Matador*. ¡Faltaba más!" (Caballero, 2000[c], p. 200). Rufo Caballero precisaba entonces, quizá a tiempo completo, no ser desafiado ni rebatido en sus argumentos axiológicos elucubrados con antelación.

Si bien pocos años después vuelve por sus fueros, arriesgándose a confirmar que "Una de las mayores ganancias del Almodóvar actual está en el abandono de la parodia gruesa" (Caballero, 2002[d], p. 18), inmediatamente después, para que no queden dudas, se rearma y contraataca, corroborando un argumento que también él había anticipado:

> Un espectador «convertido» como yo, o más bien profesionalmente «deformado», debe leer en semejante ridiculez una nueva sorna de esos filmes con psicoanálisis de bolsillo. Ya lo había hecho Almodóvar en una película tan temprana como *Laberinto de pasiones*, donde Cecilia Roth se volvía ninfómana a partir de la violencia que ejercía el sol sobre ella, y que la chica asociaba a la figura paterna; historieta con la que Pedro se burlaba del Bertolucci de *La luna*, en la cual algo muy parecido le ocurría al niño con, ¿no adivinan?, pues con la madre y la luna. Ahora, ese soy yo, que me enfrento al nuevo texto con unas referencias y unos condicionamientos que no lo dejan ser libremente. (Caballero, 2002[d], p. 18)

Al hablar de conversión y deformación en una fecha tan temprana como el 2002, Rufo Caballero anticipaba que, sin renunciar a lo que le había aportado su carrera como crítico de cine, las exigencias en tanto escritor y espectador lo impelían a experimentar, de manera inaplazable, con otro género literario, en este caso, la narrativa posmoderna. Sin renunciar, por tanto, a la crítica de cine como una práctica intelectual y profesional, Rufo Caballero le adjudicaba a dicho ejercicio del criterio una nueva funcionalidad, digamos artística y creativa, de emplazamiento del mensaje y de producción de sentidos. Al hablar de confrontar el filme, o hipertexto, al volver sobre el mismo una y otra vez, el crítico de cine daba un paso más allá en su decisión de exponer el análisis axiológico del arte audiovisual como un proceso infinito, cuando menos prorrogable en el tiempo, que podía ser reiniciado a voluntad, y sin que el resultado final fuese siempre el mismo.

Rufo Caballero recae entonces en el hábito de citarse o parafrasearse a posteriori. Al hablar de un mismo autor cinematográfico, y su obra total, el crítico cubano de cine no solo teoriza sobre la capacidad narrativa de Pedro Almodóvar. Al depurar el drama, simplificando de paso las tramas y la visualidad de su estilo posmoderno y referencial, Rufo Caballero había llegado a plantear, algún tiempo antes, sobre el director español, en ese primer abordaje ensayístico de 1993, lo que vendría a ser una opinión sostenida:

> Del mismo modo que con los años el diseño de la imagen se va acicalando, el montaje va perfeccionándose. No ya por la artesanal y elemental corrección de las impericias de antaño, sino por las cada vez más elaboradas sutilezas del discurso. Inteligentemente, Almodóvar va entrenándose en el arte de decir más en menos tiempo. (Caballero, 1994[a], p. 22)

Años después, al remitirse al análisis emocionado de una película que le fascina, Rufo Caballero ahondará al respecto, dando por sentado el asentamiento estilístico y la lucidez emocional y estética definitiva de uno de sus autores cinematográficos fetiches:

> Lo cierto es que Pedro consigue una atmósfera, un tono, incluso un silencio, que no son de nadie más. Impregna la escena con la maestría de su madurez; o sea, con la sabiduría que le permite ya decir más con menos, más con nada. Eso se llama gran cine, señores. Gran cine. (Caballero, 2002[d], p. 18)

El acto de reafirmación axiológica es constante en su carrera como crítico de cine y escritor de ficciones posmodernas. Rufo Caballero se encomienda y remite a cada rato a una sucesión ininterrumpida de razonamientos que acabarán siendo acaso recurrentes, a grandes rasgos, siempre los mismos. Se podría afirmar entonces que su estilo analítico y literario se concibe a manera de una serie infinita de círculos concéntricos que se van expandiendo hasta chocar con algún límite epistemológico que lo devuelve al principio. Quizás esa sea la intención subrepticia de la crítica de autor. Eternizar la interpretación.

Rufo Caballero se deja abducir por las lecturas de Guillermo Cabrera Infante que, a cada rato, emergen. Coincidiendo con él, y parafraseándolo de una manera deferente, lo que no siempre es obvio, Rufo Caballero encuentra en el discurso del crítico cubano exiliado un asidero argumental y estético al cual remitirse para confirmar, o desestimar, alguna que otra afirmación de apariencia absurda, o de esencia especulativa y hedonista. Un aspecto curioso tiene que ver con establecer y saber quién cita u homenajea al otro. Así, apenas por poner un ejemplo claro, Rufo Caballero, al hablar de *Matador*, explica:

> Con ella el director pretendió (lo ha confesado) que su obra fuera para la comedia doméstica lo que supuso *El Quijote* para los libros de caballería. Claro, yo no estoy muy seguro de que el pretencioso tío reparase antes en que, para lograrlo, *El Quijote* no necesitó ser, propiamente, un libro de caballería. (Caballero, 1994[a], p. 24)

Guillermo Cabrera Infante, por su lado, aunque habla de otra cinta de Almodóvar, algo posterior, y de otro personaje, en este caso femenino, declara algo muy parecido:

> Almodóvar parece aquí fascinado por la letra impresa y hace que su protagonista, como Quijote en Barcelona, vaya a un periódico, *El País*, y visite la redacción, a la que accede entre fragmentos de *vitraux* como a una catedral sumergida en el silencio de los ordenadores. Luego ella, como Cervantes antes, se deja seducir por el estruendo de la imprenta. (Cabrera, 1997, p. 576)

Es una cuestión, la coincidencia argumental a pesar del desconocimiento del otro, que se hace incuestionable al hablar ambos del estilo autodidacta de Pedro Almodóvar. Guillermo Cabrera Infante es determinante sobre el tema: "Pero Almodóvar no le debe nada a la crítica de cine ni a ese ejercicio inútil, la crítica de la sociedad. Sus películas no se parecen a nadie ni a nada. Si se parecen a algo es a otra película de Almodóvar. Eso se llama, en otras partes del arte, estilo". (Cabrera Infante, 1997, p. 573). A su vez Rufo Caballero parece suscribir el argumentario de su compatriota y colega en el exilio. Para ello señala aquellos efectos estéticos que desde su comprensión crítica devienen en los errores de bulto que empañan u oscurecen el sistema narrativo del autor manchego:

> Almodóvar tiene la virtud de convertir sus suciedades en estilo. Él aprendió a hacer cine haciéndolo, y su gracia se ocupa de que hasta hoy, en que quiere ser estilista, resulte el no va más del realizador empírico. Lo que sucede es que si hasta ayer el error ortográfico hallaba su medio natural en el caos lingüístico total; hoy, en medio de una caligrafía de presunción, esas faltas agreden como verdaderos huecos negros. (Caballero, 2002[d], p. 19)

La afinidad argumental entre el análisis que hace Guillermo Cabrera Infante sobre *La flor de mi secreto* a mediados de los años 90, y lo que opina Rufo Caballero a partir del escrutinio estético de *Hable con ella*, en especial lo referido a la cuestión estilística, demuestra que no hay grandes saltos al vacío en el argumentario del crítico de cine que decidirá experimentar con el cine y la literatura de ficción de vocación posmodernista. La cuestión ortográfica, asumida cual la corrección perfeccionista al instante de escribir, de fabular, ya sea en el cine o la literatura, había sido planteada en esos términos.[188]

[188] Al respecto es imposible eludir la revisión en detalle de un texto que aparecerá justo diez años después del primero que el crítico cubano de cine dedicó a los largometrajes del director manchego. "Por Benigno. *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar, tras el escalpelo crítico", en *Revolución y Cultura*, n.º 4, 2002, p. 14-20), amén de favorecer que el crítico cubano de cine describa qué demandas de tipo existencial y ético impone el director manchego a sus personajes al momento de caracterizarlos, permitirá descubrir el modo en que Rufo Caballero se apropia de dichas exigencias autorales, hasta trasvasarlas a sus historias de cine. La compilación posterior del mismo artículo, bajo el título alternativo de "*Hable con ella*: Por Benigno. (El sistema de personajes, y la ortografía de Pedro Almodóvar)", que aparece en *Lágrimas bajo la lluvia. Dos décadas de un pensamiento sobre cine*, Ediciones ICAIC y Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, p. 333-341, vendría a confirmar dicha suposición bien fundamentada, y sostenible desde la teoría.

Lo que podríamos denominar la conversación constante del crítico cubano con la obra fílmica del autor español nos permite comprobar qué tan decisivo o cuando menos influyente resultó Pedro Almodóvar en la configuración estilística del universo narrativo posmoderno de Rufo Caballero, que prefiguraba en el manchego no solo un modelo o referente para tener en cuenta sino también una cúspide creativa contra la cual competir. Un acercamiento axiológico al Pedro Almodóvar de inicios del siglo XXI, sin embargo, reporta un conocimiento complejo de lo que entregaba el manchego a Rufo Caballero:

> La última producción de otro viejo amigo, Pedro Almodóvar, esa que en el verano hiciera una vez más las controversias de esta Habana ya de por sí tensa y milagrosa, llegó con un excedente de virtud: más que una secuencia, traía un personaje maravilloso. En *Hable con ella* Pedro ha escrito uno de los mejores personajes de la historia del cine español, tal vez porque, me atrevo en una confesión no autorizada, Benigno es un poco Pedro. Benigno revierte todas las expectativas que lo asedian: la gente dice que es psicópata y maricón, y no es lo uno ni lo otro. (Caballero, 2002[d], p. 14)

La analogía existencial entre el autor, el personaje cinematográfico creado por éste y la lectura intencional que hace el crítico de cine al respecto es cuando menos habitual. Vendría a recalcar una comprensión ambigua y éticamente cuestionable de las acciones de ciertos personajes, protagónicos o no, que a la luz del ideario feminista y la legalidad vigente podrían ser descritos como comportamientos arbitrarios, por no decir delictivos, y en extremo violentos, pero cuyo abordaje artístico audiovisual, desde el cine de autor, expone una lógica argumental y dramática no mediada por la corrección social al uso:

> Benigno siente que el suyo no es cualquier amor y viola a Alicia mientras esta vegeta todavía en estado de coma; en verdad, él no siente que viole nada: se funde con su amada en la medida en que la envergadura de su amor alcanza a argumentarlo todo. Sospecha que penetrarla es devolverla a la vida. (Caballero, 2002[d], p. 14)

Lo que le parece remarcable a Rufo Caballero no es el acto de la violación en sí, de la violencia sexual en sus disímiles formas de expresión, que ni siquiera es mostrada, ahora, sino la intensidad irreprimible del afecto profesado; no a un ser inerte o pasivo, sino a una mujer dormida, idealizada pero yacente, que aun así es capaz de ser atractiva para Benigno, un hombre discapacitado desde el punto de vista emocional y psicológico que no acepta que su acto es monstruoso y reprochable desde cualquier punto de vista:

> El caballo de Troya de Benigno es la soberbia: ningún hombre que aspire a vivir con acuerdo a la grandeza de sus sentimientos puede permitirse la mezquindad de la pequeñez. Todo en Benigno es libre, grande, posible. Estamos frente a una criatura de papel en tanto invención; pero también ante un brillante "mundo posible" en cuanto efecto de realidad y certeros matices de escritura. (Caballero, 2002[d], p. 14)

Lo que le interesaría a Rufo Caballero como crítico de cine y narrador en ciernes, más que la ética inexistente o inoperante del personaje, es la verosimilitud de la acción, argumental y dramática, de amar contra corriente a un ser humano incapacitado para dar su consentimiento explícito e inequívoco. Lo que individualiza y hace único al violador, que lo es, sin duda alguna, Benigno, es el componente afectivo y emocional que aplica, en su caso, para intentar y conseguir entenderlo, que no exculparlo ni justificarlo:

> Esta metáfora que viaja de Barthes a Eco lo explica todo: ciertamente Benigno es excepcional si entendemos que la vida en civilización, como gusta recordar Vargas Llosa, necesita de la mediocridad de todos los días; pero Benigno puede ser Pedro, puede ser el inaudito Javier Cámara que lo interpreta, puedo ser yo mismo o incluso mi lector, porque está tan bien escrito, tan bien perfilado como "mundo posible", su isotopía de personaje resulta tan congruente, que el efecto estético se clava de un tirón en la realidad y Benigno camina entre nosotros. (Caballero, 2002[d], p. 14-15)

La lectura del artículo anticipa las características y demandas que Rufo Caballero les impondrá a sus personajes literarios de origen cinematográfico. La entrega absoluta, bajo cualquier circunstancia o costo, al otro, el riesgo implícito en la decisión consciente de amar o ser amado sin mesura, serán constantes en sus análisis del cine y en la ficción:

> Benigno es grande y es hermoso aun cuando se despide. Dice que sea va a fugar porque su vida toda es invención. Por eso es un genuino personaje romántico, porque antepone a la vida y su mirada, el poder de su ilusión. Su ilusión lo modela todo, lo trastroca, lo ordena. Y por supuesto, habla como un dios hasta cuándo se va a morir. (Caballero, 2002[d], p. 15)

La comparación del artículo publicado en la revista *Revolución y Cultura* con su reedición posterior en formato libro, permite detectar como Rufo Caballero realizaba pequeñas adiciones o cambios. Así Benigno, un apelativo provisto de connotaciones positivas, pero no menos simbólicas, deja de ser «hermoso» para acabar siendo apenas «grande». Consideramos que tal omisión intencionada podría aludir no a la aplicación pragmática de una determinada economía editorial, y del lenguaje, escrito e impreso, sino, sobre todo, especulamos, a depuraciones o desplazamientos de sentidos que han dejado de ser asimilables o permitidos al resultar, en esencia, políticamente incorrectos.

Dichas adiciones, o cambios casi imperceptibles, registrados en el contenido del texto una vez es seleccionado de la revista cubana especializada para ser adjuntado a la estructura inclusiva de un libro mucho más extenso, no solo pretende rescatarlo en lo posible del marasmo editorial propio de una obra literaria desperdigada y prolífica. Rufo Caballero también conseguiría enmendar, en diferido, apenas unos pocos años después, aquellos criterios cuestionables que pudo haber aplicado, quizá de manera inconsciente,

al momento de la redacción del artículo original. Primero, desde el reordenamiento nominativo y sintáctico del título de dicho texto primigenio. Si el artículo base entonces se titulaba "Por Benigno. *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar, tras el escalpelo crítico" (*Revolución y Cultura*, n.º 4, octubre-noviembre-diciembre de 2002), al ser compilado aparece reeditado bajo una denominación diferenciada: "*Hable con ella*: Por Benigno. (El sistema de personajes, y la ortografía de Pedro Almodóvar)".

El reordenamiento o trastrocamiento del título no es casuístico sino premeditado. Descubre el cambio en la percepción y las nuevas prioridades asumidas por un crítico de cine que recomponía así su mapa afectivo, existencial, intelectual y también profesional. Incluso desde la dedicatoria del artículo tal como fue publicado en *Revolución y Cultura* hasta su posterior reedición, Rufo Caballero construye sentidos desde la renegación o la omisión. Si en el original casi confrontaba: "A mi amigo Julio, que se preguntó una vez: ¿y qué es más importante; la dramaturgia o la vida?" (Caballero, 2002[d], p. 14), en la versión libro Rufo Caballero elude mencionarlo y aflora apenas la pregunta que también había formulado tiempo atrás: "¿Y qué es más importante: la dramaturgia o la vida?" (Caballero, 2008[g], p. 333). La cuestión aparentemente frívola de los agradecimientos, los cambios de nomenclatura, y ordenamiento, en los títulos de sus artículos y ensayos, las dedicatorias a personas de su entorno, las abundantes y largas notas a pie de página, así como los pies de foto, componen un sustrato adicional desde el cual Rufo Caballero también construía nuevos sentidos plausibles. Así, una vez más enfocado en el análisis de la carrera cinematográfica de Pedro Almodóvar, el crítico de cine que aún no escribe ficción, declara una posición de principios, y consuma una exigencia: "*Hable con ella*: Por Benigno. Por Benigno, todo el tiempo. Razón: la vida es más importante que la dramaturgia. ¿O no?" (Caballero, 2008[g], p. 348). Tales son las demandas e imposiciones que hace Rufo Caballero a los autores, cinematográficos y literarios, y a sus personajes. Que Rufo Caballero aparente renegar de su amistad con Julio,[189] o lo haga de veras, para apropiarse en solitario de una interrogación de incuestionables matices filosóficos, a medio camino entre la estética y el existencialismo, expone un impulso competitivo del cual el crítico de cine no consigue sustraerse. Rufo Caballero no solo pasaba factura a las personas con las cuales entraba en conflicto campal, por las causas que fuesen.

[189] A partir de los indicios rastreables en su obra literaria, podemos afirmar que Rufo Caballero se refiere a Julio García Espinosa, no solo un importante director de cine cubano, sino también un ideólogo y un decisor determinante en el planteo teórico, y la aplicación sistemática, de ciertas políticas culturales caracterizadas por su marcado acento ideológico, de evidente e irredenta confrontación y diferenciación política con las corrientes comerciales del cine clásico y contemporáneo, en especial, el estadounidense.

En el aspecto intelectual, y literario, Rufo Caballero, más que reeditar de manera concienzuda, reescribía sus críticas de cine hasta el infinito, no dando nunca por bueno, ni definitivo, un texto destinado a sobrevivirlo. Tal era su pretensión. Para él, Benigno, el personaje, más que un alter ego engañoso con el cual conectar de alguna manera, es, ante todo, buena persona, alguien que merece, con suerte, ser salvado, de sí mismo y del enjuiciamiento en tanto un delincuente, un pecador violento, obsesionado-posesivo que, no por ello deja de tener sentimientos contrapuestos y casi legítimos. No es el único crítico cubano de cine que lo cree: "Como Tarantino, Almodóvar está tremendamente interesado en los transgresores. Pero al revés de Tarantino no rinde culto a la violencia sino a la parodia: sus actos de violencia son siempre paródicos" (Cabrera Infante, 2001, p. 578).[190]

Es una afinidad basada en la admiración confesa del director estadounidense que, en una entrevista concedida en 2021, afirmaba, refiriéndose a la escena de apertura del largometraje de ficción *Matador* (Pedro Almodóvar, 1986), en la que el protagonista, interpretado por Antonio Banderas, se masturbaba viendo escenas macabras de algunas de las películas más inquietantes del cine de terror: "No había nada como eso disponible en América". (Rosado, 2022, s/p). Tarantino asumía la influencia de Pedro Almodóvar como un pilar estético para tener en cuenta a la hora de fraguar un tipo de cine visceral, despojado para bien de las barreras impuestas desde ciertas convenciones argumentales, diegéticas y narrativas, que ni siquiera concebían la posibilidad de mostrar situaciones al límite de la deshumanización, del todo enfermizas o incluso repulsivas.

Se podría decir que, para entonces, a mediados de los años 90, Rufo Caballero ya había detectado esa proximidad espiritual casi imperceptible entre ambos realizadores, uno mucho más experimentado y reconocible que el otro que apenas debutaba entonces, pero incuestionablemente similares a pesar de estar ubicados en las antípodas estéticas. Rufo Caballero compartiría con Quentin Tarantino la fascinación ejercida por *Matador*, la película menos Almodóvar según el propio director manchego, y con éste, su «ética».

[190] Un ejemplo magnífico al respecto lo tenemos en la conexión factible de establecer entre el argumento de *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002) y *Kill Bill. Vol. I*. (Quentin Tarantino, 2003), dos películas que, situadas en las antípodas dramáticas y de género cinematográfico, aun así, se encomiendan al recurso de la violación con intenciones narrativas completamente diferenciadas. En el filme de Pedro Almodóvar, con un sentido paradójico, muy al estilo de la Factoría Disney y su largometraje de animación *La Bella Durmiente* (Clyde Geronimi, Eric Larson, Les Clark y Wolfgang Reitherman, 1959) en la que el beso del Príncipe Felipe "resucita" a la Princesa Aurora del profundo sueño en que estaba subsumida debido a un maleficio. En el caso de Quentin Tarantino, más en la cuerda de cierto tipo de cine o fantasía para adultos, explícita, soez, terrorífica y ultraviolenta. En común, que, a nivel argumental, y en ambos largometrajes, un asistente, cuidador o enfermero se aprovecha de una mujer joven y muy atractiva, en estado comatoso, a la cual agreden sexualmente en reiteradas ocasiones hasta hacerlas "despertar" de manera imprevisible.

Es la razón moral que lo condiciona: "Benigno tiene que morir porque es un roble, es más fuerte que la vida" (Caballero, 2002[d], p. 15). Desde la lógica a ratos «aberrada», combativa y siempre desprejuiciada de Rufo Caballero, la valentía de vivir a tope era castigada, de una forma u otra, según lo entenderían las convenciones cinematográficas, con la pena de muerte, el ostracismo o la soledad vital debido al abandono del amante.

Para Rufo Caballero no aplica el enjuiciamiento ético ni moral del personaje de Benigno por una sencilla razón filosófica. Él se ha entregado del todo, incluida su vida, por amor, una decisión existencial que lo exoneraría ante la ley de los hombres, y Dios. El cumplimiento del imperativo erótico, también romántico y sentimental, de sucumbir ante los encantos de la amada inerte que no está en capacidad de negarse o resistirse no lo hace sentir culpable ni incómodo. Benigno la ama y por esa sencilla razón merecería nuestra empatía y solidaridad en tanto un personaje marcado por una atracción trágica. Así, la aniquilación del personaje como solución dramática a su conflicto, sin embargo, es sutilmente adelantada y transcurre en dos planos simbólicos diferidos pero paralelos:

> El destino de Benigno, si no ha quedado definitivamente claro por los accidentes de su historia, se alegoriza con el recurso de la puesta en abismo que deviene el relato de *Amante menguante*, el filme que el personaje acaba de ver en el cine. En esa exquisita muestra de madurez fílmica, con la que Almodóvar abandona la parodia y se coloca entre el simulacro y el pastiche. (Caballero, 2002[d], p. 15)

El decrecimiento o miniaturización masculina, y el posterior engullimiento genital del hombre a manos de una mujer monstruosa, no solo nos remite a un miedo ancestral, diríase que atávico: el de la muerte por medio de ese viaje virtual y de vuelta a la matriz que supone el sexo con una hembra «dormida», que en este caso serían todas y ninguna: Benigno también teme ser devorado de una dentellada. Por ello reacciona como lo hace. Escapando hacia delante, lanzándose al abandono, muriendo, obligado por la brutalidad polémica de su amor violento por una mujer que él no sabe si le corresponde, aunque ya no esté comatosa. El cumplimiento de un destino trágico perfectamente previsible que, habiendo sido anunciado con antelación, acaba resultando una profecía auto cumplida.

De vuelta a sus argumentos básicos, al calificar las películas de Pedro Almodóvar, Rufo Caballero insistirá en un aspecto que para él revestiría una importancia cardinal; que estaría relacionado con la caracterización y el diseño de los personajes femeninos, pero también masculinos, que se adecuan a una dinámica de compenetración y rechazo, que variaría de una película a otra hasta condicionar su acabado y relevancia estética. Así, al referirse a *Hable con ella*, Rufo Caballero se decanta por ser más categórico aún:

> Pedro nos ofrece el retrato profundo de dos perdedores. En su cine los hombres siempre aparecían consternados ante la luz de la mujer, pero aquellos seres apenas emergían esgrafiados por un par de apuntes. Siendo que ahora el cineasta se detiene a retratarlos en profundidad, a darles vida propia, emociones hondas y el virtual protagonismo de la trama, para nada cambia la filosofía de Almodóvar. Que nos presenta dos nuevas modalidades de una vieja figura de su poética: el perdedor que debe cumplir su Edipo. (Caballero, 2002[d], p. 15)

Al igual que a Pedro Almodóvar, son estos perdedores, seres humanos de segunda, los personajes cinematográficos y literarios que más atraen la atención axiológica de Rufo Caballero en tanto crítico y, sobre todo, como narrador de ficciones posmodernas. Es tal vez lo que se propondrá conseguir luego con sus historias de cine vueltas a contar: ofrecerles a estos derrotados por la trama la oportunidad de explicarse o resarcirse para que podamos al fin entender sus actitudes y motivaciones ante el amor y la existencia. Clarificando sus intenciones y la interpretación que podríamos conferirle al argumento, una vez que su comprensión intelectual y la posterior producción del sentido prorrogado o último depende de cada espectador individual que asista al espectáculo audiovisual. Éste es quien debe decidir con cuál versión escurridiza de la verdad se compromete, amén que la misma pueda resultar para nada convencional o correcta, incluso hiriente, para algunas sensibilidades susceptibles.

Rufo Caballero se reafirma en su comprensión feminista del arte cinematográfico. Así aduce, refiriéndose al argumento de *Hable con ella*: "toda la complejidad de la vida que la película quiere apresar, destaca como al paso que lo masculino es la muerte y lo femenino, la vida." (Caballero, 2002[d], p. 16). Es una dicotomía y distinción en la que se reafirma instantes después, al plantear: "Ni Pedro, ni Benigno, ni yo -no sé el lector-, tenemos el menor problema en admitir que se trata de una verdad como un templo. La testosterona no ha hecho más que complicar las cosas." (Caballero, 2002[d], p. 16)

El desmantelamiento, desde las ciencias y el ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine, del andamiaje ancestral del machismo y el patriarcado, es una actitud ideológica a la que Rufo Caballero no renunciará nunca. Refiriéndose a *Hable con ella*, apuntala que la escritura del filme propone una cuestión que luego él asumirá como parte de su estilo en tanto autor literario. En este caso el director manchego vuelve a ser inspiración y maestría: "Uno de los hallazgos formidables del guion de Pedro está en la destreza con que los personajes van ocupando los lugares cedidos por los otros, en un infinito reemplazamiento que emula la movilidad de la vida." (Caballero, 2002[d], p. 16).

De paso, el crítico de cine, establece las posibilidades de crecimiento dramático y sobre todo de prorrogación argumental que permite y propone, no tanto el argumento, como la diégesis en sí, que expande los horizontes de la historia cinematográfica hasta límites que dejarán de serlo: "Sobre ese tablado de mutaciones, Pedro ha dispuesto un guion equivalente a la técnica computarizada del *hipertexto*, siempre que la historia va abriendo "ventanas" a las subtramas que los anteriores movimientos van determinando". (Caballero, 2002[d], p. 16). Rufo Caballero aprovechará así los intersticios interpretativos de la obra literaria y el largometraje para introducir su propia versión de los hechos.

Rufo Caballero apuntalaba, al analizar la estética específica de Pedro Almodóvar, los que serán a largo plazo los rasgos estilísticos que definirán su autoría al incursionar por fin en la ficción dentro de su obra literaria. Primero, la apropiación del argumento y ciertos personajes, que se agolpan, desaparecen, renuncian, o son sustituidos por otros. Segundo, y relacionado con el aspecto anterior, sus historias no parecen tener un final acreditado ni único. Es posible prorrogarlas en el tiempo, a conveniencia y discreción, no del autor literario que antes fue crítico de cine; ni siquiera del espectador que asistió a disfrutar de la función, sino del lector posterior que vuelve al principio de una historia, quizás conocida y rastreable en parte, pero también diferente a partir del instante en que, la misma, es prolongación dialéctica, e incluso ruptura, respecto a la que le dio origen. Rufo Caballero, en tanto autor de una obra literaria de continuidad y recreación, incurre, quizás sin tener plena conciencia de ello, en una práctica narrativa diríase que secular y asentada en la tradición hispánica desde el siglo XVI.

En buena medida las historias de cine que pocos años después volverá a contar Rufo Caballero podrían ser entendidas como «secuelas», que en su acepción primera es: "Filme que resulta continuación de uno anterior y en el cual intervienen algunos de los intérpretes del primero". (Santovenia, 1999, p. 209). Por extensión, una secuela literaria, esas historias de cine que él volverá a contar años después, suponen un desafío creativo:

> Frente al «original», estas segundas partes constituyen el «otro» de la literatura que no queremos enfrentar. No sabemos cómo llamar a las continuaciones literarias, ni cómo hablar sobre ellas; no sabemos cómo funcionan; y no sabemos por qué las personas las leen y los autores las escriben. Ahora bien, dado que representan la crítica más temprana e íntima que reciben los textos literarios, compiten con el tipo de trabajo que tratamos de realizar. Las secuelas amenazan no solo a los autores de textos originales sino a sus críticos profesionales. (Hinrichs, s/p)

Es la cuerda floja existencial y profesional por la que caminará Rufo Caballero. No solo porque emplazaba la «autoridad legal» del autor de la obra literaria original si

acaso existió antes como cuento, novela u obra de teatro, sino también la del director y los guionistas encargados de su adaptación cinematográfica; incluso en última instancia, y no menos importante, su propia reputación y recorrido intelectual, que serían puestos en duda al despreciar, en apariencia, la neutralidad y objetividad del crítico profesional, nociones éticas en las que no creía, ni practicó, en tanto las consideraba convenciones y rituales de la convivencia y las ciencias, según su interpretación relajada de las mismas.

Su decisión recreativa, algunos años después, de incursionar en la ficción dentro de su obra literaria, traería aparejada otra serie de connotaciones y dificultades a la hora de abordar esas historias del cine vueltas a contar, ahora desde una perspectiva personal:

> Primero, las secuelas tienen que ser visiblemente similares y diferentes de sus precursores; la cercanía de las secuelas a sus precursores persuade a los lectores de que están conectadas al texto anterior y, a la inversa, la lejanía persuade a los lectores de que ofrecen una novedad que justifica el esfuerzo de continuar la lectura. (Hinrichs, s/p)

Por supuesto, Rufo Caballero estaría, para entonces, plenamente consciente de los atajos argumentales a seguir, pero también de los errores estéticos que no podía cometer al atreverse a continuar en el tiempo historias del cine que no eran de su inventiva sino prolongaciones puntuales de tramas a las cuales atribuiría un nuevo sentido plausible: "A diferencia de las imitaciones, las secuelas no intentan recrear o repetir el texto anterior sino más bien expandirlo. Dicho sea de paso, tampoco intentan suplantar a sus precursores" (Hinrichs, s/p). Es un equilibrio muy precario que él consigue mantener.

A Rufo Caballero como autor de una obra literaria que se proponía y consiguió construir nuevos sentidos plausibles al transitar de la crítica de cine a la ficción textual, no le interesaba desconocer o diluir los referentes literarios y cinematográficos o ambos, que inspiraban sus historias a ser contadas de nuevo. Después de todo eran los mismos argumentos adaptados y largometrajes de ficción que antes había escudriñado en detalle, y reverenciado a través de su ejercicio intelectual y profesional del criterio estético en tanto un historiador del arte convertido en escritor de ficciones posmodernas:

> En cuanto a las motivaciones, las secuelas se escriben por tres razones principales: corrección, ampliación y conclusión del texto precedente. En todos los casos, subordinan la historia original a propósitos nuevos, convirtiendo la figuración en prefiguración. En otras palabras, son rebeldes y respetuosas, fieles e infieles. (Hinrichs, s/p)

Eran en sí las metas que asumía Rufo Caballero al instante de construir sentidos a tenor de una obra literaria que perseguía, entre otras finalidades estéticas inaprensibles, expandir a consciencia las expectativas y límites argumentales de historias de cine que, en su opinión autorizada, debían ser aumentadas, corregidas, invertidas, transformadas.

Tampoco es que fuese una práctica creativa despojada de ciertas dificultades y méritos, adscrita a una tradición literaria incierta, y poco estudiada, pero ciertamente recurrente, que algún que otro importante escritor en lengua española reconocería años más tarde:

> Mi madre me contó que las primeras cosas que escribí fueron continuaciones de las historias que leía pues me apenaba que se terminaran o quería enmendarles el final. Y acaso sea eso lo que me he pasado la vida haciendo sin saberlo: prolongando en el tiempo, mientras crecía, maduraba y envejecía, las historias que llenaron mi infancia de exaltación y de aventuras. (Vargas Llosa, 2022, p. 1)

Son las exigencias estéticas, pero también éticas, que Rufo Caballero demandaba a los directores de cine que analizaba como parte de sus deberes e impulsos intelectuales. Escribir entonces, para él, venía a zanjar cierto tipo de insatisfacciones personales ante la resolución imperfecta de los conflictos o el drama que dichos realizadores concedían a sus obras. A partir de un denominador común en lo autoral, aunque pudiesen llegar a ser muy diversas entre sí, pero siempre adaptándose al tono de la historia que contaban, Rufo Caballero sabía de la necesidad perentoria de cambiar de tono en caso necesario, siempre y cuando lo impusieran el calado psicológico de los personajes y su desarrollo. Así, volviendo al análisis de *Hable con ella*, Rufo Caballero desviste al director de cine:

> Pedro siempre ha manipulado la frivolidad, se ha servido de ella para protegerse; pero cuando ha entendido que la historia merece un desnudo público de sus más profundas, sinceras y a menudo tortuosas emocionas, pronto la abandona. Es consciente de que está contando ahora un relato muy lejos del catálogo de sexualidades o de la descripción de la noche madrileña, y se emplea a fondo. (Caballero, 2002[d], p. 17)

Es una cuestión importante porque Rufo Caballero asume que la aparente futilidad del acabado y de las formas del cine de Pedro Almodóvar no tienen necesariamente que trivializar el contenido, el mensaje en sí, ni el sentido, si acaso éste es uno en exclusiva. Atenazado a medio camino entre la fruslería retórica y visual de lo narrado a partir de cierta noción de autoría cinematográfica propia del cine de Pedro Almodóvar, y el tono trascendental de los temas, Rufo Caballero expone que no hay contradicción al respecto:

> En estos movimientos y retozos estéticos el manchego no tiene ya nada que envidiar a los grandes autores del cine clásico, que de siempre le tutoraran y que hasta ayer significaban para él una ambición inalcanzable. Esta es una de las películas en que más segmentos de aguda producción de belleza se reservara el cineasta. (Caballero, 2002[2], p. 17)

Sin embargo, Rufo Caballero, aún cuando pueda caer rendido ante ese magnífico ejercicio de equilibrismo y prestidigitación que es *Hable con ella*, no deja de cuestionar las «incongruencias» del método narrativo de Pedro Almodóvar como director de cine. Es el caso de éste y otros largometrajes de ficción del manchego, que acabarán siendo,

por desgracia, un ejercicio de autosatisfacción manierista del autor cinematográfico que, despojado del deber de asumir riesgos verdaderos, se parafrasea y parodia a sí mismo:

> De otro lado es claro que Almodóvar está probando con la sensibilidad del pastiche, ese rictus sardónico, esa "estatua ciega" que no aclara nada; pero una cosa es la sugestión ambivalente y otra la imprecisión del código que redunda en la confirmación de la alienación que se desmonta. El texto tiene que ofrecer algún índice, por muy "ciego" que sea; aunque resulte la misma apelación a los paratextos que el espectador arrastra, pero en definitiva se requiere algún indicio que acciones mecanismos para la reversión del paradigma estético. De lo contrario, se corre el riesgo de que lo ridículo sea ridículo. (Caballero, 2002[d], p. 18)

Rufo Caballero anunciaba, más bien reiteraba, porqué a pesar de ser un admirador declarado, y diríase que incondicional, de Pedro Almodóvar, le costaría tanto adaptar y tal vez continuar luego, años después, algunas de sus historias de cine vueltas a contar:

> Quizás se trate de un resabio crítico, quizás la distancia resulta más que evidente y Almodóvar vuelve a ser un adelantado; pero no sé por qué me parece que huele a peligro y que los grandes iconoclastas están condenados a repetir en el presente los motivos de su fobia. (Caballero, 2002[d], p. 18)

Es una sensación que se acentúa al repasar los análisis de la estética de Almodóvar que realiza Rufo Caballero a partir de los filmes de ficción posteriores a *Hable con ella*. Se podría hablar de cierta insatisfacción manifiesta consigo mismo y quizás, sobre todo, de algún tipo de predisposición latente con las búsquedas, y el estilo del autor español, con el cual congenia y aspira a coincidir, a partir de sus virtudes cardinales, pero nunca de sus defectos como director de cine que lo inspiraría a escribir y vivir intensamente:

> […] vuelvo a preguntarme qué puedo esperar del cine. Si miro a mí mismo, el hombre me dice que debo agradecer una historia enorme, de una humanidad escalofriante; si escucho al crítico, este empieza a restar puntos. El lector, en este mismo minuto, va a decirme qué hago conmigo, que es decir, con el cine. (Caballero, 2002[d], p. 19)

La revisión en detalle de la compilación posterior de dicho artículo, sin embargo, muestra, en cambio, el modo en que Rufo Caballero actualizaba y ajustaba su discurso y método analítico a los diferentes registros existenciales e intelectuales que marcaban su carrera y vida personal. El desmantelamiento progresivo de una masculinidad tóxica a la cual ir renunciando de a poco se hace evidente en el salto adelante que da al sustituir «hombre» por una expresión más abierta o ambigua en lo ético, lo genérico y lo sexual. Así, al referirse a sí mismo como alguien diferente, que no burdamente un «hombre»: "Si miro a mí mismo, el ser mondo y lirondo me dice que debo agradecer una historia enorme, de una humanidad escalofriante". (Caballero, 2008[g], p. 341).

La utilización de la voz «mondo y lirondo» vendría así a recalcar el concepto que tiene Rufo Caballero de sí, un individuo o ser despojado de las impurezas y máculas de la compleja condición humana, por fin "limpio y libre de cosas añadidas o superfluas" (DLE, s/p). Esa purificación y desdoblamiento final de su ser expondría una aspiración existencial postergada durante décadas, que encuentra su punto de expresión e inflexión en la decisión de dar el salto de la crítica de cine a la ficción dentro de su obra literaria, para salir al fin del closet epistémico y así arriesgar su prestigio profesional y reputación intelectual, con tal de asumir su verdadera naturaleza humana. De tal calado existencial eran sus pretensiones de entonces, dispuestas a dejar de lado el simulacro de las buenas costumbres para ahondar en la asunción consecuente de su ser por encima de cualquier convención o presión social añadida.

Al preguntarse qué hacer consigo mismo y el cine, Rufo Caballero desmiga el pan, y va dejando un rastro por el camino de hasta dónde estaba capacitado y dispuesto a llegar con tal de conseguir liberarse del establo, esa prisión parasicológica en la que aparentaba seguir atrapado. Escribir ficciones, esas historias de cine vueltas a contar, podrían acabar siendo algún día ese episodio de exorcismo y liberación personal que, llevaba mucho tiempo postergando, una salida en diferido del closet epistemológico en el que había subsistido atrapado toda su vida adulta.

Son las razones existenciales y éticas que lo llevarán años después a desmarcarse definitivamente de la estética de Pedro Almodóvar, uno de sus autores fetiches abocado al agotamiento desilusionante de sus fórmulas de representación artística, y por qué no, también la mayor influencia directa sobre su estilo en tanto autor de una obra literaria de ficción que abrevaba del cine, su crítica especializada y las obras escritas precedentes, que le sirvieron de inspiración argumental. Sobre Pedro Almodóvar llegaría a confesar:

> Viene repitiéndose que Almodóvar se repite. Ese tipo de reclamo no me quita el sueño: todo creador tiene un centro de obsesiones, alrededor del cual gravitan los argumentos y las variaciones de estilo. Si todo escritor no escribe más que un solo libro, Almodóvar ha rodado, de siempre, la misma película, sobre el entendimiento del alma femenina, las bifurcaciones del deseo, los despeñaderos de la pasión, los chantajes emocionales, los traumas del incesto, las huellas dejadas por los abusos de la figura del Padre (la institución religiosa situada, pronominalmente, en ese lugar), etc. Ahora, lo que ha hecho con *Los abrazos rotos* verdaderamente no tiene nombre. (Caballero, 2010[b], p. 196)

Rufo Caballero insiste en dejar claro qué tan determinante es la estética del autor español en lo que luego será su obra literaria de ficción publicada.[191] Ello no implica que no llegase a demostrar su desencanto con el manchego, que parecería interesado, nuevamente, en reciclar una fórmula creativa que empezaba a dar señales inequívocas de agotamiento formal, cuando menos, de estancamiento estético, según lo que pensaba Rufo Caballero al respecto:

> Almodóvar sigue en *Los abrazos rotos*, a pie juntillas, y como de soslayo, como quien disimula por gusto, los principios dramatúrgicos y estructurales que habían alimentado un filme anterior: *La mala educación*. Tal vez por la insatisfacción ante el escaso éxito de aquella gran película, clonó el principio interior que la fundamentaba: el gusto por la «puesta en abismo». Unas historias dentro de otras, como refracciones unas de otras, al modo de la caja china. Todo esto para referir la fragilidad de los lindes entre realidad y ficción, entre cine y mundo circundante, por medio de constantes interferencias e intercepciones entre una dimensión y otra. (Caballero, 2010[b], p. 197)

Rufo Caballero detecta la discapacidad temporal de Pedro Almodóvar, entonces, para urdir un nuevo punto de partida que no fuese un camino transitado con antelación. Es decir, su propio mundo de obsesiones y referencias, en una suerte de acto tautológico de reafirmación en un momento de hipotética crisis creativa, según el crítico de cine:

> El acento en la narración, en detrimento de la emoción, se vuelve contraproducente, sobre todo porque a nivel narrativo tampoco hay demasiados valores. Los personajes sienten que deben explicarlo todo, cómo conocieron las historias, la veracidad de los detalles, etc. Eso es, como mínimo, ingenuo. Estaba bien en el primer cine de Almodóvar, pero, ¿todavía? La narración hiperrealista con las curvas e inflexiones del argumento (tonto espectador, ¿has comprendido?; ¡mira, que te lo recalco!), no hace sino implorar que regrese el poder de la elipsis. ¿Adónde fue a parar? (Caballero, 2010[b], p. 197)

Lo que reclamaba Rufo Caballero a Pedro Almodóvar es, a juzgar por lo que dice, que permaneciera fiel y replicara en el tiempo un estilo creativo personal y recurrente, como en teoría debería ser la autoría, al menos en el cine, tal como había sido concebida y defendida desde mediados del siglo XX por los críticos de *Cahiers du Cinéma*.

---

[191] El texto "Retazos de cuanto fue Almodóvar" apareció publicado en el diario cubano *Juventud Rebelde*, el 6 de diciembre de 2009. Para el mismo período aproximadamente, esta vez en la revista *Cine cubano*, No. 173-174 de julio-diciembre de 2009 Rufo Caballero publica "Los que fueron al bosque de avellanos", su primer relato inspirado en un argumento fílmico previo, de los que luego formarían parte, al siguiente año, del cuaderno de cuentos *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*. Para entonces Rufo Caballero, entre otras muchas responsabilidades, estaba al frente de la sección "De película", de la revista *Cine Cubano*. En ese mismo número selecciona el artículo "*El lector*: algunas preguntas y una sola respuesta", de la autoría del escritor Francisco López Sacha, editor a cargo de *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*. El largometraje de ficción *El lector* (*The Reader*, Stephen Daldry, 2008), no solo es una de las historias de cine que Rufo Caballero vuelve a contar en su libro de ficciones. Uno de sus fotogramas, intervenido, servirá para el diseño de cubierta del libro en que aparece publicada.

Que en su momento había sido el motivo por el que ocurriría el encantamiento e idilio hedonista de Rufo Caballero con el director manchego. Ahora el crítico de cine auguraba el acabamiento y diríase que la disolución definitiva de Pedro Almodóvar en la nada, todo ello al no poder sortear cierta incapacidad para evolucionar y dar un salto adelante, al futuro: "Habría que señalar, como otro defecto de la película, la impericia para referir historias más allá de relato verbal de los personajes. Almodóvar no halla el modo de remitir fuera del cuento de los mismos personajes". (Caballero, 2010[b], p. 198). Sin embargo no todos piensan como el crítico de cine. Por el contrario, disienten de él. En especial sobresale un criterio artístico tan autorizado como el de Quentin Tarantino:

> Durante 30 años ha hecho pequeños a sus colegas americanos. Tuvo un periodo más flojo entre 'Kika' (1993) y 'Todo sobre mi madre' (1999), pero lo que ha hecho durante los últimos siete años es magnífico. Es un director fantástico. Sus guiones son maravillosos y él es muy carismático. Al contrario que otros directores de películas de arte y ensayo de los que acabarás cansándote, como Wong Kar-wai, de Almodóvar nunca te cansas, porque aunque haya elementos reconocibles en sus filmes, nunca parece estar haciendo la misma película una y otra vez. (Rosado, 2022, s/p)

La pérdida del sentido de la orientación y de la originalidad aparentemente pasaba factura al director manchego, que al no saber cómo continuar el argumento en cuestión, transfería esa responsabilidad a los personajes de esta, confundiendo dimensiones que bien podrían confluir pero no necesariamente confundirse o diluirse la una en la otra:

> *Los abrazos rotos* juega a desplazarse entre el cine y la vida, pero sabemos que toma la vida por pretexto y le interesa en verdad el cine. El final es elocuente en tal sentido. No solo por la cantidad de homenajes, guiños y pastiches explícitos o camuflados –que incluyen, además del vértigo por la escalera como lugar recurrente del espacio cinematográfico, el hartazgo de complacencia del manchego con su propio cine–, se siente que, con los años, Almodóvar se ha ido quedando en la autorreferencialidad. (Caballero, 2010[b], p. 199)

Acusar de envejecer o madurar mal a un autor español que formaba parte esencial del mundo afectivo, y de referencias artísticas del crítico de cine, apuntaba a un hecho cierto pero controvertido, muy difícil de asumir para Rufo Caballero, que intuía que a Pedro Almodóvar le movilizaban otros intereses, quizá no tan elevados ni trascendentes; ciertos tópicos y posicionamientos estéticos y existenciales más pedestres, o singulares, que no tenían que coincidir del todo, ni siquiera de manera parcial, con lo que opinaba, pensaba o sentía al respecto Rufo Caballero. Años después el director manchego parecía concederle la razón al crítico cubano, entonces ya fallecido: "En el peor de los sentidos, las vidas de las personas importan poco comparadas con las de los personajes que componen la historia de las películas". (Almodóvar, 2022, s/p).

La confesión de Pedro Almodóvar, demoledora y quizás epatante a partes iguales, más que invalidar vendría a reafirmar lo que años antes había declarado Rufo Caballero al intentar justificar su decepción y posterior desconexión con el cine del autor español:

> Pero el fracaso no reside siquiera en las ingenuidades que buscando verosimilitud y exhaustividad, terminan entregando sus dudosas convicciones. Almodóvar había rebasado el empobrecimiento de su coestrella de los ochenta, Peter Greenaway, precisamente por saber ocuparse de la vida en lo que al otro interesaban nomás los juegos culturales. Con el tiempo, Almodóvar ha ido perdiendo fuerza justo porque se pasa, sin la cultura del otro, a su bando: reverencia el cine, una y otra vez, y deja de lado las observaciones acuciosas sobre la vida, los sujetos y las situaciones peculiares, resortes que hicieran un día de su poética un dispositivo alerta y vibrante. Está entrampado en una retórica seudoemocional de pretendido y cacofónico homenaje al cine, sus glorias y sus defectos. (Caballero, 2010[b], p. 199-200)

Rufo Caballero desanda el camino de vuelta al principio de su carrera como crítico de cine, al instante en que había caído rendido o subyugado por la estética rompedora y personal de Pedro Almodóvar. No solo para compararlo de nuevo con Peter Greenaway, como hizo en aquel primer artículo y libro dedicado en exclusiva al director manchego, sino también con la intención de cuadrar el círculo y dar por finiquitada la admiración artística que profesaba por un autor español decisivo en su carrera profesional, y cuyo estilo narrativo, y vocación social, serían el sustrato ideal sobre el cual erigir su discurso y método analítico, que lo llevará a desembocar en la ficción dentro de su obra literaria.

Aun así Rufo Caballero no cierra la puerta del todo. Entiende los múltiples riesgos concomitantes al acto de la creación artística, y deja abierto un resquicio a la duda y la posibilidad de asumir el nuevo desafío de continuar adelante, no solo Pedro Almodóvar, sino específicamente él, que también parece estar atenazado por el impulso de escribir, historias: “Nadie niega que el cine sobre el cine resulta un camino excitante; pero tampoco que, al tiempo, constituye un callejón sin salida”. (Caballero, 2010[b], p. 200). Es la muralla definitiva y escarpada a ser superada de una vez, sea atravesando la cuarta pared a golpes de cabeza, o mejor aún, dando el salto del caballo, como en el ajedrez, imponiendo y siguiendo sus propias reglas del juego analítico y creativo de reescribir ficciones conocidas a las cuales proveer de un nuevo final o ninguno, pero sí de sentidos posibles que habían permanecido latentes en el argumento original de los largometrajes de ficción y que ahora emergen para llevar esas historias a otro nivel de comprensión.

Es el desafío artístico que asumiría a partir de entonces, un año antes de fallecer. Una vez liberado de ciertas ataduras y obligaciones profesionales, se atrevía al final del camino a emprender otras rutas alternativas, las que siempre había anhelado recorrer.

Si la obra fílmica de Pedro Almodóvar, que Rufo Caballero pudo ubicar a medio camino entre una hipersensibilidad española que cabría calificar de secular o vernácula, el surrealismo peripatético, más que todo pictórico y poético, de la primera mitad del siglo XX y la tan llevada y traída posmodernidad intempestiva y lúdica pero ciertamente tardía de la transición a la democracia, la obra literaria del crítico cubano al momento de irrumpir en la ficción discurre por un cauce paralelo, más estrecho y menos profundo, pero análogo, al menos en lo que respecta a sus aspiraciones, que no alcance artístico. Aun cuando el crítico de cine y escritor se apropiaría, sin escrúpulos ni remordimientos, del estilo y muchos de los recursos dramáticos y narrativos de los argumentos fílmicos rodados por el otro, al que no llega a prolongar ninguno de sus largometrajes de ficción, al menos desde la crítica de autor, esa continuidad literaria no exenta de juicios de valor, no es menos cierto que Rufo Caballero consiguió desmarcarse e ir más allá en su obra. Para llegar a ese punto de no retorno, sin embargo, Rufo Caballero tendría que llevarse por delante su carrera como crítico de cine y ensayista antes que escritor de ficciones, un impulso creativo siempre latente en su obra literaria, como se comprueba a través de análisis de sus libros sobre el arte del cine y otras manifestaciones artísticas afines.

3.3. *«Lo poético» es lo único que importa. Y nada más. Y nada más.*

Para Rufo Caballero, el cine, en su conjunto, es arte, pero también un epígono sutil de la poesía, más bien de «lo poético», una noción difícil de conceptualizar y enmarcar desde la filosofía del arte y la teoría de la cultura artística, pero hasta un punto rastreable en lo historiográfico, en la influencia abrasiva del pensamiento cultural ruso y soviético, de uno de sus grandes puntales teóricos de la primera mitad del siglo XX:

> La arquitectónica del todo discursivo prosístico es lo que más se parece a la arquitectónica musical, porque lo poético incluye demasiados factores espaciales y visibles. La prosa, para concluirse y tomar la forma de la obra acabada, debe utilizar el proceso estetizado del individuo creador –de su autor–, reflejar en sí misma la imagen del acontecimiento acabado de la creación de éste, porque dentro de su sentido puro, abstraído del autor, no puede hallar ningún factor que concluya y ordene arquitectónicamente. (Bajtín, 2009, p. 287)

Rufo Caballero estaba obcecado por la aprehensión filosófica de «lo poético», una condición espontánea, inmanente, imposible de inducir o prefabricar en ningún objeto, proceso o ser. Así fue desde los inicios de su carrera, una actitud que acabó trastocada en su más grande obsesión: la búsqueda de «lo poético» en contraposición a lo patético.

Es imposible, no obstante, determinar con exactitud científica la noción básica de «lo poético» que manejó Rufo Caballero. Incluso al momento de indagar o meditar alrededor de su producción ensayística e intelectual sobre el cine, el crítico incurre en apreciaciones extremadamente subjetivas, como la propia noción en sí de «lo poético», que naturaliza y parte del hecho verosímil pero visceral que plantea que "hasta la fábula puede contener el sentido de las relaciones, el sentido de la verdad, de manera que no hay motivo alguno para desconfiar de la poesía" (Balász, 2008, p. 23). Crear en el arte vendría a ser entonces como creer, un acto de fe y entrega a una causa y poder superior, cierta predisposición innata a encomendarse a una divinidad inubicable o a un espíritu universal, que trascendería con creces la condición humana, sin llegar a renegar de la misma ni suponerla inferior y subordinada a esa autoridad cósmica de difícil cognición.

Rufo Caballero inquirirá así en la condición material pero sobre todo metafísica de la obra literaria, entendida, incluso extendida en su comprensión, como un artefacto especial, atascado entre dos dimensiones y realidades contrapuestas del mundo objetivo: el de la realidad física que le sirve de inspiración icónica y sostén figurativo por un lado, y en el extremo contrario, la caótica y casi siempre imprevisible imaginación humana, con sus alardes de intangibilidad e infinitud referencial.

A partir de lo que expondrían sus textos, los de Rufo Caballero, es posible asumir a priori algunos conceptos y directrices que nos permitirán describir «lo poético» como una entidad espiritual, invisible pero omnipresente y todopoderosa, apenas descriptible o perceptiva en cuanto la esencia e idea metafísica que define la obra literaria del autor. También se podrían enunciar algunos otros rasgos que exhibirían, de un modo también intangible y subjetivo, la noción de «lo poético», entendida en cuanto es elegancia y es concisión, nunca estridencia; «lo poético» incluso sería la grandeza, nunca la chatura; «lo poético» es equilibrio dinámico y mesura, nunca densidad indescifrable ni insulsez; «lo poético» es intrínsecamente sublime, superior; «lo poético» es una actitud de vida que rebasa los límites de la mediocridad; es conmiseración y acción; es entrega absoluta a una pasión personal, la que sea; es vivir intensamente, actuando a consciencia y nunca por conveniencia pragmática. Es arriesgar: ser consecuente y responsable hasta el final. Es el código ético personal de Rufo Caballero ante la creación artística y la existencia:

> Para dar forma a la atmósfera de verdad que no se puede retratar, es preciso poseer la sensibilidad y la fuerza creadora de los poetas. La poesía es un órgano natural de la humanidad para penetrar en verdades que no son inmediatamente comprensibles, pero no por eso menos existentes. (Balász, 2008, p. 24).

El poder y potencial prospectivo de la crítica de autor, según la concibió y practicó en su momento Rufo Caballero, se alimentaba y construyó alrededor de «lo poético», una actitud artística ambivalente y contradictoria, explicativa y sintomática al unísono. Es el rasgo particular que establecería hasta un punto el carácter a ratos aparentemente absurdo o irracional del proceso, no solo de interpretación, sino también de construcción de nuevos sentidos plausibles que proponía su práctica en tanto una actividad intelectual y profesional de muy alto riesgo estético y ético, enfocada ya no tanto en hacer ciencia, que también, sino en producir una obra literaria que aspiraba a ser reconocida como tal. En tanto arte o discurso por méritos propios, y no solo un mero ejercicio hermenéutico, de evaluación, la crítica de autor, según la entendía y ejerció Rufo Caballero, precisaba, es evidente, de un principio activo y diferencial caracterizado por su flexibilidad teórica. He ahí donde entra en escena una noción tan decisiva para él como lo fue «lo poético».

La concesión al crítico de cine de la capacidad artística y recreativa de generar un texto intrínsecamente atravesado por «lo poético», es decir, literario, y por extensión, narrativo en sus efectos y esencias, estaría delineado lo que fue la actitud axiológica del autor cubano a lo largo de su carrera, interesada en el desentrañamiento epistemológico de aquellos argumentos, interpretaciones y verdades que aparentaban ser indescifrables, al permanecer ocultas, y que luego se significan desde el sentido emergente que propone su análisis desde la perspectiva de la crítica de autor, o lo que hemos descrito como tal. En su libro de ensayos de 1994 Rufo Caballero articulaba entonces algunas de las bazas estéticas, éticas y existenciales del tipo de historias de cine que lo emocionaban y hacían meditar sobre el arte cinematográfico y el sentido inmarcesible de la existencia humana, estableciendo de paso las demandas que exigirá cumplir a rajatabla a los personajes de su obra literaria una vez realiza el salto de caballo de la crítica de cine a la ficción de inspiración fílmica.

A juzgar por las imposiciones a los personajes que luego interactúan entre ellos en sus historias de cine vueltas a contar, es posible describir a Rufo Caballero como un romántico empedernido que actuaba en consecuencia. «Lo poético» vendría a ser así, desde su prismas personal, como se insinuó con anterioridad, una actitud ética personal ante la existencia y la profesión. La asunción honesta de su yo verdadero en detrimento de la mascarada y la puesta en escena social deja de ser entonces un ritual conveniente. Anclado su análisis del arte en la realidad material objetiva, no obstante, Rufo Caballero demanda al cine algo más que fuegos de artificio y luces de neón montadas para escena. A él le iban, diríase que prefería, las emociones fuertes, narrativas abocadas al desastre:

> El cine parecía perderse en la densidad o la insulsez, cuando recupera de súbito su facultad de cuentero. Así lo sabrá Vicente Aranda, el más literario de los cineastas españoles, acostumbrado a convertir todo cuanto mira o sueña en un fulgurante relato, la situación más inenarrable en una fascinante fábula. Esta vez se dio a contar otra historia de amor y muerte, otro orgasmo cruel de Eros y Thanatos, cuya "sinopsis" real sólo había leído en alguna crónica de los años 50. Convencido de que en la prensa del corazón y los clasificados aparecen las historias más escalofriantes y profundas del mundo, potenció con su fantasía y su conocimiento del ser humano aquella anécdota que revelaba una gran pasión, hasta desbordarla en la suculenta tragedia clásica que hoy es; clásica al observar no pocos rubros de la tragedia pura y porque figura desde ya entre los títulos imprescindibles del cine contemporáneo. (Caballero, 1994ª, p. 33)

De lo anterior es posible colegir algunas cuestiones muy importantes relacionadas con las exigencias y las expectativas que tenía Rufo Caballero respecto al cine entonces. Lo primero es su predilección por los argumentos fílmicos con cierto regusto literario. No hablamos necesariamente de adaptaciones cinematográficas inspiradas o precedidas de un texto original previo a la realización del filme, sino más bien de una determinada manera autoral de narrar, cercana al cuento o la novela, más elíptica y menos explícita, con cierto margen posible para la especulación interpretante, con la participación activa de la imaginación del espectador, o la insinuación nunca definitiva de un sentido único, en cualquier caso, a partir de lo que parece proponer el director de la película analizada, o de lo que entiende el crítico de cine a partir de su experiencia, prejuicios y principios: "Los amantes -desde luego, ya el lector presumirá la elección de la balanza- enardecidos por la fuerza interior que los obceca -Eros subyuga la razón- no escatimarán firmezas para librar de obstáculos un amor que está por encima del mundo y hasta de ellos mismos" (Caballero, 1994ª, p. 33). Nada más y nada menos espera Rufo Caballero de una buena historia del cine contemporáneo: la entrega absoluta de los amantes hasta las últimas consecuencias de sus actos, no importa que todo acabe en destrucción y muerte.

Su comprensión mórbida y pesimista de la existencia humana, caracterizada por un ineludible carácter trágico, marcado por la recurrencia de la muerte como un castigo ejemplar, y una recompensa extraña ante el acto sublime de amar, suele emerger como una constante no solo analítica, sino sobre todo estética y ética. Es el precio a pagar siempre por los personajes del cine y la literatura que tanto disfrutaba Rufo Caballero, que para ser tomados en serio por el crítico y futuro escritor de ficciones en ciernes, debían estar dispuestos a cualquier clase de sacrificio en nombre del amor y la pasión. Al referirse desde el ensayo al largometraje de ficción *Amantes* (Vicente Aranda, 1991), Rufo Caballero se posiciona una vez más al respecto, dejando clara cuál será su opinión profesional a lo largo del tiempo, la que se acentuará en vez de matizarse o menguar:

> De entrada, el hecho de que el amor físico, la consumación del deseo y la pasión supongan per se la cualidad de lo trágico, constituye un primer indicio de la adscripción de la cinta al ethos y la estética de la tragedia. Pero lo es más aún la voluntad del fatum como premonición de la catástrofe, esa fuerza superior que domina y arrastra a los amantes, entidad invisible pero omnipresente, el personaje más poderoso, el verdadero protagonista que maneja el triángulo a gusto desde su vértice real, como manipulando marionetas indefectiblemente convocadas a un destino trágico. (Caballero, 1994ª, p. 34)

Rufo Caballero comienza así a delinear de manera mucho más acentuada su propia carta de estilo, los comportamientos desviados, sin embargo, comprensibles y sublimes si los ampara el amor, el deseo, los instintos y la pasión personal más irrefrenable. Por eso los protagonistas de sus historias estarían condenados a morir o a sufrir sin remedio:

> Curiosamente, parte de la originalidad de **Amantes** en la apropiación del modelo trágico radica en su extensión y dinamización de los moldes y categorías, sin que ello implique traición alguna a las esencias. De facto existe una duplicación casi morbosa de la condición heroica, en dependencia de la proyección del espectador. Los tres personajes asumen a ratos caracteres del héroe trágico, lo cual se refrenda en la secuencia memorable del prefinal -una de las escenas claves del cine en cuanto a saber expresar con elegancia y contención la belleza que puede latir hasta en la muerte-, cuando la elipsis ambivalente renuncia a precisarnos quién es, en propiedad, absoluta y concretamente el ejecutor. Siendo así, queda claro que la tercera toma de conciencia de la necesidad de su muerte, aun cuando culpe a los amantes, y precisamente en esa noción del autosacrificio hay claras resonancias a la tragedia recta. (Caballero, 1994ª, p. 34)

Rufo Caballero, no obstante, va más allá; alegoriza el amor como la huida hacia delante de individuos que buscan escapar de la mediocridad de una existencia aburrida y convencional para vivir así en la grandeza. Que no es más que la disposición a pagar el precio que sea necesario, o que imponga la sociedad, para aquellos que se saltan sus normas en el amor, las convenciones, la ética, la ley, la moral, y el orden establecido:

> Se cumple, extiende y flexibiliza aquí la empatía con el héroe trágico, incluso si este es culpable de los peores crímenes: todas las partes radicalmente involucradas son en algún modo admiradas. Ella despierta conmiseración, admiración por la grandeza sin límites del amor que son capaces de alimentar. En tal sentido, el filme entronca con la naturaleza de lo trágico en el héroe raciniano, que lo es en la medida que se opone a la chatura de un mundo sin grandeza. En nuestro caso, el personaje no podía sacrificar lo sublime de su experiencia por las ataduras de un mundo romo, mediocre y sin perspectivas. (Caballero, 1994ª, p. 35)

Rufo Caballero conecta en lo emotivo con cierta clase de personajes desaforados, diríase que desequilibrados; con cierta inclinación a la violencia física; a ratos coléricos; inestables; criminales ya convictos o en trance de ser encontrados culpables ante la ley; herejes y renegados que vienen de vuelta de todo; antihéroes y villanos redomados pero también algún que otro héroe romántico, trágico, no por ello carente de pequeñas dosis,

de malicia, y picardía existencial, en su intento inútil por sobrevivir a la presión social, que no deja de ser una prisión más de la cual escabullirse, así sea a través de la muerte. Pero para ello primero es necesario acceder a la verdad, o a su reconocimiento como tal, y que ésta se revele de una manera intempestiva, incluso violenta:

> De tal suerte que el proceso de anagnórisis no se da precisamente por reconocimiento de la culpa, en tanto la convicción de la empresa no admite arrepentimiento alguno, sino simplemente como toma de conciencia sobre el origen del mal, la fuerza del destino y el lugar de cada personaje en el universo dramático. Entonces, contrariamente a lo que fuera de esperar, la anagnórisis atañe más a la víctima que a los pretensos victimarios. (Caballero, 1994ª, p. 35)

Es interesante cómo Rufo Caballero, aunque conciba que estos personajes existan como opuestos que se complementan, tiende, no a confundir, sino más bien a diluir a los unos en los otros, y quienes antes fueron víctimas ahora son los victimarios, y viceversa:

> Tampoco la catarsis funciona como la convencional expiación, sino que el enriquecimiento espiritual viene dado, vaya paradoja, por la legitimación, si no del crimen desde luego, al menos de sus móviles. En dicho sentido el tema de la película no se ciñe al amor, sino que es una valerosa afirmación de la lucha desesperada por escapar de la mediocridad. (Caballero, 1994ª, p. 35-36)

La ambigüedad ética, y el consecuente desdoblamiento de los personajes fímicos, también literarios, que más gustaban a Rufo Caballero, no se adecuaban ni respondieron nunca al esquematismo binario y contrapuesto que dividía el mundo en buenos y malos, sin matices morales de por medio. Por el contrario. Dicha ambivalencia e indefinición es justo lo que los hacía atractivos, al humanizarlos a partir de sus carencias y defectos, pero también de sus deseos reprimidos a canalizar, que al final los impelería a delinquir:

> El crimen está muy lejos de ningún pretendido ensañamiento; ni siquiera posee un contenido dramático en sí mismo, como no sea servir de metáfora (una metáfora necesariamente cruel, ya lo sé) sobre lo difícil que resulta vivir en la grandeza; tan difícil que la disyuntiva adquiere el carácter de un dilema vital. La elipsis visual no hace sino convertir el crimen en una entelequia, mitigando con toda intención su arista física y real, casi un pretexto del argumento. (Caballero, 1994ª, p. 36)

Desde la perspectiva «amoral» de Rufo Caballero no existen culpables de ningún delito ni pecado capital dignos de ser sancionados por la ley de los hombres, ni de Dios; que se desdibujan y dejan de serlo, dichos actos horrendos, si los explican motivaciones de naturaleza afectiva, amorosas, y explícitas, previsiblemente pasionales hasta lo cursi, o lo melodramático. Por tanto, si las emociones y los sentimientos son honestos, reales, trascendentes, y no vulgares razones de tipo económico, o ideológico, cualquier acción, por terrible que sea, está plenamente justificada y es entendible, incluso, perdonable.

Para Rufo Caballero la articulación de una teoría estética a la carta, intransferible y muy íntima, comienza a ser entonces una cuestión de vida y muerte, en lo personal, pero también en lo profesional. Por supuesto, ésta rebasa lo estricta y específicamente artístico o estético, para enhebrarse al interior de su existencia. Es la concreción de un impulso, ético y vital a partes iguales, de ser constante a tiempo completo, y sin dudar:

> Para redondear la pureza de la tragedia llega con el final el restablecimiento del orden, que confirmando la excepcionalidad de la película, no emana de los amantes mismos sino de un orden externo. Cuando en los últimos rótulos se nos dice que ellos fueron finalmente ajusticiados, se nos está recordando que así como el hombre tiene en la poesía su más caro talismán, la vida inexorablemente, es más fuerte que la poesía. Entonces, no es la película la cruel: ella apenas se limita a ser consecuente. (Caballero, 1994ª, p. 36)

De ahí la insistencia habitual del autor cubano de exigirle, más bien de imponerle, a los personajes de sus historias, y a las que analizará luego en cuanto crítico de cine, una disposición irracional al sacrificio personal y la entrega sin límites ni escrúpulos a la causa del amor y la pasión por encima de las convenciones y normas de la convivencia:

> **Amantes** tiene hasta el enigmático valor de que sus virtuales defectos apoyen sus más hondos sentidos. Obviamente el conflicto dramático alcanzaría otra complejidad y hasta mayor intensidad, si el personaje de la fregona se impusiera con un poco de coraje, porque al hacerse demasiado vulnerable como que no tiene ni el calibre mínimo para figurar en el triángulo. (Caballero, 1994ª, p. 36)

Al hablar de los más hondos sentidos de una película a todas luces transparente en su artesonado argumental, y en la resolución dramática que recibiría el conflicto central, Rufo Caballero reafirmaba entonces las que serían sus búsquedas estéticas posteriores; las de ir más allá del final concedido a una historia del cine para continuar indagando, desde un punto de vista analítico y también recreativo, desde lo exegético y lo narrativo, en lo no aceptado o percibido como permisible o posible al interior de una cierta trama.

El asesinato o el homicidio como una forma de erradicación definitiva del que no está capacitado ni dispuesto a luchar por amor, o también demasiado determinado a ello, aunque pueda responder a un esquema estético ciertamente previsible, y a cierta lógica narrativa de esencia melodramática, no deja de ofrecer un margen para la especulación y la interpretación a posteriori en torno a la necesidad de explorar los límites de hasta donde estaríamos dispuestos a llegar con tal de saciar un determinado impulso afectivo, diríase que amoroso. Rufo Caballero, al parecer, se sentía a gusto andando a tropezones por esa tierra de nadie donde se diluirían las nociones operantes de heroicidad y villanía, para dar paso a la más acabada expresión de la humanidad imperfecta de los personajes, y las personas, como un cúmulo de atroces comportamientos y reacciones viscerales:

> Con todo y las humanas vacilaciones del joven o la propia organicidad del discurrir dramatúrgico, hay quien pretende aminorar el rango de **Amantes** aduciendo una supuesta inverosimilitud de su final. Y la apreciación me parece mucho más grave que su evidente desvarío. Estricta y netamente poético al fin, este es un cierre **verdadero** que se pudiera dar el lujo -incluso- de no ser muy verosímil, puesto que a la poesía, la más sublime de las artes, le ha sido dado el privilegio, la gracia divina y envidiable de operar con lo absolutamente verdadero, que no necesariamente desde la ilusión "verosímil" de ciertas apariencias realistas. (Caballero, 1994ª, p. 36)

Es una comprensión y conexión cósmica que Rufo Caballero estaría dispuesto a establecer entre el acto de crear y el de creer, en este caso, en que existe una fuerza y voluntad superior que trasciende la condición humana aunque la contenga en su interior:

> La supervivencia misma del hombre parece la más nítida expresión de la bondad poética. ¿Y qué es la historia de la cultura sino un esfuerzo persistente y desesperado por asir el contenido de lo poético? A lo más, acaso poseemos hoy ciertas acepciones de significado, pero difícilmente podemos precisar, en términos de información y contenido puro, las esencias de esa entidad mística; apenas estamos aptos para entrever que de todos los contradictorios proyectos humanos, es la poesía el de más cara paradoja y clara utopía. (Caballero, 1994ª, p. 41)

Rufo Caballero apuesta por curarse en salud. Es por ello por lo que no se atreve en absoluto a conceptualizar qué es lo que él designa o entiende por poesía, o «lo poético». Su teoría, si es que se le puede denominar así, es en apariencia, que no en su esencia, completamente etérea, inaprehensible, que no improvisada, anclada en una determinada confluencia de conflictos y principios personales, acaso estéticos, y sobre todo, éticos:

> El convencimiento de que existe un grupo de cualidades que enlazan y trascienden las artes fue un paso crucial en el intento de la humanidad por entenderse; la plasticidad digamos, con sus ineludibles nociones de ritmo, proporción o equilibrio, aun subvertidos. Pero de todas ellas, es la dimensión de lo poético la que sostiene con mayor vigor la ilusión de nuestra existencia: podemos pasar sin música, teatro o pintura, más nunca sin el poder orgánico y nutricio de lo poético, que en última instancia no requiere la concreción artística para ser. (Caballero, 1994ª, p. 41)

Su discurso y método analítico único, si acaso puede hablarse en dichos términos, comienza a delinearse con fuerza aquí. Desde la introspección reflexiva más subjetiva. En franca conciliación con lo que sería una comprensión acaso dialéctica y materialista, por tanto pedestre, atada al análisis científico de una realidad no solo objetual sino sobre todo objetiva; que aun así abre una brecha para la emersión de determinados fenómenos adscritos al campo de acción o el universo de las ideas y el pensamiento posmodernista. A inicios de los años 90 Rufo Caballero se adentraba en los recovecos teóricos de una estética e ideología neomarxista, que admitía la autogestión empírica del conocimiento, más a través de la emoción que del intelecto en sí, pero sin renunciar nunca al mismo:

> Sucede entonces que la indefectibilidad de la poesía ni con mucho supone su obviedad: antes bien, lo ubicuo de su presencia se hace posible precisamente a condición de su naturaleza escurridiza e inconmensurable. La existencia humana está plagada de irresolubles paradojas, pero nada como que justo el ideal que eleva y enaltece su espíritu a los predios de lo sublime, y justifica por tanto la razón de su vida, constituya una categoría absolutamente remisa a la definición. (Caballero, 1994ª, p. 41)

Por tanto, no había contradicción sino complementación y contraste en su discurso de entonces. A partir del método analítico aplicado, donde las ciencias del hombre y sus categorías eran filtradas a través del tamiz permeable de lo emocional y lo sentimental, Rufo Caballero se definía a sí mismo en lo personal, y a su proceder ético y profesional: "El día en que lo poético pueda sojuzgarse con los límites del concepto, el hombre ya no necesitará de su misterio y dejará, por consiguiente, de ser". (Caballero, 1994ª, p. 42)

No ha de extrañar entonces la importancia intelectual y ética que concede el autor cubano a la capacidad interpretativa del individuo más allá del encargo social asumido, a ser consumado siempre desde la praxis profesional entendida como un deber personal. Rufo Caballero también consigue emplazar a esa parte del gremio de la crítica de cine, tan enfocada en lo ideológico, lo sociológico, lo político, en detrimento siempre de una comprensión más abierta y creativa, incluso recreativa, no solo del arte cinematográfico sino de la realidad material. Así, desde su punto de vista, el arte no solo completa sino que continúa y supera a la realidad material que lo ampara, contiene y condiciona.

Es lo que quince años después acabará siendo la dilución definitiva de la crítica de arte en una historia de cine vuelta a contar al interior de su obra literaria de ficción. Que parte de dicho principio de continuidad, y de ruptura dialéctica con los referentes de la realidad material y social, del arte cinematográfico entendido como el campo cultural donde mejor se fusionan la ciencia, el ejercicio del criterio estético, y el universo de lo simbólico. Es la exigencia que impondrá a su obra literaria, la de moverse, al unísono, entre esas dos dimensiones humanas que discurren paralelas, para luego descolocarlas, hasta hacerlas colisionar de manera abrupta y recrear un mundo artístico personalizado, autoral, estilizado, donde su capacidad interpretativa en tanto individuo sea primordial:

> No sólo porque un juicio inocente y ambicioso -a contrapelo de los ociosos desvelos de la historia de la cultura hasta hoy- pudiera conducirme a un vacío irresistiblemente parcial y mezquino, sino más bien porque de entre las utopías prefiero la ilusión de que el acercamiento más certero, por inagotable y múltiple como la poesía misma, es aquel que se da al examen casuístico de las facetas, a partir de nociones irrecusables de la experiencia histórica, como de, por qué no, la ínfima agudeza propia. (Caballero, 1994ª, p. 42)

Rufo Caballero asentaba a su modo lo que sería su comprensión artística del cine. Lo que le demandaba en tanto un espectador informado, condicionado en lo personal y lo profesional por una actitud aparentemente escapista y a ratos hedonista en lo estético, aunque simulara lo contrario. Nunca desprovisto de una marcada intención existencial, de escrutar en la condición humana desde su experiencia individualizada, su discurso y método analítico intentaba hacer realidad el anhelo de trascender el tiempo y llevar una vida no tan virtuosa, pero sí creativa e intensa. Años después su obra literaria de ficción, deudora del cine y la crítica profesional, estaría permeada por dicha búsqueda incesante de la verdad, que nunca dejaría de ser un posicionamiento y un reducto ético personal:

> Quienes han hecho carrera impugnando la relación que nos ocupa, quisieron mitigar la evidencia de que la idea misma del cine nace como otra empresa ilusoria de la utopía poética: ¿el hecho de pretender una realidad sustitutiva, o cuando menos paralela, alternativa, donde la realidad referente puede ser corregida, amplificada, desbordada, negada, "poetizada", no obedece acaso a la utopía humana de la perfección y los intentos del hombre por burlar la indocilidad de su existencia real, a ratos no sólo demasiado dramática sino incluso aburrida por lo concreta e indomable? (Caballero, 1994ª, p. 42)

Cuando Rufo Caballero decide dar el salto definitivo a la ficción dentro de su obra literaria simplemente estaba siendo consecuente con las búsquedas y disquisiciones que ya había esbozado quince años antes. La crítica de autor tal y como la hemos delineado, en tanto la praxis artística y discursiva que continúa o cuestiona un argumento conocido, venía a rellenar ese anhelo estético individual, de incursionar al fin en la ficción como la única manera de construir o proveer de sentidos más acabados, honestos y verosímiles, al menos desde su punto de vista, a ciertas historias del cine que a él le parecían que no lo habían dicho todo en cuestiones referidas a la resolución dramática de los conflictos de base y por supuesto, a las soluciones ofrecidas a determinados personajes que podían aspirar a mucho más en su afán de alcanzar la felicidad o al menos cierta paz emocional. Por supuesto, Rufo Caballero estaba consciente de las dificultades y riesgos asumidos al volver a contar una historia de cine que de por sí ya había recibido un determinado final:

> Aun con la certeza de cuánto puede enriquecer el aliento poético al lenguaje fílmico, ciertas reservas no dejan de estar fundadas, sobre todo las que se refieren a la necesaria dosis y organicidad del enlace, en vista del carácter dramático del cine, cuya síntesis y dinámica parecen resistirse a las digresiones y especulaciones de la poesía. De ahí que se haya procurado la receta absoluta de que, en cualquier caso, la presencia poética tiene que brotar espontáneamente del propio discurso fílmico, nunca comportarse cual un añadido o aditamento. (Caballero, 1994ª, p. 42-43)

Rufo Caballero sabía que esas películas debían ofrecerle una coartada o resquicio desde el cual empezar a especular e imaginar, y también a enhebrar, su obra de ficción.

Que debía engarzar de una manera lógica y orgánica con el argumento fílmico previo, para sin apartarse demasiado del mismo, construir sentidos postergados pero posibles. Para conseguirlo Rufo Caballero debería exigir e imponer a ciertos personajes de su elección que fuesen más consecuentes y honestos, consigo mismos en primera instancia, pero también con sus contrapartes afectivas y las circunstancias que podrían condicionar su interacción con ellas.

Ello no significa que el crítico de cine se desentienda y no admita que también ha padecido la capacidad inmanente del cine para manipular las emociones y sensibilidad del espectador, incluso de uno entrenado y lúcido. Que aun así es arrojado a la vorágine de no poder o saber distinguir hasta que punto está siendo objetivo en tanto se despoja de su coraza profesional al instante de disfrutar de qué determinadas poéticas autorales:

> Por absoluta pereza, no fuimos pocos los que reiteramos una letal correspondencia causa-efecto: la película me ha emocionado tremendamente, *por lo tanto*, es buena. Nos faltó destreza para en cambio advertir: como la película ha desbordado mi capacidad afectiva de un modo indiscriminado y puede que hasta impúdico, déjenme sospechar de los mecanismos racionales que la sustentan. (Caballero, 1994ª, p. 43)

Es una cuestión que entronca y se inserta con fuerza en el criterio que maneja Rufo Caballero al codificar y describir su discurso y método analítico, que sin prescindir de la ambigua noción de «lo poético», y de la buena costumbre de apelar a la emoción, por el otro lado intenta encontrar la razón de los fenómenos y la existencia en lo banal, lo cotidiano, lo normal, atravesados por una interpretación más lúdicra y recreativa:

> Lo poético suele asociarse mucho más con la revelación de lo insospechado que con la confirmación de la costumbre. Sin embargo, como la vida está hecha de lugares comunes, tan ordinarios que ciertas esencias se nos vuelven invisibles, a menudo la originalidad está precisamente en enfatizar esas constantes con gusto y frescura, desde ángulos o aristas de algún modo novedosas. (Caballero, 1994ª, p. 45)

A tenor con lo anterior, Rufo Caballero estaría admitiendo que «lo poético» no es solo, siempre, una condición y dimensión desconocida, inaprehensible y a ratos mística. También aterriza en la realidad cotidiana más trivial siempre y cuando la espontaneidad y la improvisación se asuman como posicionamientos existenciales permisibles.

Atascado en el lodazal argumental del materialismo ramplón que aun atenazaba la producción intelectual en la Cuba de esos años, Rufo Caballero se resiste a evolucionar. Aún no es el fanático del posmodernismo en que se convertirá tiempo después. Por ello, aunque coquetea con algunos de sus postulados y teorías, todavía no se entrega del todo, permeado como está de ciertas lecturas indigestas del ineludible marxismo estructural.

Tal actitud desconfiada y escéptica tendría su explicación posible en la perspicacia natural de Rufo Caballero, que detectaba sin esfuerzo que el posmodernismo era y es un corpus cultural y teórico no solo diverso sino incluso contradictorio, y a ratos movedizo; que si bien daba cabida a herejías y heterodoxias ideológicas que ponían en entredicho y jaque perpetuo al dogmatismo dominante en el caso cubano durante décadas también se prestaba, por esa causa, a ser denostado y suprimido por los sectores ultraconservadores del comisariado cultural, siempre en sintonía y con la anuencia del poder político real.

Aun así el crítico de cine explicaría, con mucha antelación, cuál sería el estilo de escritura que adoptaría años después, en tanto el autor de una obra literaria original, personalizada, que al ser continuidad argumental, no buscaba desmarcarse del todo de los referentes que homenajeaba, sino quizás ofrecer y potenciar una relectura diferente, mucho más acuciosa y conciliadora, desprejuiciada y empírica, innovadora y unívoca:

> Ahora acaso resta conferirles la difícil altitud del arte, hacer que la razón contenga y refine la emoción más allá de ciertas evidencias expositivas que aprisionan la polisemia tan cara a la fabulación poética: desprendernos de tanta retórica con máscara de experimento y otras deformaciones de tan vetustas y esclerosadas fórmulas. (Caballero, 1994ª, p. 48)

Rufo Caballero estaba consciente del enorme reto estético que habría de enfrentar: "Y si tortuoso parece el camino hacia un cine así de elaborado y decantado, no menos lo será el intento de conformar un cuerpo teórico y crítico para estudiarlo" (Caballero, 1994ª, p. 48). El autor cubano exponía entonces la necesidad y urgencia epistemológica de plantear un nuevo punto de partida para cualquier análisis artístico que contemplara la complejidad de la convivencia en sociedad y el libre albedrío creativo como variables existenciales a ser tenidas en cuenta a la hora de criticar, escribir y teorizar al respecto.

3.4. *Del cine en la literatura y viceversa. Un camino creativo con doble sentido.*

A estas alturas vale preguntar cuáles fueron los autores y estilos que le resultaban particularmente atractivos a Rufo Caballero, en tanto un crítico de cine que algún día acabaría incursionando en la ficción dentro de su obra literaria. Aun cuando es posible colegiar o deducir muchas de sus afinidades estéticas con ciertas autorías reconocidas de la literatura universal, pongamos como ejemplo al hispano-peruano Mario Vargas Llosa, lo cierto es que Rufo Caballero no era precisamente rácano a la hora de alabar el estilo y la fluidez que él aspiraba para sí al momento de escribir y debutar al fin como narrador. Al referirse a la obra literaria del gran narrador argentino Haroldo Conti, aseveraba:

> Escribía como los ángeles, con una prosa de gracia seductora que hace olvidar cualquier descuido. La tendencia a los juegos verbales del retruécano, que en otras plumas tan cargante y farragosa resulta, en su caso discurre pletórica de frescura, ingenio y buen gusto. El libro, per se, ejerce una fascinación de película, justamente por el tono grácil con que hace del eclecticismo un estilo coherente y venerable. Su discurso es un tiempo abstracto y contingente, filosófico y mundano, operático y de cámara, grave y voluptuoso, siempre humorístico. Sin que se perciban, no ya los saltos, sino ni las más sutiles transiciones: la organicidad del auténtico híbrido, que logra, por otra parte, un inusual encabalgamiento de imágenes en alarde de la más profusa y elevada imaginación. (Caballero, 1994ª, p. 51-52)

Rufo Caballero aprovechaba para asentar su autoría a partir de una carta de estilo, ajena ciertamente, pero que le venía de maravillas para intentar gestionar el experimento e impulso de escribir de un determinado modo con pretensiones de agradar y trascender. Si bien en el fragmento anterior el crítico de cine se refería en lo específico a *Mascaró, el cazador americano* (Haroldo Conti, 1975), convendría detener la atención en varios aspectos importantes que él menciona, y que tienen que ver con lo que luego será la puesta en práctica de lo que hemos dado en llamar la crítica de autor, y cómo sus bazas influyeron en el estilo de Rufo Caballero como narrador de historias de cine.

Rufo Caballero aspiró desde entonces a incrustar su obra literaria, aun en ciernes, dentro de una tradición narrativa latinoamericana definitivamente asentada y digna de ser imitada, caracterizada a grandes rasgos por su autocomplacencia erótica inmanente; por su atrevimiento y barroquismo; por la compulsión discursiva de hablar demasiado, hasta el agotamiento; por su contundencia y desparpajo retórico; por la experimentación con los temas y tiempos; por su libre discurrir de la conciencia y la prosa poética sobre el papel mojado; por el fragor político de contar la sufrida realidad subcontinental desde una perspectiva «sur realista» pero no por ello menos literal y objetiva desde el punto de vista histórico.

Con algo de ayuda, suerte y talento, ese nadar a dos aguas entre el ejercicio del criterio y la creación propiamente narrativa acabaría dando sus frutos. Rufo Caballero, el crítico de cine que anhelaba ser un escritor de ficciones, estaba consciente y dispuesto no solo a enfrentar los peligros propios del acto recreativo de volver a contar historias, conocidas en cualquier caso, sino también las consecuencias que esto podría acarrearle una vez pusiese en juego, algún día, su prestigio profesional, como finalmente ocurrió: "El riesgo, siempre el riesgo: más vale el equívoco que pudo ser algo grande, que la dudosa corrección cuya fórmula se cierra en sí misma" (Caballero, 1994ª, p. 52). Tampoco es de extrañar tal actitud consecuente de su parte, que al final devendría estilo.

Por supuesto, es un proceso y trámite peligroso, el de la transición de un discurso, escrito, al otro, filmado, donde el mayor mérito radicaría en ir más allá de lo sugerido o declarado de manera enfática por el autor literario original, que apenas es el catalizador primigenio del análisis estético, al partir de ciertas premisas que no tienen por qué ser inamovibles. Por el contrario, éste debe inducir, de alguna forma, ciertos cambios en la perspectiva de análisis del adaptador, el cineasta que recrea la obra literaria una vez es llevada a escena; también del crítico de cine, que acaba haciendo lo mismo: permear de su comprensión personal y sus prejuicios profesionales al relato escrito y luego filmado.

Es decir, las exigencias y expectativas impuestas al cineasta son análogas a las que luego asumirá el crítico de cine; que también debe ir más allá del relato escrito y luego adaptado, para intuir y exponer otras posibles explicaciones o soluciones al argumento y el desarrollo de los personajes, pero también al significado del que pudo estar investida la obra literaria desde antes de ser filmada, e incluso luego, y cómo siempre es posible ir un paso más allá en la comprensión y el delineamiento de aquellos otros sentidos que deben ser construidos a posteriori, al haberse mantenido latentes, ocultos o proscritos, por los motivos que fuesen, pero siempre a discreción del autor, si acaso éste intentó codificar un mensaje que no podía ser asumido o expuesto de manera abierta y explícita.

Ello implicaría el conocimiento y la lectura previa, o posterior, da igual el orden, de la obra literaria originaria, pero también la comparación mental simultánea del filme con el texto que le sirve de inspiración argumental, desde un posicionamiento que no puede ser equidistante ni pericial sino complejo e inmersivo, que favorezca en lo posible una comprensión más acabada pero nunca cerrada ni definitiva del todo, marcada por el subjetivismo interpretante del crítico de cine, que nunca deja de ser espectador y lector.

Lo que demandaba Rufo Caballero a los directores que adaptan una obra literaria conocida y precedente es lo que luego intentará conseguir él al escribir sus historias de cine vueltas a contar: alcanzar un equilibrio dinámico, que no precario, entre el referente a recrear, sea escrito y filmado, y su continuación literaria posterior por otros medios:

> Vista la obra en su conjunto, ni el adulterio irrespetuoso ni la ciega sumisión: luego de la imprescindible síntesis de personajes, anécdotas y técnicas narrativas, fluyó la creatividad responsable, digamos, de esa enriquecedora potenciación de acciones y pensamientos con una brillante comicidad, apenas sugerida en el original. (Caballero, 1994ª, p. 53)

Rufo Caballero insistirá en dicha cuestión práctica, que rebasa lo estilístico para recaer en lo ético. Se debe respetar el aporte y contenido básico del argumento recreado, sin recurrir a la parodia que trivialice dicho contenido hasta convertirlo en mascarada.

Es la razón que explica, entre otras, porque Rufo Caballero no recreó en su obra literaria de naturaleza narrativa ni uno de los argumentos del cine de Pedro Almodóvar, un autor audiovisual atenazado por un estilo profesional que alternaba entre la parodia, el pastiche feroz, y la sátira social, y precisamente por ello, una poética fílmica no solo decepcionante y vacua al final, como le llega a parecer en algún momento, sino incluso viciada, imposible de continuar en lo literario sin llevarla hasta los límites del absurdo, la burla deformante o el ridículo intencionado de toda caricatura que se precie de serlo.

A juzgar por lo que parece proponer Rufo Caballero, el arte de escribir y filmar, sin distinciones al respecto y no necesariamente en ese orden reversible, debería partir siempre de un posicionamiento personal ante la creación; que se encomiende siempre al acto valiente de enfrentar las presiones de todo tipo que bien podrían alejar al individuo de su realización y la felicidad. Es el gran desafío que enfrentará a lo largo del tiempo: "El peligro de toda la puesta en escena -como antes, de la escritura misma- queda resumido en su disyuntiva: con el tiento del equilibrista no resbalar de lo sublime a lo ridículo, del espíritu selecto al kitsch despampanante. Sin términos medios: o se era divino o se era cretino". (Caballero, 1994ª, p. 54). Tal era su más caro anhelo estético: arriesgarse del todo, caminar la cuerda floja de un extremo al otro, sin red de seguridad, por el placer del vértigo y la posibilidad real de caer al abismo, sin que llegase a ocurrir.

De dicha pasión se nutriría su praxis profesional como crítico de cine profesional, y tiempo después, en tanto un escritor de ficciones que desvela una verdad no siempre asumida: "El artista ha operado en cine con un proceso análogo al del ilustrador, en la medida que propone un texto alternativo donde la imagen concreta el verbo y se permite desbordarlo, sugiriendo otras posibilidades de interpretación" (Caballero, 1994ª, p. 52).

Aceptar la polisemia inmanente al acto de crear, sin embargo, no permite relegar, no ya su cometido social impuesto por políticas culturales delineadas por los ideólogos del sistema, sino su comprensión en tanto es un vehículo de expresión de la creatividad, y sobre todo, de la voluntad humana de existir de manera consecuente con una cierta forma de pensar y ser; que no tiene que ser la dominante y la normativa según los usos, aunque tampoco sería inteligente que se apartase demasiado del discurso oficial vigente, que tiende a la anulación del otro, a censurar la diferencia, y al ostracismo institucional:

> Pero existe otro elemento poderoso en la relación, en cuanto a la facultad inherente al arte para brindar alumbramientos y entrever derroteros del devenir social, si no se limita a su eco más o menos ampliado: ese espíritu de *sana virulencia* que evocara Humberto Solás, esa *herejía obligada* según Alfredo Guevara, que enrumban la necesaria rebeldía a oxigenar zonas adocenadas del entorno humano. (Caballero, 1994ª, p. 56)

Al respecto Rufo Caballero incurre, a su pesar, en una contradicción dialéctica que deja entrever el espíritu de la época, y las presiones a las que podían estar sometidos los intelectuales cubanos de entonces. Por un lado, apuesta por la libertad aparentemente absoluta al momento de fabular y emplazar la realidad circundante desde la perspectiva perspicaz del arte, mientras por el otro, insinúa que éste debe discurrir por ciertos cauces autorizados, que fuesen convenientes y oportunos, acordes a los disposiciones déspotas del poder político real, que no aceptaría ninguna forma de disidencia cultural que no fueran las que sus detentores, ejecutantes y usufructuarios habían planificado y previsto como parte de un simulacro social falsamente democrático, participativo y popular.

El crítico de cine se aprestaba a perpetuar, quizás con las mejores intenciones del mundo, el ineludible cometido ideológico y social del arte en cualquiera de sus formas de expresión, que vendría a ser una de las premisas políticas sustantivas de cierto tipo de pensamiento no solo conservador y dominante, sino también, por definición, excluyente. Rufo Caballero, al imponerle al arte una función redentora en lo social, revolucionaria tanto como podía serlo según las directrices, normativas y pautas establecidas por el partido político único que rige la nación cubana hace décadas, supeditaba el mismo a un supra objetivo ideológico que maniataba el artista a una política cultural hegemónica, que coartaba así toda posibilidad, manifiesta o no, de ejercer el libre albedrío creativo, más allá de cualquier imperativo sistémico impuesto de una manera arbitraria y vertical.

Rufo Caballero cae en la cuenta de lo discordante que resulta predicar la libertad condicional de crear atendiendo a las convenciones y conveniencias del sistema político, y acaba reculando: “El arte no puede ser una furtiva concesión a la época; que el único mandato atendible con incondicional lealtad es, acaso, su propia necesidad interior” (Caballero, 1994ª, p. 56). Es una declaración de principios que no debe ser eludida ni menospreciada, pues supone un posicionamiento, no solo estético, sino incluso político, por parte de un crítico de cine que anhelaba dedicarse a escribir ficciones que desafiasen las buenas prácticas del oficio de emitir un criterio o juicio de valor, siempre desde la asunción de una honestidad existencial e intelectual a prueba de comisarios culturales, instituciones intolerantes y represores encubiertos con los que tenía que lidiar a diario.

El crítico de cine tenía un sueño entonces, que luego se haría más que recurrente: “No hay estanco posible para la profecía, como no hay escepticismo alguno que consiga amilanar el fragor de la utopía” (Caballero, 1994ª, p. 56). He ahí el conflicto y desafío principal que afrontaría a lo largo de su carrera profesional. Como ser sin dejar de estar.

3.5. *La lengua bípeda de Rufo Caballero: nuevos axiomas, viejos sofistas.*

El despegue definitivo de la obra literaria de Rufo Caballero a partir de la edición en 1994 de *Aquí el problema es no morirse*, enfocado sobre todo en la crítica de cine y la plástica, así como en el ensayo de autor antes que en la narrativa propiamente dicha, una transición creativa que ocurre mucho después, y bajo circunstancias muy diferentes, sin embargo, deja lugar no solo para la especulación y las explicaciones estéticas, sino también para describir y delinear las implicaciones éticas del oficio de ejercer el criterio. Rufo Caballero, a su modo, no exento de una clara autorreferencialidad participativa, intenta contextualizar el debate generacional, y de ideas, que se estaba produciendo al interior de la sociedad cubana de entonces, y específicamente, del gremio de los críticos.

Abocados en apariencia a posicionarse en uno u otro extremo del espectro estético, los críticos de cine y artes visuales, como parte del corpus cultural de la nación cubana, parecían atenazados por la necesidad perentoria de autodefinirse para la posteridad. Desde la aplicación a ultranza de un extremismo irracional, y la incertidumbre propia de un momento donde la crisis de identidad y de valores humanos estuvo condicionada por una coyuntura económica que ponía al país y al sistema político vigente hace décadas al borde del colapso definitivo, Rufo Caballero, no obstante, escurre el bulto, y se marcha por la tangente, eludiendo hacer referencia a la complejidad sociopolítica del contexto, para insistir, en cambio, en lo que podría exponerse como una persecución por motivos éticos, personales, y no como lo que era en realidad, un momento de inflexión histórica:

> Si por un lado uno siente la alambicada y subrepticia intención de propiciar el juicio final de la crítica, por otro esa tendencia posmoderna a vivir la catástrofe como desternillante espectáculo hoy va cediendo espacio a un cierto y calmo reciclaje de postulados modernos, en híbrido inasible y tragicómico. Y cuando intencionalmente, en virtud de la gustosa licencia anárquica que provee el *pensamiento débil*, se congregan con beneplácito todas las deconstrucciones posibles, todas las hermenéuticas probables y cuanto método pueda devenir funcional, aquí prolifera como una extraña ufanía que disfruta con fruición edénica el hacer las veces de *crítica de la crítica* y hasta el erigirse en *conciencia crítica de la crítica* para tratar de legitimar una sola lógica de pensamiento, un totalitario y autosuficiente procedimiento analítico. (Caballero, 1994[a], p. 79)

Sin embargo, es justo reconocer, que más allá del hipotético pero plausible ataque personal que podría estar suscitándose en su contra, al tratarse él de una voz emergente en el campo cultural cubano de aquellos años, lo cierto es que Rufo Caballero asumió el riesgo de apuntar lo que había sido, y es una práctica política sistemática hasta hoy.

Al deslegitimar una línea de pensamiento única carcomida por el fundamentalismo ideológico propio del realismo socialista, hegemónico durante décadas, Rufo Caballero asumía lo inadecuado de cualquier análisis del arte, la cultura y la literatura cubana que estuviese condicionado por la necesidad y prerrogativa formativa del sistema político de procrear ciudadanos comprometidos con un determinado discurso de odio, caracterizado por su intolerancia ante los argumentos, conceptos, métodos, y las perspectivas en auge. El crítico de cine no deja de reconocer entonces que muchos de los peligros implícitos en el ejercicio del criterio estético provendrían precisamente de los colegas del gremio, atribulados por la emergencia epistémica no solo de autores jóvenes con una voz propia, sino de enfoques y teorías que emplazaban de una todo lo que defendían y creían saber:

> No sé a derechas si por herencia moderna o arrogancia provinciana, pero ciertamente persiste esa pose de supracrítico pantocrátor que, lejos de comparar y en lo posible integrar su lógica a las aledañas, no claudica en el propósito de hacer trizas tanto potencial contendiente como aparezca a la vista. Claro, no deja de ser divertido el presenciar las mordaces artimañas de ese eterno juego a triturar la cola ajena antes que otros mordiscos destrocen la propia. (Caballero, 1994ª, p. 79)

Al indexar el ensayo "La lengua de cada cual: nuevos sofismas, viejos axiomas" para cerrar la estructura del libro *Aquí el problema es no morirse*, Rufo Caballero busca ante todo retomar en la cultura cubana finisecular el debate público en torno al estado de salud de la crítica de arte, en sentido general, y de la crítica de cine en lo específico, dando por sentado que la misma, más allá de ciertos augurios y señales preocupantes, mostraba síntomas de recuperación, tras décadas de intransigencia ideológica: "El hecho de que enseguida pueda abordar *el problema de los lenguajes en la crítica cubana actual* me tranquiliza un tanto: si existe un problema debe ser que hay lenguajes, y si existen lenguajes debo sospechar que hay crítica" (Caballero, 1994ª, p. 80).

Rufo Caballero abonaba así el camino para avivar la confrontación generacional, de estilos y posicionamientos políticos ante la creación y la cultura cubana en general, partiendo para ello del establecimiento «taxonómico» de dos bandos que estarían en las antípodas, no solo a nivel del discurso literario, sino también de los métodos aplicados:

> A lo que vamos: si se logra una condensada abstracción metodológica de la compleja realidad de variaciones lingüísticas en la crítica cubana actual, puede corroborarse que, en lo fundamental, la polémica de los lenguajes gira alrededor de dos líneas centrales marcadas por los *lógicos ortodoxos* y *los exquisitos voluptuosos*. (Caballero, 1994ª, p. 80).

Al hablar de lenguajes más que de cometidos y contenidos, Rufo Caballero eludía, de manera inteligente y precavida, incurrir en el error de ideologizar el debate por venir.

Al insistir más en las formas que en el fondo del discurso literario, y de los métodos de análisis de la crítica de cine en Cuba, Rufo Caballero entendía que para confrontar con alguna probabilidad de éxito a los portavoces de la posición oficial, debía evitar levantar sospechas sobre su compromiso con la clase política, y la causa que en teoría defendían, arrastrando la polémica dentro de los cauces cómodos de cierto «formalismo de salón», aparentemente inocuo en lo ideológico, pero siempre inconformista, y sutil en cuanto a sus posibilidades de subvertir, no el orden establecido, pero sí a su andamiaje retórico, verdadera fuente del poder real y simbólico del que disfrutaban de manera incontestada.

Rufo Caballero escoge, de manera inteligente e irónica, los adjetivos y sustantivos con que califica y describe a cada uno de los dos bandos que estarían en confrontación:

> Los *lógicos ortodoxos* no están dispuestos a "desviar" el espacio disponible hacia literaturizaciones del discurso reflexivo; antes bien, valorizan en extrema prominencia el análisis con carácter objetivo y recto, distanciado e impersonal. Esto es la primacía de los procesos de significación y designación antes que la expresión de sentimientos y emociones, dan cauce a una gramática lógica que tiende a la construcción nominal, a la evidencia consecutiva causalidad-efectos y a la demostración de las tesis desde métodos analíticos perceptibles por el lector. Si bien no se aspira aquí a la literariedad del escritor --simplemente se concibe la escritura como medio o canal--, tampoco necesariamente se esgrime la superada teoría del "sin estilo", ya demasiado álgida a los propios ojos de la ortodoxia. (Caballero, 1994ª, p. 80-81)

Del fragmento anterior es posible deducir algunas cuestiones fundamentales que a Rufo Caballero le resultan irrenunciables del todo. La crítica de cine, en tanto discurso, sin aspirar a ser solo un oficio, incluso es, de inicio, por una cuestión básica, literatura. Por tanto, el crítico de cine también es un escritor, dotado de un estilo más o menos personal, subjetivo y único, al que no tendría por qué renunciar para ganar, en cambio, coherencia y contundencia científica. Según Rufo Caballero no existiría contradicción al respecto. El crítico de cine, al considerar que era justo y plausible acceder, siempre por méritos propios, al estatus estético superior de ser un artista, creador, demiurgo, escritor, no solo enmarcaba las bases estilísticas y éticas de su discurso y método analítico sino de la praxis profesional del criterio como parte de un todo mayor, su obra literaria:

> Los *exquisitos voluptuosos*, en cambio, suelen apelar a la emoción con sus expresiones y construcciones lingüísticas, tanto como subrayar la empatía comunicativa y la función poética sobre la pragmática, entendida esta última cual la rectitud en la transmisión del conocimiento. Probablemente influidos por las modalidades del "periodismo literario", la ironía compleja del New Criticism, la llamada crítica posmoderna y en general por la tendencia al todo mezclado de las letras contemporáneas —pongamos por caso el vasto componente ensayístico de la novela moderna—, desarrollan una *gramática de la afectividad* que recurre a continuos cambios de período y registro, a sólitas

> tropologizaciones del discurso —particularmente a la exuberancia de la analogía metafórica—, a la ardidez del escritor: extensas introducciones, ganchos, paradojas, anécdotas, fabulaciones, paralelos, juegos textuales y con la cita. (Caballero, 1994ª, p. 81)

No sorprende en cualquier caso cómo Rufo Caballero consigue adscribir su estilo, en tanto autor de una obra literaria de naturaleza no narrativa, pero con pretensiones de serlo algún día, dentro de ese desenfadado y muy irreverente corpus de críticos de cine, todos exquisitos y voluptuosos, individuos analíticos y sensibles pero no por ello menos hedonistas y «sicalípticos» para los que serían los estándares ideológicos tambaleantes de la Cuba socialista de finales del siglo XX. Bajo la amenaza de un colapso sistémico que podría producirse en cualquier momento, la sociedad cubana se aprestaba a sufrir una crisis absoluta, demoledora, que repercutiría en todos los ámbitos de la vida diaria.

Rufo Caballero estaba consciente de la brecha profunda y la oportunidad histórica que se abría por primera vez en el campo cultural cubano de entonces, tras décadas de ostracismo y persecuciones por motivos ideológicos; donde al fin era posible debatir, incluso disentir, también polemizar, solo para mantener las apariencias de una apertura económica y política que no estaba ocurriendo en realidad ni de una manera espontánea, sino más bien de un modo inevitable y controlado de cerca por los comisarios culturales y eminencias grises, en puestos de poder y responsabilidad dentro del sistema político. Hablamos del primer semestre de 1994, cuando la crisis económica y política no tocaba fondo todavía. Para entonces Rufo Caballero se enfocaba en librar su propia guerra de guerrillas, en el campo cultural al menos, posicionándose sobre el tablero de la nación cubana a partir de la confrontación abierta, en lo estético, lo ético, incluso lo ideológico, con quienes él no estaba dispuesto a ponerse de acuerdo por su naturaleza intransigente:

> La interacción polémica entre ambos bandos es de muy diversa índole. Los *lógico ortodoxos* impugnan a los *exquisitos voluptuosos* el que apenas incorporen la teoría del arte y que, cuando se dignan hacerlo, suelan distorsionarla. La ortodoxia es culminante cuando asevera que sus opuestos sólo son escritores que discursan sobre el arte, pero nunca críticos de cine, y exponen todo un tratado de diferencias entre una y otra condición. (Caballero, 1994ª, p. 81)

Si en algo Rufo Caballero habría estado de acuerdo con los planteamientos que él adjudicaba a quienes podrían ser considerados sus detractores naturales en la cultura cubana, es en que estos reivindicaran para sus antagonistas la condición de escritores, nunca de críticos de arte a secas, un ataque, si acaso cabría definirlo de esa manera, que se ajustaba a las búsquedas e intereses reivindicativos del crítico de cine, que reclamaba para sí, desde entonces, esa condición estética de autor por derecho y méritos propios:

> Los mismo alegan que sus contendientes arrastran su consustancial tendencia al impresionismo y la especulación, y que en sus argumentos para la contienda suelen ser más dogmáticos que la propia dosis de dogma atribuida a la ortodoxia. Porque si los *exquisitos voluptuosos* tratan de imponer un solo modelo de originalidad se convierten de facto en tan ortodoxos y tan dogmáticos como ellos suponen que se comporta la tendencia misma que tratan de negar. A lo sumo culminan siendo unos "dogmáticos de izquierda". (Caballero, 1994ª, p. 81-82)

En un momento de profundas dudas existenciales, pero también de controversias y redefiniciones ideológicas obligadas por las circunstancias, Rufo Caballero se atreve a pasar a la ofensiva. Para ello acusa no solo de extremistas e intolerantes a quienes antes no pasaban de ser unos señores *lógicos y ortodoxos*. También los culpa de «traicionar» las ideas de la izquierda, en un contexto donde cualquier otra militancia política estaba proscrita por ley, y en la práctica, incluso en la actualidad. Rufo Caballero conseguía así describir como «dogmáticos de derechas» a los que por definición eran y habían sido, durante décadas, los defensores a ultranza, en el campo cultural de los últimos 65 años, de las doctrinas y políticas, no menos sectarias, del Partido Comunista de Cuba (PCC):

> Así, los *lógicos ortodoxos* consideran esquemáticas y reduccionistas no pocas equivalencias que de hecho establecen invariablemente sus opuestos: aseguran, por ejemplo, que el valor creativo de la crítica no tiene por qué hallar su único sinónimo en la poesía --mucho menos si se opera con un concepto estrecho de lo poético--, ni la originalidad limitarse al humor, en tanto lo creativo original puede expresarse también en la estructuración y agudeza de los conocimientos. (Caballero, 1994ª, p. 82)

Aprovechar el cisma social en desarrollo para introducir en el debate intelectual de aquellos años un reflexión lúdica alrededor de los deberes y derechos, pero también en torno a la evolución y el estado cognitivo, e ideológico, de la crítica de cine en Cuba, habla por las claras de una praxis profesional incendiaria por parte de Rufo Caballero, incapacitado al parecer para esperar el momento justo de cuestionar las malas prácticas del sistema político cubano, al menos en lo que atañe al campo de la cultura nacional:

> El primer bando llega a cuestionar la necesidad y contemporaneidad del tropo de la crítica, aduce que su utilización obedece realmente a cierta incapacidad para denotar con exactitud, y que es, por lo tanto, una voluntad de enmascaramiento. Muy adictos a la cita --así reafirman su fidelidad al conocimiento teórico originario--, los ortodoxos la emplean copiosamente para fundamentar sus consideraciones. (Caballero, 1994ª, p. 82)

El contrapunteo constante entre esas dos maneras aparentemente antagónicas de entender y practicar el criterio estético como oficio y profesión de fe en lo ideológico, vendría a exponer no solo ciertas diferencias inconciliables en lo estrictamente personal, sino una cuestión mucho más compleja, la necesidad real de un cambio de paradigmas, al que se resistirían los ortodoxos como parte de la intelectualidad orgánica del sistema.

No departimos bajo ningún concepto de una oposición frontal, ni siquiera formal, a los lineamientos y prerrogativas políticas del grupo hegemónico en la praxis del poder, sino más bien de sugerirle a la máxima dirigencia, a través de sus comisarios culturales, desde cierta intelectualidad emergente, la adopción de una serie de medidas pragmáticas que supondrían enmendar algunos errores del pasado, reciente entonces, para de paso, abrirse a nuevas formas de experimentación artística, en la filosofía, y con los lenguajes, o la política en general, acordes con los aires de renovación que batían tras la caída del Muro de Berlín y la desaparición de la URSS, y el bloque socialista de Europa del este. Son demandas cívicas a lugar, que aun así habría que enmascarar de cuestionamientos y reproches teledirigidos, de manera anónima e indirecta, a ese sector de la intelectualidad cubana que aún servía, entonces, y en la actualidad, de engranaje y polea de transmisión a las opiniones, los principios y valores de la poderosa maquinaria ideológica del PCC:

> Por su lado los *exquisitos voluptuosos* no pierden tiempo en evaluar de inadmisibles la falta de originalidad y el "descuido" del lenguaje, plantean que tales desmedros lingüísticos desconocen impunemente la dimensión de *acto de comunicación* que también forma parte de la crítica, y que supone una estructuración de los códigos necesariamente encaminada a la empatía afectiva y relacional. Del mismo modo injurian la "citología", la apropiación de la teoría en estado puro, no metabolizada, que, cuando menos, redunda en una perogrullada. En otros casos denuncian las pretensiones de una seudoteoría epatante o desaprueban esa tendencia de la ortodoxia a desatender los perfiles específicos de los soportes. (Caballero, 1994ª, p. 83)

De la cita anterior es posible extraer un ejemplo fehaciente del modo en que los críticos que Rufo Caballero denominó *exquisitos voluptuosos* disfrutan del acto creativo de moldear el discurso a conveniencia y discreción, no por ignorancia o con la intención de cifrar el mensaje, como los han acusado, sino de hacerlo más desenfadado y lúdicro. Al respecto resalta el empleo intencionado de una palabra acaso sintomática como lo es «citología»,[192] que si bien Rufo Caballero lo maneja para referirse al afán de los críticos *lógicos ortodoxos* por avalar sus argumentos y confirmar sus conclusiones a partir de las opiniones referenciadas con antelación por otros estudiosos y expertos adquiere también una connotación contigua a la broma literaria, al trastocamiento del significado original, que provendría, es evidente, de la biología y de las ciencias médicas en su conjunto.

[192] Según la RAE, la citología es la parte de la biología que estudia la estructura y fisiología de la célula a través de un microscopio. En las ciencias médicas, es el estudio de las células descamadas de un órgano fácilmente accesible, en especial la vagina. Es considerada un método de diagnóstico precoz muy efectivo para detectar algunos tipos de enfermedades, entre las que podría mencionarse el cáncer de cuello uterino. En el ensayo del autor cubano, sin embargo, es empleada entre comillas, en un contexto discursivo y «semiológico» ajeno por completo al de las ciencias médicas, en las que su uso es común y normalizado, lo que aportaría al vocablo un «sentido» del humor cercano al chiste verde o el homoerotismo encubierto.

Rufo Caballero, si bien establece una y otra vez que existen notables diferencias de criterios, y estrategia, entre los dos grandes bandos ideológicos que pugnaban por preservar su lugar, o proponer nuevas opiniones y puntos de vista en la Cuba finisecular, es capaz, por otro lado, de reconocer que sus miembros no se encontraban atrapados en compartimentos estancos que los mantuviesen aislados de la influencia de la bancada rival. Por el contrario. Casi todo parecería indicar que los críticos de cine, según Rufo Caballero, podían asumir un discurso más ambivalente que ambiguo, que reconciliaría, por osmosis inevitable, a los métodos y teorías de los unos con los de sus antagonistas:

> Así tenemos, digamos, un crítico que reúne cierto 35% de la lógica ortodoxia y un 65% de la exquisitez voluptuosa, o un autor que apela indistintamente a ambas posiciones en dependencia de lo que le pida el tema --o el soporte--, u otros tantos discursantes desde la solidez de una burbuja más el aburrimiento de una prosa pedestre e insulsa. (Caballero, 1994ª, p. 83)

Al admitir que un crítico de cine puede manejar a voluntad un discurso de amplio espectro estético, que le permitiría desdoblar su lógica de una manera más pragmática que programática, Rufo Caballero deshace el camino recorrido, para insistir de nuevo en la búsqueda y planteamiento de una noción básica de autoría, que tendría en cuenta la cuestión del estilo literario como una marca definitoria en lo personal y lo profesional:

> Entre las posturas intermedias, simbióticas, una de las más sonadas en la actualidad es la que de hecho aduce *el esoterismo como actitud*, extraño afán críptico porque nadie le entienda, un sospechoso gusto por la sintaxis enrevesada hasta el laberinto, que, junto a las pompas eruditas epatantes y ociosas, interrumpe como nunca la comunicación. La estructura rocambolesca y maliciosa adopta, a su vez, dos variantes principales: cuando sirve a dispares ideas teóricas que no vienen al caso metidas a la fuerza en el mismo saco, y cuando está en función de un conjunto de ideas empíricas donde la pretensa creatividad literaria colinda con el amaneramiento. (Caballero, 1994ª, p. 83)

A juzgar por lo que afirmaba entonces, Rufo Caballero era capaz de anticipar los ataques que recibiría él en tanto aspiraba a convertirse en un autor cuyo discurso y métodos prospectivos comenzaban a delinear una obra literaria cuando menos compleja, disruptiva, heterodoxa, caracterizada por una argumentación y estilo de redacción que se ajustaba casi del todo a esa postura estética que él parecía criticar con dureza y de la cual en teoría buscaría desmarcarse. No sabríamos decir a ciencia cierta si se trataba de una autocrítica, de un autorretrato robot, de una impostura, o de un mea culpa previsor. Lo cierto es que Rufo Caballero parecía adscribirse, a juzgar por el análisis de su estilo al ejercer la crítica de cine, practicar el ensayo o incursionar de manera tardía en lo que será la narrativa dentro de su obra literaria, a un juego de contradicciones y disonancias:

> El carácter enunciativo del último proceder determina por un lado que el texto se convierta en una sumatoria de ideas no argumentadas, perdidas entre adjetivos y condicionales --el autor supone que el lector le ha concedido todos los votos de confianza, que ha hipotecado su suerte a los calificativos ajenos--, y por otro que se alimente la condición de *crítica para sí*, la cual sólo expone los resultados del proceso evaluativo, sin traslucir de ningún modo los métodos seguidos en el análisis. Por consiguiente, el lector ha de conformarse con criterios cerrados en sí mismos, toda vez que no le son dadas demostraciones instrumentales que les permitan enfrentar posteriormente otros productos y fenómenos artísticos. (Caballero, 1994ª, p. 84)

Por un lado se apresta a defender el aval artístico y recreativo de la crítica de cine, entendida, en su acepción más refinada, como una obra literaria de valores estéticos inmanentes, provista de un estilo inconfundible y único que sería el de su autor, elevado a la categoría de escritor por derecho y méritos propios. Rufo Caballero llega incluso a implementar una metodología al respecto, basada en abrazar la subjetividad del oficio, delineando una teoría personal de cómo debería ser su praxis profesional en tiempos del posmodernismo y la crisis de valores que atenazaba a la Cuba finisecular. Sin embargo, en la misma medida y momento, es capaz de cuestionar a cualquier crítico de cine que, sin renunciar del todo a la demostración metódica del proceso por el cual se atreve a emitir una opinión más o menos autorizada en lo estético, priorice la experimentación y los rejuegos con el lenguaje antes que la emisión de un discurso académico, más afín y cercano a la ciencia que al arte, cuando Rufo Caballero preconizaba acaso lo contrario, la imbricación orgánica y simultánea de ambos usos en un todo indisoluble y complejo:

> Este que nos ocupa en un "problema" tan vetusto como la historia misma del pensamiento, en la que siempre recurre de un modo u otro esa disyuntiva por la exposición racional o la descarga más emotiva, en dependencia de las diferentes epistemologías y las filiaciones de los autores. (Caballero, 1994ª, p. 84)

El crítico de cine, aun así, de manera inmediata, enmienda la afirmación anterior. Al menos la matiza, admitiendo que podría estar incurriendo en un error de apreciación. Al desestimar en parte lo que había declarado instantes antes, Rufo Caballero caía en la cuenta de que se estaba alineando, muy a su pesar, con los sectores más conservadores del campo cultural cubano, justo a los que él había emplazado dentro del mismo ensayo:

> Lo inquietante es que en la práctica persistan algunas facciones que desde una trasnochado estilo didascálico, como autoridades infalibles e inexpugnables, tratan de legitimar los lenguajes de *sus* discursos: unos aspiran a que seamos puros lógicos ortodoxos, otros a que nos encantemos como etéreos, voluptuosos y sublimes poetas, cuando en realidad, y si exceptuamos los casos perniciosos en que el cualificador festinado sustituye a la argumentación profunda, todas las opciones son perfectamente lícitas y posibles. (Caballero, 1994ª, p. 85)

La complicidad, empatía y humildad que Rufo Caballero le sugería practicar a sus colegas del gremio de la crítica de cine con los que vendrían a ser los destinatarios del mensaje escrito y sus muchos significados posibles, se basaba sobre todo en el principio básico de no subestimar nunca las capacidades intelectuales del espectador aficionado: "Porque además el lector cubano dista de ser un receptor relativamente homogéneo que se complace con un flujo unidireccional, ni en la esfera de los conceptos ni en la lingüística" (Caballero, 1994ª, p. 85). Es una cuestión ética en la insistirá a lo largo de su carrera como crítico de cine y ensayista, pero por encima de todo, de escritor.

Su postura personal al respecto tendría que ver con las formas de comunicar del discurso de la crítica de cine, durante años orientado hacia la función didáctica que, partía de suponer que los espectadores «legos» debían ser educados en la capacidad estética de percibir lo bello, lo justo y lo trascendente, de ser orientados en la dirección correcta aun en contra de su voluntad, cuando estos bien podrían estar en capacidad de conseguirlo a la primera, de manera empírica, sin necesidad de intérpretes y traductores que interpelasen sus gustos y fobias tras décadas de adoctrinamiento político intensivo:

> Conviene mantenerse a salvo de visiones reduccionistas, excluyentes y exclusivistas: la cultura engendra, presupone, estimula y necesita la diversidad, y progresa tanto más múltiples opciones varias se yuxtapongan en su seno. La cultura siempre ha sido un proceso de inclusión antes que de exclusión. (Caballero, 1994ª, p. 85).

Es una aseveración atrevida, por no decir temeraria, teniendo en cuenta el contexto en que ocurre. No solo por admitir que la cultura y la sociedad cubana en su conjunto habían sufrido múltiples procesos de depuración por cuestiones ideológicas y morales, que tenían que ver con la vida privada de las personas más allá de sus deberes sociales, sino también por abogar por el respeto hacia los diferentes como parte de sus derechos.

A pesar de la errática e impopular política cultural impuesta a lo largo de los años, nefasta para el corpus de la nación cubana, el crítico de cine, consciente del peligro que se avecinaba, decide curarse en salud, y ponerse a salvo de ciertas tensiones insalvables, que llevarían a tomar decisiones equivocadas que afectarían la convivencia. De nuevo. Rufo Caballero, en su afán discordante de ser exquisito y lógico, ortodoxo y voluptuoso, todo a la vez, sin escrúpulos ni remordimientos, hace gala de un pragmatismo inusitado:

> Dada la licitud de casi todos los lenguajes, no creo que en ese terreno sea tan cómoda la división en "vanguardia" y "retaguardia". En última instancia el hecho mismo de que nuestra exigua crítica entrañe posturas lingüísticas varias, y hasta de que ellas pugnen entre sí, viene a ser acaso otra elocuente demostración de su vitalidad, con todo y el colapso del papel. (Caballero, 1994ª, p. 85).

3.6. *Como un hombre que ama y odia. Del placer y el sexto sentido del crítico cubano.*

No es hasta el último lustro del siglo XX cubano que comienzan a ser palpables los primeros signos de recuperación económica tras la grave crisis humanitaria que puso el país al borde del colapso, no solo del papel gaceta, sino de la sociedad en su conjunto. Para Rufo Caballero, en su condición de autor, crítico, escritor, intelectual, sin embargo, supondría algo más, un cambio acaso definitivo y drástico del modo en que quizás debía continuar su carrera de crítico de cine, ensayista, profesor universitario, una vez alcanzó ciertas cotas académicas y metas profesionales que hasta entonces le habían parecido lo único prioritario, incluso urgente.[193] Para ello necesitaba una coartada sólida, un sujeto admirado y modélico que sirviera de inspiración para dar el salto del caballo:

> Se le pasaba la vida en el empeño: llevaba años reuniendo información, cotejando datos, estableciendo arcos, atisbando regularidades. Sus asistentes chocaban las narices en las oficinas; los ordenadores, lentos a fuerza de la cultura acumulada. Y un buen día Umberto Eco se detuvo sobre todo aquello, suspiró profundamente, y se dijo: esto no tiene otro camino que ser narrado, que ser contado. (Caballero, 2000[b], p. 3)

Al admitir la necesidad de asumir con integridad ese enorme paso adelante que supondría para él enrutar su obra literaria, esencialmente ensayística y hermenéutica, por los caminos de la escritura de naturaleza narrativa, Rufo Caballero ni siquiera estaba poniendo la primera piedra de lo que luego serían sus historias de cine vueltas a contar. Por el contrario. Se podría hablar de una continuidad discursiva por otros medios menos demostrativos, restrictivos o rígidos en lo conceptual, lo metodológico y lo teórico.

La explicación verosímil al respecto estaría en cierto agotamiento existencial de aspirar siempre al máximo rigor académico y científico posible, en su condición no solo de crítico de cine sino sobre todo también de Doctor en Ciencias del Arte recién ungido. Era el momento de confrontar los desafíos propios de la ficción, todo ello a sabiendas de los cuestionamientos e incomprensiones que enfrentaría a raíz de su decisión. Que nada tendría que ver con un hipotético abandono, definitivo e imprevisible, del ejercicio de la crítica de cine, y el ensayo, sino con su praxis recreativa a partir de la expansión de los horizontes hermenéuticos de una obra literaria condicionada por su naturaleza narrativa:

[193] Para los meses de enero y febrero del 2000 Rufo Caballero recién había defendido su tesis doctoral en Ciencias del Arte con el libro *Sedición en la pasarela*, que aparecería publicado apenas un año después. Debe haberle supuesto un esfuerzo descomunal en lo emocional y lo intelectual, no tanto por el carácter científico, enciclopédico, diríase que erudito, del texto en cuestión, enfocado en la dramaturgia fílmica posmoderna, sino por el desgaste de enfrentar un tribunal académico presidido por una personalidad de la cultura cubana como lo fue la Doctora Graziella Pogolotti y en el papel de comentadores y oponentes del proyecto a los Doctores Rafael Acosta de Arriba y Julio García Espinosa.

> Para sus fanáticos el supuesto no podía ser más decepcionante: Eco el pulcro, el exacto, el incorregible, se sentía impotente ante las tensiones teológicas del Medioevo y sólo encontraba en la licencia fictiva el don de expresarlas. Esos son los límites de la crítica; los mismo que, visto el desborde de la experiencia, burlan la razón. (Caballero, 2000[b], p. 3)

Rufo Caballero parecía aferrarse a la exigencia o propuesta que en algún momento sugiriese el historiador y teórico David Bordwell al ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine: dar un salto acrobático, encabritado, rampante, en cualquier dirección, y luego, sin tocar aún el suelo, un paso al lado, que sacudiese y pusiera en tela de juicio, no tanto lo sabido, sino lo que se creía saber, y sobre todo lo sentido, es decir, lo vivido:

> La crítica supone el privilegio de la razón vandalizada por la subjetividad que relata. Después de la poscrítica, que balcanizó el logocentrismo demostrativo, axiomático y sustancialista del legado cognitivo, el ejercicio crítico difícilmente pueda perseverar como rigidez cerebral, para abrirse en cambio como lucidez del alma; confesión de ese manantial poético que en la subjetividad del crítico se ha ido almacenando, decantando, hasta escoger este o aquel vector explicativo del mundo. (Caballero, 2000[b], p. 3)

Acaso hablamos de una elección personal y no de una renuncia de Rufo Caballero. En este caso el ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine es rebasado en sus convenciones metodológicas más estrictas para apostar en cambio por el alumbramiento y la reconstrucción del conocimiento sedimentado, a partir de ciertas ideas clarividentes, interpretaciones oníricas, sensaciones corporales, pero sobre todo, sentidos subversivos, es decir, personalizados a través de la experiencia vital del crítico de cine que observa:

> Ahí está la paradoja del gesto crítico, en la provocación que implica maridar cavilación y emoción, sentido y pulso, historia y pasión. Más o menos hecha al abrevadero fictivo, la crítica es relato, argumento que se urde y pretexta, simulacro de pensar puro fruido en el fondo y la superficie por el poder de seducción que se moviliza en todo acto comunicativo, y la crítica lo entraña hasta sus tuétanos. (Caballero, 2000[b], p. 3)

La evisceración de ese nuevo método deconstructivo, de apariencia experimental, sin serlo, debe ser entendido a su vez como una pose, no tanto intelectual ni profesional, sino más bien artística, literaria y recreativa; que partiría a su vez del reconocimiento, cinismo taxativo de por medio, de la alta falibilidad científica, demostrativa, evaluativa, incluso teórica, en este caso, de la crítica de cine, inexacta y subjuntiva por definición. En cualquier caso, para que no queden dudas al respecto, de cuál es su posicionamiento, estético e ideológico, Rufo Caballero nos advierte de los peligros implícitos al intentar mantener las apariencias, por lo menos en lo concerniente a la hipotética objetividad del método científico aplicado y a la belleza castrada del discurso, que debería concentrarse, según la lógica conservadora, en constreñir o difuminar la autoridad literaria del crítico:

> La voluntad crítica que no seduce suele declinar hacia el manualismo divulgativo, descriptor, extrañamente creativo. Y sabemos que el carácter sucedáneo, parasitario, contento en su vasto cometido interpretativo o "traductor", es de siempre retado por la naturaleza eruptiva de la crítica como creación, como arte ella misma, esa que en sus iluminaciones de segundos -de segundos que resultan de milenios de saber sedimentado- ofrecen al mundo su razón ultimísima. (Caballero, 2000[b], p. 3)

Rufo Caballero entiende que es la hora de revolucionar los conceptos, las formas, y los modos, en que debería ejercerse la crítica de cine, desvestida por él del cinturón de castidad, estilística e ideológica, que le imponían las convenciones y conveniencias de la profesión, según la ideología dominante en el campo cultural cubano hasta entonces:

> Antes que texto sobre otro texto, la crítica es texto ella misma. Así como el arte canónico bebe de todas formas en un referente ineludible: la misma realidad, la crítica, al doblar su referencialidad (el texto antes formalizado, y la nunca desdeñable realidad) incrementa su deseo de huir de las ataduras y erigir a su textura en propiedad, en topos originario y fecundante, en cosmos más que mundo. Ya no relato; la crítica es arrebato, darse del *raptus* poético, orgasmo de la trabazón del alma, desenfundarse de un conocimiento que no resiste más su continente y se explaya a ser contenido nuevo, contenido grande. (Caballero, 2000[b], p. 3)

Al concederle a la crítica de cine el don de la creación artística y literaria como un texto de naturaleza narrativa por derecho propio, Rufo Caballero agudizaba su «deriva» autoral hacia una comprensión desprejuiciada de los cometidos del discurso analítico y la ductilidad de los métodos de interpretación recreativa del fenómeno cinematográfico. Despojar al ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine de la camisa de fuerza que supone la imposición de una artificiosa objetividad científica, inoperante por demás, restablecía con fuerzas la corporeidad del autor, hasta entonces un ente casi invisible, más bien invisibilizado, inerte e inocuo, que debía mantenerse en el anonimato absoluto, o esconderse a la vista de todos tras el antifaz mentiroso del intérprete o traductor que no aporta nada más que su capacidad lingüística incorporada de facilitar o mediar en la comunicación directa del emisor de la obra con sus espectadores, lectores y receptores.

Rufo Caballero convoca hasta rescatar para el debate público lo que parecía una cuestión ya zanjada décadas atrás, pero que en el caso del campo cultural cubano de finales de los años 90 del siglo XX aún estaba investida de una actualidad anacrónica, oxímoron de por medio, y de un vigor recalcitrante, a prueba de experimentos literarios de naturaleza narrativa. Es como si resultara inadmisible cualquier actitud analítica o práctica recreativa que pusiesen en duda la cientificidad descarnada de la crítica de cine, o lo que se entendía como tal, es decir, despojada de alma, cuerpo y espíritu individual:

> En un autor como Northrop Frye, cuya *Anatomía de la crítica* sigue siendo un texto obligado, se lee la normativa de que "no se escribe una crítica como se escribe un poema. Se debe intentar hacer sus conceptos unívocos y sus premisas explícitas. Es preciso practicar la hipótesis y la verificación". La marcialidad de laboratorio de Frye encontró pronto eco en la idea de invisibilidad esgrimida por Blanchot, quien a comienzos de los 60 ensayara una enorme elipsis con la autoría de la crítica, al aseverar, severísimo, que el crítico "no hace nada, nada más que dejar hablar a la profundidad de la obra". Sin embargo, tamañas nociones sobre el pretendido carácter de vocero o "locutor sin voz" del crítico han estado de siempre sometidas a la mofa del pensamiento más lúcido. (Caballero, 2000[b], p. 3)

Rufo Caballero no solo se burla a carcajada batiente de dichos postulados sino que se arriesga a establecer como cierta su primacía intelectual y superioridad profesional en un contexto cultural, ideológico y político en que dicha actitud y atrevimiento personal, el de sentirse y ser un individuo complejo e identificable, más allá de la «masa social», era castigado con el fusilamiento de la reputación, el ninguneo, y el ostracismo laboral. El crítico de cine, no obstante, parece encontrar fuerzas en argumentos ajenos, añejados, propios de la tradición literaria decimonónica, y uno de los pilares poéticos universales:

> Creo, sinceramente, que la mejor crítica es la que resulta entretenida y poética; no esa otra fría y algebraica que, bajo pretexto de explicarlo todo, no tiene odio ni amor y se despoja voluntariamente de toda especie de temperamento; […] para ser justa, es decir, para tener razón de existir, la crítica debe ser parcial, apasionada, política, esto es, realizada desde un punto de vista exclusivo, pero que sea el punto de vista que abre mayor número de horizontes. […] el crítico tiene que cumplir su deber con pasión; pues por ser crítico no deja de ser hombre, y la pasión aproxima los temperamentos análogos y levanta la razón a nuevas alturas. (Caballero, 2000[b], p. 3)[194]

La misión manifiesta asumida por el crítico de cine es consecuente entonces con sus principios profesionales, no solo asumidos desde una pose discursiva y existencial, sino incluso ética, también retórica; que tendría que ver con la defensa a ultranza de un ejercicio literario recreativo que le permitiría materializar un viejo anhelo que había sido escamoteado por la práctica cientificista contemporánea de pretensiones objetivistas. Hablamos así de "dislocar temprano el binarismo moderno que opone razón y pasión, al punto de que para el autor la pasión justifica la ontología de la crítica misma, abre horizontes al conocimiento y empina en definitiva a la razón" (Caballero, 2000[b], p. 3). El crítico de cine concibe la honestidad del acto de crear, en tanto es autor e individuo, como la entrega altruista, a los demás, quienes sean, de su yo más profundo y subjetivo:

[194] *Cf.* "Para qué la crítica". En: *Baudelaire y la crítica de arte*. La Habana: Arte y Literatura, 1986, p. 23-24.

> Depende de él hacer sentir sus preferencias. Si cree que ayudarán a que su crítica sea más explícita. La comunicación interhumana en la que se comprometió le prohíbe darle a su yo excesiva importancia: es, funcionalmente, todo para todos. Pero siendo informador e intérprete, no es menos persona, y juzga acerca del bien y del mal tanto como el autor y el público. ¿Lo separaría de la humanidad la profesión que lo vincula a la literatura? Sería absolutamente absurdo. Es natural que abra una discusión cuando se planteen preguntas que comprometan su propia conciencia o cuando sienta que, en caso contrario, sus comentarios puedan carecer de verdad y de virtud. (Todorov, 1991, p. 141)[195]

Los conceptos aparentemente abstractos, o ambiguos, de verdad y virtud, al menos como los comprendía Rufo Caballero desde su experiencia epistémica en tanto ensayista e investigador, adquieren en su caso una connotación no solo «cómplice», sino incluso participativa. Para el crítico de cine el alejamiento sanitario previsor respecto al objeto analizado que imponían las metodologías científicas al uso no garantizaban en absoluto, según la perspectiva que aplicaba a discreción, ese acercamiento más acotado y certero, incluso deshumanizado, que en teoría revestiría al proceso de la pertinencia y seriedad que demandaba e imponía la academia como parte de sus procederes analíticos usuales:

> Así entendido, el objetivismo cientificista cuanto consigue es el desvanecimiento del proyecto humanista que emprendiera la propia modernidad, apresada entonces en una de sus más dramáticas paradojas. En verdad, el debate entre la crítica como metalenguaje y la crítica como escritura relativamente autónoma parece dirimirse de una vez a partir de la contundencia de Roland Barthes, quien ratifica la tesis de Foucault acerca de que el lenguaje deja de ser un instrumento para potenciarse, dimensionarse en el problema y en campo contentivo de sentido. (Caballero, 2000[b], p. 4)

Rufo Caballero declara que su intención no es solo experimentar con el lenguaje por una cuestión hedonista, placentera y recreativa a partes iguales, como podría parecer que hemos insistido hasta el cansancio, sino porque quizás es también la mejor forma de proveer, no de lógica desde lo racional, sino de nuevos sentidos desde lo interpretativo:

> Más aún, la honesta asunción de la subjetividad como el único modo posible, humano, de ser "objetivo" era para Barthes la forma exacta de respetar al lector. No hay otra: los otros embozos son apenas simulacros de fórmulas o teoremas que muchas veces empobrecen el verdadero pensamiento. (Caballero, 2000[b], p. 4)

No es que Rufo Caballero desprecie la carga científica, ni el imperio esclarecedor, por exacto, de métodos que calificarían de estadísticos, experimentales, o matemáticos. Su punto de vista es el del pensador humanista: no solo estos son correctos, u objetivos. Otras disciplinas disponen de metodologías menos precisas pero igualmente legítimas:

---

[195] *Cf.* "La literatura como hecho y valor". (Entrevista con Paul Bénichou). En: *Crítica de la crítica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1991 (Editions du Seuil, 1984).

> Los devotos de la "crítica sin estilo" que demonizan la expresión tropológica para adorar la ecuación matemática, descuidan a menudo que la propia ciencia, y la presunta teoría pura, suelen afincarse, en mucho y con frecuencia, en el poder clarificador e indexativo del tropo. (Caballero, 2000[b], p. 4)

Insistir en el carácter científico del discurso crítico como experimento en sí mismo le permitirá a Rufo Caballero no solo continuar el debate público sobre la pertinencia de su metodología y teoría, sino diagnosticar, de nuevo, el estado de tal práctica axiológica: "Plena la culturología de esclarecimientos como ese, la crítica en Cuba, en este mismo minuto, es pequeña y pedestre, porque no abundan las *poéticas críticas*, porque los inventarios aplazan la lubricidad del placer" (Caballero, 2000[b], p. 4).

Quizás deberíamos intentar determinar con un mínimo de certeza científica a qué se refería Rufo Caballero cuando hablaba de «poéticas críticas» para referirse a su obra literaria y la de otros pocos elegidos, dotados para la escritura y la reflexión recreativa.[196] Para ello habría que empezar por una cuestión de apariencia falsamente frívola e inocua, la de entender la naturaleza hedonista, orientada al disfrute personal, del acto de criticar. Es decir, emitir un juicio de valor estético no solo tiene como finalidad última establecer la naturaleza y trascendencia del objeto artístico. También debe acometerse su praxis a través de una forma de escribir individualizada y peculiar, que dignificaría el ensayista e intelectual hasta elevarlo a la condición de ser un autor emergente, identificable y único, con mucho amor propio para regalar y una reputación que defender a cualquier precio:

> En otro (des)orden de cosas, alguien valioso acaba de escribir que no soporta mi estilo. Me parece bien, muy bien. Que ante mi escritura alguien se turbe de tal modo y llegue a confesar a los cuatro vientos que no me soporta, viene a ser la confirmación frutal (eso, más frutal que brutal) de aquello que una vez me comentara otro sabio amigo, Julio García Espinosa: *el estilo no es escoge, se tiene*. (Caballero, 2000[b], p. 5)[197]

El correlato cultural de trasfondo existencialista que entiende el arte y la creación en general como una fuerza impulsora de la condición humana y de la voluntad de vivir, es asumida entonces lo mismo a manera de un desafío estético, un juego de apariencias, pero también a modo de una declaración de principios personales, incluso profesionales:

---

[196] En el artículo Rufo Caballero se toma la atribución a lugar de mencionar los que serían sus críticos cubanos favoritos de ese momento: Jorge Luis Arcos y Víctor Fowler. Al segundo de ellos encargaría el prólogo del libro *Rumores del cómplice. Cinco maneras de ser crítico de cine* (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2000), publicado meses después. De más está decir que eran dos de sus mejores amigos.

[197] Julio García Espinosa no solo era ese amigo sabio que había ejercido como comentarista y oponente de la tesis sobre dramaturgia fílmica posmoderna que Rufo Caballero había defendido en 1999 para alcanzar el grado de Doctor en Ciencias sobre Arte. Fue quien escribió "El estilo no se escoge, se tiene", prólogo de *Sedición en la pasarela. Cómo narra el cine posmoderno* (Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2001), libro con el que crítico de cine socializa los resultados de su investigación científica.

> En la escritura me va la vida, y si no tuviera yo un estilo irritante para algunos y atendible para otros, fuera yo un hombre sin identidad, un laboratorista sin rostro; sentiría que halo el camión de la escritura, cuando la escritura no es en mí forcejeo alguno sino bendición del existir, suerte de la carne, providencia del espíritu. (Caballero, 2000[b], p. 5)

Para rebasar el anonimato o la grisura ingrata del intelectual orgánico que colabora de manera necesaria con una política cultural doctrinaria, que acaba siendo hegemónica por defecto, Rufo Caballero interioriza que debe ir más allá de las buenas costumbres, convenciones y conveniencias que el sistema impone a sus artistas y escritores afiliados, dependientes en exceso y sometidos a los intereses de clase de los que ejercen el poder. Dichos artistas, escritores, intelectuales, temerosos de ser escaldados por la intolerancia institucional como una práctica habitual en el campo cultural cubano posterior a 1959, intentaban no apartarse ni un ápice del discurso y los dogmas científicos del marxismo, anclado en el marco conceptual del materialismo dialéctico y del materialismo histórico, entendido este último como la extensión estalinista y de manual que declaraba dedicarse al estudio de la vida social por un lado mientras por el otro conseguía diluir al individuo concreto en el marasmo de la experiencia estética colectivista de naturaleza depuradora:

> De forma que la identidad escritural es un valor sin el cual no suele proceder la crítica, en la medida en que escribir bien no es escribir de este modo o de aquel, militar mejor o peor en esta o aquella estética, sino escribir de una manera precisa, singular, vecina de eso que llaman la *marca de autor*; criterio identitario que, hecho jactancia, alimentó el ego del autor moderno, pero que, bien domeñado por el saber que se respeta, nutre y no embota, estimula y no ciega. (Caballero, 2000[b], p. 5)

Rufo Caballero entiende, y así lo defenderá siempre, que el ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine debía estar precedido de una ética de trabajo basada a su vez en un compromiso a tiempo completo con la verdad personal del analista y escritor: "Más al poseer personalidad crítica no se acaba allí donde el estilo se reconoce: se requiere entonces de *la poética crítica*. Somos presa de la vaguedad, nos rondan los críticos sin perfil, que no tiene alma ni pulso, ni juicio propio" (Caballero, 2000[b], p. 5), que no entienden que la suya es una postura cobarde, por conservadora y equidistante:

> Durante mucho tiempo el absurdo orgullo de la neutralidad fundamentaba "críticos totales", a menudo nulos, carentes de intenciones, de ángulos reveladores en el análisis, cuando el sistema de la cultura es quien finalmente integra o no, complementa o menos, tiene o no la destreza de superponer, confrontar, amigar, las visiones desencontradas pero fértiles de los diversos campos hermenéuticos. (Caballero, 2000[b], p. 5)

Rufo Caballero articula sus búsquedas y disquisiciones en torno a la consecución de un estilo de escritura que lo convirtiese en un autor por derecho y méritos propios, que arriesgase una interpretación diferente más allá de los bordes conocidos de la obra:

> Parte usual de los reclamos que arman la filosofía trágica sobre la crítica, y especialmente en Cuba, en cuyos contextos culturales se ha arraigado una densa estereotipia de presunciones, prevenciones, airados supuestos y lugares comunes en forma de demandas al pensamiento, consiste en el criterio de que la crítica no puede ofrecer, incluso oponer, modelos de construcción a la obra de arte. Así, la lectura procedente del texto ha de limitarse a su perímetro físico, a las fronteras de su hechura, al respecto estricto de las intenciones que animaron la "textualidad concreta". (Caballero, 2000[b], p. 5)

En tal sentido Rufo Caballero se resiste a convertirse en guardián de su hermano, aun cuando él mismo se tome la licencia de emplazar a sus homólogos menos virtuosos, es decir, aquellos desprovistos de talento para la escritura pero que aun así desempeñan un rol divulgativo, informativo y noticioso, en lo absoluto desdeñable. Estos bien podría pensar y defender que "el crítico es apenas un mediador, un traductor. Para estos CVP de la escritura crítica, el crítico frisa la autoría sólo de circunscribirse benedictinamente a los territorios antes demarcados por el sí indiscutible autor: el artista con su aura".[198] (Caballero, 2000[b], p. 5). El problema es que él no hacía grandes distinciones al respecto.

Rescatar para el crítico de cine de cine la condición de autor literario es esencial desde la lógica salvaje que aplica Rufo Caballero al momento de teorizar sobre el tema. De ahí el tono acusatorio, peyorativo y ríspido de sus aseveraciones contra los colegas.

Rufo Caballero acomete una guerra sin cuartel contra un sector muy específico de la prensa cinematográfica cubana. No tanto porque sus miembros estén discapacitados para experimentar con el lenguaje de manera recreativa, sino porque algunos de ellos, un número impreciso aún por determinar, incurrían en el hábito de intentar constreñir el ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine a la emisión de un discurso estéril. Para estos la cuestión de gestionar un estilo de escritura personalizado era descuidada o eludida por pereza, para priorizar en cambio la defensa de una retórica improductiva, inocua en lo ideológico, orientada al cumplimiento estricto de la función informativa, noticiosa y promocional, en vez de a un posible alumbramiento estético de nuevo tipo:

[198] En Cuba se conocen como "CVP" a los profesionales uniformados de ambos sexos que integraban el Cuerpo de Vigilancia y Protección, una agencia de seguridad dedicada a prestar dicho servicio a empresas estatales, infraestructuras básicas y no básicas, así como a entidades y organismos de la administración central del estado, el gobierno y el Partido Comunista de Cuba. Rufo Caballero, al describir a esos críticos como CVP, lo hace en una clave humorística no exenta de una refinada ironía. Se estaría refiriendo así no solo a la grisura de su indumentaria parapolicial en tanto veladores insomnes de los bienes del pueblo y la tranquilidad ciudadana sino también a una de sus funciones fundamentales, la de controladores de acceso. Por lo general solían ser individuos con un muy bajo nivel cultural y educativo, que no se caracterizaban por su inteligencia ni por las buenas maneras en el trato a los demás. En España, salvando las distancias, su equivalente más cercano vendrían a ser los guardas jurados, y en la actualidad, bajo otra denominación, los vigilantes de seguridad privada, es decir, agentes de cualquier empresa que preste un servicio análogo, especializado en la protección física del patrimonio material y las personas, con un mayor o menor grado de experticia y profesionalización.

> En particular alrededor de los críticos de cine en nuestro país (en su mayoría informadores o promotores más que otra cosa), o incluso generada por ellos, prende la sentencia acerca de que el crítico que expone o propone modelos a la obra está sublimando sus frustraciones -oh, venerado Truffaut- en la medida en que trata así de "hacer su propia película". Y aunque algunos reacomodos de los textos parecieran excretados por el ego hormonal de los informadores, esas excepciones no debieran entretener a la crítica de una de sus más recias funciones: confrontar el espacio de la realidad textual con el campo de la posibilidad cultural, toda vez que el crítico culto, jugosamente subjetivo, está en condiciones de someter el texto o la figura a las mil comparaciones que le fondo del legado permite. (Caballero, 2000[b], p. 5)

Al hablar de confrontación de ideas y principios en el campo cultural cubano de entonces lo hace asumiendo que el debate inteligente implicaría partir de un consenso apriorístico sobre la condición artística inmanente de la crítica de cine en tanto discurso: "El problema no radica entonces en la legitimidad de que el crítico especule otros caminos que el autor pudo seguir para mejor edificar su texto, sino con *la autoridad* y el poder de convencimiento con que lo logre". (Caballero, 2000[b], p. 5). Vista así la crítica de cine partiría en su praxis de la hegemonía indisputada del intelecto y el pensamiento, atribuida a ese individuo complejo y recreativo que la ejercería de manera profesional, que en el caso de ser consecuente consigo mismo tiene por delante un deber ineludible: "El crítico autorizado se ve conminado por su misma cultura a continuar, corregir, llevar a sus últimas consecuencias el texto que analiza, que estudia, que, por qué no, también construye" (Caballero, 2000[b], p. 6).

La crítica de autor, entendida como un discurso y un método que produce nuevos sentidos posibles, al apostar por la recreación narrativa, a posteriori, de los argumentos, conflictos existenciales, y desenlaces dramáticos, incluso tragicómicos, de películas de ficción muy conocidas que ya habían sido analizadas con anterioridad, asume que estas no fueron agotadas del todo en su interpretación hermenéutica, con tendencia al infinito:

> Para el crítico cabal la obra es siempre abierta, campo inacabado, paisaje de experimentación opcional. El auténtico texto, sea cual sea su estética o su código, provoca en el crítico una emoción, una conmoción, un "impacto autorizado" que se expresa luego como otra construcción que respeta pero no mimetiza los caminos dramatúrgicos que el texto consumara. (Caballero, 2000[b], p. 6)

Rufo Caballero concede al crítico de cine, a sí mismo, la potestad optativa de jugar a las adivinanzas, especulando interpretaciones y respuestas a preocupaciones explícitas y problemáticas insinuadas por el autor cinematográfico; que no encontraron nunca una solución satisfactoria desde el punto de vista interesado de ese espectador exigente que encarna en el hermeneuta, que llegaría así a imaginar otros derroteros estéticos posibles:

> En esa capacidad no de traición sino de continuidad creativa a los retos del autor (toda obra cultural corre los riesgos de sus gestos electivos), es que ratifica el crítico su cultura y su autoridad evaluativa. Porque está claro que el crítico ha de ser un especialista resuelto, sólo que un especialista abocado a un acto de comunicación que debe tentar a un lector que no es todo el tiempo el que se adentra, con toda conciencia y voluntad, en las adustas páginas de la teoría recta o la academia cerrada. (Caballero, 2000[b], p. 6)

Rufo Caballero, conocedor de las expectativas del lector en tanto él lo era también, establece las coordenadas afectivas e intelectuales desde las cuales su discurso y método de análisis buscarían impactar en la psicología del espectador, a la espera que alguien le indique qué tan buena, o no, es la película que acaba de ver, y de paso, por qué es así:

> De modo que cuando el crítico es un especulador de ley, cuando el receptor siente -con frecuencia siente más que admite- que quien le habla es una voz posiblemente errada pero fuera de toda duda en relación el criterio de autoridad, la crítica puede transitar con soltura, sin culpa alguna, de su fase interpretativa (deconstructiva, explicativa, argumentadora) a su función evaluativa, en donde, apoyado en el rigor y la solvencia de los argumentos, el crítico se expone a delinear un juicio de valor. (Caballero, 2000[b], p. 6)

Cuando Rufo Caballero habla del crítico de cine en tanto un especulador de ley no lo hace solo en la acepción referida a esa capacidad intelectual y recreativa de imaginar diferentes claves y escenarios de interpretación, así como las explicaciones posibles, sino también a una cierta actitud alardosa y autoritaria, casi chulesca, exhibicionista y a ratos provocativa, del hermeneuta que se pavonea en, y para el público, de las facultades de las cuales parecería estar acreditado para dictar sentencia sobre el acabado artístico, la pertinencia y la trascendencia del objeto cinematográfico que está siendo evaluado. Por supuesto, es una pose profesional de la cuál a él le interesa, y mucho, desmarcarse:

> A mí particularmente no me interesa dejar en el lector una opinión firme de acuerdo con mis preferencias; puedo expresar mis preferencias pero ellas no son determinantes. El crítico no debe embargarse con la jactancia de poder influir sobre el criterio último del espectador; la eficacia de la crítica está en la faculta de robustecimiento de la expectativa lectora, sea cual sea finalmente el criterio que prime. (Caballero, 2000[b], p. 6)

La estructura interna y los momentos que componen una crítica de cine de cine, sin embargo, no siempre tienen el deber de adecuarse a la exigencia metodológica de un ordenamiento científico consecutivo, en etapas muy bien delimitadas y con subtítulos, sino que bien podrían organizarse no de una manera aleatoria sino más bien espontánea, condicionada y dictada por el libre fluir de la conciencia analítica del autor que escribe:

> Luego, una convicción que vuelve a relacionarse íntimamente con la decencia escritural de la crítica: el hecho de que el ejercicio crítico comporte las fases referativa, interpretativa y evaluativa no quiere decir que dichas dimensiones deban aparecer demarcadas con claridad en el espacio del discurso. (Caballero, 2000[b], p. 6)

Es una cuestión creativa que tendría que ver con la defensa del estilo del autor que ensaya y experimenta no solo con los contenidos y las formas del discurso escrito sino también con las estructuras y los mecanismos de funcionamiento de la obra literaria, cada vez más narrativa y subjetiva, sin renunciar del todo a su contundencia científica: "La crítica elegante, de identidad expresiva, suele trenzar las fases en un discurrir compacto e invitador. Hay un pulso crítico sensual cuando quien escribe encuentra la manera de enlazar interiormente etapas de su faena". (Caballero, 2000[b], p. 6)

Al destacar su individualidad creativa en un contexto cultural cubano marcado por la apatía autoral de la crítica de cine como gremio, abocada como estaba al ejercicio de un cometido informativo, noticioso, y en lo primordial, promocional y propagandístico, casi psicopedagógico, a ratos psicopatológico, Rufo Caballero buscaba situarse en una posición privilegiada, diríase que de élite, sobresaliente en lo académico y lo intelectual:

> Con este punto acaba de enfatizar que no me interesa negar la opción de la crítica "sin estilo" (la nulidad identitaria es también un estilo: el estilo de la ausencia, de la asepsia, de la nimiedad expresiva escudada en la propiedad conceptual), pero es obvio que el linaje del estilo facilita la empatía, favorece la lectura y, en muchos casos, intensifica la agudeza y penetrabilidad de los juicios. (Caballero, 2000[b], p. 6)

Su actitud autocrática en la búsqueda y consecución de un estilo individual que identificara a su escritura de las demás no es una ambición absurda ni desmedida más si tenemos en cuenta cómo durante décadas la praxis profesional de la crítica de cine había sido subordinada a la defensa a ultranza de espurios intereses ideológicos y partidistas. El individuo que analizaba y escribía sobre arte, cine, la cultura y la sociedad cubana, como autor y entidad humana con derechos, y una identidad propia, debía diluirse hasta encajar su lógica argumental, y axiológica, por los cauces y las directrices establecidas por las conveniencias de la clase dirigente en el ejercicio del poder político omnímodo. Es evidente que el discurso de Rufo Caballero en tanto era una escritura de pretensiones literarias y narrativas, respondía a una metodología de trabajo que bien cabría calificar de autoconsciente y contradictoria, incluso, de exhibicionista, impúdica, e irónica.

> Si la crítica debe ostentar una sólida arquitectura interior, esa ligazón, esa articulación última no tiene por qué agotar su misterio decretándose en la escritura. La escritura no ha de ser cubrimiento gazmoño ni simulacro falaz pero sí fascinación que al diferir acentúa, que al embellecer mejora y esclarece. La escritura crítica no tiene por qué confesar su lógica íntima, su maña de siglos, su secreta estructura. No tiene que camuflar su abolengo, pero tampoco entregarlo todo a la primera, como la amante adolescente. Porque al enseñar y subrayar el modo como se piensa es empobrecer la expresión del pensamiento mismo. (Caballero, 2000[b], p. 6)

Rufo Caballero cortocircuita y sabotea, a sabiendas o de manera casi inconsciente, podría ser, la arquitectura y la sostenibilidad epistemológica de su discurso axiológico, marcado por su carácter experimental e indefinido, a dos aguas entre la ciencia y el arte, tal y como las conocemos, juntas y por separado, en un maridaje complejo pero posible:

> La crítica es entonces uno de los géneros más difíciles de la creación. Y no quiero justificar a mis colegas ni a mí mismo, pero la crítica está fatalmente atravesada por decenas de paradojas, inconcebibles, nutritivas, impensables paradojas. Uno dedica su vida entera a la crítica y queda, todavía, sediento. (Caballero, 2000[b], p. 6)

Esa sensación desesperante de no conseguir satisfacer con el ejercicio en exclusiva de la crítica de cine, como actividad intelectual y profesional, el pulso artístico de crear en paralelo, y de manera simultánea, una obra literaria de naturaleza narrativa desde la cual canalizar esas ganas de ir más allá de la lógica científica para incurrir en el deporte extremo de la literatura de ficción, es la que lo instigará a decir basta y lanzarse al vacío:

> Por ejemplo, ¿cómo se explica que quien ha emprendido todo este esfuerzo por entender y colocar el sabor y la razón de la crítica, esté ahora mismo decidido, hasta la perdición, a escribir un próximo libro de narrativa, puesto que la crítica, como a Eco, lo tiene un poco aburrido: ¿Cómo se incorpora que la crítica, siendo así de creativa, arte ella misma, parto desprejuiciado y gozoso, pueda hartar? Pues miren, esa es la vida. Esa es la crítica. (Caballero, 2000[b], p. 6)

Es una decisión, más que precipitada, todo lo contrario, largamente premeditada, coincidente en el tiempo, de manera casi inmediata o posterior, con haber alcanzado una cima y grado académico que suponía para él, también, arribar a ese punto de inflexión en su carrera como escritor e intelectual, donde debía decidir si seguir dedicándose de una forma benedictina a la ciencia, o atreverse, por fin, a proponer lecturas heterodoxas, que implicarían la producción de nuevos sentidos, más cercanos a lo literario narrativo:

> Aquí recuerdo un suceso reciente de suma elocuencia. En la discusión de mi tesis de doctorado, alguien echó de menos la evidencia, en la superficie, en la redacción del texto, de la metodología que lo estructuraba "por debajo". La persona reconocía que la tesis respondía a una incluso férrea metodología interior, pero eso no bastaba: esa metodología tenía que respirarse en el, por demás, más libro que tesis. Al presunto conflicto respondió la doctora Graziella Pogollotti con la más lapidaria y gráfica de las sentencias: "todo auténtico teórico crea su propia metodología". Nada que hacer después. Como no sea el silencio, claro está. (Caballero, 2000[b], p. 6)

Aquí habría que destacar que Rufo Caballero admite que él había escrito más un libro que una tesis doctoral, con todo lo de rupturista y desafiante que presuponía en el campo cultural cubano y el circuito académico atreverse a presentar, para alcanzar dicha condición científica, un texto poco convencional, atravesado por su carácter ensayístico.

Quizás ahí radicaba su mérito y novedad implícita, en el riesgo de especular e imaginar interpretaciones de manera reglada pero no menos desaprensiva, incluso experimental, en lo estilístico y lo teórico. Lo de acercarse a los diagramas dramatúrgicos y narrativos del cine posmoderno universal desde una perspectiva ensayística, hormonal y recreativa, era apenas una coartada para ir introduciendo en la praxis científica, según la normativa cubana, las formas y los temas de lo que sería su obra literaria de naturaleza narrativa, es decir, de la crítica de autor tal y como él la llegaría a concebir, esa conciliación entre el arte de escribir y la ciencia como discurso provisto de matices literarios inmanentes, que abre las puertas a un número infinito de interpretaciones del hecho cinematográfico, y sus muchos sentidos ocultos, postergados, reprimidos, o sumergidos.

3.7. *La felicidad de Rufo Caballero o cómo se interpreta una película desde el deseo.*

Resulta muy complicado ubicar la obra literaria de Rufo Caballero en el contexto cultural cubano de finales del siglo XX e inicios del XXI. No nos referimos solo a su estilo abigarrado en tanto un autor acaso neobarroco, y también posmoderno; ni siquiera por el momento y los modos en que concibe su ensayística hasta acabar incursionando, su escritura, en la narrativa, sino porque para conseguirlo habría que ponerlo a competir, de manera injusta e innecesaria, con un titán de las Letras Cubanas, por demás, también, un reputado crítico de cine y escritor de ficciones:

> En oposición a otras lecturas explicativas y distanciadas que, lo peor, ni siquiera son eruditas, la ensayística de Rufo Caballero se inscribe en la tradición de *G.Caín*; tan apasionado como él y también, a ratos, pues tales son los riesgos de la opción, igual de desmesurado. (Fowler, 2000, p. 6)

Lo que importaría en cualquier caso es resaltar la exclusividad, o excepcionalidad, de la obra literaria de Rufo Caballero en el contexto cultural cubano finisecular, no tanto por su capacidad argumentativa y epatante, de acumular conocimientos y experiencias, de reflexionar, sobre todo de crear consciencia y contenido, al producir nuevos sentidos, en su condición de escritor e intelectual comprometido con la autenticidad en el arte:

> Dicho de otra manera, el autor de este libro figura entre los pocos que han tratado de comprender la totalidad del hecho cinematográfico en nuestra crítica reciente y de ahí su mérito; aunque no son pocas las ocasiones en las que estoy en desacuerdo con sus opiniones apasionadas o sus preferencias, pero también las mías son apasionadas o caprichosas. (Fowler, 2000, p. 7)

A juzgar por lo que afirma el prologuista del libro si un rasgo existencial distingue la obra literaria de Rufo Caballero es la «pasión» personal con que ejerció su profesión, la crítica de cine, la escritura de modo general, la narrativa como experiencia recreativa, pero también las formas en que él vivió de una manera consecuente con sus principios, complejos y contradictorios, es decir, humanos: "Los poetas nunca se equivocan, porque no pretenden ser certeros u hondos, sino reflejar la belleza del mundo y, humildemente, sumarle un poco más" (Fowler, 2000, p. 7). Es la actitud convincente que nos permitiría entender el carácter «romántico» que define su obra literaria una vez se le compara con la de sus coetáneos cubanos, entre los que convendría suponer él es un hito ineludible: "Genealogía de violencia, patetismo, entrega absoluta, mística casi, al objeto analizado. ¿Y no es esa entrega sin límites el amor?" (Fowler, 2000, p. 8). Ahí radicarían las claves esenciales de entendimiento para aprehender su obra literaria y pensamiento estético:

> Si a ello agregamos, como es el caso, la impresionante carga de erudición con la que maneja Rufo el instrumental del análisis literario, la historia del cine, la historia de la pintura, la teoría bajtiniana sobre la carnavalización, el pensamiento posmoderno y tantas otras cosas, no será difícil afirmar que estamos frente a uno de los pocos momentos de análisis cinematográfico que, en nuestro país, merecen ser leídos y recordados. Con las mismas sensaciones que nos despierta un conjunto de poemas bellos o, mejor aún, la dulce conversación en la que el amante relata sus memorias. En este caso, del cine. (Fowler, 2000, p. 8).

Aquí acabarían fijadas, desde un prólogo escrito para la ocasión, las que serían las bazas fundacionales de la estética, y la ética, de Rufo Caballero. Al ejercer el oficio de criticar el arte, la cultura y la sociedad cubana, de paso, el cine y la literatura universal, Rufo Caballero, en tanto un autor asentado, delineaba un estilo comprometido consigo mismo en primera instancia, con quién él aspiraba o creía ser en su presente y futuro, con las causas y personajes que mejor se avenían a su personalidad y lógica profesional. El ensayista y poeta cubano Víctor Fowler, en un notable ejercicio de síntesis científica, y también literaria, en apenas un párrafo conclusivo, no solo define sino que proyecta mucha luz sobre cómo se veía y era posible describir a Rufo Caballero en lo personal y lo profesional, y también a su obra literaria, ensayística entonces, narrativa después.

Al alegorizar y confundir a consciencia la figura recurrente del amante con la del artista (el creador, el demiurgo, el escritor), en una afirmación que entroncaría con cierta concepción compartida, acaso romántica, del arte, la existencia individual y la sociedad, el crítico de cine y ensayista, que acabará siendo narrador, es despojado al fin del hábito monacal del intelectual disciplinado y metódico.

Ahora es investido de una novedosa atribución discursiva no menos trascendental: la de un escritor de ficciones literarias que inspiradas, u originarias del cine de autor, serán concebidas a la manera de memorias trastrocadas en su legado póstumo.

El estilo autoconsciente de Rufo Caballero, en tanto autor que explora su psiquis, lo lleva a meditar y teorizar sobre cómo ocurre el proceso analítico y también creativo, de interpretar el mensaje en su origen, para después de una primera lectura exploratoria, proponer nuevos vectores de comprensión de la intención oculta, posible o subyacente, siempre desde la incertidumbre de la invención literaria narrativa, de apropiarse de un argumento ajeno que dejará de serlo para convertirse en parte de su patrimonio personal, en este caso un nuevo objeto artístico, «sentido» de una manera diferente y recreativa. Para ello buscaría inspiración y motivos en la vida de esos grandes hombres, individuos, seres humanos en general, que le servirían a él de modelos de conductas consecuentes, cuyas existencias, al límite de las convencionales sociales, acabarían motivándolo hasta no dejarle otra opción personal y profesional que sentarse a escribir historias de cine:

> Algunos meses atrás, después de conocer ese enorme libro que es *Las canciones que mi madre me enseño*[199] (padece la irregularidad de cualquier vida vivida al borde de la emoción), me inventé la historia que sigue, y ya no sé hasta dónde es cierta y hasta dónde, mía. (Caballero, 2000[c], p. 11)

Si bien a continuación Rufo Caballero hace un impás narrativo en el que parecería remitirse a un hipotético pasaje del libro autobiográfico de Marlon Brando, donde éste, en un arranque de improvisación actoral, contaba cómo, durante el rodaje de *Un tranvía llamado deseo* (Elia Kazan, 1951, basado en la obra homónima de Tennessee Williams), agredía a la actriz Vivien Leight con una botella rota, hasta no dejarle otra opción que declamar, según el crítico cubano, el parlamento más brillante de la historia del cine clásico: "Todo lo he conocido, y absolutamente de todo pueden culparme, salvo de algo: la crueldad". (Caballero, 2000[c], p. 11).

Entender la escritura como un acto de catarsis personal y entrega altruista, al otro, del conocimiento científico sedimentado tras años de estudio y experimentación con el discurso, lo convencerá de compilar una serie de textos que, escritos pocos años antes, serían publicados entonces, como fracciones funcionales de un tomo editorial orgánico:

[199] Es la autobiografía de Marlon Brando, firmada por él con la colaboración del escritor Robert Lindsey, donde el actor norteamericano se detiene a narrar la historia de su tormentosa vida privada y profesional, las relaciones íntimas con sus amantes de ambos sexos, sus controvertidas opiniones políticas de siempre, las contraindicaciones y dificultades del proceso de toma de decisiones al aceptar proyectos interesantes, así como los métodos creativos aplicados al asumir la actuación como su medio de expresión artística.

> Solo si se recibe, si se está dispuesto a compartir el alumbramiento que nutre al cine de lo poético (o a la inversa), es que se comprende el sentido de este libro. *Rumores del cómplice* es el compendio de algunos ensayos que escribí entre 1996 y 1998 pero, acaso antes que ello, es el manifiesto donde me atrevo finalmente a confesar lo que mis colegas llamarían mi *ars poetica* como ensayista. (Caballero, 2000ᶜ, p. 12)

Si bien ya el crítico de cine se había detenido a reflexionar al respecto en uno de sus ensayos anteriores, analizados en la presente investigación, ahora es incluso mucho más conciso, y explícito, de cuál es el concepto de «poesía» o «poética» que él enarbola como parte de su praxis creativa, y que nunca se adscribiría al melodrama como género:

> No debe entenderse, para nada, que lo poético se asocia con cierto cine gustoso de la manipulación sentimental. Soy un admirador efusivo de la sobriedad con la que el alma se confiesa, o mejor: se transparenta; y en cambio, un denostador vigoroso del porno afectivo. (Caballero, 2000ᶜ, p. 12)

Rufo Caballero parece haber esperado de manera paciente el momento ideal, justo, de alineación definitiva de sus circunstancias personales y profesionales, para una vez defendida con éxito su tesis de doctorado en Ciencias sobre Arte, permitirse entonces, «autorizado» por la academia y el grado científico recién alcanzado, entrar de nuevo en el ruedo editorial. Con la publicación de aquellos ensayos[200] que se le habían quedado en el tintero el crítico de cine volvía a las andadas, a la práctica de ese ejercicio recreativo de desdoblamiento autoral, histriónico y literario, donde el tema seleccionado marcaba el contenido pero sobre todo las formas y nodos en que escribió dichos textos:

> No concibo la escritura fuera de la emoción, porque la vida, la razón, si no pasan por el aviso y la gracia de la emoción, resultan estériles, fútiles. Lo que no quiere decir que no sea yo muchos críticos a la vez: este libro es la asunción de muchos tonos escriturales y varias actitudes ante la crítica; desde el ensayo investigativo, presuntamente más *demostrativo*, hasta la crítica-poema (o que se espera tal). (Caballero, 2000ᶜ, p. 12)

Rufo Caballero insistirá en indagar, metafísica de por medio, en la comprensión cósmica del arte asumido como la expresión estilizada de una existencia vivida a tope, donde lo verdaderamente importante es la asunción de un yo auténtico en detrimento de los deberes de un ser social amorfo, y con cierta tendencia a la coacción y la represión. Una presión añadida de la cual tendría que desmarcarse para conseguir al fin ser libre, apelando de nuevo a la condición humana, e imperfecta, del autor que escribe ficciones por el placer estético recreativo de imaginar otros derroteros argumentales y dramáticos, nuevas soluciones y sentidos para lo que pudo ser el significado primario del mensaje:

[200] Rufo Caballero aclara, en una nota a pie de página, que si bien tres de los textos habían participado en concursos de crítica y ensayo, todos permanecieron inéditos hasta su aparición en *Rumores del cómplice. Cinco maneras de ser crítico de cine*.

> No sé si buenos o malos, pero puedo ser muchos críticos: como que cada tema me marca su registro, el tono interior de la manera como fluyen mis manos ante el ordenador. Cada asunto *trae* su respiración, sus giros, su cadencia. Para algunos soy el poscrítico cubano; según otros, un antecrítico que niega la crítica y la manipula para su finalidad creativa. (Caballero, 2000[c], p. 12)

Dicha ambigüedad o ambivalencia epistémica, tan amplio margen de especulación estética, e indefinición ideológica, vendrían a establecer la baza metodológica y teórica sobre la cual podría erigirse el concepto de la crítica de autor y su comprensión como una actividad intelectual y profesional muy compleja, descriptible pero inmarcesible. Ajustada a las necesidades hermenéuticas y recreativas del crítico de cine en tanto autor, como un escritor aprovisionado de un estilo y una obra literaria de naturaleza narrativa, o en trance de serlo, su compromiso y conexión estética es, más que con los colegas, con ese espectador y lector que espera encontrar en los argumentos del especialista un asidero axiológico al cual aferrarse hasta coincidir o disentir pero siempre reflexionar:

> No me interesa la objetividad porque me parece, además de una ilusión, una mentira, un simulacro tenaz: sólo en la medida en que asumo lo exaltado de mi subjetividad, en la medida que soy sincero en cada palabra, puedo tal vez ser objetivo. Siento que sólo de la emoción crece mi posible luz y no al revés, lo cual me hace un tipo raro en el espacio de la crítica cubana de cine, tan preocupada por los datos, la coincidencia con el Oscar, con la esperanza del lector, etc. A esos críticos gusta decir que yo escribo «historias del tabaco». Y de verdad, no leo *Fotogramas*, *Cinemanía*, ni similares. Ese tiempo lo empleo en vivir intensamente, en observar la conducta humana y, después, apelo al cine para hablar de la vida, de la importancia de ser limpio y ser bueno. (Caballero, 2000[c], p. 13)

Varias cuestiones interesantes dimanan de la negación anterior. Comenzando por el final lo primero es que Rufo Caballero es partidario de la observación como método, no del arte o el cine a secas, sino de las actitudes o comportamientos de los individuos en determinadas circunstancias, donde su ética o su moral podrían ser puestas a prueba. Acompañar el acto axiológico de interpretar el arte, la cultura y la sociedad en general, con el complemento ético de hacerlo desde una perspectiva existencial individualizada, mediada por sus experiencias de vida, lo reafirmaba en una posición de principios donde lo importante era asumirse en tanto un ser humano complejo, y un profesional honesto, que no tiene por qué plegarse a una política cultural y editorial impuesta de antemano.

El otro asunto es concebir la objetividad, una vez más, como una actuación, farsa, fallida puesta en escena, de capitulación ante las exigencias y expectativas de un aparato burocrático cínico y corrupto, de un circuito científico desactualizado en varias décadas, de un burdo criterio editorial aplicado desde la lógica de una política cultural partidista, por tanto, parcializada, subordinada a los intereses de clase del grupo social dominante.

A Rufo Caballero, aunque participa del juego de apariencias y espejos astillados de una sociedad cubana abocada al totalitarismo, le interesa desmarcarse de ese reflejo distorsionado del mundo para asumirse en tanto un individuo con el derecho de ejercer la condición de ser un intelectual autónomo e irreverente, un pensador a cuenta y riesgo, que asume el desafío de ser consecuente con una forma de actuar, y pensar, distintivas:

> Toda la complejidad, todo el tabaco,[201] se reduce a ese infantil convencimiento. Aquí está mi mundo de obsesiones: viajan de unos ensayos a otros, por diferentes que sean los temas, las mismas películas, similares autores, mis libros de cabecera: ellos son mi tótem, mis fetiches asumidos. Han alimentado mi espíritu todos estos años y no renuncio a ellos. Mientras más veo otras películas, más vuelvo a ellos. A ellos no creo se refieran muchos esas listas con que los críticos se entretienen en jerarquizar la producción de cine. (Caballero, 2000[c], p. 13)

Habría que intentar comprender la defensa a ultranza, por parte del crítico de cine, no solo de su condición de artista, de autor o escritor con una obra literaria en ascenso, pero con mucho peso específico. Al renunciar al alistamiento, que vendría a ser para él una forma espuria de establecer jerarquías estéticas innecesarias, y casi intrascendentes, Rufo Caballero no solo buscaba alejarse del carácter dictatorial o totalitario impuesto o sugerido, de una manera enfática, a la creación artística y literaria cubana, y a su crítica, sometida como estaba a intereses ideológicos y partidistas antes que a criterios estéticos.

El debate filosófico y político en el campo cultural cubano de finales del siglo XX, no obstante, más que centrarse una vez más en el diagnóstico póstumo de las carencias y problemáticas sufridas durante décadas de adoctrinamiento, exclusión mal intencionada, e intolerancia ideológica absoluta, conseguía enfocarse al fin en el carácter apremiante de los cambios sociales que se estaban produciendo, que incidían a su vez en la creación artística literaria y la crítica institucionalizada. Rufo Caballero, sin renunciar al análisis antropológico del arte del cine y la escritura en sus circunstancias, continúa defendiendo la idea de que todo pasa de ser una cuestión discursiva y retórica a una duda epistémica:

---

[201]Desde el subtítulo literario, "De cómo se urde el tabaco, o de mi extraña mezcla entre ciencia y poesía", (que ejerce a modo de Palabras de autor a *Rumores del cómplice. Cinco maneras de ser crítico de cine*), hasta las demás alusiones explícitas al tabaco en dicho breve acápite introductorio de apenas cuatro folios, Rufo Caballero acaba aceptando y juega con la noción de lo adictivo y a veces enrevesado, por recurrente, que resulta ejercitar la simple escritura de su discurso, o la defensa del método subjetivo que la ampara. Basado a su vez en un ejercicio constante de enrollamiento y retorcimiento del conocimiento aprendido, que superpone capas y más capas de contenidos, experiencias, ideas, y también de significados y sentidos, hasta liar el «puro» definitivo, el autor que ejerce de crítico de cine y futuro escritor de ficciones establece cómo es su proceso creativo, literario y mental, un laboreo manual paciente, repetitivo, de mucho rumiar el lenguaje escrito, en posición sedente, con muchas horas a la sombra, dedicadas de manera monacal a una actividad artística, intelectual, lúdica y profesional que le provoca la calma y un intenso placer previo. En eso consistirían sus «historias del tabaco», un «tour de force», un nueva vuelta de tuerca a un ejercicio intensivo que nunca se acaba, pues ha perdido la rosca, y orbita sobre su eje, profundizando cada vez más.

> Ello equivale a aceptar teóricamente -de modo tácito se le acepta-, que el cine es ante todo lenguaje. Mi punto de vista es otro. Pienso que tales criterios predominan en el primer siglo de vida de un género cultural que mientras busca su gramática y se asienta como arte, prioriza los logros lingüísticos, a veces resultado de un accidente del montaje. Me atrevo a entrever que con los años el cine abandonará el culto a la técnica e historiará en primera instancia sus obras sólidas y hermosas, aunque no «descubran» nada. Ahí se acabará la infancia del cine, y ojalá que de la crítica. (Caballero, 2000[c], p. 13-14)

Ese paso a la adolescencia y luego a la adultez del arte del cine y su crítica del que dialogaba Rufo Caballero debería ser entendido más que todo como un proceso cíclico, generacional, de crecimiento colectivo y personal en la comprensión y el conocimiento cultural del séptimo arte y su aparato de validación estética, convidado a la regeneración constante de su «autoridad», conceptos, estrategias, métodos y teorías de representación. Rufo Caballero, el autor cubano que escribía críticas antes de acabar pocos años después recirculando historias de cine vueltas a contar es mucho menos pretencioso al respecto. Al instante de calificar su obra literaria y los textos disímiles que la componían entonces les concede una estatura estética y una finalidad práctica mucho menos trascendentes:

> Parecen ensayos complejos, pero son rumores. Rumores de una complicidad con lo poético (no con el verso necesariamente, ni con el cine mismo) que no desea renovar ni reformar nada; todo lo más, compartir emociones, compartir lo que siento como un privilegio: una emoción que me desborda, que me hace preferir el silencio a ratos, y de la que espero emerja, como quien no aguarda las cosas, alguna sencilla luz. (Caballero, 2000[c], p. 14)

3.8. *De la complicidad con lo patético: la política cultural del Partido Comunista de Cuba y la rumorología como métodos empíricos de la investigación científica.*

Al intentar descifrar a qué se refiere Rufo Caballero cuando habla de complicidad con lo poético, que no con la poesía necesariamente, habría que remitirse a la política cultural del Partido Comunista de Cuba en el ejercicio autocrático del poder desde 1959, y cómo ésta condicionaba, hasta delimitar, los conceptos, modos y tiempos en que se debía y podía ejercer la crítica de arte, ya sea enfocada en el cine, la literatura o las artes visuales. Si bien es un asunto abordado en acápites anteriores de la investigación ahora nos enfocaremos en establecer las coordenadas hermenéuticas pero también ideológicas desde las que Rufo Caballero practicó la crítica de cine como una actividad intelectual y profesional que debía intentar desconectar su discurso y ética del cometido didáctico y formativo de valores que se le había adjudicado en exclusiva, y de manera imperativa, por parte de la más alta dirección política del país y el Partido Comunista de Cuba.

Para ello habría que acercarse, con guantes y pinzas, a las opiniones de algunos de sus comisarios culturales e ideólogos profesionales, pero también a la de ciertos artistas, compañeros de viaje, escritores, intelectuales orgánicos, rapsodas de la hoz y el martillo, investidos de la autoridad moral y el prestigio poético suficiente como para establecer, gracias a su carisma y confiabilidad, una coartada política desde la cual continuar con la lucha de clases aplicada al campo de la praxis profesional de la crítica de cine en Cuba:

> La crítica cómplice tiene una aguda y política noción de su papel. «La crítica no es censura ni alabanza, sino las dos, a menos que sólo haya una razón para la una o la otra», escribió José Martí. Es una frase de insondable profundidad, como la mayoría de las que nos legó el Maestro. Ni censura ni alabanza, *a menos que haya razón* (política, debe leerse) *para la una o la otra*. Es todo un programa de ética crítica revolucionaria, de táctica y estrategia culturales. Es un llamado a la «complicidad», a asumir los riesgos de la obra, a vivir o morir con ella. Y si el vocablo «cómplice» resulta demasiado sobrecargado de significados innobles, sustituyámoslo por *compromiso* o por la célebre palabra puesta en circulación por Lenin: *partidismo*. ¿Qué es el partidismo sino el análisis *desde dentro*? (Nogueras, 2003, p. 70)[202]

Varias cuestiones muy interesantes destacan del fragmento anterior. Lo primero es como el autor insiste en establecer la continuidad histórica de un proceso revolucionario que si bien triunfa de manera definitiva en 1959, al menos según la recurrente versión oficial, el mismo hunde sus raíces en las luchas independentistas de la segunda mitad del siglo XIX, en especial en la figura genial e inabarcable de José Martí, El Apóstol, Héroe Nacional de la República de Cuba, El Maestro, ideólogo y principal impulsor de la Guerra de 1895, cuyo legado literario, poético, sobre todo político, no solo será citado sino también distorsionado a conveniencia y discreción de los mandamases del Partido Comunista de Cuba, que se lo apropian en exclusiva, como una suerte de oráculo falaz.

En el afán de justificar las arbitrariedades y desmanes cometidos durante décadas, desde el principio de la revolución triunfante, y ya una vez ésta se perpetúa en el poder, José Martí es interpretado de una manera no solo burda. sino incluso cínica, y oficiosa, extrayendo de su enorme abrevadero ético, moral y político, cuantos axiomas y exergos sirvan a la causa de la defensa del nuevo grupo de dirigentes y funcionarios de postín.

---

[202] Luis Rogelio Nogueras (La Habana, 1944-1985). Según la nota de contraportada para *De nube en nube* (Ediciones *La Memoria*, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 2003), el autor es uno de los creadores más imaginativos, multifacéticos y rigurosos de la segunda mitad del siglo XX cubano: editor, ensayista, guionista cinematográfico, narrador, periodista, poeta, realizador de dibujos animados, traductor, *Wichy* o *El Rojo*, como le apodaban, dejó una extensa e interesante obra literaria, desperdigada en una infinidad de publicaciones de la época. Al momento de redactar el artículo citado con anterioridad ejercía de subdirector de la revista donde aparece "América Latina. El crítico de cine y la complicidad", en *Cine cubano*, La Habana, nº. 99, 1981, p. 113-116.

Pero no es solo José Martí el que es secuestrado para el juego de intercambio de cromos. Luis Rogelio Nogueras, al establecer la genealogía de la crítica cómplice como una praxis intelectual y profesional asentada en lo mejor de la tradición de la literatura latinoamericana, necesita de otros asideros, y autores contemporáneos, vivos entonces, conocidos y muy populares, que dotarían al fenómeno de una dimensión subcontinental, pero no por ello, menos trascendente y universal. De ahí que el autor cubano hable de la crítica y la ética revolucionaria como un conjunto de tácticas y estrategias[203] culturales:

> Fue el uruguayo Mario Benedetti -recreando una frase del argentino Julio Cortázar- quien primero habló del crítico como un «cómplice». (Claro que hay una psicología semántica, y ella suele remitirnos, cuando oímos hablar de complicidad, al tenebroso bajo mundo; o, en un plano menos literario y elevado, a los relatos de la crónica roja. (Nogueras, 2003, p. 66)

El hipotético carácter punitivo que por lo general se le atribuye a la crítica de cine, como aquella atalaya axiológica desde la cual se vigila y castiga al arte y sus creadores, atenuando o exculpando a los buenos, y sancionando con el máximo rigor a los malos, encuentra un correctivo conveniente y contradictorio en la utilización de la complicidad como un recurso alegórico que autorizaría su práctica en el contexto latinoamericano:

> También tal palabra nos lleva, casi automáticamente, a las severas páginas del Código Penal, en las cuales, como es sabido, se «modela» al cómplice como aquel individuo que, de manera directa o indirecta, colabora con cualquier acto delictivo. Sería una burrada aclarar que Benedetti utilizó el término solo en un sentido metafórico. (Nogueras, 2003, p. 66)

Si bien en el discurso de Nogueras aún subyace una amenaza indirecta o latente a todo aquel autor que se desmarque de la línea editorial del proceso político triunfante, sea la Revolución Cubana, o cualquier otro sucedáneo en un país con un gobierno afín a la causa antimperialista y latinoamericana que se ofrecían a defender desde La Habana, el editor, narrador y poeta, Nogueras, también imagina e insinúa, con mucha sutileza, cuál vendría a ser la actitud correcta a ser asumida por los críticos de cine. En este caso, la del colaborador necesario; que se pliega a las demandas e imposiciones ideológicas del aparato burocrático estatal, gubernamental y partidista en el ejercicio de poder que, no admitiría ninguna opinión disidente que pusiese en riesgo la estabilidad del sistema.

[203] La alusión nominal al poema "Táctica y estrategia", de Mario Benedetti, no es casual sino intencionada. Se encomienda a la comprensión lírica de una praxis creativa, intelectual y profesional, la crítica de cine, entendida no solo como un discurso, artístico y científico a la vez. Amparada en un método prospectivo, con un evidente potencial poético aún por definir y explotar, también la entiende como una obra literaria, de valores estéticos inmanentes, que bien podría proveerse de nuevos cometidos y sentidos, escamoteados o eludidos por el autor del texto base, una vez el mismo es adaptado al cine, incluso en ambos momentos.

Nogueras, no obstante, consigue enmascarar la amenaza fantasma que se cernía no solo sobre los artistas, escritores e intelectuales, considerados incorregibles por el poder. A la par que los intimida desde su posición de comisario cultural y funcionario público, también simula que les tiende la mano, ofreciéndoles una solución supuestamente digna: la de tomar partido por el arte considerado revolucionario, aquel que debía y podía ser esgrimido como una arma eficaz en la lucha ideológica y política contra ese enemigo imperial ladino, que permanecía en modo de acecho y derribo. Sin embargo, Nogueras, reviste el encargo ideológico impuesto a los críticos de cine de una pátina más empática, falsamente existencial, en tanto una decisión tomada a tenor con sus circunstancias:

> Decía Benedetti que el crítico cómplice era aquel que, frente a la obra, se siente «copartícipe y copadeciente» de las experiencias y estremecimientos por las que pasó el creador. «La complicidad -escribió el narrador y poeta uruguayo- es quizás una de las más importantes maniobras que el oficiante crítico realiza en su afán de entender.» Como proyecto del ideal del crítico latinoamericano (de literatura, arte o cine latinoamericano) en la hora presente, la frase acuñada por Mario Benedetti me parece de una precisión táctica asombrosa. (Nogueras, 2003, p. 66-67)

Para Nogueras la excelencia en el ejercicio de la crítica de cine pasaba entonces por asumir un deber u obligación ideológica acorde a las exigencias y expectativas del poder político, autorizado a escarmentar a los díscolos e incómodos que no se sumaran voluntariamente al proceso emancipatorio y redentor. No serían los últimos coletazos o patadas de ahorcado de un fenómeno de institucionalización y politización extrema de la praxis intelectual y profesional de la crítica de cine, que se remontaba a la labor de zapa ideológica desarrollada por los miembros del Partido Socialista Popular desde finales de los años 40 del siglo XX en la figura de la periodista, profesora y poetiza Mirta Aguirre; continuada en el tiempo por otros hombres y nombres ilustres de la cultura cubana hasta acabar enquistada en el imaginario de la intelectualidad insular de los últimos 65 años.

Es una actitud cíclica en el campo cultural cubano, la de la censura por motivos ideológicos, y el ostracismo al que se ve reducido el artista, autor, escritor, el intelectual que ose desafinar una nota. Al desmarcarse de la línea editorial impuesta de manera vertical por la más alta dirigencia política del país, acostumbrada a gobernar como lo que era, y es, una dictadura del proletariado, o cuando menos, un régimen totalitario, carismático y violento, habría que situar la lógica de tal comportamiento abusivo en el contexto de la lucha de clases contra un enemigo íntimo, el capitalismo en su forma más avanzada, el imperialismo norteamericano, que contaminaba de intolerancia y odios a la creación artística y su crítica, todo ello en el marco geopolítico global de la Guerra Fría:

> Está última modalidad de nuestra crítica ante *nuestras* novelas o filmes, no debe extrañarse del objeto que estudia, reduciendo su relación con él a un seco y soberbio empirismo. Debe ver la obra en estrecha conexión con los conjuntos y totalidades más amplios, no aislada. Su análisis debe ser dialéctico -en el sentido que entrañe una tensión entre una parte y un todo, ninguno de los cuales es concebible sin el otro- y debe ser funcional. Sólo son posibles estas dos actitudes: la pretendidamente objetiva y universalista, y la enraizada en nuestros contextos, la cómplice. Aunque no lo he dicho, creo que queda clara la idea de que esa opción es, ante todo y sobre todo, una opción política. (Nogueras, 2003, p. 67)

La complicidad en el ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine debía ser practicada entonces como si los miembros del gremio fuesen camaradas de armas, correligionarios de una causa superior a la cual entregarse sin contemplaciones ni dudas. No importa que no sepan responder las cuestiones y desafíos epistemológicos esenciales que enfrenta la praxis profesional del oficio de opinar sobre el arte del cine y la cultura: "¿Sobre qué patrones críticos se decide la profesionalidad de una obra artística? ¿Es que los esquemas «universales», que juzgan desde las culturas de los países desarrollados las culturas de los países en desarrollo son infalibles, definitivos, «áureos»?" (Nogueras, 2003, p. 67-68). No son preguntas en lo absoluto retóricas, aunque puedan aparentarlo.

El proceso político redentor debía disponer de un componente cultural autóctono, o endémico, a ratos, endogámico, por tanto, excluyente en buena medida de lo diferente; que ahora vendría a ser lo extraño y lo impuesto por las antiguas metrópolis coloniales, que desde la perspectiva de Nogueras, no exento, en parte, de razón, insistían en adoptar una postura condescendiente y paternal hacia ese Sur realista que se desperezaba al fin: "Durante décadas hemos esperado, en beato silencio, a que las culturas desarrolladas dicten su veredicto" (Nogueras, 2003, p. 68).

Aunque el autor cubano es capaz de reconocer que el proceso reivindicativo de las culturas latinoamericanas provenía de mucho antes, y que la pintura, la música popular, y en especial, la literatura del boom, habían conseguido llevar la lucha emancipatoria y creativa a otro nivel de acabado, por tanto, de reconocimiento y trascendencia universal, aún así, Nogueras considera que faltaba mucho por hacer en el campo de la producción cinematográfica. Una responsabilidad profesional que adjudica no tanto a los directores, o a las precarias o inexistentes industrias audiovisuales de la región al momento en que redacta su artículo, sino directamente al discurso crítico, y sus dispositivos de análisis, encargados de evaluar su pertinencia en términos artísticos, pero también ideológicos y políticos, un deber estético ineludible del que no podrían sustraerse nunca bajo el riesgo personal y profesional de ser depurados, parametrados, silenciados definitivamente:

> Pero, en lo que respecta al cine, es duro reconocerlo, esa situación se mantiene. Y se mantiene, en cierta medida, por los malos oficios (no siempre aviesos, a veces ingenuos) de la crítica no-cómplice, que continúa «despiezando» nuestro cine desde un mirador aséptico, sin tener en cuenta que ese cine, para ser juzgado con justicia, requiere de un aparato analítico intrépido, ágil, desembarazado de los esquemas euronorteamericanos de enjuiciar el cine. (Nogueras, 2003, p. 68)

Al delimitar los marcos epistémicos para analizar el cine latinoamericano a lo que los teóricos, historiadores y críticos de cine de la región fuesen capaces de elucubrar con su esfuerzo e inteligencia, prescindiendo del arsenal analítico de lo mejor de la tradición anglosajona-estadounidense, y europea, Nogueras estaba intentando imponer al gremio una renuncia absoluta que no solo era errática e irracional en su concepción imaginaria y planteamientos éticos, sino también inasumible a los efectos de la praxis profesional. Ante la evidente falta de aplicabilidad, y de entusiasmo, por parte de los encargados de implementar dicha metodología y política poco funcional, que implicaba desterrar los aportes de los pensadores que no fuesen originarios de la región, Nogueras apunta en otra dirección y determina que lo que necesitan es en realidad una herramienta flexible, más exactamente, maleable:

> Un aparato que tome en cuenta los valores artísticos y de otro tipo producidos por la humanidad -puesto que no se trata de autoencasillamiento en un provincianismo tonto, no se trata de invertir mecánicamente las fórmulas centrípetas de la crítica europea y norteamericana-, pero que, al mismo tiempo, asuma como carne y sangre propias las condiciones objetivas de las cuales el cine latinoamericano es hijo no vergonzante: el subdesarrollo, el analfabetismo y la subescolaridad, la falta de recursos económicos, la falta de medios tecnológicos, la sistemática deformación del gusto promedio llevada a cabo por el imperialismo y sus secuaces del patio, la persecución política de que son víctimas los cineastas de Centroamérica y el Cono Sur. (Nogueras, 2003, p. 68-69)

Si la cuestión a debatir se constriñera al despertar de la consciencia cultural y de clase social de la ciudadanía de los países latinoamericanos no sería un problema en sí. El asunto se complica cuando el autor cubano, investido de las facultades omnímodas que le otorgaba su responsabilidad al frente de una revista orientada al cine de la región, insiste en reducir el ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine a una batalla de ideas antagónicas, e irreconciliables, más bien a una guerra ideológica casi infinita, en donde el discurso adquiere una marcialidad o militancia partidista a ratos fanatizada.

A lo que les estaría instigando Nogueras era a la definición ideológica inequívoca. A una toma de partido por un lado u otro. A favor o en contra de una causa más política y ética que estética. Sin medias tintas ni puentes para la comunicación y la conciliación.

En Cuba los críticos de cine estarían obligados a elegir el bando correcto de la historia, que solo podía ser uno, o ninguno, según la retórica estalinista del comisario cultural:

> En nuestro continente, hay solo dos formas de enfrentar la crítica de las obras latinoamericanas. Una, abstracta, generalizadora, *euro* o *anglocentrista*, falsamente behaviorista, que consistiría -o consiste, que tiene o le sobran cultores- en juzgar la novela o el filme nuestros a partir de fórmulas o patrones dudosamente universales. Otra -la crítica «cómplice»-, que encara la obra literaria o artística latinoamericana desde una perspectiva enteramente latinoamericana; que la asume como parte indivisible de una cultura en gestación, la cultura latinoamericana, o, de un modo más restringido, como perteneciente a las culturas particulares, regionales, en las que se descompone la gran cultura de los pueblos no «wasp» de este continente; en resumen, una crítica consciente de su papel estimulador, preservador de ese vasto tesoro espiritual que producen nuestros pueblos. (Nogueras, 2003, p. 67)

Lo que se le intenta imponer al crítico de cine es una política cultural intolerante, sometida a los intereses y necesidades de los portavoces del oficio de ejercer el poder, que no aceptan otra postura que no sea la sumisión, y debida obediencia, a su autoridad, que de eso iría la complicidad en los términos y tiempos que ellos manejan a discreción, los de la violencia simbólica amparada en una causa ejemplar que no puede posponerse:

> El crítico cómplice, por el contrario, se alzará sobre las limitaciones del filme y, aunque la crítica siempre opera *post factum*, no olvidará que ella posee capacidad suasoria sobre el público, y que puede retroalimentar la obra buscando en sus fallos una enseñanza rectificadora y en sus aciertos un modelo; pero todo eso desde *dentro*, vale decir, desde el estado objetivo del cine latinoamericano de hoy. (Nogueras, 2003, p. 67)

Nogueras en este caso estaría no solo reactivando sino reverenciando a su manera el discurso de matriz política que apenas 20 años antes había prestablecido las reglas del juego ideológico en el campo cultural cubano, sometido a la autoridad carismática pero no menos despótica de un líder revolucionario abocado a la más absoluta concentración del poder real en muy pocas manos: las suyas. A partir de *Palabras a los intelectuales* (Fidel Castro, La Habana, 1961) comienza a operar en la cultura cubana una suerte de retórica agorera y belicista, de confrontación con el enemigo imperial norteamericano, más imaginado y necesario que real. Sobre todo, comienza la implementación taimada de un esquema de exclusión ideológica sostenido en dos nociones en extremo ambiguas, básicas en su contradicción, interpretables a voluntad del que manda: *dentro* y *contra*. Así cuando la crítica de cine asume la complicidad como una práctica recomendable y permisible en realidad se está hablando de compromiso y fidelidad hacia esa persona y la organización política que encarna en él, un individuo iluminado, de una inteligencia proverbial, investido no solo de autoridad y prestigio sino también de mucho poder real:

> No me gustaría que se creyese que estoy pidiendo, más que complicidad, una voluntad de encubrimiento. No se trata -como alertaba Ambrosio Fornet a propósito de la crítica literaria en Cuba- de envolverse en la bandera y de declarar que todo está muy bien. Si tal hiciésemos, ya no seríamos cómplices -copartícipes, copadecientes- sino meros encubridores por conveniencia o comodidad o falso sentido del deber. (Nogueras, 2003, p. 67)

Nogueras, de una manera amarga, y cínica, estaría demandando justo lo contrario. Que la crítica de cine sirviera para escamotear del debate público las contradicciones, disonancias, irreverencias y problemáticas que acaso pudieran aparecer representadas en el arte como la expresión estética, no menos realista, de la sociedad donde se gestaba. Aunque simulase lo contrario, lo que le estaba demandando a los miembros del gremio era un pacto y voto de silencio, por lo menos para acallar las voces que bien podrían intentar oponerse o resistirse, en especial aquellos artistas, autores, directores de cine, escritores, intelectuales con una consecuente actitud ética y moral ante la creación como el más preciado vehículo de expresión de la condición y la subjetividad humana.

No era un desafío menor teniendo en cuenta lo ocurrido justo una década antes, tras la celebración, y la clausura, del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (La Habana, 1971), cuando, a raíz de lo sancionado por Fidel Castro Ruz, se desata una cacería de brujas en toda regla, hecho que abriría un período obscuro, de exclusiones, persecuciones, ostracismo, reclusiones domiciliares, en instituciones de salud mental, penales, hasta llegar al exilio involuntario, e interior, y la muerte por suicidio inducido. Sería el editor, escritor e intelectual cubano Ambrosio Fornet, invocado por Nogueras, el que bautizaría dicha etapa como *Quinquenio gris*, que abarcaría desde 1971 hasta la creación del Ministerio de Cultura en 1976. A él también le adjudican la periodización alternativa, *Decenio negro*, que extiende el proceso represivo hasta una década después.

Nogueras no consigue desmarcar su lógica de las tensiones de esos años y distrae la atención al referirse al entrelazamiento incestuoso entre la crítica de cine y la literaria, afines y complementarias como actividades intelectuales y profesionales con cometidos y contenidos análogos, o muy similares, en el campo cultural cubano; que a veces no deslindaba entre una manifestación artística y la otra, contaminando y correlacionando ambas como si no fueran distinguibles: “Creo que nuestra crítica cinematográfica -como ha propuesto, entre otros, Roberto Fernández Retamar para la crítica literaria latinoamericana- debe encaminarse ya a la búsqueda de aparatos conceptuales propios, que juzguen nuestras obras cinematográficas con «óptica descolonizada»”. (Nogueras, 2003, p. 71)

Nogueras necesitaba componer una coartada que le sirviese de justificación para proponer un nuevo punto de partida, diferente por inclusivo y universal, que en el caso cubano encontraba sus antecedentes y raíces en la oratoria y el pensamiento político martiano, que casi noventa años antes había sido contundente, y definitorio, al respecto: "Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas. (Martí, 1992, p. 18). Que el Héroe Nacional de Cuba, por demás un escritor, hablase de injerto como ese método de propagación vegetativa trasplantado al campo de la cultura, permitía entender que el desafío de gestar una identidad nacional, y regional, dígase subcontinental en su sentido más amplio, era a todas luces un proceso artesanal, muy cuidadoso, y lento, sin garantías de éxito, y sin saber a ciencia cierta qué acabaría floreciendo, y dando sus frutos, y si estos a su vez aportarían semillas viables al final.

La concepción cubana y latinoamericanista de la cultura, la historia y la sociedad, no pasaba por renegar, no en primera instancia y de manera irreversible, para siempre, de los aportes y el legado intelectual europeo, y norteamericano, de los cuales se podía aplicar lo benévolo y lo cierto. Es lo que le permite a Nogueras volver sobre sus pasos y enmendar lo dicho, al menos matizar, buena parte de lo que antes había afirmado de manera categórica, y para no contradecirse de una manera obvia, cita al poeta uruguayo:

> No estoy proponiendo que, para nuestra valoraciones, prescindamos del juicio o del aporte europeo. Ya dije antes que en América Latina sabemos que nuestra comarca *no* es el mundo; por lo tanto sería estúpido y suicida negar cuanto hemos aprendido y cuanto podremos aprender aún de la cultura europea. Pero tal aprendizaje, por importante que sea, no debe sustituir nuestra ruta de convicciones, nuestra propia escala de valores, nuestro sentido de orientación. Estamos a la vanguardia en varios campos, pero en el campo de la valoración seguimos siendo epígonos de lo europeo. (Benedetti, 2000, p. 368)

Ello no implica que fuese una idea de su total agrado. Nogueras seguía atascado, como buena parte de los artistas, escritores, y de la intelectualidad orgánica de entonces, en una postura política consecuente con la Guerra Fría que se libraba a escala planetaria. Hablamos de un contexto cultural, ideológico y político inhóspito, cerrado al diálogo, condicionado por la comprensión de Cuba como si fuera una plaza sitiada, amenazada por un enemigo superior en número y recursos estratégicos, incluidas las armas del arte, y la creación, en sus diferentes formas de expresión. Colocadas en función de alcanzar la hegemonía global a través de un proceso de penetración y divisionismo ideológico, que tendría como objetivo la americanización absoluta del espectro cultural universal y con ella, la sumisión al enemigo imperialista yanqui, había que resistir a cualquier costo.

De ahí la orden de combate a sus aliados: "Defendamos con las uñas nuestro cine. *Sangre de cóndor* es, para América Latina, mucho más importante que ese otro filme hecho por aficionados norteamericanos: *El ciudadano Kane*" (Nogueras, 2003, p. 71). Ahí comienza a ser evidente cómo Rufo Caballero metabolizó las lecturas de los críticos de cine de los años 80, cubanos de renombre y prestigio profesional que le antecedieron; que a su manera continuaron la batalla ideológica y la lucha de clases por otros medios. Sin embargo su postura estética es más abierta y ambigua, por no decir contradictoria, atemperada a los tiempos, donde ya no tenía mucho sentido mantenerse a la defensiva, una vez la causa de la revolución proletaria mundial se había ido al traste tras la caída, más de una década antes, del Muro de Berlín, y la extinción de la URSS y del bloque de países socialistas de Europa del este: "Y que venga la culpa: para evitar nuevas fobias, aclaro que no soy excluyente, y también valoro, no poco, la grandeza de *El ciudadano*. (Caballero, 2000[c], p. 14). Soplaban vientos de cambio que Cuba, sin embargo, no sintió.

3.9. *La apacible transpiración de los ahogados, o cómo al interpretar una película en realidad estamos hablando bajo el agua.*

Rufo Caballero tenía muy claro cuál era el tipo de historias que lo enganchaban, aquellas donde la naturaleza humana de los personajes se expresaba en su más absoluta complejidad, imperfección y vulnerabilidad verosímil. Más allá de lo que dictaminaran o establecieran las normas sociales vigentes en el contexto argumental y cronológico de la trama en desarrollo, el crítico de cine no dejaba de ser un romántico empedernido, alguien fascinando por el mero acto de búsqueda y consecución de la felicidad personal:

> *Profundo carmesí* es la historia bellísima de la construcción de un amor a todo costo, a precio cualquiera. Aunque no; eso habría que decirlo mejor: *Profundo carmesí* es el relato visceral de como un ser humano *se fabrica* un amor. Acerca de cómo a todo renuncia para tener su amor; de cómo se lo cree primero siendo mentira, y lo disfruta luego hasta el delirio, hasta la muerte, cuando se ha vuelto verdad, una verdad inmensa, una ilusión posible. (Caballero, 2000[c], p. 16)

La composición del mapa afectivo, emocional y sentimental desde el que luego Rufo Caballero escribirá sus historias de cine vueltas a contar es un proceso constante; de sedimentación de películas y montajes para escena de apariencia antipática y sórdida, que no dejarán por ello de servir de referencia y estímulo a la hora de imaginar otras soluciones argumentales, sean continuistas o rompedoras, para esos otros largometrajes de ficción que bien pudieron llegar aún más lejos o ser mejor acabados por su director.

Son demandas y desafíos a lugar que asumen los personajes como un compromiso. A partir de sus ambiciones, carencias afectivas, expectativas y sacrificios personales, que bien podrían acabar siendo inmorales e innecesarios, pero muy humanos al final, Rufo Caballero disfruta de la contundencia con que ciertos personajes muy específicos y poco convencionales en su configuración corporal y representación fílmica, lo apuestan todo para ser felices, o al menos intentarlo de una manera feroz, diríase que mortal:

> Si debemos seguir hablando de esperanza y de tenacidad, aquí está el credo. Si preciso fuera el suicidio con tal de ser amada en algún más allá, de ser cariñosamente abordada en sus tan rollizos como fogosos senos, esta gorda de corazón tremendo no vacilaría en gozar la travesía del puñal, porque la sangre expediría un rojo de profundo carmesí que tendría en su pena, su gloria. (Caballero, 2000[c], p. 16)

El recurrente gusto macabro del crítico cubano de cine por la violencia estilizada, sin embargo, no debe llevarnos al equívoco de presuponer que lo que él disfrutaba era el derramamiento gratuito y procaz de sangre humana para su solaz sádico irrefrenable. Sus reflexiones iban en otra dirección, mucho más elaboradas y profundas, conectadas con la condición reprimida del ser una vez convive en sociedad, y los avatares que debía enfrentar no ya para ser exitoso sino apenas feliz de alguna manera burda y permisible:

> Recio, precioso cuento negro este, sobre lo terrible que puede ser la soledad y el desespero de la angustia, al punto de conducir a la locura y el crimen. Un cuento que hay que leer a nivel de parábola y supratexto, nunca del texto, porque de lo contrario terminaríamos en el plan lamentable de ponernos a contar los crímenes para con ellos impresionarnos, o de juzgar a los asesinos a tenor de un curso «normal» de la vida que ante el vigor y la inmensidad del juego de transgresiones que se nos propone, carece de lugar y sentido. (Caballero, 2000[c], p. 17)

Es sintomático que Rufo Caballero aluda al arte del cine como lo que es y muchas veces no se asume, un divertimento o práctica lúdica, en la que el autor, esa persona que coordina y dirige el proceso creativo de principio a fin, está jugando con el espectador, apuntando a sus filias y fobias. Pero el director de cine también se recrea consigo mismo y los demás artistas, actores y actrices, que participan de la puesta en escena, sometidos por las malas al rigor de una historia truculenta que no tiene por qué tener ningún punto de contacto argumental ni dramático con alguna experiencia compartida entre todos:

> Aquí no hay nada que *juzgar* con arreglo a nuestra razón, a esa que muchas veces nos confina al espasmo de una vida mediocre y rutinaria; apenas habría que destinarse a recibir -ya que no a vivir, pena de prescindencia- las vibraciones hondísimas de dos psicologías ávidas tan solo de aquello que una vez nos dijera la canción, aquella canción que nos advertía de que todo lo que usted necesita es un poco de amor. ¿Habrá finalidad, presunción, diseño de destino, más humano y legítimo? (Caballero, 2000[c], p. 17)

Rufo Caballero es un ensayista que a esas alturas de su vida y carrera profesional se deleita en «con-fundir» y fusionar disímiles contenidos discursivos, siempre y cuando sean afines y se complementen hasta permitirle construir un sentido diferente y efectivo. En el fragmento anterior, al hablar del merecimiento del amor, consigue hacer colisionar de manera orgánica tres referentes musicales rastreables, reconocibles, muy populares, hasta componer una frase compleja y sugerente, que acentúa y prolonga el significado original del mensaje. Así, al evocar aquella canción, en singular, que advertía que todo lo que uno necesita es un poco de amor, no solo homenajeaba "All you need is love",[204] de The Beatles, un clásico universal en toda regla,[205] a la cancionística cubana y de autor, en este caso al tema musical "Con un poco de amor", de Silvio Rodríguez Domínguez, sino también, es una posibilidad, a un éxito indiscutible de la música regional mexicana, la canción "Con un poco de amor", del gran cantautor azteca Alberto Aguilera Valadez, más conocido por el nombre artístico de Juan Gabriel.[206]

Así para merecer el amor habría que luchar por él hasta las últimas consecuencias. Sería la única manera válida de superar el sopor costumbrista de una existencia diaria sin emociones reales ni sobresaltos sentimentales. Según la anacrónica lógica romántica de Rufo Caballero, el aburrimiento rutinario de existir solo es posible sobrellevarlo si sentimos que somos amados y retribuimos el favor en consecuencia, lo que no deja de ser una comprensión hasta un punto desmoralizadora e ingenua de la vida en sociedad, pues hace recaer del todo en los otros la responsabilidad de depositar en nosotros lo que debe ser una virtud cardinal e intransferible: la aceptación de sí mismo y el amor propio.

Es un detalle que nos hablaría de la baja autoestima y confianza en sí mismos que padecerían los personajes a los que Rufo Caballero decide revestir de un carácter épico. Es su manera de armarlos de valor personal y resarcirlos para hacerles justicia poética, que siempre es a posteriori, aun cuando sus dramas y tragedias personales fuesen reales: "Mas no: nuestros personajes fueron un día personas, estuvieron entre nosotros, fueron nosotros" (Caballero, 2000[c], p. 17).

---

[204] Sencillo del álbum *Magical Mystery Tour/Yellow Submarine*. Lanzado al público el 7 de julio de 1967.
[205] Los acordes iniciales de "All you need is love" son los del himno nacional francés, *La Marsellesa*, incluyendo fragmentos de otras piezas durante la presentación en el directo televisivo, y en la grabación, como la segunda parte de "Invención n.º 8 en Fa Mayor", de Johann Sebastián Bach, interpretada con dos trompetas, así como "Greensleeves", con cuerdas; incluso "In the Mood", de Glenn Miller, con saxofón. Además contiene un pequeño fragmento de uno de los primeros éxitos de The Beatles, "She Loves You", el cual es coreado espontáneamente por Paul McCartney, al cual John Lennon le hace la segunda voz. También se puede escuchar, al final, la "Marcha Príncipe de Dinamarca", de Jeremiah Clarke.
[206] "Con un poco de amor", del álbum *Te llegará mi olvido* (1978), es de Juan Gabriel, *El Divo de Juárez*, mientras "Con un poco de amor", del disco *¡Oh, melancolía!* (1988), es de Silvio Rodríguez Domínguez.

La capacidad del crítico de cine para empatizar pasa por convertirse en cómplice, en un colaborador necesario, en participante y «plañidero», alguien que se pone en el lugar del otro para por un momento «con fundirse» con dicho ser humano, ficticio o real, y entender mejor así el por qué de sus decisiones y temores:

> Los sujetos son *reales* porque son verosímiles; y cuando digo verosímil no me acuerdo, para nada del prostituido *slogan* del realismo, sino que apelo a la certeza de que son veraces en la medida que son poéticos, y la poesía auténtica -penosa redundancia, no hay poesía genuina que necesite el calificativo de auténtica- es siempre verosímil, se confunde con la vida, la desnuda y la ocupa. (Caballero, 2000[c], p. 17-18)

Años después, cuando Rufo Caballero decide escribir sus historias de cine vueltas a contar, estará intentando salvar a sus personajes preferidos, no ya del escarnio público, sino sobre todo del olvido, que es una mala manera de ser castigados a muerte otra vez:

> Con todo y la radicalidad de la reversión de los paradigmas, o el carácter pantagruélico de la subversión del orden, este, cruelmente, será restablecido como Dios o el Diablo mandan, que no se sabe. Menos por tratarse de criminales que por ser ellos decididamente excepcionales, por atreverse a desafiar las reglas de este mundo romo, de este otro juego cruento. Ellos no podrán sino sancionarse con la muerte; más: autodestruirse, flagelarse. (Caballero, 2000[c], p. 18)

Rufo Caballero maneja una noción muy comprensiva, e inclusiva, del delincuente; que no es solo el que irrespeta o viola la ley y el orden establecidos por el código penal, sino también todo aquel pecador atrapado en la telaraña de ciertas convenciones éticas, ideológicas, morales, políticas, religiosas, sexuales, sociales en un sentido más amplio, que lo convertirían en un paria, un perdedor contumaz que no encuentra cómo realizarse ni ser feliz sin caer en desgracia, condenado al ostracismo o muriendo por ambicionarlo. El crítico de cine, que no da puntada sin hilo, se remite a uno de sus referentes literarios: "En uno de mis libros de cabecera, *La verdad de las mentiras* (Seix Barral, 1990), Mario Vargas Llosa se explica el *montaje* de las dos necesidades, en favor de la segunda: «embridar los deseos y las pasiones de los individuos de modo que los apetitos particulares, aguzados por la imaginación, no pongan en peligro al cuerpo gregario, es la definición misma de la idea de civilización» (p. 22)".[207] (Caballero, 2000[c], p. 18)

[207] A los «defectos» de la política cultural cubana, Mario Vargas Llosa fue, y es, un apestado, y un traidor, alguien que se había desmarcado y renegado para siempre de la causa revolucionaria a raíz de los sucesos del caso Padilla en 1971. Declararlo un autor de referencia a quien citar sin complejos constituía entonces un pequeño acto de rebelión académica y artística, ética, incluso ideológica y política. La cita proviene del análisis que hace el autor hispano peruano de la novela *La muerte en Venecia* (Thomas Mann, 1912), a través del ensayo "El llamado del abismo", que abría la primera edición de *La verdad de las mentiras* (Seix Barral, 1990). Al respecto detectamos lo que no debe ser una casualidad literaria. "Mi espectador", que apertura la estructura de *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar* (Rufo Caballero, Ediciones ICAIC, 2010), se inspira e interviene tanto la novela *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann,

Al momento de citar entonces al autor hispano peruano[208] era imposible que Rufo Caballero hubiese podido acceder y consultar la que sería un bienio después la primera reedición de *La verdad de las mentiras* (Santillana Ediciones Generales, S.L., 2002):

> La primera edición de este libro (1990) contenía veintiséis ensayos. Ésta tiene treinta y seis, y, además, los de la edición original han sido revisados y algunos enmendados. Como colofón, he añadido un texto sobre la siempre debatida, nunca aclarada del todo, relación de la literatura con la vida de los lectores. (Vargas Llosa, 2002, p. 13)

A todas luces Rufo Caballero se sentía cómodo agregando su comprensión del arte de escribir, de la literatura en general, a lo que entonces predicaba Mario Vargas Llosa, con quien conectaba a nivel estilístico e intelectual hasta unos límites que podrían poner en entredicho, pero solo en apariencia, la autenticidad e imaginación del crítico de cine; que acabaría siendo el autor de una obra literaria de naturaleza narrativa propensa a la deconstrucción ética, ideológica y moral del contexto cultural cubano contemporáneo:

> «No hay sociedad, es decir convivencia, sin un consenso de los seres que la integran respecto a ciertos ritos o formas que deben ser respetadas por todos. Sin este acuerdo no habría "sociedad" sino una jungla de bípedos libérrimos donde solo sobrevivirían los más fuertes. El "mito colectivo" es el pacto tácito que permite a los individuos vivir en comunidad. Esto tiene un precio que al hombre –lo sepa o no– le cuesta pagar: la renuncia a la soberanía absoluta, el recorte de ciertos deseos, impulsos, fantasías, que si se materializaran pondrían en peligro a los demás» (p. 128). (Caballero, 2000[c], p. 18-19)

El crítico de cine se atrevía a romper una lanza por los desiguales, quienes fuesen, esos muchos otros disidentes e inconformes que no se avenían a las normas establecidas y a los cuales intentaría reivindicar a partir de la humanización de sus imperfecciones:

> Qué terribles son los «normales», qué caro y qué tremendo es el precio que cobran a sus diferentes, y, en general, qué jodido está el mundo, cuando normales y «anormales», cosméticos y asesinos, tienen que desvencijar a los demás para poder amarse. (Caballero, 2000[c], p. 18)

Rufo Caballero, al hablar de «normales», y sobre todo de «anormales», no lo hacía en el sentido denigrante y deshumanizador que se le adjudica por lo general al vocablo. Si acaso, lo utilizaría en su acepción más poética, como contrapunto a los «integrados», individuos inertes, incapacitados para el cuestionamiento de lo establecido como válido, y permisible, que nunca se resistirían, y acatarían las orientaciones y órdenes sin dudar.

---

como el largometraje de ficción *Muerte en Venecia*, de Luchino Visconti. Rufo Caballero, como crítico de cine y ensayista, no solo cita sino que también ordena la estructura interna de su única obra literaria de ficción a partir de la influencia innegable que ejerce en él ese autor venerable que es Mario Vargas Llosa, al que homenajea a cada rato, y del cual nunca llega a desprenderse a la hora de utilizar su pensamiento y reflexiones a la hora de intentar entender la compleja condición humana y cómo ésta afectaría la escritura. La cita aparece en la página 48 de la primera reedición publicada por Santillana Ediciones Generales, S.L.

[208] Mario Vargas Llosa recibió la nacionalidad española en marzo de1993, y la mantuvo hasta su muerte.

Rufo Caballero podría estarse refiriendo, es una teoría, a esos seres «fantásticos», «nada extravagantes», aun así denigrados, y excluidos por la sociedad, que describía Roberto Fernández Retamar en su conocido poema sesentero "Felices los normales".[209] A partir del análisis inductivo, y sintomático, del filme mexicano *Profundo carmesí*, el crítico cubano de cine infiere que existen tres tipos fundamentales de espectadores:

> De entrada, los reactivo-pueriles en nombre de una moral tan resuelta como santurrona. Serían estos los espectadores «conscientes» que resisten estoicos (esto es importante: ellos se *sienten estoicos porque resisten*, porque se han mostrado fuertes ante el escarnio. (Caballero, 2000[c], p. 18)

Rufo Caballero se extiende en la descripción de sus defectos, que vendrían a serlo, sin dudas, por lo menos desde la lógica despiadada de un crítico de cine profesional:

> Es el tipo de espectadores que responde al arte solo con la piel, la reacción primaria de sus sentidos y la dudosa pasión de un corazón adoctrinado por el simulacro sentimental de los culebrones o la mala literatura. Pudiéramos llamarle asimismo «espectador de primeros e ineluctables estímulos» a estos receptores que suelen disfrutar los litros de sangre de las películas de los sábados en la noche, para después de tachar a los filmes de Quentin Tarantino por «demasiado violentos». Este receptor poéticamente analfabeto resulta de cierto pensamiento pobre que asegura que la violencia genera violencia. (Caballero, 2000[c], p. 20)

El crítico de cine no puede evitar adoptar un tono acusador entre condescendiente y didáctico al referirse a este tipo de lector, público o receptor; quizás menos educado y exigente en cuestiones estéticas, por tanto, como llega a admitir luego, la materia prima humana en estado bruto con la que en verdad más deberían esforzarse en trabajar los que se dedican a opinar desde su atalaya de erudición e inventiva: "Dicha tipología de espectadores, justo por la vulnerabilidad infantil de sus (pre)juicios, tan expuesta a la ira devastadora de la ignorancia, es la que sin embargo más interesante resulta a la crítica, en tanto deviene su verdadero reto, su desafío mayor" . (Caballero, 2000[c], p. 20)

Que el crítico de cine acuse de ignorantes y vulnerables a esos espectadores menos entrenados o formados expone a su vez un innegable prejuicio profesional de su parte; que no encuentra mejor modo de referirse a ellos que no sea utilizando dichos términos. En el intento de ayudarlos a crecer en lo emocional y lo espiritual primero los subestima en su capacidad de análisis, una generalización grosera que jerarquiza a los individuos en estratos más o menos cimeros a tenor con su coeficiente intelectual y nivel educativo:

[209] Escrito en octubre de 1962, en plena Crisis de los misiles en Cuba, el poema fue dedicado en un inicio a la pintora cubana Antonia Eiriz, una artista expresionista, incomprendida por las autoridades culturales, y políticas, que hicieron lo posible para excluirla de la enseñanza y la participación en la vida pública del país.

> Después estarían los capaces de leer el cine como palimpsesto, como superposición de capas fecundas de significado en la articulación de un pensamiento múltiple. Son estos los que, llegado el punto de marras (o de amarre), han comprendido hace mucho que las muertes revisten un carácter metafórico, dramáticamente indispensable. Son capaces de sufrir entonces no tanto por ellas mismas como por las penosas condiciones espirituales que a ellas conducen, por el sanguinolento estado de esas almas asesinas que están muertas –primero estaban muertas ellas y, ¿quién las lloraba?– desde mucho tiempo atrás. (Caballero, 2000[c], p. 21)

Rufo Caballero concede a este tipo de espectador intermedio ciertas cualidades no solo analíticas sino también emocionales e intelectuales, imprescindibles para lidiar con la complejidad expresiva del cine desde una perspectiva adulta, madura y reflexiva pero no del todo sutil, dejando ciertos resquicios para las dudas y el sobrecogimiento moral:

> Estos otros receptores ven la muerte como detonante, catalizador, efecto ciertamente traumático de un mal anterior; ya no (¿a ellos gracias?) como impensable ensañamiento o fin en sí mismo. Es probable que esta especie de espectador también se prodigue los sábados a su aparato, pero difícilmente se sentirá excitado con los litros de sangre de las armas letales; antes bien, es de prever que este lector se aburra, que sienta cómo a esas otras muertes les falta, (in)justo, su profundo carmesí. (Caballero, 2000[c], p. 21)

Que Rufo Caballero se refiera a ellos como lectores, espectadores, y receptores, todo eso a la vez y de manera indistinta, no es una concesión ni un detalle insignificante. Vendría a establecer el escalón secundario que antecede a ese nivel superior de la fuerza y el intelecto altamente desarrollado que encarnaría en los críticos de cine profesionales:

> Y luego, los filoabstractos susceptibles de ser tomados por terroristas, voyeuristas perversos o metafísicos de serios problemas ideológicos. Aquí se insertan los «insensibles» que no sólo *se percatan*, sino que además no sufren; al contrario, disfrutan este espléndido poema sobre el costo y el placer de la grandeza. (Caballero, 2000[c], p. 21)

Rufo Caballero recicla o resucita entonces la noción de «grandeza» para referirse a la capacidad humana asumida de elevarse por encima de las convenciones sociales con tal de alcanzar ese estado de plenitud afectiva y existencial que solo puede ofrecer el amor llevado o sentido hasta sus últimas consecuencias, sean éticas, legales o morales:

> ¿Sádicos torcidos? Para estos el momento del sacrificio de la niña no es particularmente decisivo; no porque no amen la infancia, sino porque ya conocen o han reparado lo suficiente en que si un político desea reactivar el consenso a su favor, raudo carga en público a un niño (mientras más pequeño y desvalido mejor); o que no más la manipulación pseudoestética recaba la anuencia de la lágrima, se pone delante a un niño, y lo demás es obra de la providencia. (Caballero, 2000[c], p. 21)

El crítico de cine da por sentado que él y los demás escritores e intelectuales que integran su gremio están proveídos de una suerte de capacidad, o sensibilidad diferente, quizá cínica, hedonista pero no por ello rácana ni superficial, cuanto más, «subjuntiva»:

> Ello saben que, más que los virtuales crímenes de niños, asombra la infinita cantidad de crímenes cometidos *en nombre de* los niños. Tales receptores, por consiguiente, más que hastiarse con las películas del sábado, se divierten horrores con ellas, y, curados de espanto, tienden a valorar los filmes de Tarantino como de una nobleza, de una inocencia ejemplar. Se entiende que para los críticos no sea otra la modalidad menos cautivante, pues, claro está (¿está tan claro?), la conforman ellos mismos. (Caballero, 2000[c], p. 21)

En lo personal, si dependiera de mí, en esta estratificación taxonómica del público, se debería incluir un cuarto y último nivel, el que conformaría exclusivamente el propio Rufo Caballero, ya que en la categoría anterior se excluye de la misma por «modestia». Por supuesto, al referirse a los críticos de cine en general recurre a un distante «ellos», tercera persona del plural. ¿Acaso será que Rufo Caballero no se consideraba un crítico de cine convencional sino una individualidad inmarcesible y única? ¿Sería infalible él? Porque criticar siempre arrastra consigo el riesgo ineludible de equivocarse, una vez que la interpretación del hecho o el paratexto en sí presupone que el crítico emplee para ello un arsenal metodológico y teórico en extremo subjetivo, construido sobre la base de un lento proceso de sedimentación de lecturas sucesivas y prolongadas, pero nunca pasivas.

Rufo Caballero insistirá una y otra vez en referenciar las películas que le servirían de continuidad discursiva a su lógica existencial irrenunciable, y kamikaze, que esboza el amor y la entrega total al otro como la «sima» personal más «alta» a ser conquistada:

> Permanece nítido en nuestra memoria el caso de *Amantes*, la escalofriante película de Vicente Aranda, donde la sensual muchachita, pobrecita, con sus melindres, *tenía* que morir para que se consumara la gloria de otro amor sí extraordinario. Es que ella misma, la mozuela, en unos hermosísimos parlamentos como que versificados por Lorca, casi confiesa su entendimiento de la necesidad de morir. La muerte no es sólo entonces una necesidad dramática; es una necesidad *vital*. (Caballero, 2000[c], p. 22)

Desde el prismas «sociopático» de Rufo Caballero como crítico de cine y futuro escritor de ficciones, morir, no de amor, sino en nombre del amor, por fervor al amado, para su beneficio o satisfacción morbosa, incluso de su mano, era quizás la mejor que no la única manera de ser consecuente en vida con ese impulso irracional que conecta la atracción erótica y sensual con el morbo de la muerte autoinfligida en «defensa propia», u homicida en su acepción más burda y brutal. El crítico de cine parecería que empatiza, sin ambages, más con la actitud y determinación absoluta del transgresor violento que asesina o destruye a sus víctimas propicias que con estas, que vendrían a serlo incluso, según Rufo Caballero, con su anuencia explícita. De ahí que ni siquiera se detenga a emplazarlos sino a contemplar, incluso a disfrutar extasiado su voluntad autodestructiva, y de arrastramiento de los demás al abismo, que lo merecen por ingenuos y timoratos:

> ¿Y qué hacer con tales personajes? ¿Juzgarlos? ¡Dios! ¿Con atención a cuáles códigos?; ¿quién de nosotros se atrevería a pensar que es mejor, superior o más «normal» en relación con esos dichosos seres que se aventuran apenas –leve, frugalmente– a retar las fronteras de una dudosa cordura, para, desde las góndolas del margen, desde la apacible vehemencia de los náufragos, vivir su amor, el amor que les fue posible y les fue querido? (Caballero, 2000[c], p. 22)

En cualquier caso la coartada de Rufo Caballero es más estética que ética o moral. "No otra cosa suele hacer el arte: dejarnos sin respuestas; y bienvenida sea, así, la perplejidad, porque abre horizontes, desface entuertos,[210] emancipa de terribles lastres, de anatemas antediluvianos" (Caballero, 2000[c], p. 23). El crítico de cine, al momento no ya de explicar, sino de interpretar y construir nuevos sentidos, permisibles a discreción, aprovecha el margen de maniobra que le ofrece su condición de espectador entrenado: "La vanagloria de la elipsis tiende a sustantivarse en la pertinencia de eso que la teoría de la recepción ha llamado «espacios vacíos» –a ser «llenados» por el lector– y «puntos de indeterminación». (Caballero, 2000[c], p. 23)

La buena noticia para el crítico de cine es que, sin buscarlo, parecería encontrar los asideros y explicaciones de sus tribulaciones en la tradición literaria latinoamericana contemporánea más cosmopolita y reconocida, y su coqueteo confuso con el «suspense» mal entendido o aplicado de una manera diferente, que no mejor ni novedosa para nada:

> Toda la literatura del *boom* estuvo transida de semejante devoción por las incitaciones del «texto inconcluso», y lo estuvo, en particular, cuando de aludir a la muerte se trataba, un tema que fijó uno de los patrones ideoestéticos más socorridos en aquella literatura, y me atrevería a decir: en aquel cine, en aquel «nuevo cine latinoamericano». (Caballero, 2000[c], p. 23-24)

Pero Rufo Caballero no se encomienda tan solo al impacto y trascendencia estética de la obra literaria de los más grandes autores latinoamericanos que «explotan» a nivel internacional a partir de los años 60 del siglo XX, sino también a un teórico famoso que, agotado de los métodos y teorías de la ciencia aplicados al estudio del arte y la cultura, se dedicaría a escribir historias de ficción como una manera diferente de continuar con la investigación académica por otros medios más recreativos, y menos convencionales, que dinamitarían los límites epistemológicos reconocidos, y la corrección metodológica, y el rigor teórico propio de las ciencias, que podrían devenir en una camisa de fuerza:

[210] La referencia a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* alude en cualquier caso a la «misión» evangelizadora asumida por Rufo Caballero como parte de sus atribuciones intelectuales y deberes éticos, encaminados a la confrontación con ese antagonista o contrincante, casi imaginario pero no menos literal, que encarnaba, por un lado, en el aparato burocrático estatal, gubernamental y partidista. Por el otro lado, combatía la apatía de los espectadores y lectores, renuentes a dejarse acompañar y asesorar en el proceso de crecimiento emocional y sensibilización que el crítico de cine entendía como una meta social deseable.

> Noción esta que conecta perfectamente con la de «obra abierta» que lanzara Umberto Eco en los años sesenta, como parte de la (anti)estética neovanguardista, que en realidad revisaba uno de los más caros paradigmas de la alta modernidad y la vanguardia histórica: el principio de la no-clausura, del fin diferido. Apreciaciones de este tipo son las que motivan a pensar que el llamado *boom* de la narrativa latinoamericana, como la propia neovanguardia, se sitúa en el cruce mismo de las coordenadas modernas y posmodernas; no ya que, cual se estimó de forma pronta y ligera, milita de modo claro y excluyente en el paisaje de la sensibilidad posmoderna. (Caballero, 2000[c], p. 23)

La confrontación dialéctica entre una modernidad en fuga y una posmodernidad en pleno auge no es una puesta en escena ni un simulacro estético artificioso y emergente, sino una lucha de poder en el campo cultural de la creación artística y la comprensión estética de la realidad material tal como era conocida, que ahora tiende a «desvirtuarse», para bien diría: "Al diseño monocorde y centrado se opone ahora la hibridez centrífuga; a la estratificación forzosa y la «distancia (siquiera) crítica», el valor restitutivo del neobarroco y el desdibujo de las antinomias". (Caballero, 2000[c], p. 25). Es una cuestión que afectaría incluso al ordenamiento moral que se le adjudicaba al arte y la literatura:

> Esto sin considerar que la excitación tampoco supone, *per se*, un antivalor. Para nada. Antes, constituye una opción fisiológica de lo humano que activa infinidad de sentidos. Hoy se llega a considerar que no puede reconocerse lo pornográfico a partir de la excitación, la cual opera en el mismo erotismo con inusitada frecuencia e intensidad. Claro, a nuestros efectos, estamos pensando en otro tipo de excitación, quizás más «dramática»; pero creo vale, en cualquier caso, la salvedad. (Caballero, 2000[c], p. 25)

De ahí que el gran desafío para el arte del cine y la literatura contemporánea sea, según Rufo Caballero, evitar el extravío definitivo de aquellos sentidos que podrían ser declarados inasumibles o perniciosos. Todo ello en aras de mantener una apariencia de absoluta pulcritud moral y visual que no provoque exabruptos en el espectador, cuando lo importante en realidad sería ahondar en la experiencia humana de vivir sin prejuicios, que no escrúpulos ni inseguridades:

> En función de la virtud de sus formas y el abanico de significados –que, lo sabemos, no quiere decir *información*–, de modo sospechosamente coincidente con cierta manera de narrar harto socorrida y mediocrizada, la voluntad de pulido epidérmico es capaz de confinar, *diferir*, a la que debió ser su vocación semántica principal. La premisa constructiva, lejos de apoyar, *desplaza* a la substancia de la construcción, de tal suerte que la piel importa más que la carne, el juego que el espíritu, la destreza que la indagación. (Caballero, 2000[c], p. 28)

Es la interrogante retórica que el crítico de cine había formulado con anterioridad: "¿qué es más importante: la dramaturgia o la vida?" (Caballero, 2000[c], p. 29). Es una apuesta riesgosa pero natural donde las haya.

Hablamos la de favorecer la espontaneidad irracional de la existencia humana, siempre por delante de las apariencias y la puesta en escena social, con sus ademanes e hipocresías, para al final acabar convertido en alguien "majestuoso: imperfecto pero ineludible. Indicio de más acerca de que el arte no se contenta con el oficio: el talento *utiliza*, necesita el oficio, pero lo rebasa, lo burla si preciso fuere". (Caballero, 2000[c], p. 29). Es la obligación que Rufo Caballero impone a los personajes que «psicoanalizará», y a los que luego recrea en su obra literaria de naturaleza narrativa.

El concepto del arte del cine que maneja Rufo Caballero, y de la existencia del ser como experimento vital, apunta no solo a la condición humana, inalienable e indivisible, sino también al modo complejo en que esta se expresa a través de la creación y el poder, persuasivo racional del conocimiento científico y práctico como bases de la civilización:

> Si nos detenemos a bien meditar, *todo tiene que ver con todo*; todo está entrelazado en un sistema único que es la experiencia humana, por dispar que parezca. Lo advertía Alejo Carpentier: la cultura no estriba en la miseria acumulativa, en el coleccionismo de los datos, sino en la facultad de relacionar fenómenos en apariencia distantes. (Caballero, 2000[c], p. 29)

La comprensión humanista e inclusiva del arte del cine que asume Rufo Caballero, de la cultura cubana y universal, y de la existencia del individuo en tanto un ser social, con derechos y deberes irrenunciables, es el punto de arrancada desde el que el crítico concibe las características y prerrogativas afectivas, emocionales y sentimentales que luego transfundirá a los diferentes personajes de su obra literaria de naturaleza narrativa:

> Se pueden amar, con igual pasión e idéntica limpieza que los ciertamente hermosos Romeo y Julieta, o Adán y Eva, una mujer anciana y un hombre joven, una negra y un blanco, una japonesa y un etíope, una mujer y una mujer, porque sencillamente puede y debe amarse el género humano, sin las ataduras de una férrea disciplina militar que alguna vez se llamó «la moral», y que se inventó para coartar la libertad de los tenidos por *imposibles*, para preterir la felicidad de los sos(des)pechados *diferentes*. (Caballero, 2000[c], p. 31)

Sin embargo el discurso del amor como impulso existencial encuentra un correlato mórbido en el castigo consecuente al que se exponen los amantes si se aventuran a serlo. Si acaso superan los límites de lo aceptado o lo aceptable y no regulado a nivel social:

> La intensidad *quiere ser*, además, cual si no bastase, profunda, honda, insondable, hasta el peligro. Hasta la muerte. Hasta la muerte. He escrito, hasta la muerte. Con este sintagma juiciosamente redundante (que suena con la cadencia musical de un oboe, con la bella fastuosidad de un registro grave pero sutil, en otra metáfora de la historia, el personaje y la película), los realizadores lanzan un temprano guiño a los espectadores avisados, a los avezados de la introspección del sentido último del signo. (Caballero, 2000[c], p. 34)

Rufo Caballero, al sentirse aludido y reconfortado en su condición de espectador, que nunca deja de serlo un crítico de cine por más que se esfuerce en deshumanizarse, reitera que el último límite a desafiar para las personas reales, y también los personajes de ficción, sería el de la muerte en sí, entendida como ese final ineludible, previsible pero indeseado, que puede resultar no solo liberador sino también la recompensa final al hecho de apostarlo todo a una relación afectiva, amorosa, llevada hasta las últimas consecuencias, que es lo menos que cabría esperarse, según la lógica del autor cubano.

3.10. *Del erotismo, la infamia infantil y la obsesión compulsión de Rufo Caballero por lo obsceno: la pornografía es algo más que el sexo con sentido.*

Sin llegar a ser un erotómano convencido Rufo Caballero es un autor literario que no eludirá la cuestión sensual, ni sexual, al momento de abordarla en su obra literaria, fuese desde el ensayo, o luego en la ficción recreativa, a través de sus historias de cine. Para el crítico de cine los límites sutiles entre el erotismo y la pornografía pura y dura, aunque cambiantes y difuminados en la actualidad, existen, y es posible enumerarlos:

> Durante mucho tiempo se reiteró de manera cansina que la especificidad de este fenómeno residía en *la excitación*, a diferencia del erotismo, que se suponía de efecto más *pasivo*, más «cultural». Es ese un dislate tenaz: ni la excitación es un antivalor, ni lo erótico prescinde de ella; todo lo contrario. (Caballero, 2000[c], p. 37-38)

Quizás la principal diferencia, a todas luces cierta, reviste un carácter pragmático, más bien utilitario: "La pornografía no explora el sexo sino que lo explota" (Caballero, 2000[c], p. 38). Para ratificarse Rufo Caballero se remite de nuevo a Mario Vargas Llosa:

> La literatura exclusivamente erótica suele ser aburrida, una retórica en las que las variantes posibles de la experiencia amorosa se agotan pronto y comienzan a repetirse de manera mecánica. Su sello característico es la monotonía y comunicar una impresión de irrealidad, de fantasías desconectadas de la experiencia objetiva. Ocurre que escindido de su contexto, convertido en la única perspectiva para describir o inventar la realidad humana, el sexo se desencarna, se vuelve abstracto, una construcción intelectual en la que el lector difícilmente puede identificar su propia vivencia. Por eso, la literatura que sólo aspira a ser erótica está condenada, como el género policial o la ciencia ficción, a ser menor. No hay gran literatura erótica; o, mejor dicho, la gran literatura nunca ha sido sólo erótica, aunque dudo que haya gran literatura que, además de otras cosas, no sea también erótica. (Vargas Llosa, 2002, p. 229-230)[211]

[211] Aunque Rufo Caballero cita *La verdad de las mentiras* (Seix Barral, 1990, p. 135 y 136) en este caso, por una cuestión de accesibilidad al libro en cuestión, hemos decidido referenciar una edición actualizada, extendida incluso, la de Santillana Ediciones Generales, S.L., 2002. A partir de ahora todas las referencias

Más interesante es el modo en que Rufo Caballero, que considera al autor hispano peruano como uno de sus escritores de cabecera, es capaz de atizarlo después de citarlo:

> El caso reciente de mayor elocuencia es el fracaso de la noveleta *Los cuadernos de don Rigoberto*, de Mario Vargas Llosa, un escritor que a mi juicio es mucho más certero como ensayista que como narrador. Allí, como él mismo diría, «la ficción fracasa» porque los personajes son meras *siluetas* pretextuales en favor –y función– del erotismo. El verdadero y único personaje es el erotismo, en una cacofónica y fastidiosa abstracción que nos impide saber qué y cómo piensan o actúan esos seres, esos bocetos de humanos, más allá o acá de Eros. (Caballero, 2000[c], p. 39)

Rufo Caballero parece desconocer u obviar a conveniencia que la noveleta[212] de la que está desbarrando, *Los cuadernos de don Rigoberto* (Madrid, Alfaguara, 1997) bien podría ser estimada una continuación literaria de una novela anterior del mismo autor, *Elogio de la madrastra* (Barcelona, Tusquets, 1988), cuestión que complejiza el análisis de ambas obras literarias, tanto juntas como por separado:

> A pesar de los muchos elementos comunes, ambas obras tienen un enfoque básico distinto: *Elogio* es una pequeña obra maestra, pero no cabe duda de que se trata de una obra menor en el conjunto novelístico del autor; en cambio, *Los cuadernos* aspira a ser una novela importante. Algo tiene que ver en ello la extensión de las mismas. Da la impresión de que *Elogio*, evidentemente una novela corta a pesar de su generosa tipografía, surge como un juego literario sobre el erotismo, con apenas un relato central y una serie de fantasías de tema erótico independientes de ese relato. Casi esbozados aparecen algunos elementos que cobrarán importancia fundamental en *Los cuadernos*. El proceso podría exponerse de la siguiente manera: en *Elogio* se plantea la cuestión teórica de la diferencia entre una literatura erótica considerada como género menor y la utilización del erotismo en las obras literarias (sin etiquetas); como consecuencia, se produce una distorsión de elementos propios de la literatura erótica, de manera que el resultado sea una obra distinta que, al variar en su finalidad, alcance la categoría de "literaria" (obviamente, Vargas Llosa no va a pretender escribir un texto que no lo sea). En *Los cuadernos* este planteamiento se desarrolla con mayor intensidad, como si se tratase de realizar una versión definitiva. De ahí que la aparición de esta segunda parte condicione totalmente el análisis de *Elogio*. (González Boixo, 2005, p. 318)

Rufo Caballero no estaría intentando legitimar la pornografía al partir del supuesto que la misma implica la degradación moral de los que la practican profesionalmente, pero también de los consumidores habituales, individuos imposibilitados para sustraerse de la misma por la dependencia y la satisfacción fisiológica que les provoca o proveería. El crítico de cine, aun así, es capaz de establecer distinciones importantes al respecto:

---

que se incluyan en el cuerpo de la investigación científica que remitan a dicho título de la obra literaria de Mario Vargas Llosa tendrán su origen en el volumen antes mencionado, con su paginado correspondiente.

[212] Al calificarla como tal apenas «reproducimos» la acepción antitética que emplea Rufo Caballero para referirse, no tanto a la extensión, en número de páginas, de la novela *Los cuadernos de don Rigoberto*, sino, sobre todo, a su acabado, estilístico y literario, en su opinión, defectuoso, efectista y desprovisto de toda búsqueda o connotación trascendente en lo estético y también en lo moral.

> Lo pornográfico suele ser obsceno, más lo obsceno cada vez se vincula menos con lo pornográfico. Este concepto nace en la historia de la cultura con significados asociados primero a *lo sucio* y luego a *lo indecente*. Es justo la segunda connotación la que permite, favorece, una derivación interpretativa que ensancha, distiende, desdramatiza, la exégesis de lo obsceno. La «indecencia» se mide a partir de los patrones de *la decencia*, que es una noción absolutamente determinada por la normativa moral de los grupos hegemónicos en unos espacios y tiempos precisos. Ergo, la obscenidad es de una variabilidad, de una relatividad consustancial a su propia idea. Con el tiempo, los atributos de suciedad o turbiedad han cedido lugar a otro más general, menos codificado según un solo tipo de orden: se entiende por obsceno aquello que viola o atenta contra la prohibición, por la norma social y moral imperante, de una serie de costumbres. (Caballero, 2000[c], p. 41-42)

Rufo Caballero va más allá y dota de un sentido mucho más reflexivo y teórico a una cuestión estética que bien podría ser frivolizada por su aparentar amoral y explícito:

> La culturología ha introducido, entretanto, relevantes aportaciones semánticas al diapasón de motivos que asisten a lo obsceno. En el mundo contemporáneo el efecto de lo obsceno no procede por exceso sino por déficit, a causa de ese vaciamiento de sentidos que tiene lugar en el paroxismo extático de la comunicación acrítica e indiscriminada. (Caballero, 2000[c], p. 42)

En una sociedad exhibicionista e impúdica como la actual lo pornográfico operaría no solo en el campo de la confrontación encubierta entre lo que vendría a ser la faceta íntima de la existencia del individuo, y lo que impondrían las buenas costumbres, y las normativas que hayan sido pactadas de antemano. Todo ocurre a un nivel tecnocrático, mediatizado a tope por la adrenalina audiovisual y el imperativo comercial de mantener el ritmo vertiginoso propio de la actualidad noticiosa que alimenta el teatrillo televisivo, esa hiperrealidad de pacotilla que nos remitiría al pensamiento filosófico de Baudrillard. Rufo Caballero, aunque consultó, parafrasea y «referencia» al posestructuralista francés, insiste en hacerlo a través de la perspectiva indirecta que le ofrece Mario Vargas Llosa:

> El autor da por sentado, y no es más un ejemplo, que a la obscenidad, como a la pornografía misma, resulta coesencial la *promiscuidad*, rasgo que no necesariamente obedece lo obsceno. Aun así, es inmensa su teoría de la gelidez de lo obsceno en un contexto que simula la permisividad social y donde los campos de concentración han pasado a ser virtuales; donde los mecanismos represivos de la conciencia son tan generalizados como sutiles. En ese terreno de fronteras, se pierden los distingos de la subversión, y al propia realidad se aparece como obscena. Es en ese espacio, en esa textura, que se dificulta todavía más el discernimiento del perímetro de lo erótico. (Caballero, 2000[c], p. 44)

La difuminación artificial e inducida de los límites del erotismo, en pugna abierta con la pornografía entendida como un espectáculo de masas que rebasa lo íntimo sexual, para recalar en un mero acto comunicativo de enajenación y entretenimiento mediático,

le permite a Rufo Caballero elucubrar su concepto de lo erótico, y del erotismo, como el de la espera en ascuas, sin garantías de materializarse en la realidad de los personajes:

> La idea del erotismo se sustenta en *la cualidad del imposible y su sublimación*. De entrada, pudiera definirse lo erótico como la sed de un deseo que no puede alcanzar su objeto, al que aspira y contempla como absoluto. La inconmensurabilidad del amor impide su consumación: el amor es sólo posible *como imposible*. La sublimación de su aura aleja a la carne del fuego –y el juego– de las almas. La misma turbulencia de la pasión no deja amarse a los amantes, y el cine nos permite palpar esa substancia misteriosa que media entre sus respiraciones. (Caballero, 2000[c], p. 45)

El anclaje epistémico así como la justificación estética, y ética, parecería hallarlas en algunas manifestaciones literarias del medio siglo precedente, que tienen en el autor cubano (exiliado político en Francia) Severo Sarduy uno de sus exponentes esenciales:

> Es por ello que las prácticas neobarrocas hasta la década del ochenta fueron tan lúbricas, tan resueltamente eróticas. Y es que el Neobarroco se plantea igual como el anhelo de un deseo al que su objeto se le escapa en el infinito; es en ese desvelo de *asibilidad imposible* que el texto neobarroco produce la plusvalía estética, su exceso de significantes o de lo nombrante frente a lo nombrado. (Caballero, 2000[c], p. 45)

Abarcar la complejidad conceptual del erotismo implicaría entonces calibrar a ojo de buen cubero el alcance y el grosor de su impugnabilidad en el campo de lo estético, pero también de lo moral:

> Si la dimensión cultural, intelectiva, del erotismo, lo hace desbordar los límites de lo obsceno, a lo obsceno parece apuntar su necesidad de desvelar lo oculto, lo velado o vigilado. Es punto menos que incuestionable el aserto de que al erotismo resulta ínsita determinada proporción de lo obsceno. *El erotismo moviliza el cúmulo de sus fantasías para vencer el tabú: de ahí que necesite del obstáculo*, más como desafío motivacional que como incitación al masoquismo. (Caballero, 2000[c], p. 46)

Al asimilar que el erotismo se enfrenta, e intentaría arrasar, con las barreras de lo denegado, o lo prohibido, por las razones que sean, que bien podrían ser de tipo clasista, económico, o de origen, el crítico de cine adelanta el argumento, el drama, la historia de cine que años después volverá a rememorar en su único cuaderno de cuentos publicado: "En el filme *La edad de la inocencia*[213] –que estudiaremos detenidamente en otro ensayo de este libro–, de Martin Scorsese, la sublimación del imposible se nutre, casi con acabada conciencia, de la oposición que ejerce el medio (Caballero, 2000[c], p. 47).

[213] Aunque no forma parte de la muestra de cinco cuentos analizados en la investigación no podemos dejar de mencionar el modo en que Rufo Caballero introducía, de a poco, los nombres de los autores y películas, que acabarían conformando parte de la selección de historias de cine que volvería a contar años después. En este caso, con el título "Una luz dorada (Páginas del diario de May Welland). *La edad de la inocencia*, de Martin Scorsese", el crítico de cine lo ubica como el quinto argumento fílmico a ser intervenido dentro de la estructura de *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar* (2010).

A Rufo Caballero, sin embargo, no le basta con anunciar cuál será el derrotero que seguirá tiempo después. Él vuelve sobre sus pasos, y se reafirma en una posición previa:

> Pero nada se compara con el plano final de *Amantes*, de Vicente Aranda, cuando la pareja protagónica intenta estrechar sus manos con el cristal del tren de por medio, pues sabe que el resabio –en este caso, un ser humano, otro sujeto amoroso– ha sido vencido. Las manos de él están todavía ensangrentadas, vestidas con la sangre del estorbo, pero ella se siente feliz; ambos están rebosantes por haber limpiado el camino de su amor, aun con la sangre por precio. Es el coraje que ella había mostrado cuando le espetara a su cómplice un concluyente, ¡mátala! (Caballero, 2000[c], p. 47)

Rufo Caballero está consciente que su aproximación axiológica al hecho artístico cinematográfico contemporáneo, en la figura de un director español y uno de sus filmes más reconocidos, bien podría estar equivocada, pero aun así asume el riesgo de intentar entender y explicar las acciones y actitudes que movilizan a los personajes que se aman:

> Me atrevo a especular que sin ese freno por reto, la relación de los *Amantes* no hubiera pasado —o hubiera pasado poco— de la fogosidad de la alcoba. No son estos pasos para ser juzgados con atención a rígidos dictámenes de valor (de hecho ambos sufrieron en la vida —se trata de una historia «basada en hechos reales», en la crónica roja de algún periódico español de los cincuenta— su encarcelamiento; el orden fue restablecido como en todo auténtica tragedia), sino para constatar lo ilimitado e inescrupuloso de la magnitud del erotismo cuando avizora el impedimento que se anuncia en su carrera. Y si ese obstáculo es de índole moral, si se exterioriza como tabú, todavía más; con más furor procede su ruina, el apetito de su demolición. *Amantes* es el tránsito perfecto hacia la próxima constante del erotismo: *su vértigo por la destrucción y la muerte*. (Caballero, 2000[c], p. 47)

Rufo Caballero se encomienda una y otra vez al arsenal conceptual, metodológico y teórico de estudios y textos provenientes de otras ciencias afines, y complementarias, entre otras, la psicología, que bien podrían ser vistos como lecturas desacostumbradas o extrañas en el contexto de la crítica de cine y la crítica literaria, que en el caso de Cuba, aún hoy, continúan apegadas al dogma y la tradición interpretativa marxista-leninista, con las limitaciones epistemológicas que dicha actitud axiológica excluyente presupone:

> Por las teorías del psicoanálisis somos conscientes de que el flagelo y la mutilación amorosa tienen una base fisiológica: la penetración del falo en la vagina supone el primer acto de violencia (aun de violencia simbólica), de violentación, que superpone el dolor al placer. Sabemos además que la creatividad psicosexual convoca ciertas dosis de morbosidad y perversa ludricidad, la que coquetea a su vez con el sadomasoquismo como fuente de animación amorosa. Los límites allí donde se desmezclan la iniciativa sexual y la enfermedad o la aberración son de común frágiles. Por ello el exceso autodestructivo acecha a la relación amorosa con suma impertinencia. (Caballero, 2000[c], p. 48)

Contra la corriente dominante del conocimiento científico en el campo académico cubano de finales del siglo XX Rufo Caballero no solo interpone el saber psicológico,

acumulado durante décadas, considerado canónico hasta un punto de inflexión teórica. También retorna a su idilio con uno de sus autores de cabecera, Mario Vargas Llosa:

> La literatura se ha referido en forma abundosa a los peligros mortales del erotismo, que si «comienza siendo siempre una fiesta regocijada y feliz, suele terminar en lúgubres o sangrientas hecatombes, porque para el deseo en libertad no hay otro límite que la muerte». (Caballero, 2000[c], p. 48)

Rufo Caballero detiene su atención en el ensayo que Mario Vargas Llosa dedica a *La casa de las bellas durmientes* para extractar algunas de sus ideas sobre el erotismo:

> Un juego exultante y peligroso en el que el hombre puede enriquecerse y alcanzar una cierta plenitud; pero también destruir a los demás y destruirse. […] esa pulsión de muerte que parece estar inevitablemente agazapada en la entraña del sexo, por lo menos cuando este ha dejado de ser la simple cópula animal, y se halla ennoblecido por la fantasía y la vocación de teatralidad con que lo cultivan las culturas más avanzadas. Curiosamente estos «progresos» de la civilización en materia sexual reintroducen en la vida en sociedad una fuente de desquiciamiento y de violencia de los que suelen estar exonerados los pueblos primitivos. (Caballero, 2000[c], p. 48)[214]

Amortajar el amor y el eros con el sambenito de la caída al abismo y el deceso físico de los amantes, juntos o por separado, como ineluctable recompensa póstuma ante el privilegio de ser consecuentes con lo «sentido», concita en Rufo Caballero un regusto por lo mórbido, que condicionará no solo su favoritismo por aquellas historias de cine donde se verifiquen atracciones fatales como esas, donde si no se mueren los personajes es preciso que fracasen, o se evaden de las responsabilidades contraídas entre ellos y con el mundo, o la sociedad, en que coexisten junto a los demás de los que quieren huir:

> El descenso a los infiernos de la destrucción acaece tanto más cuando se pronuncie la «vocación de teatralidad» que realiza la dimensión cultural del deseo erótico. La inconmensurabilidad, la inefabilidad de aquel amor era tal, era tal su imposibilidad de vivir con acuerdo a la lógica de una moral que compartimenta y establece los parámetros de vida, que los amantes deciden fugarse de esa vida, escaparse de la Historia y retirarse a disfrutar de un oasis bucólico con cabida a los sublime que a la norma burla. (Caballero, 2000[c], p. 49)

Rufo Caballero, al hablar de fugarse de la vida, lo hacía tanto en un sentido literal, como figurado. Evadirse vendría a ser una alusión al suicidio en defensa propia como la solución definitiva e irreversible, pero no menos poética, para un conflicto sentimental, del que no es posible encontrar un punto de escape digno que no pase por el sacrificio de los amantes sintientes, atrapados muchas veces en un arenal de contradicciones.

[214] El fragmento citado por Rufo Caballero es la síntesis de tres párrafos cercanos, pero no consecutivos, dentro del breve ensayo "La casa de las bellas durmientes (1961). Yasunari Kawabata. Velando su sueño, trémulo", que aparece en *La verdad de las mentiras* (2002), en las páginas 334 y 336 respectivamente.

Sería la única manera de superar ciertos miedos atávicos y sinsentidos sociales:

> El día que deje la vida de ser enigmática, de sumergirnos en sus mil incertidumbres, que se intente descifrar entonces la clave de lo poético en el cine, en el arte. Antes sería una traición. «Morir en Las Vegas», que así se llama el relato de Roddam, filmado en 1988, formó parte del proyecto *Aria*, en el cual varios directores, algunos de ellos poetas del cine –otros, meros artesanos traductores–, debían visualizar el mundo de evocaciones que les removían ciertas arias. La aridez de Las Vegas parece ser escenario propicio para la tensión amor-muerte; tamaña es su cruce entre civilización y barbarie, neón y ansiedad sutil, confort y pasión. (Caballero, 2000[c], p. 49)

No es aventurada la mención explícita a dicha historia de cine estrenada en 1987. Por el contrario. Es la que le sirve a Rufo Caballero de musa al intervenirla para escribir "Seduciendo a un extraño. *Aria*, relato de Franc Roddam, inspirado en «La muerte de amor», de Richard Wagner", el penúltimo cuento que aparece, y da título, a su único libro de cuentos, *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar* (2010), volumen en el que otra suerte de alter ego del crítico de cine, en este caso un narrador convertido en personaje principal, le comenta a la amante circunstancial cuáles eran sus planes para esa noche aburrida, que incluían ver una película concebida por capítulos:

> Le dije que tenía a mano una que estaba compuesta por varios relatos, cuentos breves. Le conté que, en los años ochenta, algún productor pidió a un grupo de directores de cine que visualizasen el aria que más les había impactado. «La ópera no es lo mío, pero sí, puede ser». ¿Qué aria te gustaría ver representada? Pensó un rato, no contestaba. A ver, al menos dime un compositor que te guste. «Wagner, desde luego». Pues sí, hay una variación sobre «La muerte de amor», de *Tristán e Isolda*. (Caballero, 2010[c], p. 216)

Es una hipotética historia de amor, autorreferencial y breve, donde Rufo Caballero expone el intríngulis del proceso creativo literario, referenciando desde la ubicación real de la que fue su vivienda principal, casi enfrente de la escalinata monumental de la Universidad de La Habana, en la calle San Lázaro, muy cercana a la calzada de Infanta, la mención a sus lectores de prueba,[215] que lo ayudaban a depurar el texto de impurezas estilísticas durante el proceso de redacción de sus historias de cine vueltas a contar, hasta ese editor y mentor literario recién separado[216] al que escucha con mucha

[215] Cabría mencionar, como individuos reales aludidos desde la ficción, a Gina Picart y Alberto Garrandés, a quienes Rufo Caballero agradece por el «diálogo literario» en "Palabras del autor" para S*educiendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*. En esa lista de seres humanos cercanos e imprescindibles para el autor incluiríamos a su «productora», alusivo eufemístico que dentro del cuento en cuestión podría estar refiriéndose a su colega, maestra, y pareja sentimental, Mayra Pastrana, a quien dedica su literatura: "Escribí cada cuento sin dejar de pensar en su reprobación o su gusto. Tanto me importan su amor y su juicio. No hay obra mía, pequeña o vanamente ambiciosa que a ella no mire, que no trate de merecerla". El análisis pormenorizado de las dedicatorias de sus libros anteriores vendrían a confirmar que es cierto.

[216] Rufo Caballero se refiere a Francisco López Sacha, su amigo, crítico, colaborador habitual de la revista *Cine Cubano*, editor, escritor cubano, guionista, promotor literario, incluso, en algún momento,

atención, antes de tomar cualquier decisión creativa, incluso una tan definitiva e importante como cuál sería el título del libro que estaba escribiendo entonces, que apenas una década después se debatiría entre *Tanda de reposiciones* y otro más musical[217] y «psicoactivo»: *Un tono más blanco de pálido*:

> El maestro, intempestivo, preguntó: «Danilo, ¿pensaste por fin en el título del libro? Te tengo una propuesta: 'Un tono más blanco de pálido'». El maestro sugería la traducción literal del título de una canción que yo citaba, o no yo, alguno de mis personajes, en un relato. El relámpago de la muerte, la belleza de la muerte, no dejaba de ser uno de los temas que cruzaban el libro. Es hermoso, maestro, tiene enredada en la construcción una música amarga que me gusta. Pero no. En esto que acabo de vivir está el título. (Caballero, 2010[c], p. 219)[218]

Habría en cualquier caso que intentar deshacer la madeja de homenajes literarios y rejuegos textuales que establecería el crítico de cine, años después, desde sus historias de cine vueltas a contar, y el libro compilatorio que también saldría publicado en 2010. Lo primero sería la elección del heterónimo o nombre que emplea Rufo Caballero para enmascarar su identidad tras ese alter ego que vendría a ser el escritor Danilo Céspedes, a todas luces una chuscada orquestada con el crítico de cine Daniel Céspedes Góngora, no solo su colega, y también el discípulo más aventajado de entonces, sino el autor de "Rufo Caballero, o de la crítica que enseña sus armas",[219] acaso un prólogo premonitorio a *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*.

La cuestión del personaje del escritor Danilo Céspedes como un alter ego explícito aunque poco imaginativo, al menos desde el punto de vista nominal, de Rufo Caballero, no es tan difícil de establecer, no solo por el dato de la ubicación exacta de su guarida, en la zona limítrofe entre Centro Habana y Vedado, esa tierra de nadie donde lo popular y lo citadino marginal se confunde con lo aristocrático y lo residencial venido a menos. Otros detalles que agrega a la descripción, las filiaciones que confesaría el personaje, ofrecen pistas fáciles de rastrear, y relacionar, con la historia de vida del autor cubano, un urbanita que siempre habría existido al límite, en sus propios términos y tiempos:

---

profesor invitado del Curso de Técnicas Narrativas que convoca el Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso. En este caso, fue el editor de *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*.

[217] Es la traducción literal, al castellano, del título de la canción "A whiter shade of pale", del grupo británico *Procol Harum*, lanzada como un sencillo el 8 de junio de 1967. El tema musical fue conocido y es popular en el universo hispanohablante como "Con su blanca palidez", siendo interpretado, traducido, versionado hasta el cansancio, cada artista en su estilo, no siempre apegados a la letra original, que no se caracteriza por su transparencia, y que como detalle curioso contiene una palabra en castellano, la misma que luego emplearían en "Bohemian Rapsody" los chicos de la banda inglesa *Queen*: fandango.

[218] "Con tu blanca palidez", por Annie Lennox, es mencionada en tres ocasiones en el cuento "Estiraría mis lienzos. *Historias de Nueva York*, primer relato: «Apuntes del natural», dirigido por Martin Scorsese.

[219] Según los datos del libro, Daniel Céspedes Góngora escribió el prólogo en octubre de 2010, con Rufo Caballero recién cumplidos los 44 años, y a poco más de tres meses de su muerte intempestiva.

> Yo, que, como todo buen hombre y todo escritor tenaz, creía haberlo vivido todo, me percaté en ese segundo de que no. Nunca había sido violado. Se sentó otra vez en la butaca, me haló hacía sí, me abrió el short, sacó mi pene y empezó a chuparlo con una velocidad que me impedía aquilatar la sabrosura de lo que hacía. Se levantó, tiró la toalla, puso mi cabeza (la superior) en su sexo, y yo procedí. Lo hice todo, absolutamente todo, con la disciplina de quien no tiene más remedio pero tampoco siente disgusto. Había desgana, rareza, en mis respuestas. En algún momento, levantó mi rostro, me miró desafiante por diez o quince segundos, y pronunció unas palabras: «Me siento seduciendo a un extraño». Yo, que seguía en plan torpe, pregunté, como quien gana tiempo, como quien simplemente hace avanzar las cosas por su propio peso: «¿Soy yo el extraño?». Me veo ahora, en la escena, y estoy frío, distante; no soy el Danilo de siempre, el León, el industrialista, el que se come el mundo más que la literatura. No. Sucumbía. Accedía. Era cortés. (Caballero, 2010[c], p. 215-216)

Más allá de la gelidez casi científica con que el personaje rememora lo acontecido, el detalle que lo conecta definitivamente con Rufo Caballero, en tanto autor e individuo, es la alusión industrialista, el león rampante, emblema del equipo capitalino de beisbol, cuya gorra azul era uno de los accesorios o atuendos más socorridos que identificaban su quehacer diario como personalidad pública muy popular en el campo de la cultura.[220] Y es que sin ser originario de La Habana Rufo Caballero era un industrialista furibundo:

> Pues se ha filtrado que buena parte del equipo, yo creo que todo el equipo de Lucas, es Industrialista. Industrialista es su director, Calzado, nuestro luminotécnico, el productor, el conductor Silva, ni se diga. Yo también. Entonces, la gente me ha parado en la calle y me ha preguntado: "pero Rufo, ¿no vas a hablar un poco del sentido cultural que tuvo el *play off*?". Creo que esa es una aseveración acertada. En realidad, el *play off* de 2010 en nuestro país fue un acontecimiento cultural y un acontecimiento político, además de un acontecimiento para el mundo del deporte. Por lo tanto, pudiéramos perfectamente introducir una lectura cultural del *play off.* (Caballero, 2017, s/p)[221]

En cuanto al título final que llevaría su único libro de ficción, las claves habría que buscarlas en el descarte o la renuncia explícita al que se había anunciado meses antes en *Cine Cubano* tras la publicación anticipada de "Los que fueron al bosque de avellanos".

---

[220] La mejor manera de ilustrar la cuestión sea remitirnos al video clip para la canción "Guajiro" (2010), de la agrupación femenina cubana *Sexto Sentido*, que abre metraje con el crítico de cine y televisión Rufo Caballero interpretándose a sí mismo, como el autor intelectual y el conductor habitual de la sección "El Caballete de Lucas". Este fue un espacio abierto para el análisis antropológico, estético, ideológico, y sociocultural, del video clip de producción nacional dentro del programa y proyecto televisivo *Lucas*, creado el 4 de julio de 1997; que desde entonces recrea el hacer musical de Cuba a través del audiovisual contemporáneo en sus más disímiles formatos o soportes. Rufo Caballero aparece en el video clip, como en no pocas ocasiones, y puestas en escena, portando la gorra de Industriales. De fondo, algo difuminada, la pendiente final de la calle San Lázaro, antes de la intersección con Infanta. Al costado izquierdo, en un segundo plano desenfocado, el edificio de apartamentos en que Rufo Caballero tenía su piso de soltero.

[221] Aunque aparece publicado en la edición digital del *La Jiribilla* con fecha del 6 de marzo de 2017 todo indica que el texto podría ser la transcripción literal de algunas de las intervenciones de Rufo Caballero en "El Caballete de Lucas", de las emisiones televisivas que tuvieron lugar en el primer semestre de 2010. Los mismos son fragmentos del libro *Lucas. 15 años*, de Yuleidys Rojas García y Lizt Martell Caballero, Ediciones En Vivo, La Habana, 2013.

Rufo Caballero recuperaría en "Seduciendo a un extraño. *Aria*, relato de Franc Roddam inspirado en «La muerte de amor», de Richard Wagner", el tono autorreflexivo y confesional que antes había definido buena parte de su obra literaria dedicada a la crítica de cine, y el ensayo, sobre temas artísticos y culturales; que entonces transvasa a una narración en primera persona, que en este caso calificaría dentro del subgénero de la autoficción biográfica, o la novela personal. Para conseguirlo precisaría establecer un pacto ambiguo con el lector reincidente de su obra, para el cual el autor cubano apenas intentaría enmascarar su identidad, y proteger su integridad, tras el artilugio antiguo de un heterónimo o pseudónimo literario, que ni siquiera funciona bien, por irreconocible:

> Cuando me acerqué a la puerta del edificio, todavía estaba allí, sentada igual, quizás a la espera de la guagua que carga en el parque. A dos metros, advertí que tenía la mirada perdida, posada no se sabía dónde; aún así, cuando introduje la llave, escuché: «¿Usted no es Danilo Céspedes, el escritor?». Por ahora, el mismo. «Me encanta leerlo; me fascina la mezcla de severidad y de amabilidad que hay en su escritura. Permítame conocerlo». (Caballero, 2010[c], p. 211)

Tras el encuentro casual, la petición inesperada por parte de una completa extraña, que, sin embargo, sabe quién sería él, una personalidad mediática, popular y reconocida. A los efectos de la narración, un personaje presto a ponerse al nivel de su interlocutora:

> Me senté junto a ella. Qué había detrás de aquella intrusa, de aquella aparecida como un angelote tierno y atrevido. Estaba demasiado angustiada como para poder contarme nada objetivo. Ya sé que jamás se cuenta nada objetivo, pero a veces, al menos, se juega a las apariencias, se describen los colores, se intenta un retrato. Ella solo podía compartir la angustia. (Caballero, 2010[c], p. 211)

El crítico de cine ya había coqueteado años antes, dentro de su obra literaria más experimental, en eso que denominó ejercicios poscríticos, con la posibilidad no solo de ser una alusión explícita, nominal, de sí mismo, con nombre y apellido: Rufo Caballero. Lo más interesante en este caso es que lo intenta desde la voz desvergonzada de la tercera persona del singular, un tal Gilberto,[222] que también es crítico de cine, y que a su vez acaba siendo otro alter ego desbordado por un ego descomunal.

[222] En el argot popular cubano el nombre masculino Gilberto es por antonomasia un eufemismo utilizado a manera de insulto para describir, en primera instancia, a un «gil», esa persona considerada lerda o tonta, incauta o simple, de pocas luces intelectuales, o muy fácil de engañar debido a su estupidez, o ignorancia. En otra acepción más refinada y ciertamente contradictoria también podría referirse, como es el caso aquí, a un individuo inteligente, pero muy arrogante, por ello, merecedor de ser ridiculizado. Consideramos que Rufo Caballero lo utiliza a modo de burla socarrona para referirse a la que sería la faceta presuntuosa de su personalidad profesional, o lo que sus colegas de la crítica de cine y sus lectores entenderían como tal a partir de la reputación de terrible que lo precedía y que parecería que él se dedicaba a cultivar con esmero. También es la transcripción literal del nombre de uno de los dos amigos y acaso colegas que conversan en el ensayo decimonónico *El crítico como artista*, de Oscar Wilde, un diálogo entre Gilbert, el protagonista, y Ernest (Ernesto para Rufo Caballero), cuya función contrapuntística es sugerir ideas que el otro rechace.

"Dos amigos que se quieren", un ejercicio de escritura que a los efectos prácticos vendría a ser un compendio crítico sobre los largometrajes de ficción exhibidos durante el Festival de Cine Francés en Cuba[223] en su edición del año 2001, estaría concebido a la manera de un diálogo platónico entre un maestro didascálico y su discípulo dilecto pero ciertamente discapacitado, o muy limitado, en lo emocional y lo intelectual.[224]

Intuimos, o sabemos, sin embargo, que "Seduciendo a un extraño. *Aria*, relato de Franc Roddam inspirado en «La muerte de amor», de Richard Wagner", a diferencia del capítulo cinematográfico en que se inspira, no será una historia de amor o erotismo con un final trágico, suicida, más que todo por su carácter entre autobiográfico y novelado, donde el autor cubano es el narrador en primera persona pero también un personaje que testimonia una anécdota que pudo o no ocurrir en realidad, pero que resulta plausible y verosímil. En cualquier caso Rufo Caballero le permite al escritor Danilo Céspedes ser cursi y paternal al dirigirse al personaje de la joven desempleada sentada a la puerta del edificio, y que parecería buscar apoyo emocional, compañía y algo más aún por deducir:

> Nada en el mundo puede ser tan imperioso, tan determinante, como para que seas infeliz. Ni lo regímenes duros, ni las carencias impúdicas, ni los temores, ni las vacilaciones, ni las enfermedades. Tu fuerza tiene que ser mayor. Sentirte, siempre, una reina. Recuérdalo: No una princesa; una reina. Que pese sobre ti tu corona; no el mundo. La seguridad, la confianza en ti, te llevará a soportarlo y a rebasarlo todo, y a salvar esa sonrisa, que no merece tu angustia. (Caballero, 2010[c], p. 212)

La nota de color político al ser una historia ambientada en la Cuba contemporánea es un pequeño detalle digno de agradecer, más tratándose de una trama literaria que compromete la identidad del autor, que no puede escamotear que el que hablaba era él. Rufo Caballero, de paso, vuelve a exhibir, impúdico, fiel a su filosofía y estilo de vida, cuál era su método y proceso recreativo al escribir, que precisaba de satisfacer ciertas necesidades fisiológicas, y el modo en que esta práctica acabó convertida en un ritual, en una suerte de prolegómeno corporal, descontracturante y evacuativo del estrés:

---

[223] Considerado el más importante fuera de Europa, el Festival de Cine Francés en Cuba, en la edición que tuvo lugar del 13 de marzo al 14 de abril de 2001, implicó la exhibición en La Habana y otras provincias del país, entre ellas, Camagüey, Cienfuegos, Guantánamo, Holguín, Las Tunas, Pinar del Río, Santiago de Cuba y Villa Clara, de diecisiete largometrajes de ficción, veinticinco cortometrajes de animación y seis cortometrajes de diferentes soportes y temáticas.

[224] Desde el índice de la revista describen "Dos amigos que se quieren" (*Revolución y Cultura*, no. 3., mayo-junio de 2001, p. 27-31) como un "Singular ejercicio crítico que nos acerca a los filmes presentados en la más reciente muestra de cine francés". Aparecería compilado en *Nadie es perfecto. Crítica de cine*, esta vez en el acápite titulado "Otros dos ejercicios poscríticos". El primero de ellos, "*Cinco veces dos:* Historia descorazonadora en cinco actos", es un preludio paratextual del cuento "El pasillo número 3. Una historia de *Frutas en el café*, de Humberto Padrón, y la estructura de *Cinco veces dos*, de François Ozon", que sería al final uno más de los argumentos cinematográficos intervenidos en *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*.

> Cuando paso más de dos días sin eyacular, no puedo escribir, no consigo concentrarme, me entra una especie de carcomilla, de hormigueo, me desespero, y, para poder continuar, tengo que levantarme, masturbarme, luego tomar algo, y regresar, sereno, a la escritura. Es de presumir que entre la escritura y la libido exista una conexión absoluta, pero, años atrás, no podía suponer que, además de absoluta, la relación era lineal, sostenida, inmediata. Ya recuperado, regresé a un relato donde una muchacha malcriada tenía razones tremendas para hacer una llamada a su madre y pedirle asilo. Sonó el teléfono. (Caballero, 2010[c], p. 213)[225]

Al autor cubano, que ante todo es un crítico de cine con una convicción compleja, no le cuesta mucho traicionar al personaje del escritor sin edad, que se traviste en una suerte de ventrílocuo parlanchín que reproduce las filias y las fobias de Rufo Caballero, ese ensayista y personalidad pública que se dedica a la autoficción, entendiéndola como una de las formas más refinadas de la desalienación fílmica y el escapismo existencial:

> Eso agradecía con la risa: la eficacia del gesto. Luego me comentó que había copiado todas las canciones de Alex Ubago. ¿Ubago era, o es? ¿Se escribirá así? Y que ella no concebía nada, nada en el mundo, sin la mediación de la poesía. Tocó fondo para mí. Cuando alguien me habla de todo lo que ama la poesía, me mando a correr, en todos los sentidos. No sé si la culpa la tiene el cine argentino, el cine cubano, el cine francés, la literatura de aeropuerto, no lo sé; sólo sé que salgo despavorido. En ese minuto, todo peligró. (Caballero, 2010[c], p. 213)

Las diferencias entre lo poético y la poesía, que no tienen por qué ser sinónimos, entendiendo lo primero como una actitud estética y ética ante el rigor de la existencia, confirma, como es evidente, según lo que demuestra la presente investigación científica, que Rufo caballero era consecuente consigo mismo, al punto de conseguir transfundir a los personajes ficticios de su obra literaria de naturaleza narrativa los que vendrían a ser sus principios de vida. Dentro de lo que cabría esperar o podríamos suponer que haría, Rufo Caballero no despoja a su interlocutora, ya no tan casual en esta segunda ocasión, de ciertas cualidades o virtudes no solo eróticas sino también incluso de tipo intelectual: "Hablamos de Psicología, de Psicoanálisis, de Freud, de Lacan, de la neurosis, de la psicosis, de la esquizofrenia, de la paranoia. Manejó términos técnicos con bastante más precisión que yo". (Caballero, 2010[c], p. 214)

El crítico de cine, que a los efectos de la autoficción es un escritor poco deferente pero no por ello menos susceptible a los afectos inesperados, y sus efectos, sin embargo, no encuentra la forma humana de acabar siéndole atractivo a esa desconocida para quien resulta un individuo diferente, excepcional pero incomprensible:

---

[225] Rufo Caballero, más bien Danilo Céspedes, su alter ego escritor, alude al final de "Estiraría mis lienzos. *Historias de Nueva York*, primer relato: «Apuntes del natural», dirigido por Martin Scorsese.

> En cuanto terminó el aria, giró el cuello hacía mí, y dijo: «¿Sabes? Tipos como tú se encuentran una vez en la vida, pero suelen ser, también, extraños. Y no sé si me interesa insistir en la seducción de un extraño». Nos lo perderíamos los dos, dije ya obviamente vencido. Algo me desfavorecía, me arrimaba a la cuerda de un modo irreversible. (Caballero, 2010[c], p. 217)

El escritor Danilo Céspedes, incluso Rufo Caballero, el crítico de cine y ensayista, son derrotados sin paliativos por el pragmatismo profesional de una mujer joven urgida por la necesidad perentoria de ganar el sustento vital para ella y su familia en la miseria:

> Supuse que el apremio se debía a que la noche la esperaba. Tenía que hacer la noche, la noche ronca, la noche cerrada. Y yo era el puente perfecto, estaba a pasos de La Rampa, y era hora de calentar el asfalto. Yo, un enano ridículo al lado de la espesura y el atractivo de la noche que aguardaba. (Caballero, 2010[c], p. 217)

No es casual la mención a La Rampa. En la cartografía erótica y sentimental de la literatura cubana contemporánea, desde mucho antes incluso, ocupa un espacio esencial, no solo por su ubicación estratégica, sino por lo que tiene de escenografía y pasarela.

Es la cuesta arriba o tramo descendente, depende de la perspectiva y sensibilidad del lector, de la calle 23; que transcurre entre el Malecón de La Habana y la intersección con la calle L, en pleno corazón del Vedado. Es la esquina donde están el Hotel Habana Libre (Habana Hilton), el cine Yara (Edificio Radiocentro CMQ) y la famosa heladería Coppelia. Es también el sitio de encuentro por antonomasia y la travesía predilecta de la juventud cubana más díscola, esa que busca divertirse, encontrar una pareja ocasional, incluso algún turista descarriado dispuesto a pagar por sus servicios sexuales. Todo eso.

El escritor Danilo Céspedes, que es Rufo Caballero en modo avión, y viceversa, acaban no solo de darse por vencidos. También han recibido el premio, lo saben ambos, de disfrutar de un cuerpo joven cuando menos lo esperaban, y sin buscarlo en realidad; que les dejará una sensación agridulce pero muy reconfortante, de paso una historia casi cinematográfica, de un encuentro casual y con final feliz, incluso, la satisfacción rápida de una ansiedad afectiva compartida por dos completos desconocidos que se desnudan:

> La frase «Seduciendo a un extraño» volvía una y otra vez a mis oídos, y la veía en el momento en que fruncía el ceño y me lo confesaba. Seduciendo a un extraño se fue convirtiendo en una música rara, frecuente. Un misterio sabroso, recóndito, que no volvería, que difícilmente se me diera ya más, pero que yo comenzaba a necesitar todos los días. (Caballero, 2010[c], p. 218)

Ambos encuentran el título para ese libro que estaban escribiendo a cuatro manos. Que se había empezado a elucubrar o urdir muchos años antes, más de una larga década, cuando aún Rufo Caballero ejercía de crítico de cine en funciones y ensayista polémico,

fascinando del todo por el vértigo de la búsqueda constante, la concreción o el hallazgo del amor, el erotismo y la pasión en las circunstancias y las personas más inimaginables. Para Rufo Caballero no hay límites morales que no puedan ser cruzados si el delito de lesa humanidad o el pecado capital ocurren en nombre de una atracción correspondida. No importa que el argumento cinematográfico acabe siendo el de una historia de amor, perversa por cierto, entre dos seres humanos al límite de sus posibilidades existenciales:

> En esa película se nos relata, también desde la óptica emotiva de la memoria del protagonista, el amor entre un niño holandés y un soldado alemán durante la Segunda Guerra Mundial, en un imponente cruce de vencimiento de alteridades. La sutileza humanísima y la extrema sensibilidad con que se perfila esa relación pasa por sobre los patones normativos de, al menos: el mito privilegiante del sexo opuesto, la edad, y la nacionalidad o el lugar ético-político en medio de la contienda. Pero sobre todo, la edad. Pocas veces una película logra dejarlo a uno absolutamente sin respuestas, desnudo de toda prevención ante la grandeza de un amor que desafía todas las expectativas que va asentando la costumbre. (Caballero, 2000[c], p. 56)

Aquí habría que detenerse en una aclaración a lugar, o detalle no menor, imposible de eludir por la investigación, y es el equívoco flagrante en que incurre Rufo Caballero al afirmar que el filme *Por un soldado perdido*, dirigida por Roeland Kerbosch en 1992, al que se refiere en el fragmento anterior, narra la historia de amor homosexual entre un niño holandés, y un soldado alemán al final de la Segunda Guerra Mundial, cuando es la historia de amor e iniciación gay de un niño holandés, pero con un soldado canadiense, de las fuerzas aliadas que liberaron Países Bajos del yugo nazi en mayo de 1945.

Presuponiendo que fue un error involuntario, en cuanto Rufo Caballero admite que acabó anonadado ante un argumento audiovisual que para los estándares actuales podría ser entendido como una aberración, elevada a la categoría de arte mayor, él encuentra su coartada ética, y acaso moral, en la comprensión romántica y tardía del amor como ese impulso irrefrenable que nos deshumaniza, hasta erigirnos a la altura de las divinidades. Para él, los personajes del niño y el soldado, no son individuos decadentes y enfermizos, a ratos «desviados», sino seres humanos que se desviven por existir, y sentir al máximo, sin importarle las consecuencias de sus actos afectivos, para ellos o los demás:

> Eso sólo lo consigue el arte, aunque la vida esté colmada de experiencias así de, ¿transgresoras? Lo que en otro contexto hubiera resultado una secuencia de irritante violación, de escarnio, de ominoso «abuso sexual»; o sea, el momento en que el soldado posee al niño, aquí se nos presenta como un acto de afectuosa comunicación, de encuentro de dos cuerpos cuyas almas ya estaban trenzadas por sobre la Historia y sus convenciones, desde el juego y el retozo liberador del deseo. Sabrá Dios. Es esa, también, la vida. (Caballero, 2000[c], p. 56)

Rufo Caballero no se detiene ni un instante a pensar que más allá del consenso de los cuerpos desnudos que se funden para su placer personal, también forma parte de la vida en sociedad el renunciar de manera voluntaria a satisfacer ciertos anhelos atávicos. Hablamos de esos deseos morbosos e impulsos instintivos que hacen aflorar lo peor de los seres humanos. Más allá de que estos puedan ser entendidos o representados como lo que serían, desde la perspectiva imaginativa y pragmática de un escritor de ficciones, meros personajes de celuloide o papel, ficticios o reales, al crítico de cine y ensayista cubano le resultan en extremo fascinantes las historias de cine donde los límites éticos, y sobre todo morales, serían puestos a prueba por el carácter imprevisible e imperfecto de la condición humana, en ocasiones delincuencial, herética, pecaminosa, todo a la vez, pero siempre posible de explicar y entender si el lector es capaz de conectar con el otro.

Si bien *Por un soldado perdido* no deja de ser la adaptación cinematográfica de la novela autobiográfica homónima escrita por Rudi van Dantzi, que viene a ser el niño[226] de la película, de un argumento fílmico «equivocado», difícil de digerir en la actualidad, Rufo Caballero parecería haber extraído las fuerzas y la inspiración para escribir una de sus historias de cine vueltas a contar, donde se invierten, de una manera más «natural», y hasta cierto punto «comprensible», las responsabilidades y los roles que antes habían interpretado el niño holandés desvirgado y el soldado canadiense. En "No en Alemania. *The Reader*, de Stephen Daldry", Rufo Caballero no solo llega a subvertir la validez de los factores éticos y sujetos implicados en otra trama de abuso infantil con acceso carnal consentido. Insiste incluso en exculpar post mortem a la alemana, adulta y analfabeta, involucrada en una relación sexual con un niño de 15 años, que poco tiempo después descubre que ella había sido vigilante de un campo de concentración. El crítico de cine, como no podría ser de otro modo, se identifica con el chico, y asume su perspectiva:

> Me inició no en el sexo sino en la vida. Los dos conocimos juntos el misterio que nos faltaba. Ella me enseño los misterios del cuerpo, de la carne, de la sangre. Me hizo descubrir no ya su cuerpo sinuoso y particularmente sensual a los treinta y tantos años, sino que me hizo conciencia sobre mi propio cuerpo. Nunca pude usarlo igual, créame. (Caballero, 2010[c], p. 122)[227]

[226] Casado con un hombre, el autor del libro en cuestión acabó siendo el director artístico del Ballet Nacional de Holanda. El filme de ficción ganó el premio a Mejor Película del Festival de Torino en 1993.

[227] Salvando las distancias en cuanto a la autoría, el drama en cuestión, el estilo narrativo y la nacionalidad de los personajes y realizadores, es un argumento emergente que conectaría con un cuento y largometraje de ficción que Rufo Caballero también intervendría en una de sus otras historias de cine vueltas a contar, *Silicona*, donde un joven comunista cubano, con grandes dudas éticas, existenciales e ideológicas, David, es iniciado en el erotismo y el sexo por una mujer madura, sensual pero con un muy bajo nivel cultural, Nancy, a su manera, otra víctima propicia que no encuentra la paz ni la solución a sus muchos problemas.

Al abordar el escabroso asunto de los hipotéticos abusos sexuales en la infancia, Rufo Caballero no se detiene ante nada, y hurga en una herida abierta y supurante, cuando en otra de sus historias de cine vueltas a contar, "Plumas en el viento. *La duda*, de John Patrick Shanley",[228] insiste en mostrar a la mujer, en este caso la directora de un colegio religioso, como una depredadora oportunista que victimiza a un niño negro en una situación de absoluta vulnerabilidad psicológica y social. Si el largometraje de ficción inducía al espectador a impregnarse de un estado de confusión y paranoia total, que le permitiría imaginar como cierta, o al menos verosímil, la posibilidad del abuso sexual por parte del párroco interpretado por el malogrado Philip Seymour Hoffman, Rufo Caballero da un giro dramático al argumento y descubre desde la narración no solo la culpa, sino también las dudas que carcomen a la descarriada directora del colegio:

> La parálisis de Donald acabó de trocar también mi emoción en pánico. Nos quedamos así durante un minuto, o dos. Pero por algo yo había vivido bastante más, hermana James, aunque no en estos tortuosos desvíos del alma. Volví a acariciarlo, y entonces, Hermana, entonces me atreví a bajar su pantaloncito. Ternura, deseo, confusión, sensaciones de plenitud que jamás había conocido, pasaron por mi sangre cuando toqué aquel órgano pequeño, entumecido por la edad y por el frío; aquellas nalguitas dulces, que reclamaban a gritos mi boca deseante. Lo disfruté tanto esa primera vez. Puedo entender que, al despedirlo, y darle un beso en la frente, aumentara su nivel de incertidumbre y su nerviosismo. Fue esa la turbación que advirtió usted al entrar Donald de nuevo a su clase, como venido de la rectoría. (Caballero, 2010[c], p. 161)

Rufo Caballero se encomienda al antiguo recurso literario de la carta inculpatoria, dirigida por parte de la directora del colegio religioso a una hermana inexperta y joven, que ejercía de maestra, a la que necesita confesar que había pecado al depredar al primer niño negro matriculado como estudiante, gracias a las gestiones ingentes de su madre, que lo sabe gay y quiere mantenerlo a salvo del otro progenitor, un hombre homófobo. El relato del crítico de cine se adscribiría así al género epistolar, Post Scriptum incluido, segunda parte tan o más extensa que la primera versión de la carta o mea culpa pasional, donde la regente del colegio católico hace examen de conciencia y se arrepiente de todo. Ni siquiera es un intercambio epistolar, pues la acción de la carta entendida como relato transcurre apenas una vez y en un solo sentido, sin que haya respuesta de la destinataria, que no sabe que acabará ejerciendo de confesora en contra de su voluntad manifiesta.

[228] Basada en la obra teatral homónima, *Doubt*, escrita y adaptada al cine por John Patrick Shanley.

3.11. *De las adaptaciones al cine y viceversa, o cómo se deben entretejer el arte de la escritura con el de la imagen en movimiento, siempre desde una perspectiva personal.*

Rufo Caballero inicia el conteo progresivo del fin de la era moderna y del tránsito a un nuevo momento histórico a partir de lo cinematográfico, que comienza a dejar de serlo poco después de concretarse en un ideal estético en fuga constante, ergo, inasible:

> Es una superposición interesantísima, casi erótica, entre los sedimentos de una alta modernidad en el cine anclada en la política jactanciosa del autor-Dios, y la irrupción mucho más sísmica que subrepticia, de una condición posmoderna que ya no era anuncio sino suceso. Pero en fin, no es la especulación genealógica lo que nos ocupa –problema ciertamente complejo que intentaré dirimir en otro ensayo– sino otro tipo de entuerto: el supuesto de que el cine, para encontrar su específico, ha de comportarse como un sistema en el que los diversos componentes parciales de su discurso se hallen perfectamente equilibrados, como disimulados, en un simulacro de totalidad lingüística donde la parte no existe sino de su disolución en el todo. (Caballero, 2000[c], p. 62)

Rufo Caballero se aparta en cualquier caso de una comprensión tan aritmética o exacta del cine para afiliarse por completo a un entendimiento existencial del mismo; que favorecería cumplir con un viejo anhelo creativo que tenía pendiente, convertirse en "un impenitente narrador de historias, de otro hombre que tuvo la virtud –la otra virtud– de concentrarse en bien contar sus conmovedores relatos sin demasiadas rupturas, extrañamientos, ni presunciones de vanguardia". (Caballero, 2000[c], p. 63)

Al intentarlo años después comprobará que su obra literaria de naturaleza narrativa estaría condicionada por la misma comprensión esquemática y formulista que atenazaba al séptimo arte desde sus inicios a finales del siglo XIX: "Lo que en realidad preocupa es el pretendido alcance del supuesto de que el cine *tiene que* comportarse con atención a una normativa que regula la proporción exacta de todos sus ingredientes, en franco homenaje a la teoría estructuralista de los sistemas". (Caballero, 2000[c], p. 63)

Lo que demandaba Rufo Caballero al séptimo arte es lo que luego intentará hacer no solo desde la crítica de arte, y el ensayo, sino a través de su obra literaria narrativa: "Al cine además de leerlo, hay que sentirlo, percibirlo en la piel y en lo más profundo de eso que llaman la inteligencia y que tanto trabajo cuesta activar" (Caballero, 2000[c], p. 67). En consecuencia, cualquier acercamiento axiológico al cine entendiéndolo como una adaptación, o hipertexto infinito, habría que afrontarlo desde la emoción estética, que precisaría a su vez de una notable capacidad de introspección intelectual, y también, de cierta curiosidad, y predisposición somática al momento de sentarse a escribir como si fuera una necesidad imposible de refrenar, que era como la asumía Rufo Caballero.

La complejidad del proceso de adaptación de la literatura, según el crítico de cine, se remontaría a los orígenes y la sustanciación alfabética de la civilización occidental, una vez la misma supera su etapa ágrafa. De ahí emanaría el hábito adquirido durante décadas, por un amplio sector de los que se dedican a la crítica de cine como profesión, de no asimilar que cualquier experimento cinematográfico no tiene por qué presuponer, a priori, y de manera arbitraria, la entronización absoluta de lo discursivo, lo dramático, y lo declamado, o hablado, a saber, siempre por delante y por encima de la composición escenográfica y espacial del plano, cuando no habría ninguna contradicción al respecto:

> Las dosis y relaciones entre la imagen y la escritura (para no quedarnos en la epidermis de sus modelaciones culturales en el cine y la literatura) poseen raíces bien profundas en la historia y la teoría de la cultura, ascendencias que la lingüística estructural y la semiología siguen tratando de elucidar sin demasiadas respuestas definitivas, para que los críticos en cambio se permitan resolver el viejo y actualísimo problema con un par de demonizaciones lapidarias. (Caballero, 2000[c], p. 67)

Rufo Caballero está claro no solo de las contradicciones y desafíos que confrontan los directores de cine, que vendrían a ser análogos a los de los escritores de ficciones, abducidos por las exigencias y expectativas económicas de la industria cinematográfica, así como de las casas editoriales, que presionan mucho a la hora de intentar rentabilizar las inversiones realizadas en la producción y el lanzamiento de sus productos culturales. El crítico de cine sabe que el arte de escribir, y el de filmar, tendrían en común las dudas del autor, que debe decidir si sobrevive siendo fiel a una visión artística muy particular, unívoca, que podría recibir o no el apoyo de la crítica y los productores ejecutivos, o sí, a cambio, se integra del todo y acepta las reglas del juego, de gestionar su obra, artística, o literaria, como si formara parte y se tratase, de una cadena de montaje o producción en serie de objetos funcionales o utilitarios, pensados para consumir y desechar de una vez, pero que no por ello estarían despojados de cierta pregnancia y trascendencia estética:

> El cineasta podrá ejercer su vocación sólo de dosificar la venta de su alma al diablo, a menos que se conforme con la expresión de emociones a un nivel eminentemente personal en las salas *de arte y ensayo*, sin preocuparse demasiado de las tentaciones del mercado, lo cual, en el contexto de producción de sentidos contemporánea, donde el texto no existe sino en su urdimbre supra e intertextual, es además de valeroso, algo ingenuo. (Caballero, 2000[c], p. 69)

Al hablar de producción de sentidos en la actualidad Rufo Caballero la entiende no tanto como la finalidad primera, y última del arte, la de concretar en una idea u objeto la vocación subjetiva del autor por procrear una obra personalizada. Aun cuando perciba y sufra el rigor de la persecución de la tan buscada rentabilidad en términos económicos,

que no siempre ocurre, ni siquiera en la mayoría de las ocasiones en que se intenta, en el caso que el artista consiga rebasar ese determinismo procaz, la producción de sentidos pasaría siempre por ejercitar a cualquier costo el derecho a incorporar una cosmovisión propia del arte dentro de un todo estético inabarcable, que supondría el entrelazamiento casi cuántico de su obra con aquellas que le antecedieron y sirvieron de inspiración pero a las cuales no concluye, sino que las prolonga en un continuo creativo que tendería al infinito mientras haya artistas, espectadores, intérpretes, lectores y receptores del arte.

Por supuesto, los desafíos en ambos ámbitos, el del cine y su relación estrecha y casi incestuosa con la literatura seguirían siendo los mismos: "En este registro entonces, el poder del editor de textos equivale perfectamente a la fuerza del productor de cine, si bien este tiene que soportar muchas otras espadas sobre su ingenio" (Caballero, 2000[c], p. 69). Rufo Caballero está convencido que lo primordial es crear hasta sentirse sabios, a sabiendas que no pasa de ser un espejismo reconfortante y soporífero para el escritor:

> Después de Roland Barthes es imposible la noción de escritura sin su apertura a la generación y legibilidad de sentidos en los sistemas epistemológicos de mayor alcance. Así, en la medida que la ilusión de Historia discurre, no está siendo sino *producida, escrita, leída*. (Caballero, 2000[c], p. 71)

El escritor crea, genera, produce sentidos en la medida que abraza la imposibilidad de acabar o cerrar el contenido de una obra fílmica o literaria a una interpretación única, y excluyente, de otras muchas relecturas plausibles, más allá de la apariencia engañosa que pueda ofrecer la palabra escrita, dígase impresa, sobre las imágenes en movimiento:

> Es por ello que a ratos la literatura despierta más la sensación de *mundo creado*, de invención genuina, de fantasía más libre, que si depende de un repertorio de signos invariable, estos apenas representan el despegue de unas posibilidades infinitas de arquitectura creativa. De semejante supuesto ha vivido también su aura. (Caballero, 2000[c], p. 71-72)

Tampoco es que Rufo Caballero desestime la palabra como continente y contenido a la vez. A partir de su poder definitorio, denominativo, y descriptivo, el crítico de cine, que gusta de citar a otros escritores vivos, mientras más polémicos y antisistema mejor, al menos de los que hayan tenido alguna relación con Cuba, coinciden en que la palabra, "transmite el contenido de ella misma y de la imagen visual". (Valdés, 1992, p. 10)[229]

[229] Aunque parezca insignificante, citar a Zoé Valdés, que fuese colaboradora, y también vicedirectora de la revista *Cine cubano* entre 1990 y 1994, que luego se exiliaría en París, no es un detalle para ignorar a la primera. Por el contrario. Hablaría a las claras de la fidelidad de Rufo Caballero con quienes consideraba sus amigos. Referenciarla también servía de burla a la censura institucionalizada a todos los niveles de la vida pública, donde la autora cubana estaba prohibida tras abandonar, deserción sería la palabra utilizada, una delegación oficial durante un evento en el extranjero, parecido, en parte, a como había ocurrido antes

El crítico de cine ahonda en la cuestión de las compatibilidades y contradicciones:

> La imagen no puede librarse de su eterno dilema de identidad, en el sentido de que cada figuración más o menos personal, más verista o surreal, deviene «un fantasma» de la realidad tangible, su silueta es fácilmente reconocible en la realidad-real, otra redundancia necesaria. Por su misma propiedad fisiológica, la imagen se sustrae menos al vértigo del referente, en lo que la escritura puede suscitar, de común, una sensación más arraigada de *mundo autónomo*, incluso sin tener que carenar en los predios del absoluto abstracto. (Caballero, 2000[c], p. 72)

Rufo Caballero, aun así, deja abierta la puerta a la especulación y la imaginación, a partir de las interpretaciones inesperadas y sugerentes que provocarían algunas tramas: "Y vuelvo aquí con los matices, porque en no pocas ocasiones la historia, o el relato que escogemos por tal, sorprende con insospechadas variaciones". (Caballero, 2000[c], p. 72)

Todo tendría que ver con las cantidades aproximadas, o las proporciones exactas, con que cada arte, el cine y la literatura, juntas y por separado, son capaces de coexistir:

> Luego, la no menos conocida disyuntiva entre connotación y denotación, dos cualidades que asisten por igual a la imagen y la escritura, pero que asumen en una y otra muy diversas correlaciones. Pareciera que en efecto el verbo *connota* más que la imagen, en la medida que sus unidades de sentido aluden más que fijan. (Caballero, 2000[c], p. 73)

Al hablar de alusiones y de sentidos a ser producidos por el espectador entrenado, que es a la vez ese lector interesado lo mismo en críticas de cine que en la literatura de ficción que podría haberle servido de inspiración, y de origen argumental y dramático, Rufo Caballero entiende que el acto de la escritura se desarrolla en una dimensión casi metafísica y profundamente subjetiva, que apela a una magnitud que aunque aprensible en términos cuantitativos, o sea, medible, reviste sobre todo una connotación cualitativa, que se encomienda a la sensibilidad del receptor del mensaje y sus significados cifrados: "Muy relacionada también con ese supuesto, la idea de que la imagen *condensa* el tiempo, en lo que la escritura apenas lo describe". (Caballero, 2000[c], p. 72)

Al hablar de condensación el crítico de cine estaría hablando del constreñimiento de la imagen en movimiento a esos segundos o minutos en que transcurren las escenas y secuencias. La literatura, en cambio, al describir, expande los horizontes hermenéuticos, que ya no se limitan a ser apercibidos u observados, como ocurriría con las imágenes, estáticas o en movimiento, sino que precisan ser imaginados.

---

con Guillermo Cabrera Infante, ambos, ella y él, críticos de cine, escritores, guionistas, intelectuales que, cada cual en su momento, apoyaron con entusiasmo el proceso revolucionario para luego desmarcarse del mismo por diferencias ideológicas irreconciliables con la deriva autoritaria, luego dictatorial y extremista, del gobierno cubano, que no acepta, ni siquiera en la actualidad, ninguna opinión contraria o disidente.

En consecuencia, al ser narrados sin indulgencia, casi recreados de la nada a partir de lo que sugiere la lectura del texto, la palabra escrita, e impresa, alza el vuelo poético:

> La escritura puede saber menos de las mediaciones, o las determinaciones ajenas a su discurso endógeno, cuando saborea más la propiedad de su literalidad y la pureza de su textualidad, al asentarse sobre medios y soportes más o menos neutrales, en donde la bien relativa expresividad de la superficie no determina vectores de significados. (Caballero, 2000[c], p. 74)

La crítica de autor, como una actividad artística, intelectual, y también profesional, encontraría su explicación epistemológica y su viabilidad estética como discurso escrito, en tanto literatura por méritos propios, en la capacidad de asombro y descubrimiento de quienes la practicarían con una finalidad no solo explicativa, sino también sintomática. Al propiciar la producción de sentidos nuevos y plausibles, que bien que podrían atentar contra las intenciones declaradas o explícitas del referente original, cuya codificación y ensambladura dejan de ser patrimonio exclusivo de aquella persona a la cual se adjudica su creación, la crítica de autor no solo releería sino que también reescribe el argumento, el drama que enfrentan los personajes, el final que deja de ser tal para abrirse al tiempo:

> Ahora, si las *sorpresas* con que el medio de la imagen interfiere y perturba el texto cultural, forman parte indisoluble y *esperable* de la riqueza y la espesura del mismo texto, una de las tendencias fundamentales de la escritura literaria de la vanguardia moderna ¿no consistiría acaso en hacer que el soporte *hablara*, que la tipografía rompiera la pasividad alusiva del *neutro* soporte literario, que la estructura y el orden de la lectura, al trastrocarse, introdujeran sentidos? (Caballero, 2000[c], p. 74)

Rufo Caballero pone en práctica, desde su crítica de cine, lo que han dado llamar, desde la dramaturgia cinematográfica, y que él mismo referencia en varias ocasiones, valores de anticipación. El crítico de cine no solo admite que si escribe ficciones algún día no estaría descubriendo ni haciendo nada nuevo, cuando más, continuando el legado de los que le antecedieron y dejaron, tras ellos, una obra literaria, más que inconclusa, casi inmarcesible, incluso diríase que infinita, siempre a gusto del lector insatisfecho: "Las distinciones saltan a los ojos, cuando la cultura es, sin embargo, la capacidad de atisbar los puentes entre las distancias, de asociar lo presunta pero frontalmente escindido, de encontrar las posibles convergencias de las disonancias". (Caballero, 2000[c], p. 75). Y todo ocurre, y es posible, por una razón muy sencilla: "La imagen y la escritura, de una vez digámoslo, se presuponen de forma orgánica e inseparable en la madeja de crecimiento histórico de la cultura y los gestos civilizatorios del ser. (Caballero, 2000[c], p. 75)

La crítica de autor, según la entendería y pondría en práctica Rufo Caballero, buscaría rebasar con suerte la encomienda estética de emitir un discurso axiológico diferente, más complejo y elaborado, nuevo, para, sin dejar de ser ciencia a su manera, ir más allá de la demostración de una hipótesis o idea a defender, consiguiendo que el escritor asuma desde el principio que lo que hace es arte, creación por méritos propios:

> Claro, la cultura es otra cosa; la cultura no es siquiera ese don de dominar *horizontalmente* el mundo: la cultura es la virtud de tejer puentes, de construir nuevas arquitecturas después de las palabras y los datos, después –aunque paradójico parezca– del mismo saber. (Caballero, 2000[c], p. 74)

Eso no significa que Rufo Caballero se considere un adelantado en la praxis de la recreación literaria de los argumentos cinematográficos que antes había analizado desde la crítica y el ensayo. Más allá de emitir un juicio de valor estético sin otra intención que no sea analizar la pertinencia y trascendencia de una obra fílmica en términos artísticos, Rufo Caballero tenía plena consciencia que no estaría innovando sino apenas integrando su obra literaria de naturaleza narrativa a una tradición discursiva y lúdica, entiéndase, procreadora de sentidos, con antecedentes notables que se remontan al legado en vida de otro ilustre escritor cubano, que sí que podría ser considerado un pionero al respecto:

> Se sabe en definitiva que, de Cabrera Infante para acá, los críticos alimentan *sus* películas, las continúan, creen que las perfeccionan, porque para ellos la subjetividad de su oficio no es un bochorno sino un parto genuino de creación y continuidad textual. Para ellos la crítica es *escritura* y no simplemente metalenguaje parasitario. Para nosotros la crítica no es el resultado de la frustración que refería hasta el cansancio Truffaut; es, por el contrario, escritura que crea, hace, mejora el cine, desde otro nivel cultural. (Caballero, 2000[c], p. 82)

Ahí radica la complejidad metatextual de la crítica de autor como acto de creación. En su amplitud arquitectónica y conceptual, de estilos de escritura, métodos de análisis, objetivos artísticos a ser alcanzados y perspectivas de análisis del fenómeno que estudia. La crítica de autor conecta la imaginación humana con su capacidad para ser enunciada desde las ciencias del arte y el audiovisual, como adaptación y puesta en escena fílmica, pero sobre todo, a partir de ese discurso escrito que sirve de apoyatura literaria y textual.

Desde la perspectiva de Rufo Caballero un escritor incluso edita, continúa, depura, discrimina, purifica, y al final, recrea historias infinitas, que no le pertenecerán nunca, pero que hace suyas hasta prorrogarlas en la búsqueda de un horizonte hermenéutico nuevo, que convierta la obra literaria del autor en una recreación narrativa a posteriori, en diferido, de un texto precedente en el tiempo del cual acaba siendo una prolongación.

Si bien Rufo Caballero es capaz de distinguir los matices que diferenciarían las teorías de la recepción en el cine y la literatura, también defiende que esta última no se agota nunca en sí misma, pues siempre concede al lector, que no deja de ser espectador, el poder de la recreación mental pormenorizada del argumento o la historia narrada a partir de un catalizador o detonante a ratos abstracto y austero, pero por ello, inagotable, valga la contradicción dialéctica.

Los cambios sutiles que se producen entre las expectativas del espectador y las del lector dependerían en este sentido de su historia de vida, y no solo de los significados codificados desde el arte de la escritura, y su adaptación audiovisual cinematográfica. Rufo Caballero sabe de la existencia de esos espacios blancos, y a oscuras, daría igual, que se producen tanto al momento de escribir como de filmar imágenes en movimiento.

Rufo Caballero, sin llegar a esbozar una teoría literaria propia como tal, especula y reflexiona sobre cómo el acto de escribir, y leer, disfruta de una estabilidad inalterable que apenas afecta el proceso de comprensión y recepción si se le compara con el cine. El crítico y ensayista también admite y explica cómo, al adaptar cualquier obra literaria, en este caso al audiovisual cinematográfico contemporáneo, el mismo abre las esclusas de la interpretación hasta procrear sentidos antes eludidos, imperceptibles e inasumibles.

La crítica de autor, como la continuación recreativa de un argumento y drama precedente, sea literario, fílmico, o ambos, encuentra su aplicabilidad y explicación en ese hecho o posibilidad reconstructiva. Su valor cultural, histórico, ideológico incluso, radicaría ahí. En la concatenación de hechos inconexos en apariencia. La crítica de autor encuentra su coartada estética en esa cualidad de la palabra declamada, escrita, impresa, de no asirse a una estancia espacial específica, a una realidad material registrable por la vista, sino que la misma debe ser construida o recreada desde el prismas personal del lector que observa.

El componente epistemológico e intelectual de la crítica de autor hay que hallarlo en el conocimiento entendido como esa capacidad de conectar ciertos hechos y procesos con su correlato artístico, sea cinematográfico o literario, que es a su vez representación. La crítica de autor es un acto de creación autónoma en la medida que la imaginación es posible referirla desde el discurso científico pero también desde el cine y la literatura.

Rufo Caballero se apoya en Jean Baudrillard a la hora de apuntalar su apuesta por el experimento artístico literario de apropiarse de historias ajenas que le anteceden y obsesionan, que él hace suyas, en las cuáles cuesta distinguir dónde acaban o empiezan, quien las escribió en realidad, o adaptó luego, y quién las continúa o recrea otra vez:

> Ya no hay deslinde posible, o discernible, entre imagen y realidad: ahora la propia realidad es imagen, virtualidad construida por un palimpsesto de espejismos que nutre una historia pop donde la realidad no puede ser entrevista sino a partir de la asunción de que, cuanto percibimos, son acaso nuestros propios estereotipos y modelos del pasado. (Caballero, 2000[c], p. 84)

La crítica de autor, aunque hunde sus raíces nominales y teóricas en lo moderno, es un dispositivo discursivo y una praxis creativa posmoderna, de reconciliación cultural con ese momento histórico y pasado reciente que no se considera acabado ni superado, pero del cual habría que desmarcarse de alguna manera creativa, que aun así permitiera establecer un vínculo directo con su legado inminente:

> Siendo así, la posmodernidad se presenta no tanto como el reino avasallador de la escritura (que en última instancia lo sería antes que la imagen, parece estar claro), sino como el espacio finalmente políglota en el que se superponen lo visual y lo escrito en un montaje orgánico, grácil y armónico, donde las presuposiciones de ambos componentes sempiternos de la cultura realizan entonces la utopía de su misma dinámica ontológica; esto es, el (co)existir en el diálogo, y primero que todo para él. (Caballero, 2000[c], p. 87)

Rufo Caballero se remite, cómo no hacerlo, o intentarlo, a Severo Sarduy, del que adopta su comprensión corporal, fisiológica, somática, del acto de crear, sea escribir, filmar, pintar, o recrear, practicas creativas siempre interconectadas y codependientes:

> ¿Cómo y cuándo, desde entonces, la escritura ha podido conectarse sobre las imágenes y la pintura? Cuando comprendí que, sentado a la mesa, con el lápiz en la mano y acometiendo el gesto para escribir, la energía que venía de los hombros (y de más lejos, del sexo), que pasaba a través del puño, esa energía minúscula era la misma que aquella que atraviesa el cuerpo del pintor. La decisión ínfima apareció en un instante: tú puedes dibujar o pintar o escribir. La franja entre esas tres actividades tan materiales es imperceptible. Pero si las pulsiones, si las energías, son idénticas, los resultados son muy diferentes. (Fernández Fe, 2019, s/p)[230]

Rufo Caballero también se desmarca de los "juicios, prejuicios y saldos estéticos de la «adaptación» literaria al cine", que le parecería un artefacto artificial, elemental, una farsa repelente, puesta en solfa que vendría a explicar la viabilidad y vigencia de la crítica de autor como una práctica personal emprendida por él en su condición de autor:

[230] La entrevista en cuestión fue concedida por Severo Sarduy a su amigo y crítico literario Jacques Henric, tras la aparición en Gallimard de su novela *Cocuyo*, con el título *Pour que personne ne sache que j'ai peur* (*Para que nadie sepa que tengo miedo*). La entrevista fue publicada por la revista *art press* en su número 166 de febrero de 1992. Como bien aclara el escritor Gerardo Fernández Fe (ensayista, novelista, poeta cubano), tanto la entrevista como la nota que la acompaña también fueron publicadas en la revista *Revolución y Cultura* (n.º 2, marzo-abril de 1998), que es la fuente que cita Rufo Caballero. Aunque en francés llevaba por nombre "Severo Sarduy, la lumière et l'excrément", al editor no le agradó la presencia de lo escatológico y lo modificó por un título del gusto poco atrevido de los funcionarios del ministerio, los llamados «comisarios culturales»: "Severo Sarduy: más lejos que la imagen". Como era de esperar, además, las dos líneas dedicadas por el escritor camagüeyano exiliado en París al régimen dictatorial que mal gobierna Cuba desde hace 65 años fueron censuradas sin mediar advertencia editorial al respecto.

> Entrecomillo *adaptación* porque, de entrada, la sola enunciación del asunto me ha parecido siempre errónea, o por lo menos tendenciosa, simplona. No creo que en ningún caso, siquiera en los más pedestres, la literatura se «adapte» al cine, ni el cine «adapte» a la literatura, o similares. No pienso se trate de un mero *acomodo* a otros moldes expresivos. El diálogo se entabla a partir de procesos mucho más complejos que la simple «adaptación». (Caballero, 2000[c], p. 88)

Al respecto podríamos considerar que la crítica de autor, según la entendió y practicó a su manera Rufo Caballero, a través de esas historias de cine vueltas a contar, no son adaptaciones sino continuidades consensuadas con el texto originario precedente, con el cual el autor y su obra literaria permanece en contacto «inalámbrico» constante. La conexión existe, es innegable, rastreable y real, pero no siempre perceptible del todo:

> Los puentes o engarces suelen ser verdaderas transmutaciones de un lenguaje en otro, profundas transfiguraciones de sentidos y recursos, metamorfosis y trasvases plenos de matices y sutilezas que para nada admiten la reducción que implica la «adaptación», y que requieren exámenes casuísticos que reparen en el amplio repertorio de posibilidades que tienden a suponer la mutación de la literatura en cine, o el vértigo del cine hacia la literatura; pues no siempre son iguales los puntos de partida, las intencionalidades o las devociones o jerarquías culturales a tenor de las cuales acontece el enlace. (Caballero, 2000[c], p. 88)

La crítica de autor es el derecho inalienable ejercido por el escritor a imaginar otros muchos derroteros argumentales, dramáticos, estéticos e ideológicos, coincidentes o no con su interpretación filosófica del mundo que lo rodea, a la cual no puede escapar:

> La libertad de la creación implica una perspectiva amplia y desprejuiciada que va mucho más allá, y acá, de la contracción al específico, o a lo tenido por tal; la libertad del artista es precisamente la audacia que lo invita a sobrevolar territorios imprevistos, y a encontrar, de los involucramientos en ellos, otras resoluciones y posibles inmanencias, muy otras, que reten a la propia identidad de su acceder a la cultura. (Caballero, 2000[c], p. 90)

Es una atribución autoral y filosófica a lugar, que no hay necesidad de plebiscitar, ni siquiera desde las ciencias, y la ética, pues debería darse por sentada casi siempre:

> Para el intérprete de textos literarios, estos que aparecen en definitiva como esa otra realidad que habría que asumir en un sentido personal, remodelador, repensador, en un código de doble instancia: la realidad-real que la literatura ya transfiguró, y la textualidad literaria misma como opción o modelo de realidad. (Caballero, 2000[c], p. 91)

Así una de las cualidades y prerrogativas del arte, entiéndase de la crítica de autor, en su aspiración de producir nuevos sentidos, sería la de acentuar su impredecibilidad: "«La necesidad de captar el espíritu» se viene convirtiendo en un lugar común con ánimo de reclamo inexorable, con aliento farmacéutico; en una receta más que no hace sino frenar las sorpresas de resoluciones con que el arte nos recibe" (Caballero, 2000[c],

p. 92). Al hablar de «resoluciones» Rufo Caballero se estaría refiriendo a las decisiones y soluciones creativas múltiples y novedosas que toma el autor que se arroga el derecho de continuar un argumento aparentemente acabado y ajeno, que él prolonga a voluntad, con tal de alcanzar cotas, no necesariamente más altas, pero sí diferentes por rupturistas, al entender que "el rebajamiento de lo heroico comporta también su gozo". (Caballero, 2000[c], p. 92)

La difuminación del marco material de referencia que puede servir de inspiración escenográfica a una obra literaria, y a lo que podría ser su contraparte cinematográfica, encuentra en Rufo Caballero un partidario fervoroso, que otra vez invoca la autorización explícita de un escritor que le servirá de cicerón en su intento de aprehender las mañas del oficio, no de criticar o ensayar, sino de urdir sus historias de cine vueltas a contar:

> En su filoso y bello libro *La verdad de las mentiras*, el escritor Mario Vargas Llosa asegura que «la buena literatura impregna ciertas ciudades y las recubre de una pátina de mitología y de imágenes más resistente al paso de los años que su arquitectura y su historia. (Caballero, 2000[c], p. 92)

Aludir a las ciudades y su cartografía imaginaria como aquellos entornos humanos que condicionan la forma en que sus cronistas la refieren y desvirtúan, es una constante axiológica y elemento a interpretar desde la crítica de cine y el ensayo del autor cubano, que luego insistirá en transvasar dicha praxis a su obra literaria de naturaleza narrativa. Así La Habana, Nueva York, o Venecia, por citar solo tres ejemplos de urbes de las que Rufo Caballero habla en sus cuentos, devienen no solo escenografía o paisaje sino sobre todo una estancia e identidad metafísica, que rebasa al edificio, al entramado conocido, para redundar en una clase de atmósfera artística autónoma y fuerza discursiva opresora, que puede llegar incluso a permear a los personajes, sean cinematográficos o literarios, hasta condicionar sus actitudes y reacciones.

Ahí radicaría el aporte y mérito artístico principal del autor según Rufo Caballero, por lo menos el de aquellos que conciben su obra atados a una responsabilidad estética y también ética, e ideológica, que los contendría y trasciende: "todo escritor responsable, ama y odia su legado a partes iguales" (Caballero, 2000[c], p. 95). El debate existencial alrededor de resolver o superar dicha dicotomía o disyuntiva podría entenderse como la principal dificultad ontogénica que enfrentaba la obra literaria de naturaleza narrativa.

Por lo menos es así en la obra literaria de un crítico de cine y ensayista que sintió que lo que hacía lo complacía casi del todo, pero que aun así no le resultaba suficiente, precisando mucho más que solo se lo ofrecería la capacidad desarrollada, e imaginaria,

intuida, y postergada, de fabular historias que tuvieran algún significado trascendente para él. Asumida así la obra literaria de Rufo Caballero sería la de un escritor «bipolar», que se movería entre esos dos extremos antagónicos y reconciliables; que cohabitan y parasitan a un individuo complejo en la misma medida que lo abstraen y nutren, sobre todo, de aprendizajes, emociones, experiencias de vida, e ideas que luego adquirirán un regusto dramático, ficcional, de puesta en escena basada en hechos imaginarios o reales, distorsionados para la ocasión por la imaginación inquieta de un narrador de cuentos.

Rufo Caballero es consecuente con el hábito, digamos inconsciente, de transmutar o transponer, a su obra literaria, primero a la crítica de cine y el ensayo, luego a sus historias de cine vueltas a contar, de aquellas lecturas que consume y metaboliza hasta incorporarlas, no solo como los nutrientes básicos de su discurso y estilo literario, sino también de la filosofía de vida y la ética con que acompañó el ejercicio de la profesión. De estas no solo se apropia para citarlas o referenciarlas a discreción, porque le sirven, sino que las hace del todo suyas en un alarde de enjundia o erudición que lo conectarían de alguna forma con aquellos autores de cabecera de cuya obra las extrae, o las sustrae, que vendría a ser lo mismo a los efectos prácticos de la investigación científica.

Un ejemplo fehaciente lo tenemos en la entrevista concedida por Severo Sarduy, que Rufo Caballero analizó, en la cual puede leerse el siguiente fragmento, casi al final:

> En fin, la pintura permite ver más lejos que la imagen. Matta dijo que quería pintar lo invisible, lo impensable. Terminaré con un aforismo cuyo origen es probablemente búdico: "Lo que es no puede ser percibido ni por la conciencia ni por los sentidos". (Fernández Fe, 2019, s/p)

Rufo Caballero, angustiado por incapacidad sensorial para aprehender las esencias invisibles de ciertas escenas o secuencias donde la escenografía somete a los personajes, a través de una escueta e insignificante nota al pie, de esas aclaratorias y confesionales que tanto le gustaba introducir en la arquitectura casi narrativa de sus textos de crítica y ensayo, consigue afirmar, con cierto hálito inexcusable de «cita» y homenaje literario:

> Qué pena, perdido como estoy en el fracaso de pretender convocar, «traer» físicamente a lo etéreo, a lo que se fuga de todo continente; tontuelo que soy al no respetar aquel aforismo búdico acerca de que «lo que es (y es de tan fabuloso modo) no puede ser percibido ni por la consciencia ni por los sentidos». (Caballero, 2000[c], p.102)

Más que citar, que no lo hace, parecería que Rufo Caballero invoca en su ausencia la potestad de un autor que admira, del cual se apropia en sus fundamentos filosóficos, pero al que no adjudica ningún crédito literario por no estimarlo necesario al practicar la paráfrasis, y su vocación «plagiaria», entendida como una práctica científica permisible.

Rufo Caballero es convincente y severo en la medida que pone en práctica lo propuesto y teorizado antes por el propio Sarduy en lo concerniente a la atribución del escritor de apropiarse de todo lo que pueda servirle a la hora de gestar una obra literaria personal.

Para Rufo Caballero, tanto los directores de cine como los escritores de ficciones son observadores compulsivos e indiscretos, casi diríase que enfermizos, que se erotizan no por lo que llegan a contemplar de manera casual o teledirigida, sino porque disfrutan del placer estético de observar y «ver» como cualidades concomitantes de lo poético:

> Nuestra grandeza es la del *voyeur*, nuestra perversión es la necesidad de lo inmenso (ya lo sabía Cavafis cuando se dijo que «no sé si la perversión brinda fuerza. Pero estoy seguro de que ella es fuente de grandeza»), como en aquellos pasajes, y parajes, de *En busca del tiempo perdido* en que el niño respira el perfume de los manzanos y casi eyacula. (¿Casi, o eyaculaba?) (Caballero, 2000[c], p.103)

Su obra literaria posterior, aquella de naturaleza narrativa que empezaba a gestar entonces pero que no publicará hasta una década después, se nutre de la contemplación, del desasosiego del descubrimiento de sí a través del arte, y del testimonio de lo vivido, que es también lo más vívido de su imaginación recreativa y memoria selectiva urgida por la necesidad de acabar por fin de asumir en público en toda su complejidad humana:

> Lo sublime ni se reproduce ni se traduce, ni se emula; que, todo lo más, se experimenta bien adentro. Que se es capaz de sentirlo o de no sentirlo, sin medias tintas. Lo sublime no se ensaya, no se pretende: se es capaz de vivir lo sublime, o no se es capaz. Lo sublime no es una cosa que pueda resolver el aprendizaje, si bien el saber de la cultura es un templo que a la infinitud apunta. (Caballero, 2000[c], p.103)

Lo sublime, según Rufo Caballero, deja de ser entonces solo una cualidad estética, para recalar en lo existencial, en un posicionamiento honesto ante la vida y sus desafíos, de tal modo que conecta con lo poético, que también habría explicado con anterioridad:

> Otra escritora cubana, también amante inspiradísima del cine, acaba expresando mejor el dilema de esa dualidad, de este conflicto tensado, cuando afirma que «si el poeta piensa por vías interiores, en emocional clandestinidad [“en emocional clandestinidad”, frase bella donde las hubo jamás. R.C.], el guionista debe fluir su interioridad por vías exteriores» (Valdés, p. 10), lo cual tampoco implica, es claro, abaratar la historia con su mera y a ratos fatua armazón argumental. (Caballero, 2000[c], p.106)

Aunque sería posible hablar de un desdoblamiento y diferenciación entre el lector de la obra literaria y el espectador del fenómeno fílmico que se acerca a una adaptación, incluso sin saber que lo es, lo cierto es que ambos receptores tienen mucho en común, sobre todo en su condición de observadores. El modo en que participan de una historia, que puede ser la misma, u otra muy parecida, narrada de dos maneras acaso diferentes, en ambos casos precisaría de ciertos niveles de comprensión lectora, y por el contrario,

también de la capacidad desarrollada de permanecer a una distancia segura pero siempre inmersiva. Hablamos sobre todo de la experiencia compartida de una sala a oscuras que, atisbaría el fondo de la cuestión recurriendo a la complicidad y la disponibilidad lúdica, del que asiste a un espectáculo audiovisual en su condición de observador indiscreto: "La escritora Zoé Valdés lo intuye cuando confirma que «en el texto soy *voyeur* participante. En la imagen cinematográfica soy *voyeur* a distancia, desde mi ventana y con anteojos.» (*Op.cit.*, p. 11)". (Caballero, 2000[c], p.144)

La crítica de autor, tal como la concibe, ejerce y explica Rufo Caballero, renuncia a la exactitud aritmética y cuantitativa para priorizar en cambio lo cualitativo recreativo:

> Si el arte no es matemática, su interpretación no siempre puede ser ciencia. No sabría demostrar cómo lo logran: no es una luz cenital acá, o un sofá *déco* allá; es mucho más que eso, es un arcano, una revelación, una intuición que alcanza a ser compartida; un don de lo poético. (Caballero, 2000[c], p.146)

El crítico de cine y ensayista, que aún no escribe ficciones, pero pronto lo hará, entiende así que el acto de interpretar y producir sentidos no tiene porqué constreñirse, al menos en las Ciencias Sociales y las Humanidades, a un ejercicio epistemológico de recuento estadístico, que incluya datos alfanuméricos, ecuaciones, fórmulas y teoremas: "Es que a menudo, *no debe ser ciencia* para ascender a ciertas esencias. Es una pena que se haya debido esperar hasta la poscrítica, ya en el horizonte posmoderno, para interiorizar este aserto". (Caballero, 2000[c], p.146)

No es que la crítica de autor renuncie a ser ciencia, sino que lo es de otra manera, más aleatoria y etérea, que no responde a una lógica argumental consecutiva, y objetiva, organizada y pragmática, sino que discurre por los cauces del caos artístico y recreativo, de la improvisación y lo inesperado, de lo inmaterial intangible y lo mental subjetivo, del verso libre hecho párrafo, o como le denomina Rufo Caballero, el don de lo poético:

> Y aquí mismo está la quintaesencia del problema: no se trataba de superponer la razón occidental, con sus cartesianas herramientas modernas, a una lógica de escritura de la historia, y la Historia, que es bien distinta, y que posee sus propios resortes de postulación. (Caballero, 2000[c], p.147)

El descubrimiento o la producción de los sentidos sumergidos de cualquier obra literaria adaptada al cine incluso supondría el regreso inesperado a su esencia original, en la que siempre estuvo velada la posibilidad de las interpretaciones infinitas del arte, que redundan en acercamientos más o menos convergentes, descentrados, heterogéneos, incluso múltiples pero siempre personales, imposibles de aprehender en su complejidad, de manera inequívoca, incluso por aquellos atrevidos que los llevaron a la gran pantalla:

> Muchos cineastas relatan con eficacia copiosos argumentos pero no profundizan, ni tienen siquiera claro sobre qué discursa la historia por encima o debajo de su texto, que suele ser, la mayoría de los casos, un pretexto. Sobre qué, y *para qué*. (Caballero, 2000[c], p.154)

El crítico de cine y ensayista, al hablar del original literario como un «pretexto», lo hace con una doble intencionalidad manifiesta. Primero, para establecer que el mismo preexistirá en el tiempo a cualquier intento de adaptación cinematográfica posterior pero también que la obra responde a una intencionalidad no siempre explicitada por el autor, que no necesita explicarse ni justificar en modo alguno las decisiones creativas tomadas. Cuando años después el crítico de cine y ensayista cubano incursione con sus historias de cine en la literatura de ficción lo hará entonces a sabiendas del riesgo que enfrenta al intervenir y recrear desde su perspectiva personal lo que antes se había concebido como un original literario autónomo, adaptado al cine de una manera también independiente:

> Es de entrada preocupante que el director encuentre su licencia sólo a merced de esa otra más general, democrática y previsible que pertenece a cada lector, como si otras distancias, otras libertades, las de la interpretación del nuevo autor, no fueran ya suficientes. (Caballero, 2000[c], p.164)

A Rufo Caballero vendría a confortarlo el descubrimiento, en lo absoluto fortuito, de que la obra literaria siempre escapará al control y el marco mental del nuevo autor, sea un director de culto, el crítico de cine que la interpreta como hipertexto y pretexto y el escritor de ficciones que la interviene y recrea para darle continuidad argumental, incluso mayor profundidad dramática, produciendo así nuevos sentidos plausibles:

> Una vez más, por suerte, las obras trascienden los preámbulos o la conciencia de que sí tienen los artistas. Por fortuna el texto artístico no es tan solo la concreción de preconceptos con más o menos acierto, sino la amalgama de emociones incontenibles, intuiciones irrefrenables y desvelos creativos que ni la propia mordaza que se autoimpone el artista puede coartar. (Caballero, 2000[c], p.165)

La crítica de autor vendría a decodificar y rescatar los significantes y significados de los que pudo haber estado investido no solo el original literario que sirve de pretexto, tamizado a través de la subjetividad audiovisual del guionista y el director a cargo de la adaptación al cine, sino también de los exégetas profesionales que interpelan y evalúan la ficción escrita, y una vez filmada, incluso de los espectadores y lectores entrenados, es decir, aquellos cómplices habituales que leen la obra literaria, asisten y disfrutan de la liturgia de la exhibición, pública o privada, y luego se arman su propia película mental:

> El acto de interpretar no implica por un solo minuto la lejanía especulativa con respecto al original literario (cosa que, por demás, pudiera suceder perfectamente), sino la funcional generación de herramientas morfológicas de otro tipo lingüístico, que contribuyan a sustentar, a de nuevo respaldar los sentidos originarios. (Caballero, 2000[c], p.165)

Dicho de otro modo. Existen los «sentidos» instituidos, propuestos o sugeridos por el autor primigenio, pero estos no son los únicos. Ni siquiera los preeminentes. Desde la perspectiva de Rufo Caballero, de la crítica de autor como praxis artística e intelectual, es imposible jerarquizar la interpretación del hecho artístico cinematográfico, y literario, a partir de la imposición de una autoridad esquemática y verticalista que se organizaría, por ese orden, al partir, el primero, del creador de la ficción escrita; y segundo, y último, del responsable final de la adaptación al séptimo arte, en este caso, el o los directores.

La crítica de autor, tal como la concibió, la entendía, y practicaba Rufo Caballero, se arroga la atribución de concederle a cualquiera, que es decir a todos, sin distinciones, el derecho y la posibilidad no solo de abordar e interpretar sino de intervenir la obra de arte, literaria en primera instancia, luego fílmica, cuya capacidad para producir sentidos no es exclusiva solo de los creadores, sino también de los críticos, de los espectadores y los lectores, que encarnan en un individuo complejo y múltiple, que puede desdoblarse en muchas facetas sensoriales simultáneas, contradictorias e irracionales, pero válidas.

Es la lógica que le permite a Rufo Caballero posicionarse en la piel del guionista, o como le gustaba llamarles, el escritor para cine. La crítica de autor vendría a ser así la resolución parcial a un desafío recreativo, el de encontrar un medio expresivo personal:

> Imaginemos por un segundo el rostro del guionista al recibir la carta. Todo eso había que lograrlo, aunque sabría Dios cómo; y él, el guionista, debía hacer las veces de médium de Dios. Fantaseemos la secuencia de la acción real en casa del guionista: ¿el guionista se levanta y va hacia su biblioteca a buscar tres o cuatro manuales que dicten modelos por medio de los cuales «resolver» las indicaciones de prominencia dramática que dicta el director?, ¿acaso esos manuales, los mejores de ellos, contienen alternativas expresivas y métodos de resolución para situaciones así de «casuísticas», de debidas a la interpretación de la subjetividad personalísima de un rabioso autor?, ¿o acaso no quedará al escritor para cine otra alternativa que concentrarse profundamente en la capacidad de visualización de su pensamiento, que deberá movilizar toda su inteligencia para efectuar, primero a nivel mental, violentas operaciones de transfiguración y generación de «soluciones»? (Caballero, 2000[c], p.177-178)

Las dificultades éticas que confrontaría el crítico de cine y ensayista al interpretar, pero sobre todo intervenir historias de cine desde la ficción recreativa serían análogas, por no decir idénticas, a las de los escritores para cine o guionistas, instados a redactar un argumento adaptado que no les pertenece, y que deben hacer suyo para complacer las exigencias y expectativas del director, o en su defecto, de los productores involucrados.

En ningún caso es un proceso de reescritura exento de riesgos artísticos, empezando por los más elementales, los del lenguaje y el trasvase a un nuevo continente expresivo:

> ¿A qué pretender que sólo la «transposición» puede resultar la fórmula mágica de la mutación? ¿Qué se entiende por tal? En todo caso, habría que definir muy bien eso de la transposición, porque al menos a nivel lexical y etimológico, el término entraña, en su operatoria, una altísima dosis de «mecanicidad», de *traslado*, como para no merecer el ser sobreestimado en el lugar de la única vía para resolver los procesos de la «adaptación». (Caballero, 2000[c], p.179)

La crítica de autor, si nos atenemos a que es una «adaptación» de tercer grado, independiente y rastreable en su conexión con el original literario y su puesta en escena, sea cinematográfica, o teatralizada, ambas inclusive, aún así disfruta de una autonomía artística intrínseca, correlacionada pero no dependiente de los textos que le precedieron:

> Porque no sólo los relatos, tampoco la «adaptación» suele comportarse de una manera o de otra; más bien lo que funciona es un *montaje* abierto de varias operaciones, algunas más convencionales o «clásicas» y otras más audaces o «modernas». Es que lo escribo y me ruborizo: ¿no es una huella de jactancia o adolescencia el pretender que lo moderno es lo audaz? En todo caso esa audacia se comporta como una convención cultural que se reconoce del lugar que ocupa en el legado y, siendo así, a menudo el pasado, que no ya el futuro, se nos antoja mucho más osado. (Caballero, 2000[c], p.180)

El desmembramiento y la difuminación de la autoría impresa, en colisión aparente con su adaptación cinematográfica, interpretación crítica, y recreación literaria ulterior, no interesa que sea absoluta ni compleja: "En la práctica lo que suele acontecer es justo el desdibujo de esas barreras, en una suerte de canibalismo que hibrida, que se sirve de cuanto procedimiento esté al alcance para revalidar la historia en otro espacio textual" (Caballero, 2000[c], p.179). Por el contrario. Lo que intentaba conseguir Rufo Caballero a través del ejercicio de la crítica de autor como una actividad artística e intelectual es que la conexión argumental y dramática del original literario con sus paratextos dialógicos, fuese la adaptación al cine, la crítica especializada, o su reescritura recreativa posterior, ocurriese a un nivel «cuántico», de subpartículas de contenido, significados y sentidos, donde los «enlaces» entre los diferentes discursos consiguieran conformar un hipertexto espectral y multidimensional, con tendencia al infinito expresivo e interpretativo.

Lo que podría ser una condicionante o impedimento a la hora de adaptar al cine un texto reconocible, Rufo Caballero lo percibe como una oportunidad para experimentar, no solo con los formatos y medios expresivos sino también con los soportes y las voces:

> Un narrador puede ser vital para la dramaturgia fílmica, puede tomar más sentido en el cine mismo que en la literatura; en ocasiones lejos de condensar personajes hay que crear otros; la literariedad de los diálogos no tiene por qué afectar al discurso audiovisual si

> este encuentra la manera de complementarlos, sostenerlos e imbricarlos en una dinámica de expresión que no se sateliza mecánicamente a lo literario. O sea, transitamos uno de los terrenos de la especulación cultural más necesitados de desvanecer supuestos que se dan por axiomáticos cuando no son más que reducciones salidas de cierta praxis atraída por la costumbre y los caminos trillados. (Caballero, 2000[c], p.181)

Rufo Caballero, al incursionar años después en la ficción recreativa, busca no solo establecer un nuevo horizonte hermenéutico, sino también superar el desafío de fabular, una actividad artística que hasta ese momento se le resistía, o que él habría postergado. Aun cuando es un crítico de cine y ensayista establecido, con una reputación a defender, él sabe lo que presupone el atrevimiento de lanzarse a la aventura de escribir ficciones. Sin renunciar a su profesión principal, más bien forzando sus límites epistemológicos, Rufo Caballero encuentra la forma de ser consecuente con su formación y trayectoria:

> La «adaptación» literaria al cine no acepta normativas, sino que se presenta siempre como un desafío a la inteligencia de los escritores para cine, su cultura, sensibilidad, experiencia humana y poder de observación. Por ser el cine un arte eminentemente dramático, y serlo antes también la literatura en alguna medida, por representar ilusiones del discurrir de la vida muchas veces desde los modelos que el texto literario ha ensayado por senderos muy disímiles, constructivos de muy otras realidades, el cine y sus «adaptaciones» son una perenne tentación a empezar de cero. (Caballero, 2000[c], p.182)

El crítico de cine y ensayista ha decidido pasar a otro nivel del arte y la literatura, el del escritor para cine, que ya no es solo el guionista, tal y como él habría insinuado, que nunca llega a ejercer como tal, sino alguien más, el autor ínclito de ciertas historias de cine que volverá a contar algún día, aun cuando las analizase antes desde la crítica. Para ello se acoge y ampara en los criterios de una voz autorizada y siempre cercana:

> La escritora y ensayista Zoé Valdés, poeta, narradora y guionista ella misma ha enfatizado la necesidad de experimentar esta revelación, ese sonido recóndito que ella reconoce como «música interior» y debiera recorrer los tránsitos entre los diferentes medios: «siendo a mi juicio el guion cinematográfico un género literario donde historia y pensamiento deben ser descritos con suprema exquisitez, con las mismas emociones de la poesía, teniendo en cuenta que esa música interior, la luz interior, deben aparecer con todas sus letras en blanco y negro sobre el papel. Es la conciencia absoluta de que se escribe en imágenes muy profundas para imágenes también muy hondas.» (Valdés: *Op. Cit.*, p. 9.) (Caballero, 2000[c], p.182-183)

Es otra coartada, una más, que vendría a explicar la decisión de Rufo Caballero de escribir no ya guiones cinematográficos, a los que concede el estatus de género literario, sino historias de ficción con una matriz narrativa «obscena», que aun cuando suponen la mayoría de ellas la continuidad argumental y dramática de obras artísticas precedentes, alcanzan una altura estética inmanente. Más allá de cualquier optimismo emergente para

Rufo Caballero no hay recetas que coadyuven a alcanzar al éxito, solo las disquisiciones y dudas existenciales de alguien dispuesto a iniciarse en los entresijos de la escritura:

> Apenas podría ofrecer un par de recomendaciones de carácter más abstracto, cuyo registro no invita a prescindir de ningún estamento o componente del discurso *per se*, sino que mueve a pensar la transmutación lingüística que nos ocupa con otra complejidad, siempre mutable por demás, y acendrada en definitiva en el convencimiento de que las interpretaciones del cine y la literatura podrán ser convergentes, procedentes, en la medida que se entienda la fuente nutricia de todo arte verdadero: su potencial revelador de *una substancia poética*, en el sentido de la ascensión a las dimensiones prístinas, aún no enajenadas de las cosas, que es común a las diversas expresiones siempre que sea sentida, vivida, recibida, advertida, con el poder de observación de la conducta humana que hace parte vitalísima del arte. (Caballero, 2000[c], p.182)

Amén de la confesión anterior Rufo Caballero no se coarta un ápice cuando decide delinear su propia guía o manual de estilo y redacción, contentivo de las normas básicas que aplicará años después al momento de escribir sus historias de cine vueltas a contar, incluso desde antes, cuando aún se dedicaba en exclusiva a la crítica de cine y el ensayo. Consistirían en una sucesión de apuntes, recomendaciones y recordatorios más o menos inspiradores, reconfortantes y sugestivos sobre todo por su carácter ancilar y generalista. A continuación enumeramos de manera muy sucinta sus propuestas más interesantes:

- Recuerde que ese texto es para usted el mapa virgen que supuso para el escritor la propia realidad, y en la reescritura ha de intervenir, sin que deba usted contenerla, la *imagen* que usted se haga de esa *textura* que supone el diálogo entre la realidad o la ilusión de «referente real» que motivara el texto, la realidad que rondaba al escritor en el instante de concebirlo, y la propia realidad que a usted lo visita u ocupa en el momento del acto creativo.
- No comprima su veneración por la escritura ni reprima su respeto por la literatura. Primero porque ese acto, ese gesto cultural que usted emprende es también una tentativa de escritura, de escritura cultural. Luego, porque en la mayoría de los casos aquel escritor que le antecedió está probado por el tiempo (que tampoco es infalible, se sabe) y la crítica (que lo es aún menos), y las presunciones de total iconoclasia o desmedida irreverencia suelen recular en la más penosa de las impericias adolescentes enardecidas por el ímpetu de la ruptura: la apariencia de novedad cuando no se cumplen ni los más elementales índices del oficio.
- Habría que mirar a la escritura literaria en el sentido de un abrevadero no sólo de materia prima en lo dramático, sino de posibles revelaciones morfológicas, estructurales, que cifradas en otro medio de expresión, en otro lenguaje, pueden esperar al cine. En general: la escritura no ha de ser nunca un enemigo potencial; todo lo contrario: en la medida que más se le respete y atienda, más podrá usted distanciarse de ella en caso de necesitarlo, porque también pudiera, incluso, permanecer cercano a la redacción misma de los diálogos, a la sintaxis del escritor.
- La literatura será siempre, aun en el peor de los casos, una matriz de estima, un mar dador y no un mal seductor: la literatura no hace más que invitarlo a su crecimiento como

escritor, como escritor de cultura, de la subjetividad humana, de *lo poético*-revelador más que de los específicos artísticos. Su probable mediocridad no es responsabilidad de la literatura ni siquiera en los casos en que la literatura era ya mediocre, toda vez que por usted aguarda un acto de alumbramiento, un parto ingente que es o no es, que resulta o se aliena en el sendero de los clichés y las frágiles recurrencias.

- Entienda que solo la contigüidad de dos planos puede producir, generar sentidos acaso más potentes que la palabra misma, porque a diferencia de la imagen, que provoca interpretaciones, connotaciones, a condición de una fijeza más o menos relativa, el montaje es más sutil, el montaje sugiere, dice sin advertir que dice o va a decir, el montaje es como más socarrón y por ello mismo más abierto a la vez que más preciso: sus señales están siempre prestas, precisan de una lectura atenta.
- El manual a lo que contribuye es a despertar, a aguzar el sentido de los apareamientos lingüísticos y sus puentes, va desarrollando una pericia, pero no da respuestas puntuales. A usted lo interrogan los propios textos escriturales (el cine incluido) y en ellos, en sus engarces y cruces, han de estar las posibles, y siempre un poco ilusas, respuestas. En el arte no hay respuestas ni soluciones definitivas; hay ilusiones de acomodos, hay intuiciones y percepciones agudas en torno al seguimiento argumental y los atributos expresivos, que son ellos mismos productores de sentidos, accionadores del drama.
- No pierda de vista que usted escribe, desde sus imágenes, para una contemporaneidad. Tal vez no para una coetaneidad que puede hacer peligrar la universalidad consustancial al arte menos episódico, pero sí para una contemporaneidad cuyos sentidos están atentos a los nuevos mensajes que de manera más o menos sutil el pasado o el futuro van a enviarle.
- Recuerde que la Historia está hecha de recurrencias y que el hombre es uno, con mayor o menor asistencia de la ciencia, con mayor o menor avance de su pensamiento, pero es uno, y su alma es de una naturaleza que está ya en usted. El texto literario y el texto epocal serán siempre un pretexto: usted, sin dudas, responderá, primero que todo, a su propio texto, y ese texto habrá nacido con la intencionalidad, con la claridad de sus propósitos, con el por qué y para qué esta «adaptación». Es esa la primera y determinante pregunta que usted se habrá hecho, y sus incertidumbres (toda creación se ofrece como un mapa escarpado, fustigado por accidentes múltiples) lo embargarán, afortunadamente, en cada surco recorrido por la fiereza, el empuje, la inspiración, la transmutación lingüística. (Caballero, 2000[c], p.183-187)

En el intento de centrar el proceso de formación integral de ese lector y espectador ideal que se adentra en el estudio del cine y la obra literaria, Rufo Caballero se organiza su propio curso de técnicas narrativas a la carta. En consecuencia, su discurso didáctico se orienta a incentivar en los otros, quienes seamos, el libre discurrir de la imaginación: "Sabemos que la escritura, cualquier escritura, y la esterilidad, nada tienen en común. La escritura es fundación, es inauguración de territorios, descubrimientos furtivos, aura de lo que se escabulle" (Caballero, 2000[c], p.187). La crítica de autor, en tanto discurso, es decir, escritura, método, narración, consigue producir sentidos en la medida que aúpa

la subjetividad del hermeneuta que interpreta, interviene y reescribe historias conocidas, de cine, que se prolongan en el tiempo hasta adquirir nuevas resoluciones argumentales.

Su decálogo de «bulas», orientaciones y sugerencias al lector y espectador lúdico que anhela escribir cierra con un ejercicio de transferencia de responsabilidades que no dejan ningún margen a la duda. Escribir será siempre la asunción de riesgos personales: "No espere de mí ordenanza alguna al modo de *comprima el espacio o expanda el tiempo*; eso lo sabrá usted según lo que la obra le inquiera. Si no logra orientarse, tome este ensayo como un relato, y nada más. De adentro no le hablan" (Caballero, 2000[c], p.187-188). Al recomendarle al lector de su ensayo que en caso de extravío del sentido y de la noción de lo «correcto» se adentre en el texto de marras como si de una ficción se tratara Rufo Caballero estaba dando por sentado que las diferencias y los límites entre los distintos géneros literarios no son más que convenciones científicas preestablecidas de manera conveniente para facilitar su estudio sistemático, y sobre todo, su enseñanza:

> Como no son mejor ni peor la imagen y la escritura, sino bienvenidas, magníficas dotaciones del escenario de la cultura, que se integran, interfieren, necesitan, afanosas y ufanas, en el espacio multívoco, irrefrenable, nada matemático, de la subjetividad artística. La diversidad de caminos por los que puede transitar el flirteo del cine y la literatura, resulta justamente de la complejidad, la frondosidad y la naturalidad con que los procedimientos de la palabra y el icono dialogan y se funden en los predios del pensamiento cultural menos presumible. (Caballero, 2000[c], p.189)

La crítica de autor, en tanto una actividad intelectual, «recreativa», y profesional, en tanto un discurso literario y un método de interpretación, intervención y reinvención, no solo se prodiga en engendrar sentidos plausibles que responderían a las expectativas existenciales y necesidades del lector que la ejerce como medio de expresión estética. También rebasa su carácter de paliativo locuaz para devenir en sí misma arte y emoción. Es un acto de aceptación del diferente, de escenificación democrática y justicia poética:

> La cultura no es un proceso de exclusiones, sino de inclusiones múltiples, sedienta como está siempre del saber y de la vida; sus jerarquías, sus posibles ordenamientos, son con frecuencia útiles, pero su fecundidad, su savia inextinguible y su horizonte de infinito, son las cualidades que hacen posible la razón. (Caballero, 2000[c], p.189)

La crítica de autor, por tanto, no redundaría solo en esa colisión cósmica inevitable que se produce entre el cine clásico, o el posmoderno, y la obra literaria como pretexto. También atañe a otros discursos que asumen como fin no solo expresar la subjetividad inequívoca de su autor, sino también producir sentidos a partir de la exploración estética de los atributos y los límites que definirían a la praxis artística, literaria por extensión, acercándose también a las polémicas filosóficas alrededor de la «autoridad» del creador.

El anuncio de su difuminación aparente y renacimiento posterior como ente discursivo individual, reconocible a partir de las especificidades y las redundancias de su escritura, explicarían la lógica a la cual se adscribiría la crítica de autor en la contemporaneidad, al menos en la obra literaria de Rufo Caballero, donde la disyuntiva de escoger entre hacer y ser ciencia por un lado, y escritura artística recreativa por el otro, no tiene lugar.

3.12. *El canto del cisne negro o cómo narra un libro de viajes de Rufo Caballero.*

Se podría afirmar con una certeza absoluta que el período que transcurre entre el segundo semestre de 1998 y el verano de 2001 fue sin dudas el más intenso y prolífico en la carrera profesional de Rufo Caballero. No solo defiende con éxito su tesis doctoral en Ciencias sobre Arte, cuya investigación le había llevado una larga década, sino que el ensayo presentado al efecto es publicado menos de dos años después en formato libro. En ese lapso también salen, al menos él escribe y publica, otros dos libros de ensayos, uno a manera de compilación con todos los textos laureados en los concursos nacionales del quinquenio precedente, ya analizado en la investigación, y otro, el más importante de su vida, que recibiría el Premio de Ensayo Hispanoamericano Lya Kostakovsky.

La intensidad fabril, enfebrecida, con que Rufo Caballero se avoca al asentamiento decisivo de su carrera, proyección y trayectoria como crítico de cine y ensayista cubano, en resumen, de escritor, ayuda a explicar, y a entender, cómo es posible que consiguiera tantos méritos y reconocimientos. Por encima de todo, destacaban sus resultados a partir de una obra literaria que ya desde antes lo avalaban como un intelectual de un calibre y talento inmarcesible, no sólo minucioso y partidario del perfeccionismo estilístico sino incluso audaz por los enfoques epistemológicos e ideológicos desde los cuales abordaba el arte cubano contemporáneo, el cine clásico y también el posmoderno, el ensayo como género ambivalente, y su medio de expresión predilecto, y nunca, al final, la escritura, entendida como esa actividad artística, recreativa y profesional, en que se le iba la vida.

Si bien es posible que se hayan escrito, o al menos acabado de redactar al unísono, aun así, preferimos, en este caso, por una mera cuestión de conveniencia organizativa de la información, remitirnos primero al análisis de contenido del ensayo con el que en el segundo semestre de 1999 Rufo Caballero alcanzaría el grado académico de doctor en Ciencias sobre Arte. Para acabar, pasaríamos a la interpretación de *El canto del quetzal. Memorias de México. Un libro de viajes* (Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2002),

escrito a raíz de su estancia de un mes en el país azteca para recibir el Premio de Ensayo Hispanoamericano Lya Kostakovsky, del cual fue acreedor en tanto el autor del ensayo *América clásica: un paisaje con otro sentido* (Ediciones Unión, La Habana, 2000) que, si bien por cuestiones de índole epistémica, de extensión, y temática, no forma parte de los textos analizados en la tesis, desde el título sí que enunciaría su afinidad axiológica, conceptual, de contenido, estilo e ideas, así como de métodos y teorías, con el conjunto de los demás libros que integran la totalidad vasta de la obra literaria de Rufo Caballero. Lo primero a destacar de *Sedición en la pasarela. Cómo narra el cine posmoderno* es un detalle que a estas alturas de la investigación debería ser más que evidente:

> Ya es casi un tópico hablar de lo difícil que resulta la escritura de Rufo. ¿es que existe una desproporción entre los que se dice y el cómo se dice? ¿Es que acaso tanta erudición dificulta el alcance de las ideas? O peor, ¿es que esta erudición sirve para disimular la pobreza de las ideas? ¿Significa que el uso de palabras poco comunes es una forma farisea de reactualizar viejos contenidos? ¿O será que los nuevos contenidos exigen palabras nuevas? (Importante y destacable la intensidad con que Rufo ha visto tantas películas y ha leído tantos libros.) Pero no hay que equivocarse. La erudición no está aquí divorciada de la cultura. Por otra parte, el estilo no se escoge, se tiene. Y el estilo de Rufo contribuye, ante todo, a la madurez del lector. Más aún: la mayor importancia de este ensayo radica en la posibilidad que nos ofrece de crecer en cuanto lector. (García Espinosa, 2001, p. 21)

No es menos cierto, por otro lado, que vista desde el prismas de muchos críticos, directores, historiadores, y teóricos del cine, por lo menos de los más recalcitrantes y reivindicativos, la práctica de la escritura, sin bien amparada en una tradición milenaria, la misma, en pleno siglo XX, se veía abocada a un ineludible proceso de revisión de su actualidad o vigencia. Ante la aparición de artes emergentes mucho más experimentales, aparejadas de nuevas y más complejas posibilidades de representación del «universo», algunos se proponen no solo emplazar la autenticidad, especificidad, legitimidad y pertinencia estética de la literatura, sino devaluarla a la categoría de un arte desfasado e incompleto, un pretexto que solo servía de argumento e inspiración al cine:

> La literatura no cuenta con música, ni dispone de actores en una relación fragmentada con la realidad. Cierto que el argumento de un filme puede considerarse como aquella parte que resulta factible de ser reducida a literatura. Pero, ¿qué filme? En efecto, todas aquellas producciones que responden a una narración convencional. La semilla de una película no tiene por qué ser literatura. El cine, como toda manifestación artística, aspira a expresarse en términos que resulten imposibles de expresar mediante otras manifestaciones artísticas. (García Espinosa, 2001, p. 23)

La afirmación anterior vendría a exponer sin dudas lo contradictorio o paradójico que resultaba el campo académico, científico y cultural cubano de finales del siglo XX,

donde coexistían, y no precisamente en armonía dialéctica, los principios ideologizados del aletargado pero nunca erradicado enfoque del realismo socialista de corte estalinista, con las ideas y presupuestos de un posmodernismo en franca expansión epistemológica, asumido a regañadientes por parte de la inmensa mayoría de los comisarios culturales, cuadros, dirigentes y funcionarios públicos que veían en el mismo una amenaza teórica y real a lo que era y había sido la corriente estética e ideológica dominante durante años:

> Se podría colegir que un primer planteamiento posmoderno está en la desaparición de la autoría. O que el autor no engañe y se haga explícito. Porque la dramaturgia convencional lleva implícito el ocultamiento del autor como si, efectivamente, el cuento se contara solo. Un fariseísmo semejante al del actor que nos hace creer que él no es el actor sino el personaje. (García Espinosa, 2001, p. 25)

Sin embargo Julio García Espinosa, que amén de su capacidad científica no dejaba de ser un director de cine, y un teórico de la cultura a la cubana, y a la latinoamericana, también, porqué negarlo, uno de los principales ideólogos e intelectuales orgánicos del sistema político cubano dictatorial, es capaz de admitir los efectos que provocaba así como algunas de las virtudes primordiales de las cuales estaría investida en su conjunto la obra literaria del crítico de cine y ensayista que analizamos en la investigación:

> Rufo provoca constantemente. No deja de sugerir. Podríamos llegar a la conclusión de que no hay historia nueva si no hay dramaturgia nueva. Lo que hay acaso es montaje nuevo o collage nuevo. Como no hay lectura nueva de un filme si no se contempla su paratextualidad. (García Espinosa, 2001, p. 25)

Aunque se refiere en lo básico al ensayo con que Rufo Caballero alcanza el grado académico de doctor en Ciencias sobre Arte[231] no deja de ser explicativo, y sintomático, que García Espinosa parecería estar hablando de una obra literaria de ficción, cuando en realidad el texto en sí no era más que una «tesis» orientada al análisis de la dramaturgia fílmica posmoderna. Los rasgos que definían el ejercicio de la crítica de cine como una actividad intelectual y profesional, y del «ensayo» como su género retórico predilecto,

[231] En el campo científico y curricular cubano no es nada común que se acepte y permita la presentación y defensa, que no la lectura, de un ensayo, asumiéndolo como ese género literario y texto con el que habría que sustituir la tesis con la que se aspira a obtener el grado académico de doctor en Ciencias sobre Arte. Por el contrario. Por su extensión difusa, lo mismo breve que excesiva, debido a su presunta falta de rigor científico, y al marcado tono entre especulativo, literario, y reflexivo, con que suele aderezarse al ensayo, entendiéndolo como un libro, es decir, entre «poético», «narrativo», «ficcional», diríase que «dramático», lo normal habría sido que no le concedieran el autorizo para seguir adelante con la defensa del proyecto. A Rufo Caballero le otorgaron un privilegio que en Cuba estaría reservado a unas pocas personalidades, notables de la cultura nacional, avalados por su carrera, prestigio profesional y trayectoria investigativa. Todo ello a pesar de su juventud desacostumbrada, 33 años para ser exactos, lo cual tampoco es habitual, en una academia altamente jerarquizada y vertical que priorizaría la experiencia y la maduración paciente del conocimiento científico que se concibe imposible de conseguir y desarrollar de pleno a tan corta edad.

anunciaban y vendrían a entroncar, hasta conseguir injertarse, en el conjunto de su obra literaria una vez la misma transita de manera natural a la narrativa pocos años después:

> Todo vale, puesto que dada esa memoria genérica, ese imaginario colectivo, la dramaturgia posmoderna hace posible la resurrección de una más amplia y libre participación del espectador. Se podría decir que a esta propuesta de dramaturgia no le basta con el punto de vista sobre la vida si este no se encuentra, al mismo tiempo, con el punto de vista sobre el propio cine. Rufo lleva su análisis hasta el pastiche y la parodia. (García Espinosa, 2001, p. 26)

Rufo Caballero, según lo percibe Julio García Espinosa, no solo estaría instando al creador cinematográfico contemporáneo cubano o extranjero a definirse por una estética más o menos respetuosa del legado moderno, sino también atrevida en cuanto se apresta a la adopción experimental y simultánea de una forma de representación artística de la realidad que se encomienda al desdibujo, en primera instancia, de la noción de autoría y también a la disolución de los límites entre ciencia y escritura, pero siempre literatura:

> Todavía el ensayo, en su enjundia cargada de estimulantes perturbaciones, puede provocar algún parpadeo: ¿es igual de fecundo para los artistas que para los teóricos? ¿No pueden sentirlo los artistas como una camisa de fuerza a su intuición? No hay peligro. El artista verdadero nunca podrá prescindir de su intuición. (García Espinosa, 2001, p. 27)

Aun así la pretensión declarada de Rufo Caballero con este ensayo doctoral sería la misma del conjunto de su obra literaria. Al menos así lo considera García Espinosa:

> Confieso que nunca me he sentido más cerca de las posibilidades de liberación del cine, y por lo tanto del espectador, que leyendo este ensayo. A pesar de no compartir la generosidad con que Rufo toma de ejemplo algunos filmes. Por lo demás, tengo la certeza de que este ensayo no apela al lector complaciente que encuentra lo que busca, ni se enerva con el detractor que ni busca ni encuentra. Rufo reclama, más bien al lector deseoso, y gozoso, de buscar indefinidamente tanto la belleza como la verdad. (García Espinosa, 2001, p. 27)

Esa sería otra de las encomiendas y especificidades de la crítica de autor como una actividad intelectual, recreativa y profesional que conseguiría, a través de la producción de sentidos, acceder a lo bello y lo verdadero no solo de la obra literaria de su autor sino del mundo espiritual, entendido como la asunción romántica de esa pulsión instintiva e irracional que incita al individuo a ser de una cierta manera, más auténtica y espontánea. A contrapelo de lo que establecería la coherencia científica al uso, su recusación de la ecuanimidad y el equilibrio como métodos y principios de actuación del hermeneuta que interpreta los fenómenos artísticos, condicionados por el contexto económico y social, Rufo Caballero priorizaría en cambio la puesta en práctica de un discurso especulativo, existencial, hedonista pero no menos honesto, intimista, incluso, al final, introspectivo:

> Con la humildad de quien se hace al confesionario, es esta la escritura, la huella íntima de una investigación que ocupó una década de mi vida, y muchas más vibraciones de mi percepción y mi cuerpo en la luneta. Tiene la escandalosa sinceridad[232] de la confesión musitada, del pensamiento compartido mientras se inscribe en la memoria. Es este el mapa que encuentro en la escritura fílmica de la posmodernidad, pero deviene también, y quizá primero (¿podría ser de otro modo?), el paisaje de mi subjetividad. (Caballero, 2001[g], p. 35)

Aun cuando pueda tratarse de un ensayo de pretensiones académicas lo primordial para Rufo Caballero era mantener a salvo su condición de autor literario, dotado de un estilo inconfundible, innegociable, e irrepetible, que brotaría a la mínima oportunidad, aún en contra de su voluntad manifiesta. Ello no implicaba renunciar a la que había sido su carrera, proyección e intensa trayectoria profesional hasta entonces. Por el contrario. Era la continuación de la misma a otro nivel, y por otros medios, digamos curriculares, donde el argumento a demostrar era tan importante como la forma en que se expresaba:

> Con ello deseo aceptar temprano que no me fugué del crítico o el escritor que soy: mi ciencia es una ciencia sometida a la poesía. No hay remedio. Intenté ser lo más «recto» posible en los sentidos, sin llegar a practicar, eso nunca, el «sin estilo» ufano de su lenguaje ulceroso, mientras más farragoso y aséptico, mejor. No ya la cultura sino la propia vida nos ha enseñado que la agudeza de una metáfora puede ser más elocuente que el más pulcro tratado científico. Movilicé toda mi racionalidad, hice lo posible por comportarme, por hacerme a la disciplina del topógrafo, pero no puedo renunciar a la metáfora. Sin la metáfora, no sería yo. No existo, *ergo* no escribo, sin su concurrencia; sin mi pacto escondido con la metáfora. (Caballero, 2001[g], p. 35)

Rufo Caballero concede a la actividad de escribir una importancia trascendental en el proceso de aprehensión estética e ideológica de un fenómeno artístico muy complejo: la dramaturgia fílmica posmoderna. Y lo hace desde un posicionamiento ético personal, que se desmarca de cualquier tipo de presión política y cultural que bien hubiese podido instarlo a desechar no solo el enfoque asumido, sino incluso el objeto de investigación. Pero la voluntad científica y recreativa de develar lo que él consideraba que era lo bello y lo veraz se impuso. Para Rufo Caballero, escribir, así fuese un texto de pretensiones curriculares para un público especializado y exigente, no solo es literatura o narración, por antonomasia, sino también un acto de rebelión contra la persecución académica que,

[232] Rufo Caballero gustaba de la autorreferencialidad, y los homenajes. Por eso nos remite de manera indirecta pero rastreable al título de su primer volumen de ensayos, *La sinceridad suele ser escandalosa*, lo que en él vendría a ser una práctica más que consecuente con un estilo de escritura ciertamente cíclico, incluso redundante, que lo hacía volver al principio una y otra vez, por el placer simple de empezar a narrar todo de nuevo, en un continuo creativo con tendencia al infinito.

proscribiría qué ciertos temas conflictivos no podían ser abordados por un doctorando, debido a sus potenciales implicaciones ideológicas y políticas:

> Toda historia, y toda Historia, son probables a partir de su escritura, del pulso de la escritura. El poder revelador de mi metáfora es tal vez mi rectitud. Tampoco sacrifico ni disimulo la primera persona, sencillamente porque hablo yo y no el koljov a través de mí. (Caballero, 2001[g], p. 35-36)[233]

Rufo Caballero estaría asumiendo en solitario las consecuencias de una decisión científica pero también creativa, por lo menos en lo que se refiere a la autoría y el estilo. A partir de los problemas y razones que podrían haber incidido en la elección del tema, insiste incluso en confirmar desde qué modus psicológico se acerca al objeto de estudio, para escudriñar en sus esencias desde el descubrimiento súbito de una verdad personal; que no gozaría de ser evidente, que tampoco tendría que ser compartida por nadie más, ni estar contenida de manera explícita y unívoca en la obra cinematográfica examinada, que justo por ello le provocaría estímulos y sensaciones somáticas acaso satisfactorias:

> Espero que esta otra geometría sea también comprendida. Sólo presa de la emoción crítica, sólo acorralado, sacudido por las sorpresas del arte a cada paso (valga decir, del cine), se da mi razón. Con la pasión de un felino y la mesura de un monje benedictino (obedezco a lo que mi frágil intelecto dicta al ordenador), trato de resolver la tensión que entre ciencia y poesía habita y desborda todo mi trabajo. No se me pida renunciar a esa batalla, porque sería un paisaje húmedo después de la contienda. Quizás el estado creativo del trance pueda otorgar al mundo el alumbramiento que muchas antorchas no consiguen. De todos modos, lo prometo, seré pausado, contendré el éxtasis lectivo, intentaré asfixiar al crítico: piérdase cuidado. (Caballero, 2001[g], p. 36)

Aun tratándose de un ensayo de pretensiones académicas, donde ciertas analogías y metáforas podrían parecer artificiosas, fuera de lugar, o improvisadas para la ocasión, Rufo Caballero no desaprovecha la oportunidad para mostrarnos de manera impúdica no solo el componente animal que él consideraba que lo definía, sino también el concepto, una imagen idealizada y «romántica», el lado literario de su personalidad posmoderna; que no solo ofrecía un adelanto o retrato robot de sí mismo, sino incluso pistas del modo en que años después Rufo Caballero concebirá el personaje autorreferencial del escritor Danilo Céspedes, el narrador y protagonista de una de sus historias recreativas; a la vez, alter ego del crítico de cine. Ambos «felinos», «industrialistas», personalidades públicas

[233] Al hablar de «koljov» todo parece indicar que Rufo Caballero, junto a los correctores y editores de su obra literaria, incurren en un error ortográfico, de composición tipográfica, o de traducción fonética literal al castellano de un vocablo de origen ruso, que bien podría ser «koljós» o «koljoz», el acrónimo para «granja colectiva», un detalle paratextual que redunda no solo en una crítica encubierta al «unanimismo» sincrónico que caracteriza la práctica cultural y partidista cubana en la actualidad, y desde hace décadas, sino que supondría la inclusión discreta de un alusivo casi orwelliano para describir la realidad del país, que entonces, y ahora, continua siendo hiperbólica e inverosímil hasta frisar «lo irreal maravilloso».

como un estilo y filosofía de vida abacial, alusión habitual e indirecta a Adso de Melk, no solo ese novicio benedictino que participa de los hechos de *El nombre de la rosa*, sino también el cronista que muchos años después, siendo ya un adulto mayor y devoto al que acecha la muerte tras toda una vida de celibato y constricción dedicada al Señor, recuerda a modo de testigo excepcional aquellos sucesos, que lo marcaron para siempre.

Es una hipótesis que se confirmará más adelante, en un texto narrativo «ulterior». Por el momento habría que dejar constancia de la clarividencia insistente con que Rufo Caballero asumía el acto de la escritura, que no es solo un proceso de expansión de los horizontes hermenéuticos de la ciencia desde la praxis de la crítica de cine y el ensayo, tal como los entendía, sino de lo que será luego su obra literaria de naturaleza narrativa. La crítica de autor, vista como la continuidad argumental de ciertos contenidos del cine, adoptaría un esquema similar, de apertura de nuevas rutas al conocimiento desde el arte:

> Luego, habría que entender que este mapa no habría podido esgrafiarse sin la concepción del hipertexto; en él las notas al pie, abundosas y copiosas –lo sé–, equivalen a ventanas que continúan el contenido, y casi nunca meras remisiones a la literatura. Lo escabroso del tema me compulsaba todo el tiempo a ello: el tema es tan impetuosamente complejo, tiene tantas aristas problemáticas, que me sentí conminado a aclararlo todo, a precisar lo más posible, a ejemplificar más, a esclarecer mis posturas, en fin. Esas notas impertinentes son como la leyenda que permite la lectura del mapa: sin ellas, vagaríamos en el laberinto de la razón desprovistos de un norte mínimo. (Caballero, 2001[g], p. 36)

Para conseguirlo Rufo Caballero tendría que ser no solo consecuente y metódico, sino también persistente y recreativo al máximo. En resumen, un autor con un discurso o retórica que le permitiría escribir el mismo libro una y otra vez, de diferentes maneras. A partir de la infinidad de posibilidades de resolución del argumento fílmico o literario, ambos inclusive, la crítica de autor, en tanto es escritura, encontraría en la interpretación y la producción de sentidos una nueva forma de expandir los horizontes hermenéuticos de la ciencia, para de paso investir, al individuo inteligente e hipersensible que la ejerce, del don de especular e imaginar en su condición confirmada de escritor de ficciones:

> Las películas citadas retornan una y otra vez al análisis porque en ellas no hay acabamiento o interés definitivo alguno: como están convocadas tan sólo para apoyar las reflexiones, las regularidades, los filmes pueden volver a la textura de la redacción en uno u otro momentos; realmente, algunos son minas de inagotable capacidad reveladora, al margen de mis preferencias, que aquí no cuenta, o cuentan de manera insignificante. Eso sí, yo también relato, conformo mi historia: he aquí mi dramaturgia. (Caballero, 2001[g], p. 36-37)

Al admitir que los filmes analizados no serían sino un «pretexto» del que escribe para dejarse fluir y reflexionar en torno a otras cuestiones problemáticas Rufo Caballero

abre un paréntesis a pie de página para introducir una aclaración de tipo epistemológica, pero también estilística:

> Ventana número uno. ¿*Vuelo científico* dije? Vuelo científico: acabo de encontrar la metáfora paradojal que todo lo explica. A partir de aquí será esta una escritura tan autoconsciente como los textos mismos que designa; ello es: no temerá corregirse, retomarse, ironizar consigo, acodarse en alguna reserva útil… (Caballero, 2001[g], p. 37)

Al desnudar el método que aplica al ensayar, y los recursos narrativos, poéticos, retóricos incluso, que caracterizan su discurso axiológico desde siempre, Rufo Caballero asume las responsabilidades éticas que atañen siempre al autor de una obra literaria que aspira a producir sentidos desde el comprometimiento absoluto de una opinión personal: "Si la mimesis suscita en el lector la impresión de que otra entidad habla por el autor, con la diégesis el autor habla en su nombre, no apela a intermediarios ni escamotea su voz". (Caballero, 2001[g], p. 38)

La crítica de crítica de autor como la consecución de una obra literaria compleja, abocada a la reconciliación de la ciencia con la narrativa, no solo entiende la mimesis como la imitación enmascarada de un patrón precedente, sino también cual la disolución aparente del emisor que la gesta, que así elude posicionarse de una manera responsable. En cambio, la diégesis, sea fílmica o literaria, en su acepción de narración, compromete y exhibe la humanidad del que escribe, imposibilitado de esconderse tras el anonimato: "En algunos casos, literarios y cinematográficos, el autor, lejos de transparentar, en el narrador, el vector de su identidad discursiva, crea entre ambos un efecto de contrapunto que facilita el enunciado por contraste dramático". (Caballero, 2001[g], p. 41)

Es una cuestión que trasciende la máscara nominal del creador en tanto individuo real para recalar en el plano de las responsabilidades personales y profesionales del que escribe a sabiendas que el carácter artístico, pero también científico de su obra literaria, en este caso de la crítica de autor como narrativa, depende de los contenidos designados, y de las funciones que le sean atribuibles desde la academia o la política cultural al uso:

> Aclaro asimismo que coloco la mayúscula a Historia no por padecer ninguna de las sacralizaciones de ese relato empedernidamente subjetivo que comporta todo orden histórico, sino por una simple exigencia de método que permita distinguir mis apelaciones de la Historia como «acontecer social articulado», de las referencias a las historias en el sentido dramático o argumental. En un ensayo que tiene a la dramaturgia como centro, esa delimitación gráfica se vuelve punto menos que indispensable. (Caballero, 2001[g], p. 41-42)

El contexto cultural cubano contemporáneo, y cómo éste incide hasta ser decisivo en la objetivación argumental y organización dramática del fenómeno fílmico y la obra literaria, de los autores que sean, impulsa a Rufo Caballero a realizar una advertencia:

> Vayamos primero a lo primero: la sensible heterogeneidad de lo posmoderno, de esperar en una condición que proclama la crisis de todo relato autoritario y el descrédito de la categoría misma de *fundamento*, se constata antes que todo en el propio plano ideológico. (Caballero, 2001[g], p. 43)

La crítica de autor se encomienda así a la mediación epistémica de lo posmoderno, en cuyos sustratos no solo encontraría cabida sino incluso la validación de su existencia:

> Un hecho ineludible, una raigal transformación en la sensibilidad; en definitiva, una condición, frente a la cual se pueden sostener infinitas posturas, pero que recorre la época por sus senderos menos prescindibles. La condición resulta la más exacta para aludir a un fenómeno que engloba a la cultura, el pensar filosófico, el concepto de ciudad, la economía incluso, eso otro que llaman la sensibilidad creativa, las maneras de producir el sentido, las rutas de la textualidad, etcétera. (Caballero, 2001[g], p. 44)

La crítica de autor, en tanto una actividad intelectual, recreativa y profesional que precisa de la escritura como finalidad y soporte, no sería solo la evaluación epidérmica de una cartografía cultural desconocida, o imaginaria, sino la construcción alternativa de una nueva dimensión discursiva, que ponga en jaque al sistema de creencias del escritor, pero también del lector y el espectador entrenado. Todos a la vez. El fenómeno fílmico, la obra literaria, de conjunto y por separado, acabarían siendo una aventura estacionaria, una experiencia estética donde lo esencial es producir sentidos a través de los sentidos.

No haría falta más que la disponibilidad y disposición del individuo sensible para asumir la praxis de la escritura como un acto de aprendizaje y empoderamiento estético; que sustentaría el conocimiento empírico de las artes en general, del cine y la literatura, del mundo y la realidad material del autor, desde una perspectiva en ocasiones abstracta, discrecional, subjetiva y voluntarista. En consecuencia el escritor se atribuye el derecho a imaginar que su interpretación fenomenológica personalizada estaría investida de una condición artística inmanente, que rebasaría el encargo social adjudicado a las ciencias. Rufo Caballero, ante una pregunta que emplazaba su condición adquirida de hermeneuta e intelectual de gabinete y luneta, se apunta al juego de la confrontación desde la ironía:

> Me limité sin embargo a responder: es cierto, somos todos unos falsos, porque, ¿cómo si no, con las diapositivas por único soporte, no más que el viaje virtual de Lezama desde su sillón, tan buenos profesores –que lo eran, lo son– han dictado, durante años y años, espléndidas clases de Historia del Arte? ¿Con qué coraje las darían? Es cierto: nada somos. (Caballero, 2001[g], p. 47)

Que a la crítica de autor se le pudiera conceder también un cometido didáctico y formativo, incluso pedagógico, no es de extrañar. Para Rufo Caballero, crítico de cine, ensayista, profesor universitario en trance de doctorarse entonces, la escritura no dejaba de constituir un instrumento más en el crecimiento espiritual e intelectual del individuo, el que fuese, que más allá de su extracción social desfavorecida o la natural proclividad a practicar la creación artística, o no, siempre podría disfrutar del cine y la literatura, como lo que eran, manifestaciones ínclitas de la sensibilidad y la subjetividad humana.

La otra cuestión que emerge es la alusión al legado lúbrico de José Lezama Lima, a ese viaje virtual desde su sillón, que acompaña y define el imaginario cultural cubano desde que se convirtiese en sujeto de culto en ciertos círculos artísticos, e intelectuales, donde su figura deviene «maestranza», oráculo y tótem, alguien a quien adorar y rendir pleitesía póstuma, precisamente por el calado y significado profuso de su obra literaria, narrativa y poética, que sirve de guía e inspiración a un colectivo muy heterogéneo de escritores que tendrían en común, entre ellos, en lo fundamental, el regusto por la lírica y la prosa laberíntica, lezamiana, pero también por una actitud existencial homoerótica, asumida de manera abierta por los más desenfadados y honestos, o de modo encubierto, no menos comprometido y visceral, por aquellos deseosos de mantener las apariencias. No es casual en ningún caso. El viaje vivencial de Rufo Caballero como crítico de cine, y ensayista, que luego escribirá ficciones, estuvo muy marcado por la lógica lezamiana, a cuya filosofía y pregnancia rendirá homenaje de manera explícita, y también indirecta, en alusiones directas a su obra literaria, incluso estableciendo paralelismos con su vida.

3.13. *La aventura de escribir una tesis doctoral al final de la escapada.*

Aun cuando Rufo Caballero se resistía al buen hacer científico y metodológico de analizar los sucesos, y los sujetos participantes, a partir de las circunstancias sociales y el momento en que los individuos creadores conciben su obra, fuese fílmica o literaria, algunas fechas específicas no dejarían de ser entendidas como fetiches fenomenológicos que apuntan en una dirección, la «confusión» consciente de lo que sería un argumento artístico con la Historia en mayúsculas como concatenación de eventos y «narración»:

> *La aventura* había tenido la gracia de producirse un año antes, en 1959. Fecha exacta; límite preciso para una historia que habla de la inestabilidad de las emociones. Se consumaba así como el canto del cisne de la razón estética moderna y dibujaba los umbrales de una condición otra, que demarcaría otro paisaje por los senderos de la dramaturgia y las maneras de orquestar el relato. (Caballero, 2001[g], p. 51)

Al instante de anotar las características que definirían la dramaturgia fílmica posmoderna, en relación estrecha con la literatura del siglo precedente, Rufo Caballero asume que las mismas dimanan de un proceso de continuidad y ruptura dialéctica con ese pasado glorioso y venerable, que no debía ser entendido como una camisa de fuerza:

> *La aventura* se desinteresaba, por primera vez en forma tan resuelta, del hegemónico legado narrativo que el siglo XIX había entregado con ardor, al causalismo y la omnisciencia. Más influido por la estética de la *nouveau roman* que por Balzac, Flaubert o Tolstoi, Antonioni se concentraba en la dimensión sicológica del drama interior en los personajes, y abandonaba la función del demiurgo que se reservaba a(e)l autor-Dios. (Caballero, 2001[g], p. 52)

La obra literaria posterior de Rufo Caballero, aquella de naturaleza narrativa que podría ser entendida como un ejercicio de estilo y procreación posmoderna, encontraría en tal comprensión del autor uno de sus rasgos definitorios: la indagación introspectiva pero también la revisión de la condición y el privilegio del escritor, así como la futilidad o inutilidad del enmascaramiento del individuo responsable de la escritura en proceso. Rufo Caballero insiste en simplificar de manera didascálica cuál podría ser la esencia y la finalidad estética de la escritura si la entendemos como una narración personalizada y también en tanto un argumento e historia sin principio ni fin conocido, o único:

> Si todo relato cuenta el trayecto de la sed de un sujeto deseante hacia un objeto deseado, según la intensidad con que la regulación de la ley medie o retarde esa ansiedad, *La aventura* se solaza en la perpetuación del deseo y el aplazamiento, eterno, de la llegada. Es siempre un punto de partida, un camino abierto. Invitación a huir de la predestinación, es el retrato vibrador de la sed deseante, más que del objeto o del sujeto mismo. (Caballero, 2001[g], p. 53)

El componente, y tono erótico, que atraviesa el acto de escribir en Rufo Caballero, desde la crítica de cine y el ensayo, bien podría explicar porque su obra literaria ulterior, de naturaleza narrativa, gira en torno a las ansias y la atracción mutua, la búsqueda de la felicidad a cualquier costo, la complicidad solapada con los otros que acechan a la chita, el delito y el pecado como consumaciones delirantes de los deseos, siempre humanos, imperfectos pero nunca perversos ni prohibidos. En cualquier caso a Rufo Caballero le asistía la coartada del desnudamiento ético del autor como un acto básico de honestidad intelectual con su obra literaria en pleno desarrollo entonces:

> Allí vive, allí ancla su sentido. Porque no sólo se minimiza «la intriga» o se deja de profesar el culto al *plot*, sino que se milita temprano y con prolijidad en la línea del *antiargumento* que agitó los años sesenta, y que representa la primera gran ilusión de lo posmoderno en términos de dramaturgia fílmica: el protagonismo dramático de la atmósfera y del personaje desdramatiza, literalmente, la epifanía argumental que había

> desplegado la convención narrativa hasta ese momento. Muchos años después, la crítica todavía permanece sin entender, hipertrofiando la lectura de ese proceder; no es capaz de rebasar su legendaria perplejidad. (Caballero, 2001[g], p. 54)[234]

Para avalar su opinión no menos autorizada y peligrosa Rufo Caballero cita otra vez a un ensayista y narrador hispano peruano cuya obra literaria no conseguía eludir:

> Rasgo curioso de la literatura contemporánea es que, en nuestros días, las malas novelas suelen ser más entretenidas que las buenas. En el siglo pasado –el siglo de la novela, precisamente– no ocurría así. A partir de autores como Joseph Conrad y, sobre todo, Henry James y Proust, una sutil escisión comienza a darse en el arte narrativo. El genio literario, consciente de que la novela es forma –palabra y orden– antes que anécdota, se va progresivamente concentrando en aquélla en desmedro de ésta. (Vargas Llosa, 2002, p. 269)

En el aspecto filosófico, vinculado con la percepción que el individuo tiene de sí a través de los sentidos que sea capaz de construir con su obra literaria, la crítica de autor, como acto recreativo, acaba siendo también un discurso reescrito, encabalgado a medio camino entre el cartesianismo equilibrado, metódico, racional, propio de la modernidad, y la permisividad profusa del experimento posmoderno en gestación, donde la autoridad del escritor, aunque emplazada, no se diluye, sino que se transforma en una mascarada que contiene la identidad y el reconocimiento de la individualidad pero no sus esencias:

> Sin embargo, ¿no es Godard el emblema mayor de la política del autor-Dios que realiza uno de los ideales modernos más largamente acariciados: la individualidad estilística y locuaz del autor, del ego creativo que necesita de la independencia y el aura del estilo, esto a escasos años de la proclamación por Roland Barthes de *La muerte del autor*? (Caballero, 2001[g], p. 62)

Rufo Caballero, sin embargo, parecería descuidar o ignorar un pequeño problema de ordenamiento cronológico de los hechos, las teorías, las palabras y sus protagonistas: ambos procesos culturales no solo son consecutivos, sino que suceden simultáneamente. Es la razón que pudo instarlo a reconocer una cuestión decisiva en lo que nos concierne: "El paradigma de la autoría constituye otra de las zonas de alta conflictividad en el tránsito modernidad-posmodernidad. Frente a la serialización, las obsesiones de la identidad y el estilo se resisten a despedirse" (Caballero, 2001[g], p. 62-63). La crítica de autor no es solo un acto artístico de rebelión, sino uno de resiliencia, "que se proyecta

[234] Rufo Caballero alude a la filiación, la obra y el pensamiento político de Mario Rodríguez Alemán, uno de esos críticos de cine, lógicos y ortodoxos, a los cuales ya habría hecho referencia en su obra literaria previa. Así, más de una vez, lo pondrá de ejemplo fehaciente de la intolerancia ideológica de un proyecto y experimento de ingeniería social que demandaba, más bien imponía al arte del cine y la cultura literaria, un cometido condicionado por las exigencias y expectativas de la casta de burócratas apoltronados en el poder real, interesados en la imposición incontestada de la estética del realismo socialista y sus esquemas de exclusión sistemática de todos aquellos enemigos de clase que opinaban y pensaban diferente.

como una espesura de la emoción, del conocimiento de la conducta humana, más que del devenir cultural (no hace falta aclarar que la distinción de esas escalas no implica ningún juicio de valor que pretenda jerarquizarlas)" (Caballero, 2001[g], p. 70). La crítica de autor como el engarce epistémico, estilístico y retórico, entre el discurso apelmazado de la modernidad, y el despelote y ubicuidad posmoderna, convendría entenderlo como un acto de empoderamiento virtual del individuo preterido, que deja de ser un ciudadano anónimo, un consumidor, o una estadística demográfica, para devenir en protagonista de su historia personal, en la que se interpreta sin complejos, ni escrúpulos, como lo que es, un personaje jaleado por el carro de una historia humana que no se acaba, ni detiene, aunque algunos lo piensen:

> Lo posmoderno ha sido especulado con encomiable exactitud, lo cual evidencia, como poco, que la democratización de la cultura que prosigue esta otra condición asciende a nuevas cualidades de ensanchamiento y lucidez. Los más encumbrados ideólogos de la época se ocupan del histrionismo –sin culpa alguna de frivolidad– en el sentido de un índice tremendamente revelador sobre las sutiles encarnaciones del posmodernismo. Es que el sujeto posmoderno resulta un actor por antonomasia. (Caballero, 2001[g], p. 73)

Para Rufo Caballero, si el sujeto posmoderno es un actor, es decir, un individuo común que encarna en un personaje real, él, por tanto, también podría llegar a ser, y fue, un autor. Su profesión de crítico de cine y ensayista, el estilo de escritura que determina su obra literaria, se adecuaban entonces a una interpretación autocrática y personalista de su historia de vida y de la compleja realidad social que lo rodeaba, que él emplazaba, que lo nutrían, y él recreaba al momento de narrar sus historias de cine vueltas a contar.

El actor, el autor, el crítico de arte y ensayista, el escritor de ejercicios poscríticos, y ficciones posmodernas, el espectador abandonado a las emociones fuertes en la luneta, años después, al narrar sus historias de cine vueltas a contar, lo hará en su condición no de observador omnisciente, sino desde la perspectiva múltiple de personajes poliédricos, complejos y diversos entre sí, a pesar de ser conocidos y estar conectados entre ellos a partir de un rasgo en común, que tiene que ver con la manera conveniente y parcializada en que se acercan y recrean la historia de la cual forman parte:

> Ofrecen sus versiones sobre un mismo argumento, este es «descompuesto», por los conductores del relato, en aristas y sucesos muy diferentes, con lo cual queda la impresión de que cada narrador presenta acontecimientos no vividos por los demás, cuando en realidad sucede que cada relator *selecciona*, del cauce de lo vivido en común, aquellas experiencias que sirven a su óptica interpretativa, en un proceso de escogencia dramática que incentiva el vuelo subjetivo de la historia y su narración. (Caballero, 2001[g], p. 86-87)

Es una actitud interesada que afectaría, para bien, el proceso de interpretación del argumento y drama planteado, con el cual es necesario no solo establecer contacto sino también un mínimo de empatía participante por parte del espectador: "Como veremos, la textualidad fílmica posmoderna necesita de la lectura cómplice, siempre activa, de un receptor que no se limite a aceptar o leer sentidos" (Caballero, 2001[g], p. 89). También sería imprescindible o al menos recomendable intentar producir otros sentidos posibles:

> Ese ceder su poder narrativo y alusivo por parte del autor resulta, la mayoría de las veces, de un proceso consciente encaminado a elevar la complejidad discursiva de su texto en un contexto de recepción cada vez más tendiente a desarticular los contenidos inducidos o los significados previstos por una regencia autoritaria, y donde el juego del apócrifo y la simulación se ha vuelto materia dramática de todos los días. (Caballero, 2001[g], p. 90)

Es la razón que convence a Rufo Caballero de escribir una obra literaria a ratos autorreferencial y hedonista, que lo convertiría no solo en autor sino incluso en un actor, alguien que explora la condición humana desde el desdoblamiento de su personalidad en otras muchas facetas conductuales, éticas, morales y psicológicas. Así la crítica de autor "reflexiona con hondura sobre la estrategia de los medios, que intensifican su impacto en el receptor sobre la base de acrecentar en él la sensación de que su propia vida es una puesta en escena". (Caballero, 2001[g], p. 93)

La angustia artística que consigue dramatizar la existencia individual en sociedad instiga a Rufo Caballero al alineamiento espontáneo con algunos de aquellos postulados posmodernos correlacionados con la percepción onírica o surreal del mundo circundante y su representación como estancia virtual casi inaprehensible al nivel de la consciencia. Ciertas dudas existenciales y preguntas casi metafísicas acabarán por corroer al escritor: "(Ahora mismo, ¿este libro se está escribiendo? ¿nadie me observa? ¿Dios o el Diablo se expresan mediante mi pensar; o será que dictan los sentidos al ordenador y soy, apenas, el fantasma que simula?)" (Caballero, 2001[g], p. 95), inquisición introspectiva que no dejaría de ser a su vez una forma diferente de narrar o recrear una historia muy conocida y personal, al ser la suya, "irónico modo de decir que todo y nada es verdad, que se han extraviado para siempre los confines de las parcelas seguras desde las que dialogaban arte y vida, hecho e ilusión". (Caballero, 2001[g], p. 112)

La difuminación natural de los horizontes hermenéuticos que permitían segregar las artes de las ciencias como discursos convencionalmente contrapuestos y divergentes, ahora permite que dejen de ser prácticas equidistantes para entrar en rumbo de colisión. En la crítica de autor se concreta el proceso de acercamiento entre ambas dimensiones o esferas del conocimiento y la cultura en tanto las reconcilia a partir de las características

que comparten y la finalidad que tendrían en común, entre otras, la de producir sentidos, es decir, nuevas formas de interpelación e interpretación de la realidad objetiva, filtradas a través de la creatividad subjetiva del que se acerca, y escribe, sobre el fenómeno como si se tratase de un universo infinito de posibilidades de representación de la naturaleza, y el entramado social por el que discurre la existencia del individuo. Que aspiraría a ser feliz en la misma medida que debería recelar, como es lógico, de la natural propensión del arte al endulzamiento artificial de los fines y recursos de resolución dramática de los conflictos del ser humanos representados a través de la literatura y el fenómeno fílmico:

> El primer esquema con rostro de canon llegó a establecer que para una película ser vertical en sus planteos, coherente con su dramaticidad conflictual, necesitaba mantener un cierre igual de volcánico, de drástico sino cruento, pues todo final feliz podía verse como facilista edulcoramiento. Nada fue tan ingenuo, sin embargo, como la creencia, durante muchos años, de que únicamente el final abierto hacía inteligente a una película. La jactancia como la teoría de la obra abierta (que se escribe en tiempos posmodernos pero tomando como referentes a pilares sustantivos de la modernidad) y con los puntos de indeterminación o indefinición a los efectos de que el espectador concluyera la historia según sus expectativas y códigos éticos-culturales, llegó a convertirse en una retórica que, por facilismo, pronto se erosionó. (Caballero, 2001[g], p. 130)

Rufo Caballero no es que reniegue por completo de los finales felices a la manera clásica, moderna, o tradicional, sino que entiende entiende que es una posibilidad tan válida como cualquier otra, consecuentemente enfocada en destruir a los personajes o empujarlos a sus límites para hacerlos sufrir hasta lo indecible, sin renunciar nunca a la consecución de los objetivos que sean, que de eso iría el éxito y la realización personal:

> Muchos recelan hoy de «la vuelta» del *happy end*. La crítica más tópica (esa que, como advirtiera el propio Eco, aplica y repite los presupuestos que fueron hegemónicos de veinte a treinta años atrás) no comprende el sentido de revisión irónica y deconstrucción sarcástica que muchas veces adopta el *happy end*, o no se percata de que en ciertos casos no otra cosa permite el diseño dramatúrgico. Así de simple. (Caballero, 2001[g], p. 130)

Es una cuestión que afecta y por tanto atañe al ejercicio de la crítica de autor como una actividad intelectual, recreativa y profesional, puesta en práctica por el escritor de ficciones que no contento o satisfecho del todo con aquellos finales, abiertos o cerrados, da igual, concede o transfiere al espectador el derecho no ya de finiquitar el argumento, sino incluso de emplazarlo en sus principios básicos de funcionamiento y organización, hasta imaginar en cambio otras soluciones argumentales e interpretaciones posibles para el mensaje y el significado del que pudo haber estado impregnado en primera instancia. La crítica de autor entiende que todo final feliz, si es que acaso debiera existir un final, más allá del cierre del libro o de los créditos últimos de un filme, no tiene por qué serlo.

Lo importante es la actitud emocional y la aptitud intelectual del espectador, o el lector, de insistir en continuar el argumento, el drama, la trama, hasta un infinito inmarcesible, ya sea a través de un mero ejercicio de evocación de los afectos que le produjo el arte o producto cultural en cuestión, sea cinematográfico, literario, o ambos, o debatiéndose en medio de la zozobra existencial de sentir qué otro pudo ser el destino de los personajes, y sus historias, que habría que intervenir y volver a contar, como hizo Rufo Caballero:

> Con esto no quiero decir que el *happy end* sea el método «preferido» por el cine posmoderno ni mucho menos. Trato de significar que con la dramaturgia posmoderna se asienta finalmente el convencimiento de que, una vez transitados varios modos de resolución, prende la ductilidad de entender que todos los finales son legítimos, pues no han de ser la época ni la moda las que predeterminen unas estéticas, sino los casuísticos requerimientos dramáticos de cada obra, de cada texto interesado en trocar el código o el canon en el irrepetible gesto de un universo insospechado. (Caballero, 2001[g], p. 131)

Si bien Rufo Caballero parecería incurrir en una contradicción dialéctica al afirmar que todos los finales son legítimos, empezando por los que pudieron adjudicar a su obra los autores literarios y fílmicos cuyas historias de cine él intervendrá y volverá a recrear, lo cierto es que estaría siendo consecuente consigo mismo en tanto escritor de ficciones. Lo que en principio no sería más que otro indicador estético de la época transgresora en que vivió y gestó su obra literaria, en su caso redunda en una actitud ética y existencial, ante el artefacto de la escritura, orientado a la defensa y disfrute de la libertad personal: "Es este otro de los índices en que el posmodernismo arremete contra el paradigma axiomático y normativo de la modernidad". (Caballero, 2001[g], p. 131)

3.14. *El viajero es móvil, cual pluma al viento. Cambia de acento y de pensamiento.*

A partir de su densidad, extensión e intensidad contenida, aunque muchos podrían considerarlo un libro menor si se le compara con los demás que le resultarían coetáneos, *El canto del quetzal. Memorias de México. Un libro de viajes*, es un texto fundamental para entender la pertinencia epistemológica de eso que he denominado crítica de autor. Más que todo por lo que le supuso como experiencia específicamente estética, y de vida, un viaje de un mes no solo emocionante, sino muy bien aprovechado para disfrutar a tope del arte y la Historia del país anfitrión, así como de los momentos vividos junto a su compañera, algunos amigos, y viejos conocidos, en un recorrido turístico con mucho de ágape literario, morbo entre autores vivos, y peregrinación a una tierra prometida:

> Fue una estancia febril de constante deambular por museos, cines y avenidas de un país inextinguible. Estas memorias no pueden disimular mi pasión por la pintura y el cine, pero al mismo tiempo dan fe de mi intención de tomar el pulso a la ciudad, de escuchar y observar a su gente más allá, mucho más allá de los signos del arte, ya elocuentes. La cultura no basta; la vida la trasciende. (Caballero, 2002[b], p. 5)

Rufo Caballero aprovecha entonces la oportunidad para escribir sobre la marcha, confundiendo a conveniencia los confines que distinguirían el recuento pormenorizado y objetivo de lo que podría considerarse una estancia de confraternización y relax, en la que también aprovecha para trabajar, de lo que sería la recreación literaria posterior del proceso de continuación epistémica y sentimental de su obra literaria por otros medios, arteros: "Como toda escritura es siempre un relato (así sea más o menos ambiciosa de objetividad), no hay historia sin literatura, sin fabulación, sin escape de la capacidad de asociación y de recreación de mundos que puede asistir al relator. Es irremediable". (Caballero, 2002[b], p. 5-6)

Rufo Caballero está consciente de los desafíos creativos que afronta su escritura al apartarse de la crítica de cine y el ensayo para incursionar en esa otra modalidad de su obra literaria, mucho más testimonial o vivencial. En su condición de escritor itinerante que acaba de ser agasajado por sus pares, experiencia de la cual quiere dejar constancia, Rufo Caballero explora la realidad mexicana desde la reconfiguración de su imaginario, un ejercicio intelectual y recreativo que no incurre en las habituales viñetas turísticas:

> De modo que el libro de viajes, muy por el contrario de cuanto pudiera parecer, constituye uno de los géneros más difíciles de la literatura. Congelar la mirada, retratar el horizonte, y no extraviar en el paisaje su filosofía, deviene uno de los retos lingüísticos de mayor inspiración entre todos los que el escritor conoce. (Caballero, 2002[b], p. 7)

Rufo Caballero reivindica la actitud y capacidad desprejuiciada del que contempla, desde la constatación in situ, de lo que antes no pasaban de ser experiencias e imágenes intervenidas por la cultura de gabinete y luneta; un conocimiento ciertamente indirecto, «textual» pero válido, que aterriza ahora en la realidad material del contexto y entorno estético específico donde se generó ese legado que ahora él reproduce y perpetúa:

> *El canto del quetzal* resulta un libro sobre el estímulo de la subjetividad que un espacio social y una cultura suscitan en un ser ávido, deseante. Si me encanta compartirlo es porque la escritura es uno de los escasos dones que pueden emular la virtud del viaje. La escritura es mi humilde regalo de viaje y tengo que decir que al enfrentarla no viví menos. Es la posibilidad de que el viaje no acabe nunca, redención en la palabra, viaje de segunda mano, vencimiento de lo irrecusable del tiempo. Aquí está, presta. (Caballero, 2002[b], p. 7)

La escritura como un viaje virtual, in situ, no deja de ser en sí misma una actitud, más estética que evasiva, incluso existencial, con un antecedente en la literatura cubana, la obra de José Lezama Lima, ese viajero inmóvil que apenas salió de Cuba una vez, para ir, como el crítico de cine, a México; Rufo Caballero lo homenajeará de manera implícita al final del libro de viajes, para establecer una suerte de continuidad cósmica, en el tiempo, de compenetración o entrelazamiento cuántico entres dos experiencias de vida no análogas ni comparables, pero sí concurrentes en muchos aspectos de la cultura. Rufo Caballero, aunque no lo declaró nunca de manera explícita, fue lezamiano de raza: también neobarroco y posmoderno, una decisión y elección estética, incluso ideológica, que en el campo cultural cubano contemporáneo suponía una declaración de principios.

Con José Lezama Lima compartía cierta devoción erudita por la belleza en el arte, en los cuerpos de las personas jóvenes, pero también las espesuras de sus Humanidades, esos cuerpos extraños apenas aptos para la escritura demencial del que narra desde una torre de marfil al borde del derrumbe definitivo. En cuanto al estilo literario, compartían una comprensión divergente. Por lo menos así lo entendía el crítico de cine y ensayista. Mientras el poeta y novelista habanero prefirió vivir recluido de manera casi monástica, nutriéndose de sus lecturas, poemas y reflexiones gnósticas-teosóficas, Rufo Caballero, que no dejaba de ser también un escritor compulsivo y tenaz, y de paso, un lector voraz, era más dado a los escarceos e interacciones en la calle, con sus semejantes y diferentes, dejándose arrastrar por el marasmo y las vibraciones de la capital de todos los cubanos. Así, su literatura de viaje a ese México real que aún no sabía que conocería, comienza, no podría ser de otro modo, con el recuento literario del modo en que recibió la noticia, no una cualquiera, sino una definitoria, de las más importantes de su profesión de vida:

> Estaba exhausto aquella noche. Había visto cuatro películas en el día. Diciembre en La Habana se vive de forma tan paroxística, tan afrodisíaca. El Festival de Cine, con películas danesas, italianas, inglesas, neozelandesas, del cine independiente. Y uno que nunca puede ver cine europeo, aprovecha. Los taxis de diez pesos no dan abasto, la gente deja de comerse las pizzas de costumbre para reunir y desplazarse rápido. Yo venía a pie, porque esa última película me irritó tanto que si cogía una máquina la iba a coger con el chofer. Necesitaba caminar y olvidar un poco que los directores no tiene la culpa, o la tienen menos, de que el subconsciente los traiciones y terminen haciendo unas películas fachistas tras la apariencia progre. (Caballero, 2002[b], p. 11-12)[235]

[235] El Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana inauguró su primera edición el 3 de diciembre de 1979. El concurso cinematográfico en cuestión, desde sus inicios, hasta la actualidad, buscó reconocer y difundir las obras fílmicas que más contribuyesen al enriquecimiento y reafirmación de la identidad cultural latinoamericana y caribeña. Su programación comprende una amplia y representativa muestra del cine contemporáneo del resto del mundo. También programan exposiciones de artes visuales,

Mientras recuerda ciertos detalles y relata esa noche y madrugada acaso decisivas, Rufo Caballero no consigue desmarcarse de su condición de crítico de cine y ensayista, un espectador entrenado, con vocación de escritor de historias de cine vueltas a contar, que filosofa sobre circunstancias climáticas y las experiencias estéticas recién vividas:

> El malecón habanero está en furia, hay poca gente, es la única época del año en que la gente prefiere el cine al mar. Camino despacio y sobre mis pisadas vuelvo a ver la pantomima ridícula de aquel muchacho, tan mal actor, que hace como que evoca al director de los filmes de terror, pero que en el fondo se mofa. El chico me da pena, pero estoy irritado. Estoy irritado porque estoy cansado. Las neuronas no pueden con la sobrecarga, a qué pensarlo todo, vete al cine y olvídate del mundo. No lo consigo. Voy al cine y quiero ver el mundo. (Caballero, 2002[b], p. 12)[236]

Tal sería su ambición y las expectativas que lo instaban a ir al cine: ver el mundo, es decir, viajar sin desplazarse del lugar, en un sentido entre metafísico y metafórico, más allá de donde alcanzaban el cuerpo sentado, y la visión de alguien entrenado para espectar y escribir al respecto. Rufo Caballero aprovecha el libro en cuestión para hacer alusión e introducir de manera explícita a las dos personas más importantes de su vida, que a juzgar por la recurrencia con que las homenajea y nomina en las dedicatorias de sus textos, serían imprescindibles en su historia personal. Lo interesante es el modo en que lo hace. La primera de ellas a través de un diálogo, entre cinematográfico y literario, en que su madre acaba sorprendiéndole de una manera entre inverosímil y semionírica:

> Acabo de hablar con García Márquez, me dice.
>
> Está bien mami, una pesadilla la tiene cualquiera y si la estampa macondiana de García Márquez puede aparecerse en algún lugar, ese es nuestro sueño. Toma alguna pastilla y a la cama.
>
> Niño, oye lo que te digo, por favor. (Caballero, 2002[b], p. 12)

Con la segunda persona conversa en otros términos y tiempos, entre declamatorios e inquisitivos, incluso románticos, de una asertividad y complicidad compartida, basada en los afectos y la convivencia a la distancia segura de una llamada por teléfono cuando no serían las horas más recomendables para hacerlo:

---

presentaciones de libros, talleres de producción cinematográfica, y un sinfín de actividades colaterales, todas orientadas a un público multitudinario que colma las salas de cine hasta bien entrada la madrugada, con tandas que pueden empezar, algunas, si la película es muy requerida, pasada la medianoche habanera.

[236] Se refiere al filme de ficción *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), protagonizado por Johnny Deep, un actor (entre otros muchos de los tantos que no le caían simpático al crítico de cine por las más variadas razones) al que le tenía especial manía, al considerarlo muy limitado y repetitivo en sus capacidades histriónicas, dotado de un físico y una fisonomía que le desagradaban. A saber por qué, su proyección escénica, la voz, su tono, incluso la dicción al pronunciar palabra, constituían un dechado de defectos imperdonables para Rufo Caballero, que a la más mínima oportunidad aprovechaba para desacreditarlo en sus críticas de cine.

> Y tú a qué me despiertas a la una y media de la madrugada. Somos una pareja civilizada, somos hace ahorita dos décadas el amor de la vida del otro, pero vivimos cada uno en su casa. Tenía que llamarla. Ella me odia cuando la despierto, aun cuando la despertaba aquellas mañanas felices en que vivíamos juntos y yo me hacía el amoroso, o lo era, basta de llevarme recio, y le alcanzaba el desayuno a la cama. Ella me esbozaba una sonrisa actuada. Me odiaba. Nada en el mundo se compara a la lozanía emancipada que su sueño alcanza. (Caballero, 2002[b], p. 12)

Más allá de la conexión afectiva tenían una antigua cuenta pendiente que ajustar, una deuda estética a ser saldada con la inmediatez de la improvisación y la sorpresa de un viaje imprevisto pero posible, que vendría a satisfacer ciertas expectativas en común:

> Tenía sin embargo que llamarla. No sólo por lo que representaba para mí el Premio de Ensayo Hispanoamericano (noticia que de toda forma supone su histrionismo, no hay que exagerar), corolario a muchos años de laboreo, sino porque al fin podía regalarle un viaje a México. Ella había dictado arte precolombino durante toda una década, me lo había dictado a mí mismo, y con una pasión que acabó de rematar mi amor, pero abandonó ese gozo justo para amarme, para dedicarse a amarme. Cierto que un año antes estuvo en México, sólo que de pasada, de modo que la cultura mexicana seguía resultando, para los dos, cómo evitarlo, de una cierta erudición de diapositivas, libresca. (Caballero, 2002[b], p. 12)

Si bien Rufo Caballero se resistía a los comportamientos y estereotipos habituales sobre la convivencia en sociedad, cuando de los afectos y agradecimientos personales se trataba no conseguía desasirse de ciertos comportamientos que podría calificar como tal, ciertas frases hechas y más que recurrentes, tópicos de la existencia que forman parte de la buena educación burguesa de la que él parecía denostar a la más mínima oportunidad:

> Dicen que detrás de todo escritor hay una enorme mujer. Eso se cumplió con Luis Cardoza y Aragón y Lya Kostakovsky, con García Márquez y Mercedes, la bella; y ahora, más humildemente, con Mayra y conmigo. Son las dos de la madrugada y ella no termina de entender que en un mes nos vamos para México, que allí seremos rabiosamente felices y que la vida, que es buena y hermosa, siempre vale la pena vivirse. (Caballero, 2002[b], p. 12)

Muy en la cuerda del tono confesional y rimbombante que atravesaba su ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine y el ensayo Rufo Caballero insiste entonces en admitir, una vez más, qué tan decisivo resultaba la experiencia estética de espectar el arte como si en ello le fuera la existencia y de paso la felicidad personal de vivir a tope:

> A menudo mi experiencia de la vida depende de las visiones que, primero, me entrega el cine. El cine se ha ido convirtiendo en el preámbulo de la realidad, en el referente de la realidad y no al revés. Eso es bueno y es malo. (Caballero, 2002[b], p. 13)

Rufo Caballero, cuya comprensión del mundo sensible, y la realidad circundante, estuvo mediada casi siempre por los argumentos, el drama, las emociones más humanas, y los finales insatisfactorios o trágicos de los personajes menos convencionales del cine, asumido como un arte complejo, y una experiencia estética imprescindible, y sublime, también se encomienda, y juega con el legado, prestigio y la trascendencia de algún que otro autor literario, uno legendario, que le permitiría establecer determinadas esperanzas y ciertos paralelismos, no menos ocurrentes, y sintomáticos, de cómo él esperaba que se comportaran las personas a su alrededor, con auténtica espontaneidad, y sin pleitesía:

> La abogada de la Fundación Lya y Luis Cardoza y Aragón nos espera sin protocolo. Nos encanta. Viene con su *jean*, sin la jactancia de los ejecutivos latinoamericanos que no han leído a Cortázar pero hacen depender la autoestima de la lisura de la corbata. (Caballero, 2002[b], p. 14-15)

Rufo Caballero, encarnado en el personaje literario del escritor agasajado, entra en situación dramática e imagina que más allá del premio en metálico, constante y sonante, la recompensa será de otra naturaleza, más cercana al arte, a lo espiritual, y lo estético, una experiencia especial e irrepetible, que lo conectaría con la savia de un autor fetiche:

> Yo sería entonces un profanador. Escribiría todos los días en el escritorio del maestro, subiría las mismas escaleras, dormiría y haría el amor en su lecho. Siento algo muy parecido al orgullo y la pena trenzados en la perplejidad. La casa estará muy bien aspectada, pues queda en un tal Callejón de las Flores. Una casa que anide en un callejón de las flores, será como mínimo una casa de energía positiva. (Caballero, 2002[b], p. 15)

Un detalle en el que habría que reparar es el estilo literario en que Rufo Caballero evoca y llega a narrar el momento en que conoce a Gabriel García Márquez y su esposa, invitados de lujo para la ocasión, en tanto era el responsable de la entrega del premio:

> Él llegó de súbito. Ha aprendido la coreografía de la fama, me llamó la atención la extrañeza del modo en que lograba evadir a la prensa sin renunciar a la deferencia. Evitaba pronunciar una sola palabra de más. Mercedes lo escoltaba. Ella es, como se diría en Colombia, una cachonda de estirpe que ha inspirado algunos de los relatos más bellos de la América. (Caballero, 2002[b], p. 15)

En este caso la oportunidad y el privilegio que concedía la cita para conocer a uno de los más grandes escritores contemporáneos en lengua española no fue desperdiciada:

> Mayra llevaba consigo una vieja y hermosa edición de *El amor en los tiempos del cólera* para que él se la dedicara a su hija. No le confesó que ella misma se había leído la novela de golpe, en una madrugada no más, hasta electrizarse con aquella frase final, Toda la vida. Apenas si le extendió el libro y le pidió la dedicatoria; él lo observó con curiosidad, escribió alguna frase para Mayrita y dibujó una flor. (Caballero, 2002[b], p. 18-19)

Rufo Caballero, no obstante, no consigue eludir el hábito intelectual y psicológico, que siempre es una herramienta esencial para los que se dedican a escribir, sea crítica de cine, ensayo, o ficción, no de juzgar la ética y la moral de los individuos a su alrededor, sino de aprisionar la personalidad del personaje público, detrás de la cual se escondería, como si de una máscara social se tratase, la identidad real de la persona, un ser humano, no uno cualquiera, en su lugar, alguien acosado por el reconocimiento y la visibilidad:

> La imagen que finalmente guardo de García Márquez es la de una enorme pena. Pena por él, aunque pueda parecer ambicioso. Pena por esos hombres que deben aprender a convivir con su inmortalidad. No obstante manejara con destreza los recodos y meandros de su inhumana popularidad, no podía, de ningún modo podía, dejar de diseñar estrategias para sobrevivir en el espacio de una vida que ha de satisfacer expectativas, corresponder a rituales diarios, no desmentir una imagen específica del escritor, resultar elocuente pero medir asimismo la largueza de cada palabra que será manipulada al día siguiente en el primer diario. (Caballero, 2002[b], p. 19-20)

La posibilidad de escribir a posteriori lo que en primera instancia sería un libro de viajes le permite a Rufo Caballero volver sobre sus pasos para indagar en los peligros inmanentes, diríase que inminentes, a la condición y profesión del escritor e intelectual, convertido entonces, y después, en una figura pública polémica, con cierto renombre:

> Un lustro atrás escribí y conduje en la televisión cubana un programa para la apreciación estética del cine y mi rostro, hasta entonces no más sumergido en la fonética de un crédito fuerte (dice una amiga que con el nombre que tengo no podía ser otra cosa que escritor, y escritor bien peculiar) empezó a ser conocido, compartido, vapuleado, infamado, bendecido. La gente me rodeaba en los restaurantes, en la calle, en los taxis. Un buen día me dije que ni una televisión más, que nada había en el mundo como la privacidad del escritor. (Caballero, 2002[b], p. 20)

Rufo Caballero desnuda en parte lo que será su práctica del método empírico de la observación participante, aplicado a las ciencias pero también, sobre todo, a la escritura, entendida como un acto de ocultamiento espontáneo:

> El escritor necesita del anonimato, de la soledad del corredor de fondo, para escrutar callado los comportamientos, las historias últimas de la gente, de la gente que si te reconoce metamorfosea enseguida los perfiles y empieza a impostar un *status*. Tenía que salvar mi condición de *voyeur* para seguir conociendo a la gente, y tenía que preservar mi paz interior. (Caballero, 2002[b], p. 20)

Rufo Caballero desearía para sí el talento literario de Gabriel García Márquez pero no el costo humano a pagar, que implicaría el acoso y los aplausos de reconocimiento del público, inclemente e insaciable a la hora de interactuar con las personalidades y las celebridades de la cultura nacional más populares y visibles:

> Nadie, excepto Mayra, entendió mi retirada. En mi mejor momento de incidencia popular, lo dejé todo y volví a mi gabinete, a la lúbrica complicidad con mi ordenador, desde donde trataba de comprender, nunca de ordenar, el mundo. Claro, yo podía hacerlo, yo era un escritor menor, con dominio de su vida y de su suerte. En cambio él estaba apresado para siempre. A veces parecía que le gustaba el juego, pero qué iba a hacer. (Caballero, 2002[b], p. 20)[237]

De ahí la decisión de volver a su hábitat natural, esa celda y escritorio benedictino del que no debió haber salido en su afán de potenciar una carrera mediática televisiva, que le habría ralentizado en su búsqueda y consecución de otros objetivos académicos, científicos, intelectuales, profesionales, pero también recreativos, el de convertirse al fin no solo en doctor en Ciencias sobre Arte sino sobre todo en lo que él ya consideraba que era desde siempre, un escritor, en unos pocos años, de historias de cine vueltas a contar, que lo harían sentir, cómo no, de nuevo, un individuo y ser humano feliz, libre y pleno:

> Pena. La palabra es pena. Nunca quisiera ser un hombre de esa resonancia, sufriría mucho con el imperativo de ajustar mi vida a lo que se espera de ella. Esa es otra de las paradojas de la escritura: mientras más la ejerces y más te quedas a solas con la intimidad que te permita la mirada total, más se te escapa el arbitrio, la libertad de fabular esas mentiras piadosas y verdaderas que son las ficciones. Él, que es un hombre inmenso y excitante, apenas si puede naturalizar su encanto. Es un hombre encarcelado. (Caballero, 2002[b], p. 21)

Aun así Rufo Caballero entendía que la felicidad y la realización personal habría que hallarla en otra parte, pues la pasión profesional también podía devenir en prisión:

> Con ella aprendí de una vez que la vida exterior es siempre espejismo, que la libertad es un derecho que burla la más denodada de las privaciones, que lo importante es en efecto la intensidad del amor que se tiene y se sufre, ni siquiera el que se comparte. Los grandes místicos de la humanidad dijeron siempre algo parecido. (Caballero, 2002[b], p. 21-22)

Rufo Caballero insiste en su intento de aprehender la grandeza vital de los artistas, de los autores, escritores e intelectuales, coronados de un aura de incomprensión estética e impenetrabilidad emocional y psicológica, que los condena por diferentes, intratables pero trascendentes, hasta hacerlos incurrir en la autoflagelación como la única forma de expiar sus culpas y pecados, los que sean que les hayan adjudicado como un sambenito:

---

[237] Un factor que pudo incidir en su decisión, y que Rufo Caballero elude u olvida mencionar en el texto, es que *24 por segundo*, el programa televisivo que él llega a conducir y a escribir a mediados de los 90, había sido presentado, desde su salida al aire en 1970, por otro muy importante crítico y director de cine, Enrique Colina, no solo un especialista en la materia, experimentado, con más de dos décadas trabajando en los medios cubanos, sino también un comunicador excelente, cuyo discurso calaba en las multitudes por didáctico, empático, jovial, y transparente, todo lo contrario de quien lo continuaría en su condición de interino, que pecaba por exceso. Ello no impide que años después Rufo Caballero retornara a la TVC, como analista y comentarista en una sección fija del espacio televisivo *Lucas*, *El caballete de Lucas*, siendo el responsable máximo, transcurrido cierto tiempo, de *La columna*, donde sí sería el amo y señor de una audiencia devota, entregada a su prosapia discursiva, estilística, intelectual, lingüística y literaria.

> Comprendía la invalidez de la criatura genial, esa que domina tanto el mundo, sus leyes últimas, que no puede vivir en el él. Habita la totalidad y perece en la circunstancia. Ante esa criatura el mundo se halla tan desnudo, tan inerme, que se defiende anulándola, no reservándole lugar. Y las obras son la impronta desesperada de esa sed, de esa impotencia, de esa supremacía. (Caballero, 2002[b], p. 26)

Rufo Caballero explora en la condición del marginado genial que lo es entre otras razones porque se aparta de los cauces de las convenciones y las conveniencias sociales, para ser auténticos y espontáneos, intensos y obscuros, de los que levantan un valladar, una comarca doméstica, privada, un pueblo miniaturizado donde sobrevivir la tormenta: "En realidad regresábamos al distrito evocando aquella sentencia de Lezama Lima, el gran escritor cubano: es en las ciudades pequeñas donde la cultura puede hacerse a la medida del hombre" (Caballero, 2002[b], p. 35). El erotismo como escaramuza fisiológica a la coerción y la represión social compone un mapa mórbido donde todos los caminos de la liberación del hombre individual pasarían por la persecución de un ideal abstracto, existencial, ingenuo, que los conmina a desatarse de las ataduras morales de la sociedad, así sea a través del ejercicio efímero de la compenetración de los cuerpos desnudos:

> Efectivamente, incluso en los sistemas más férreos, más totalitarios, en las culturas más cerradas por la geografía, la política y los dioses, la gente se ama, la gente encuentra el modo de amarse duro y bien; o quizá por ello mismo, porque tan geometrizada está la vida por los moldes sociales, que el desplante del sexo se presenta como una forma sagrada de afirmación en la vida, de emancipación y de lucha. Eso, los sexos encontrándose luchaban, y de la contienda surgía una misteriosa sensación de plenitud. Y de poesía, de la auténtica, que es decir: de la libre, que es decir: de la única posible. (Caballero, 2002[b], p. 39)

No asombra descubrir en ningún caso que Rufo Caballero escribía varios textos al unísono, y que estos tendían a confundirse hasta fusionarse, imbricándose de una forma incestuosa que los hacía compartir anécdotas, circunstancias, información, personajes, perspectivas recurrentes. Con el viaje como escapatoria estética, no de la realidad social, sino de ciertas coartadas ideológicas y políticas a ser eludidas para mantenerse a salvo de la intolerancia gubernamental, la escritura devenía un ejercicio de memoria selectiva, donde el recuento de un mismo suceso podía ser recreado de dos maneras diferentes:

> Guardo con especial celo en mi memoria una madrugada de algún Festival de Cine de Cartagena en que los críticos, con los ojos irritados por demasiadas sesiones de buen y mal cine, convenimos en alquilar un grupo de vallenato, de los tradicionales que poco tienen que ver con el vallenato pop que sobrevendría, y nos fuimos a la playa a descargar. No quiero contar lo que puede ser una madrugada entre Baco y los críticos; lo único que diría es que en nada se corresponde con la imagen de tedio que el lector habrá previsto. (Caballero, 2002[e], p. 14)

En ese artículo paralelo, de los que fueron analizados en la presente investigación (casi imposible de determinar si fue escrito de manera simultánea o con posterioridad), Rufo Caballero nos remitía a la misma anécdota, realizando algunos pequeños ajustes, cambios leves pero perceptibles, no tanto en el estilo literario y la veracidad de lo que escribe, teniendo en cuenta la naturaleza autobiográfica, participativa y testimonial de ambos textos, sino la forma en que se refiere a otro de las personajes públicos presentes, que en el libro de viajes a México es apenas un amigo anónimo, uno entre otros tantos:

> Cierta vez un amigo colombiano impugnó la desmesura de mis exigencias con el cine para ofrecer en cambio un panorama de esos que vaya, mejor no me defiendas. Decía el amigo que el cine de las últimas décadas era tan decepcionante que él había aprendido a agradecer no las películas sino las secuencias. Tan avasalladora era la naturaleza muerta, que si un filme contenía una sola secuencia grande, él se sentía hondamente agradecido y emocionado. (Caballero, 2002[b], p. 40)

De vuelta al artículo ya analizado, sin embargo, descubrimos que Rufo Caballero decide dar un paso adelante, y ese amigo anónimo, sin dejar de ser alguien innominado (el crítico cubano de cine oculta la identidad del aludido, y la de los demás participantes tras un velo de discreción) ahora es elevado o exaltado a una categoría afectiva superior, también a una nueva estatura, estética e intelectual, la de un demiurgo glorificado que desciende a la arena de una playa caribeña a debatir con sus compinches de francachela:

> Fue al amanecer, sólo al amanecer, que volvimos a hablar de cine. Recuerdo cómo un gran amigo pidió que yo expresara lo que esperaba del cine. Tratando de resultar al menos congruente luego de la juerga, dije un par de palabras. Y el único narrador que había entre nosotros, un gran escritor colombiano, que se mantuvo todo el tiempo callado, apenas empinando su botella, me rebatió: “en algo te equivocas; en algo capital: esperas demasiado”. Después de musitar algunas ideas sobre la dramaticidad de las muchas mediaciones que fatigan al cine, confesó una de las ambiciones más pequeñas, hermosas y sensatas que yo escuchara nunca: “si una película es capaz de entregarme una secuencia bella, una sola secuencia válida, que me conmueva, ya será para mí una película buena”. (Caballero, 2002[e], p. 14)

Una lectura entre líneas, apenas interesada en atar cabos literarios, y en descubrir, no hay que ser muy inteligente para ello, apenas intuitivo, la identidad del interlocutor, descubriría que Rufo Caballero conversaba con Gabriel García Márquez, alguien lúcido:

> Aquello me pareció no consuelo de tontos sino una filosofía sabia, mi amigo aprendía a vivir, no de ilusiones; a vivir de esas fugacidades que la vida ofrece aun en los peores contextos, y que sólo esperan por nuestra agudeza para advertirlas. El hombre que sabe seleccionar, percibir lo fugaz y agradecer, es como el aristócrata de la cena que después de sobrevolar varios platos de redundancias, encuentra allá, al costado del pastel, un raro sabor agridulce. Apenas si lo probará, y lo recordará toda la vida. (Caballero, 2002[b], p. 40)

La anagnórisis existencial como filosofía y práctica de vida. El redescubrimiento casual de quiénes somos o aspiramos a ser a través de las experiencias estéticas vividas, que a pesar de ser anecdóticas o circunstanciales se convierten en una experiencia vital, incluso, vitalicia. Rufo Caballero cierra el círculo argumental y dramático de lo narrado:

> Los demás volvieron a armar la rumba y yo me quedé pasmado frente al mar que abría un nuevo día. Aquello era tan sabio. Es tan compleja la vida, y la creación, que efectivamente un instante de belleza puede valer por todo un reino. Para lograrlo, tanta devoción de va a la hoguera, tanta entraña se convoca, tanta emoción se decanta, que nunca seremos suficientemente capaces de agradecerlo. (Caballero, 2002[e], p. 14)

En consecuencia, no resulta difícil comprobar que Rufo Caballero comprimía su tiempo de trabajo en la redacción obsesiva de artículos, ensayos, ficciones, textos afines y complementarios que coexistían, y tendían a colisionar, hasta imbricarse el uno en los otros, a la manera de un palimpsesto poliédrico, es decir, no solo literario, o narrativo, sino incluso tridimensional, donde lo puesto por escrito describía acaso una experiencia individual en el espacio físico de la realidad material del ser humano complejo que fue el crítico de cine. Así, de vuelta a sus *Memorias de México*, demuestra que a pesar de aspirar a vivir en la grandeza, él también se permitía, a veces, ser displicente, y frívolo:

> Fui a ver *Shakespeare in love* porque tenía ganas de regalarle a mi mujer una película fresca, linda (eso mismo, que también hace falta), ligera y amorosa, que compartiéramos juntos entre la rosita de maíz y la gaseosa de manzana. El éxito de mi plan secreto fue total. Fuimos además a un cine carísimo, de esos en que las butacas giran hasta emular la cámara aerodinámica en pantalla (más la de *Shakespeare in love*, que se desplaza todo el tiempo con dichosa sinuosidad), nos virábamos a cada rato y comentábamos la secuencia, nos traían la comida con especial cuidado, entre susurros que participaban del código general previsto para aquella noche: sutileza, concilio de los amantes, *relax*. Aunque Mayra detesta a Gwyneth Paltrow, Gwyneth Paltrow y yo la teníamos feliz. (Caballero, 2002[b], p. 40)

El crítico de cine, discapacitado como estaba por deformación profesional para sustraerse del hábito aprendido, y desarrollado, de evaluar e interpretar lo que veía en la gran pantalla de una sala a oscuras, ahora lo hace también desde la perspectiva compleja de un espectador entrenado, e irónico, por tanto predispuesto, y prejuiciado, que a pesar de todo se permite disfrutar de la experiencia estética, pero de una manera sarcástica:

> *Shakespeare in love* es el Hollywood mejorcito, rosado diluido. Ni hablar del perfil de Shakespeare (bien actuado por Joseph Fiennes y endemoniadamente vulgarizado por la historia), y menos, de sus pugnas con Marlowe o el horizonte del teatro isabelino, todo eso sería pedir mucho. La película tiene gracia y es bastante. (Caballero, 2002[b], p. 40-41)

Sin entrar en detalles de porqué a Rufo Caballero el filme de ficción dirigido por John Madden le parezca lo mejor de ese Hollywood desteñido, de un tenue matiz rosa,

cuando la película en cuestión no deja de ser una puesta en escena, acaso teatralizada, saturada, «contra natura», de una paleta de colores con tendencia a los tonos pasteles, que contravendrían lo que podría ser la estética tenebrista y el modo recurrente en que se representó esa época o período histórico en el cine, lo cierto es que el crítico cubano decide poner en práctica, entonces, eso que recién le habían enseñado, y que consistía en salvar un largometraje a partir de una escena en específico, que lo haría trascendente:

> Pero además le alcanza el tino para conceder una escena, ni siquiera una escena, un plano, de morir; un plano que basta para inmortalizarla como infinito está Shakespeare hace siglos: Shakespeare pelea, pelea duro, y en determinado momento coge en sus manos una espada del atrezzo y con ella enfrenta a su adversario, con el mismo vigor, la misma seguridad. Preciosa metáfora esa, casi una alegoría, sobre la fuerza redentora del arte y la confianza del creador en su instrumento, bien que el empeño hable asimismo de la tozudez, el desvarío, el mundo de ilusiones y utopías de que vive el artista, criatura inane, hambrienta como ninguna, capaz de albergar todo el tesón y toda la invalidez: la devoción de su arte lo hace paradojal, impredecible. (Caballero, 2002[b], p. 41)

La capacidad de Rufo Caballero para detener su atención en determinados detalles aparentemente nimios, y que quizás lo sean, apenas avalan que el ejercicio profesional de la crítica de cine en tanto actividad tiene un componente discrecional y voluntarista, donde la opinión, argumentada o no, del analista, se sobrepone a cualquier otro corte de razonamientos mediados, no solo por la experiencia, sino también por el gusto personal. Lo curioso en este caso es que Rufo Caballero se enfoca en una escena muy parecida a otra que también le había parecido grandiosa, que tendrían que ver con la artificiosidad del arte como construcción cultural, objeto estético idealizado y puesta en escena que no escapa a ciertas convenciones argumentales, dramáticas y representativas que se repiten en el tiempo, hasta devenir en gags, de origen cómico, que provendrían del cine mudo, que se incorporarán a posteriori como medios de expresión recurrentes del cine clásico, también del posmoderno.[238] Rufo Caballero entiende que en el acto de intentar defender una filosofía de vida estaría ejerciéndose no solo un derecho humano fundamental, sino, también, la prerrogativa estética de juzgar el arte, no solo desde el conocimiento y la experiencia, sino también a partir de la asunción consecuente de un gusto personal descontaminado, para bien, de cualquier pretensión profesional de poseer la razón, e intentar demostrarla, aunque a veces le cueste controlar el impulso:

[238] Nos referimos al fragmento inicial de su texto titulado "De cómo se urde el tabaco, o de mi extraña mezcla entre ciencia y poesía…", palabras del autor al libro *Rumores del cómplice. Cinco maneras de ser crítico de cine*, en la que Rufo Caballero alude a una escena del largometraje *Un tranvía llamado deseo*, al instante justo en que Marlon Brando toma del atrezzo una botella rota y simula que procederá a herir con ella a su compañera de reparto, Vivien Leigh, que huye despavorida de la escena.

> Cuando Shakespeare se inclina a tomar la espada, en una pantomima caricaturesca tan cursi como sublime, era posible advertir que la película podía pero no quería. Quedaría pues como pincelada, como un guiño a ese espectador que *también* ve *Shakespeare in love*. A mí me alegró la vida y me redimió del pedestre simulacro de reconstrucción histórica. Ese numerito estuvo bien, muy bien realmente. Al salir del cine Mayra iba henchida. Todavía hoy defiende mucho *Shakespeare in love*, y yo le recuerdo que, verdad, el cine era muy cómodo. (Caballero, 2002[b], p. 41)

Sus *Memorias de México*, aun en su brevedad y especificidad literaria, o narrativa, ayudan a entender la forma en que Rufo Caballero establecía determinados silogismos, a través de comparaciones atrevidas y equivocadas a sabiendas, pero que le servían para establecer un punto de referencia, estética y visual, que facilitaría la comprensión de lo que estaba intentando hacerle imaginar a su audiencia potencial, al interlocutor y lector, ese cubano culto, ilustrado, que podría evocar a grandes rasgos el motivo artístico al que estaba remitiéndose al establecer su atadero de razonamientos y similitudes recreativas: "Y la enorme escultura de San Francisco es impresionante para la escala, parece una parodia de Esterio Segura". (Caballero, 2002[b], p. 43)

La alusión explícita a la obra del escultor cubano, y santiaguero, no es anecdótica. Bastaría recordar que es el artista de la plástica encargado, desde la dirección de arte del filme de ficción *Fresa y chocolate*, de concebir las esculturas de apariencia escayolada, hechas en moldes de yeso, representativas de personajes históricos acaso controvertidos, causantes no solo de la censura ideológica de la exposición de la que participarían, sino también de la ruptura de la amistad entre el escultor Germán y Diego, el crítico de arte, librero y promotor cultural gay que bien representase el actor cubano Jorge Perugorría: "Se comprende de una vez el sentido del arte como reconfigurador de mundos, como la vida misma sólo que con mayor densidad, concentrada. (Caballero, 2002[b], p. 45)

Que Rufo Caballero y Mayra Pastrana (su musa, pareja y profesora sentimental) viajaran a México a disfrutar de las mieles de un premio de ensayo hispanoamericano ganado en buena lid, no significaba que desaprovechasen la oportunidad para hacer lo que tanto disfrutaban, y que tenía mucho que ver, cómo no, con el cine, y la literatura:

> Nos fue tan bien con *Shakespeare in love*, nos amamos tanto a propósito, que le cogimos el gusto al cine. La cartelera tentaba. Ahora nos invitan al Museo de Arte Moderno y les hemos dicho que con gusto pero que mañana porque hoy ya tenemos un programa fílmico a tiempo completo, y la Cinemateca queda tan lejos, y Rufo que padece esa paranoia de no poder adentrarse en una película si no ha visto el primer plano y por tanto no podemos llegar tarde nunca, y en Cuba salvo en diciembre pasamos tanto trabajo para ver cine europeo. (Caballero, 2002[b], p. 48-49)

Aquí entra en juego una noción muy socorrida en el campo del consumo cultural, de las cuales participan los críticos de cine de una forma u otra, que tendría que ver con las recomendaciones, y cómo en nuestra condición de espectadores entrenados y sutiles, también somos una estadística habitual más de la implacable maquinaria publicitaria, incitadora de la asistencia multitudinaria a las salas de cine a ver los estrenos en boga:

> Nos habían hablado muy bien de *La delgada línea roja*, de pronto creo que estaba nominada para el Oscar o algo así, y la prensa decía que era lo más grande, poesía pura. A los diez minutos observé a Mayra con cuidado, como protegiéndome, y tenía la misma cara de azoro. Aquello era de veras lo más grande, lo nunca visto. Había que ver la metafísica de bolsillo de esos seres diciendo estupideces como que en la guerra las almas de los soldados se trenzan, aquellos planos fotográficos que parecían obra del Clint Eastwood de *Los puentes de Madison*, con muchos cocodrilos, palmeras y tetas de negras africanas, aquel tempo estirado de balde, porque sí, porque lo necesita la dramaturgia progre, las digresiones y torceduras de una pretendida desdramatización que contrastaba con los gritos de Nick Nolte, los soles filtrados, la atmósfera costera que deseaba el trascendentalismo como las africanas a los soldados. Si eso era poesía, Ezra Pound fue camillero. (Caballero, 2002[b], p. 49)

Al analizar el fragmento anterior algunas cuestiones destacan más que todo por su recurrencia discursiva al interior de la obra literaria de Rufo Caballero. En su condición de espectador y de lector acostumbrado a muy diferentes tipos de emociones complejas, historias bien urdidas y desenlaces argumentales no siempre convencionales, ni felices, el crítico cubano de arte parecía detestar el drama bélico como género cinematográfico, al menos que el filme narrara alguna historia de amor asimétrico entre individuos que no estarían predestinados a intentarlo siquiera, como fue el caso anteriormente mencionado de *Por un soldado perdido*. No importa en lo absoluto que el responsable máximo como director tras las cámaras sea el gran Steven Spielberg, o en este caso, Terrence Malick, uno de los grandes autores del cine contemporáneo, con una filmografía impresionante, icónica y multipremiada, precisamente a partir de los efectos, la estética y la ideología escondida en su obra, antibélica, o pacifista, en lo que tendría que ver con la resolución violenta de los grandes conflictos de la humanidad, y también introspectivo, e intimista, cuando aborda la suerte de los individuos en su recorrido vital y como seres sociales.

Rufo Caballero también deja en evidencia que detesta al actor y director de cine Clint Eastwood, otro que ha dirigido dramas bélicos, que durante décadas fue el epítome del hombre duro de Hollywood. Primero, actuando en los chorizo o espagueti western, durante los años 60 y 70; luego, como un antihéroe en películas de acción, policíacos míticos y taquilleros, sobre las cuales cimentó su carrera y prestigio profesional hasta

permitirle incursionar en la dirección de cine sin dejar de interpretarse como lo que ya es hasta hoy: un macho venido a menos, que expone su crisis de autoestima e identidad.

Algo parecido ocurre con el actor estadounidense Nick Nolte, otro que no era muy del agrado de Rufo Caballero, que lo azota lo mismo cuando trabaja en *El príncipe de las mareas* (Barbra Streisand, 1991), en *La delgada línea roja* (Terrence Malick, 1998), o cuando interpreta a un pintor alicaído en *Apuntes al natural* (Martin Scorsese, 1989), primer relato de *Historias de Nueva York*. Lo curioso es que el crítico de cine acabaría interviniendo, desde la reescritura posmoderna, dos argumentos, fílmicos y literarios, protagonizados por una pareja de actores que encarnaban todo lo que él parecía detestar.

Otro detalle que facilitaría entender que a Rufo Caballero no le agradaba el drama bélico como género cinematográfico es la confusión étnica en que incurre al mencionar las mujeres y las tetas africanas que se muestran u ofrecen, desprejuiciadas e impúdicas, ante los ojos de los espectadores y los personajes castrenses de *La delgada línea roja*, cuando el teatro de operaciones militares donde transcurren las acciones y el argumento del filme de ficción, inspirado a su vez en la novela homónima (James Jones, 1962), estaría situado al suroeste del océano Pacífico, en la isla y provincia de Guadalcanal, perteneciente al archipiélago de las islas Salomón, a miles de millas náuticas de África. Aun así Rufo Caballero, como todo buen crítico de cine disciplinado por la profesión, resistió el asedio de la «estulticia lírica» hasta el final: "Pero aguantamos estoicamente la duración del larguísimo metraje y al salir nos entró un ataque de risa, insensibles como somos, y nos dimos un atracón de rositas de maíz, yo que las detesto, porque con la ansiedad no se podía". (Caballero, 2002[b], p. 50)

El nivel de exigencia estética que se autoimponía Rufo Caballero en cuanto era un espectador entrenado por su profesión lo instaba, sin duda, a la caza de ciertos autores, cinematografías, estéticas, movimientos, temáticas, que lo hicieran emocionarse hasta los límites de lo irracional, dejándose arrastrar por el caudal de sentimientos y sentidos que era capaz de elucubrar en su intento de ser libre y feliz a toda costa: "Olvidado el Vargas Vila bélico, nos fuimos al *Carácter* del cine holandés, temperamento que debía, por Dios, emanciparnos". (Caballero, 2002[b], p. 50)

Asistir al cine entendiendo la experiencia estética en sí como un acto de escapismo y liberación emocional e intelectual es consustancial a la práctica profesional de lo que he denominado crítica de autor. En cuanto concede al espectador el derecho inalienable, no solo de especular e imaginar otros derroteros argumentales y dramáticos plausibles, sino también de no estar de acuerdo, en primera ni última instancia, con los significados

de los que pudo estar investido el mensaje en sus orígenes, cinematográficos o literarios, la crítica de autor se remite a la condición ontogénica del creador o demiurgo que urde un universo personal que luego será conquistado y colonizado por los demás, esos otros, que lo interpretarán a su conveniencia, y de acuerdo a sus conocimientos y expectativas: "Dios es sabio y lo está mirando todo, no se crean. *Carácter* es de esas películas en las que el autor subraya que lo es, y a cada segundo. Pero si lo es de verdad, como en este caso, está bien. La autoestima no es cosa fácil". (Caballero, 2002[b], p. 50)

Avalar la autoridad del autor cinematográfico, valga la redundancia en este caso, permite a Rufo Caballero reforzar su comprensión personalizada de un largometraje de ficción donde cada encuadre, plano o secuencia encaja como un mecanismo de relojería:

> Cada corte es aquí un acto de pericia técnica, el emplazamiento de la cámara no podía mejor potenciar el sentido dramático, la gama de los fríos movilizaba el color también a merced de los estallidos emocionales en la turbia y dura relación entre padre e hijo, la banda sonora es espléndida, tonal y moderna, la narración se trababa al centro del filme pero luego se descomplicaba y sobre todo no se permitía recalar lo que las imágenes y el montaje ya decían y decían bien. Una muy buena película, destinada a la inteligencia y no a la lástima del espectador, austera, cáustica, acerosa, como su conflicto mismo. (Caballero, 2002[b], p. 50)[239]

La perfección vendría acompañada de lo convencional y lo edulcorado de manera artificial, como compensación y contraste, para que lo sublime pueda serlo sin dudas. Rufo Caballero sin embargo no discrimina como crítico de cine ni espectador entrenado. Lo suyo es la experiencia inmersiva, y reconfortante, de la sala a oscuras, aun cuando el menú del día no sea de su agrado:

> No nos daba tiempo para movernos hasta la Cineteca, así que dejaríamos *Carne trémula*, de Almodóvar, para la noche, y en este mismo minuto tendríamos que aprovechar la cercanía física de *Quédate a mi lado*, otro melodramón gringo con Susan Sarandon, Ed Harris y Julia Roberts. Bueno, por lo menos logramos evadir *Tienes un email*, que se pasa en toda la ciudad. Ni los intentos bélicos del último Hanks podrían librarnos de la hiperglicemia. (Caballero, 2002[b], p. 50)

Destaca en cualquier caso la perspicacia profesional de Rufo Caballero, no solo para hacer comparaciones y establecer influencias recíprocas entre discursos diferentes. A partir de paralelismos dramáticos y vínculos estéticos de doble sentido de circulación, que permitirían la retroalimentación mutua entre dos géneros y soportes argumentales,

[239] Aun cuando Rufo Caballero declarara que no le iban las veleidades de las premiaciones de la academia estadounidense lo cierto es que *Carácter* (Mike van Diem, 1997) estaba precedida por la reputación de ser una película preciosista, y trascendente, avalada por el premio Oscar a mejor filme de habla no inglesa.

de planteamiento y resolución diegética a ratos colindantes, el crítico de cine comprende y desliza lo que para muchos puristas del arte sería un planteamiento heterodoxo:

> Si la telenovela aprendió del cine, por qué el cine no puede hacerse del culebrón, quería decirnos el no menos sacarino director de *Quédate a mi lado*, que consumió dos implacables horas en los mismos retruécanos emocionales, los golpes bajos propios del género, y un recital histriónico de la Sarandon (incluida la confesión de la Roberts acerca de que "eres perfecta" –sobre todo a mi lado, valdría completar–), glamorosa actriz que no conseguía minimizar el aturdimiento, el embrutecimiento que mi cerebro reportaba. Salí repitiendo escolares ejercicios de lógica para ver si seguía siendo un ser pensante, si fui Down por un par de horas. (Caballero, 2002[b], p. 50)

En una de sus desacostumbradas e injustificables salidas de tono, Rufo Caballero incurre en un acto de arrogancia absoluta y desconsideración supina hacia individuos que en sintonía con su diversidad intelectual, precisamente por ella, seguían siendo seres humanos, pensantes y sensibles, que también formarían parte de esas otredades por las cuales el crítico de cine parecía que estaba dispuesto a dar la vida con tal de hacerles justicia. De ahí que no se entienda ni explique la naturaleza despectiva de lo planteado, en dichos términos denostadores, referidos a todas las personas con síndrome de Down, sino que la frase desafortunada y mezquina atravesase el filtro editorial e ideológico de la institución cultural en Cuba hasta aparecer en un texto impreso, que ahora y entonces dejaba muy mal posicionado al autor de una obra literaria que a grandes rasgos orbitaba en torno a la aceptación y respeto hacia y por los demás, independientemente de cómo y quiénes fueran, y debido a qué razones, ya fuesen biológicas, psicológicas o sociales.

Más allá del exabrupto, sus *Memorias de México* sigue siendo un libro fascinante. Más que todo porque aprovecha la coartada de su estancia allí para insistir en el análisis de los autores, cinematografías, estéticas y temáticas que tanto le atraían en lo personal:

> Las dos últimas películas de Almodóvar pecaban de una manera muy vehemente; *Kika* por exceso y *La flor de mi secreto* por defecto. Sentía que Almodóvar andaba perdido si consideraba que su estancamiento se resolvía simplemente ajustando el tono, o intentándolo. No creía que de eso fueran sus problemas de última hora. El cineasta necesitaba darse otra vez a los abismos pasionales de su mejor cine, y afortunadamente *Carne trémula* volvía a ser eso, riendas al vértigo de la caída emocional, personajes con las vísceras a cámara. (Caballero, 2002[b], p. 52)

Resulta curiosa la manera en que Rufo Caballero escribía en círculos concéntricos, ondas expansivas en cadena, también simultáneas, que lo hacían regresar a cada rato a las mismas cuestiones de fondo, que tenían que ver con sus filias y fobias como escritor, de críticas de cine y ensayos, también, algún día, de ficciones de cine vueltas a contar,

retroalimentadas por aquellos argumentos y autores que lo habían destellado para bien, y para mal, para así desmarcarse de ellos y disponer una distancia segura de por medio:

> *Carne trémula* regresaba a contar lo que mejor sabe Pedro contar: el magno precio de los ardores que valen la pena (y los suyos, como sabemos, son muy caros), la realización que reporta el darse a tales honduras existenciales. Me atrevería a decir que no es lo mejor que cuenta, sino lo único que sabe contar. Su mejor cine comporta variaciones sobre la misma obsesión, aquí salpicada del peregrinaje amoroso de un aprendiz de hombre con Edipo a la espalda. (Caballero, 2002[b], p. 52)

Rufo Caballero parecía regocijarse hasta la emoción con la resurrección estética de uno de sus autores cinematográficos preferidos, que aparentaba, según el crítico de cine, resurgir por fin de sus cenizas para estrenar la que en su opinión autorizada era desde ya y para siempre una de sus mejores películas, de las mejores concebidas y acabadas:

> A diferencia de la mayoría de las películas de Pedro, que suelen estar ingenuamente narradas, *Carne trémula* mostraba una trilogía dramática adecuadamente hibridada, enramada con lubricidad, pero su virtud de excepción estaba en otra cosa: en su "bomba", como decimos los cubanos, en su profundidad sentimental, en su agudo conocimiento del alma humano y sus más frecuentes accesos. (Caballero, 2002[b], p. 52)

Sin embargo la relación de amor-odio hacia la autoría cinematográfica, la estética, y el legado en vida del director manchego es justo eso, un carrusel de emociones, a ratos tóxicas, donde el crítico lo mismo ensalzaba su figura legendaria que la despeña por el abismo de las decepciones y la frustración personal, y profesional, ante la inconsistencia de una carrera de ascensos meteóricos y descensos a los infiernos de la intrascendencia, aun cuando los reconocimientos y grandes premios internacionales indujeran al lector casual de su obra literaria a pensar justo lo opuesto a lo planteado por el autor cubano:

> Cuando esto se escribe Almodóvar acaba de ganar un Oscar por *Todo sobre mi madre*, un filme regresivo en su trabajo, que vuelve a por aquellas película-mosaicos que todo lo exhibían para nada desarrollar, con travestis, transexuales y chistes fuertes. Una singular conquista de *marketing* luego de un filme tan estimable como *Carne trémula*. (Caballero, 2002[b], p. 52-53)[240]

La complicidad crítica y ética, en este caso con la cinematografía latinoamericana, compartida con otros sí grandes autores de la región que le antecedieron en el tiempo,[241]

[240] Rufo Caballero introduce un interesante y muy útil marcador temporal que nos ayuda a contextualizar y ubicar el momento exacto y las circunstancias personales desde las que escribía sus textos. Al menos éste. La 72.ª edición de la ceremonia de entrega de los premios Oscar en la que *Todo sobre mi madre* acabaría siendo galardonada como mejor película de habla no inglesa ocurrió la noche del 26 de marzo de 2000, más de un año después del viaje de Rufo Caballero a México.

[241] Por una cuestión elemental de extensión del texto y del tiempo dedicado a la investigación científica y doctoral, condicionada en parte por la necesidad epistemológica de discriminar o más bien seleccionar de manera intencionada la muestra de la obra literaria de Rufo Caballero a ser investigada, en algún instante del proceso de lecturas se decidió prescindir del libro *Cine latinoamericano 1991-2003. Un pez que huye.*

impulsaba a Rufo Caballero al disfrute de alguna experiencia estética específicamente fílmica, que lo acercara por osmosis a la sensibilidad audiovisual de un país inverosímil:

> Buscando afanosos algún filme mexicano, era bastante oportunista explotar la cartelera mexicana sin detenernos un ratito sobre algún producto nacional, perdonado el chauvinismo de siempre respaldar nuestro cine con un volitivo sentido de la responsabilidad, porque si no, el cine latinoamericano sería hoy pura entelequia, elaboraciones más o menos inspiradas de almendrados foros entre Mascaró y el Príncipe Patagón. (Caballero, 2002[b], p. 53)

Rufo Caballero se permitía la veleidad de las mareas. De ahí su método aleatorio, intuitivo diríase, al momento de escoger qué largometraje de ficción ver con la ilusión puesta en no acabar decepcionado. Muchas veces lo ayudaba a decidir, cómo es lógico, más que el argumento o la sinopsis, el autor cinematográfico y su estética reconocible, incluso algún indicador nominal sugerente, efectista y mercadotécnico:

> Queríamos ver *De noche vienes Esmeralda*, filme de Jaime Humberto Hermosillo, a cuya *Tarea prohibida* le profesábamos un culto tenaz. Nos habían hablado mal, pero una película que se llame *De noche vienes Esmeralda* merece verse de todas todas. Perdonen la frivolidad, alguna debía tener, pero soy un fanático de los buenos títulos, por ellos he leído pésimos libros, visto películas miserablemente porno, comenzado ensayos que no se justificaban más allá del rótulo. *De noche vienes Esmeralda* es título perfumado, sensitivo, invitador, nupcial. Pero Esmeralda no llegaba por ninguna parte, su temporada había pasado. (Caballero, 2002[b], p. 53)

El diálogo, y las recomendaciones en primera persona de algún escritor famoso, también podía ser un buen punto de partida para alguna experiencia estética gratificante, de esas que se hacen esperar y uno se imagina gloriosas y trascendentes porque vendrían precedidas del conocimiento y comprometimiento lectivo con la obra literaria de origen, un clásico latinoamericano de los más divulgados, de un autor estimado y reconocido, con el cual se acababa de restablecer un vínculo personal y profesional para la ocasión, sino cercano del todo, al menos cordial en el trato. No importa en lo absoluto que luego ocurra alguna desavenencia mediática prefabricada por el camino de la información:

> Y por el contrario, aún no se programaba *El coronel no tiene quien le escriba*, la mirada de Arturo Ripstein sobre la célebre noveleta de García Márquez, quien acababa prácticamente de confesarme que luego del primer montaje se la habían proyectado y estuvo llorando durante veinte minutos. Permanecíamos muy expectantes, porque escasas veces el mundo fabular del colombiano halló émulos de valía en la pantalla y ahora, el mismo implicado nos refería la "adaptación" como emotiva. (Caballero, 2002[b], p. 53-54)

Análisis estético de la producción, que si bien en primera instancia tenía cabida a partir de los criterios pactados, por el otro lado ampliaba y desviaba la atención y el foco temático de la tesis en una dirección, sino indeseada, demasiado enfocada en el anecdotario cinematográfico regional, cuando las intenciones conceptuales, intelectuales, metodológicas y teóricas del proyecto son más cosmopolitas o universales.

Rufo Caballero, que en sus *Memorias de México* habla en varias ocasiones desde la primera persona del plural, en presente del indicativo, para así conformar un tándem de espectadores afiliados a un momento compartido como pareja sentimental, es capaz, no obstante, de llevar la voz contante, de ensalzar sin medida lo visto y de anatemizar lo que verá luego, cuando tenga la oportunidad, bajo otras circunstancias de la recepción, en un contexto más competitivo y efervescente, por tanto exigente, que no se prestaría nunca para la práctica de la indulgencia, que no era el fuerte del crítico cubano de cine:

> Por los demás no somos soldados de la patrulla Ripstein, a menudo sus películas nos parecen chapuceras, aunque en los últimos años su imagen se limpió de súbito con esa pieza extraordinaria que es el *Profundo carmesí*. No logramos ver *El coronel…* en México, la vimos más tarde en La Habana, con todos sus serios problemas dramatúrgicos (sólo atribulada ante la estatura del escritor, Paz Alicia Garcíadiego pudo mal escribir semejante historia) y su pedestre puesta en escena. Ahora que recuerdo mejor, García Márquez nunca me precisó por qué había llorado. (Caballero, 2002[b], p. 54)

Sin embargo la recompensa definitiva del viaje a México no consistiría apenas en los 25 000 dólares estadounidenses del premio en metálico que recibiría Rufo Caballero. Estaba de por medio, además, la oportunidad de embeberse del todo en la lectura in situ, donde fueron escritos y se encuentran atesorados en la actualidad, de los manuscritos, algunos inéditos entonces, del ensayista y poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, un pionero y un puente generacional con dotes de diplomático y revolucionario cabal, de los que no aspiran a asaltar el poder político para perpetuarse en él sino para servir a la ciudadanía, el pueblo en pleno, como demostraría a través de su ejercicio existencial:

> Poco conforta como la sensación de descender a "la letra verdadera", esa intimidad primaria y final que revelan los bocetos de las obras mayores que conocemos, las cavilaciones de los grandes hombres, sus dudas de momento, sus humanas contradicciones. Escrutar en las tachaduras (mínimas en el caso de Cardoza, de una olímpica seguridad al escribir, y de un estilo límpido a la primera redacción), estudiar los cruces de amores y saetas entre hombres que la literatura entrega de forma lineal, saber de las desgarraduras y posibles vacilaciones que embargan a los grandes hombres antes del acabamiento con que nos devuelve la historia, hacen trotar el corazón, lo sumen a uno en un sabroso desasosiego, y en última instancia, ánimo de saber si esos sufrimientos que la creación y la vida suscitan en uno, han sido vividos ya, aceptados y hasta queridos igual por gente que la historia ha probado. (Caballero, 2002[b], p. 59)

Para Rufo Caballero, en tanto autor, crítico de cine, ensayista, escritor, intelectual, narrador, en resumen, un hombre de letras, es un privilegio enorme, el de sentarse a la mesa, no de un par de la creación y la obra literaria, sino de un demiurgo en su acepción filosófica, la de artesano creador del mundo y el universo, hacedor de realidades lúdicas, maestro de aprendices alborozados por el acceso al conocimiento de una verdad última:

> Sumergirse en la escritura íntima de otro escritor, más si se trata de un enorme escritor que ha fundado una manera de escribir (lo cual equivale a decir, que ha creado un cosmos, el mundo), se compara al saqueo de una riquísima mina, la posesión de una virgen, o el descubrimiento de la figura del padre más allá del padre físico, procesos que asientan la personalidad del hombre, más del escritor, y lo ayudan a conocerse, a entenderse. (Caballero, 2002[b], p. 59-60)

De manera un tanto inconsciente Rufo Caballero parecería dejar entrever algunas de las cuestiones y preocupaciones existenciales que lo atenazaban en tanto un adulto funcional; que aun así buscaba una explicación lógica para sus preguntas sin respuestas, que tenían que ver con lo profesional, en apariencia, pero sobre todo con lo personal, con esas ausencias afectivas de un modelo humano que bien pudieron haberlo marcado de por vida. Es una hipótesis plausible que parecería demostrarse pocos años después, cuando en la dedicatoria de un libro que no forma parte de la muestra analizada admitía, para su pesar y remordimiento:

> En los días en que se cerraba la edición de este libro, moría mi padre. Recuerdo que varias de las películas aquí analizadas se proponen la recuperación de la figura del padre. No soy una excepción. Dedico *Un pez que huye* a la memoria de mi padre, un hombre bueno que murió en circunstancias en las que no debió morir. (Caballero, 2007[a], s/p)[242]

De vuelta a sus *Memorias de México*, Rufo Caballero asume que para aterrizar en la realidad material de la vida mundana y terrenal del individuo talentoso que se dedicó a la escritura, no es necesario ni permisible una intromisión indiscreta en sus asuntos y misterios, la develación de aquellos secretos que debían permanecer como tal, inéditos:

> La manera de humanizar la imagen de un hombre necesariamente estereotipado por las recurrencias del legado no tiene que ser el vandalismo sobre su pudor o el desvelo de sus zonas reservadas como oscuras. Respetar a un escritor es también aceptar la complicidad de lo cerrado de su enigma, toda vez que la grandeza de su alma alcanza sobradamente para que decenas de especulaciones, filosofías y ficciones de la obra misma completen el sentido de una vida –de una vida que no por ello dejará de aparecerse como indescifrable, cabalística–, sin necesidad de la miseria humana o la mezquindad. (Caballero, 2002[b], p. 60)

Rufo Caballero, a pesar de encontrarse fuera de Cuba, placiendo de una estancia merecida, no desaprovecha la oportunidad única para hurgar en cierta correspondencia entre camaradas, adentrándose en una polémica cultural pero sobre todo ideológica que, tendría que ver con el devenir de su país de origen, a partir de la aplicación abusiva de políticas alejadas de la idiosincrasia nacional, impuestas por la fuerza de las armas y el ejercicio del poder político real, y no de la confrontación de ideas contrapuestas desde el

[242] La primera edición del libro en 2005 estuvo a cargo de la Fundación Autor, la Universidad de Alcalá y la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

parlamentarismo y la participación popular en la toma de decisiones. Al crítico de cine, que no pecaba de ingenuo, ni de comedido, le sorprende el modo en que el ensayista y poeta guatemalteco Cardoza y Aragón se mantiene centrado, equidistante de cualquier postura no solo extremista sino incluso desafortunada, por desmesurada y oportunista:

> Así como se separó de la peligrosa rémora analógica de Marinello, tributaria del realismo socialista y su extrema ideologización del arte, reprobó la desmesura de *Lunes de Revolución*, controvertida publicación cubana que en los inicios mismos del cambio no se hizo eco de la apología acrítica, del ditirambo epopéyico, para establecer cierta distancia desde una penetrante capacidad reflexiva y cuestionadora, pero a la que faltaban asimismo no pocos matices, no pocas aristas en el abordaje de problemáticas éticas y culturales de la más alta complejidad. (Caballero, 2002[b], p. 75)

Rufo Caballero, no obstante, en su intento de calibrar con objetividad el contexto histórico e ideológico en que ocurren determinados sucesos culturales definitorios de los destinos de la nación y la sociedad cubana en "los inicios mismos del cambio", como se refiere de manera eufemística al triunfo del proceso insurreccional que cuaja en 1959, evitando de paso el empleo del apelativo "Revolución", en mayúsculas, aprovecha para atizar y desmarcarse, del todo, de la actitud y el discurso abrasivo de un colega que a partir de cierto momento, y hasta su muerte, en 2005, acabó convertido en un paladín acérrimo de la causa anticastrista, por razones bien fundamentadas y comprensibles:

> En la carta que sigue, fechada el 7 de septiembre de 1959, Cardoza desaprueba la manipulación del escritor Guillermo Cabrera Infante, quien había trocado una "breve charla informal" en sentenciosa entrevista. Parece alertar Cardoza contra la premura del periodismo en el otro extremo, el periodismo amarillo de la irreflexividad y la pegada a cualquier costo. Es curioso que alrededor de la órbita-Cardoza vuelvan a aflorar matices "anticomunistas", pero se cuida nuestro escritor de cuanto pueda suponer tan sólo el apartamiento de la retórica monolítica y excluyente sea tomado por renuncia o claudicación. Esta historia con el intempestivo Cabrera Infante, tan volitivo como buen escritor, se repetiría muchas veces. (Caballero, 2002[b], p. 75-76)

Rufo Caballero también disfruta de la forma distendida y entusiasta en que Luis Cardoza y Aragón interactúa con otro gran escritor cubano, de renombre internacional, Alejo Carpentier, a quién había conocido en 1961 y envía una de sus cartas publicadas:

> Vuelve a apreciarse en la carta que sigue la dinámica de un pensamiento nada esquemático, para el que socialismo y alegría pueden y deben convivir con holgura. Su imagen del socialismo dista enormemente del cuadro de hambre, miseria y desesperación, de sólo y siempre sacrificio, con que muchos exégetas y aspirantes a profetas del socialismo lo han constreñido. (Caballero, 2002[b], p. 77)

Destaca en cualquier caso la conexión espiritual y existencial, incluso ideológica, que el crítico cubano de cine deseaba establecer con el ensayista y poeta guatemalteco.

El fragmento de la carta en sí, fechada el 11 de noviembre de 1974, que Rufo Caballero compila de manera textual en sus *Memorias de México*, no puede ser más demostrativo:

> Pienso que para nada es incompatible con el socialismo. Una Habana adusta la concibo, pero no solemne. Que se ría con grandes carcajadas marxistas. Que las más bellas chicas del mundo, las mulatitas quizá de chino y negra, sigan moviendo sus nalgas maravillosas y "la mujer de Antonio camine así". (Caballero, 2002[b], p. 78)[243]

Mas allá de la lectura racializada y sexual que podría hacerse de la cita a la luz de la contemporaneidad, no deja de ser ilustrativo el modo desenfadado en que Cardoza y Aragón planteaba que debía ser construido el socialismo a la cubana, sin renunciar a la impronta cultural de ese pasado republicano tan denostado por la nueva casta política en el poder, que anhelaba borrarlo para empezar de cero su proyecto de ingeniería social, donde el hombre nuevo estaría libre de los defectos, pecados y las taras de la sociedad y el modo de producción capitalista dominante durante más de medio siglo.

Rufo Caballero aprovecha sus *Memorias de México* para develarnos no solo la dinámica de la vida en pareja con una mujer que fue su profesora en la Universidad de La Habana, sino también una cartografía entre sentimental e íntima, de cómo configuró su sensibilidad como espectador y lector, pero también cual oyente de música cubana e internacional, de aquellos autores, sobre todo poéticas, y voces, que empastaban mejor con su filosofía de trabajo y vida, para de paso filtrar una coletilla ideológica ejemplar, de esas que calificarían de antisistema, contra lo falaz, acaso definitorias en lo personal:

> Me fui enterando entonces de lo que yo privilegiaba: Moraima Secada, La Lupe, Elena Burke, Tito Gómez, La Freddy, Omara Portuondo, Barbarito Diez, Bola de Nieve, Pacho Alonso. He descubierto que me encanta la música cubana de los cincuenta, quizá por aquello de que uno está más cerca de sus abuelos que de sus padres. A la verdad que esa generación de trova cósmica que sobrevino en Cuba en los sesenta y setenta a mí siempre me ha parecido bastante kitsch, con toda esa historia del porvenir, la paloma, los cisnes que están vivos, y tú, mujer que me recuerdas a la patria. (Caballero, 2002[b], p. 82)

Su lista de éxitos, suerte de los cincuenta principales, es también una declaración de principios personales y políticos, al incluir de manera declarada a cantantes exiliadas, divas de la canción cubana excomulgadas por los tribunales de la inquisición comunista, que no solo las expulsaron del país, instándolas a no regresar jamás, sino que también las condenaron al ostracismo y el olvido popular, al censurar por decreto el consumo y disfrute de su música «retrógrada» a través de las radioemisoras y la televisión pública,

[243] Luis Cardoza y Aragón alude al tema *La mujer de Antonio*, de la autoría del compositor santiaguero Miguel Matamoros, fundador del trío que llevó su apellido, un clásico de la música popular y tradicional, en específico de la guaracha y el son montuno, donde sentaron cátedras como los iniciadores del género, siendo muy populares en Latinoamérica, en especial México, adonde solían irse de giras muy a menudo.

en manos del aparato ideológico del PCC. Rufo Caballero incluso ofrece otras razones, mucho más cercanas a las que podíamos deducir a partir del análisis de su obra literaria:

> O debe ser porque me encanta la decadencia del bolero, su parodia intrínseca, su gracia y desembarazo al hablar de los sentimientos; esa cultura victrólica que nos recordó Almodóvar pero que estuvo de siempre en nosotros, en mi generación que es una generación escéptica si bien no cínica como se ha pretendido. De cínico creo no tener nada pero tampoco de ese trascendentalismo que aspira a redondear una máxima filosófica o poética en cada renglón; por eso prefiero a Sabina antes que a Serrat, pues el humor urbano, la continua distancia de sus propios hallazgos poéticos, lo recuperan de la sentencia y la docencia. Por eso me gustan más esas canciones de Serrat como *No hago otra cosa que pensar en ti*. (Caballero, 2002[b], p. 82)

El crítico de cine, un frívolo ocasional, y un hedonista convencido, y consecuente, desnuda otros argumentos no menos convincentes para explicarse en términos estéticos:

> Para Shakespeare, para Flaubert, para Lezama, el humor era cosa sagrada; ya sé que para Dostoievski menos, toda vez que sólo el sufrimiento expía y lleva a la felicidad; pero igual sabemos que la cultura rusa ha sido siempre muy sufrida. Yo, que la adoro, a la cultura rusa digo, pienso sin embargo que la vida es buena y es bella y que saber vivirla con alegría es importante. (Caballero, 2002[b], p. 82)

Contra todo pronóstico, más allá de lo recomendable y lo permisible en público, Rufo Caballero declara una fidelidad absoluta a quienes son sus sospechosos habituales, ácratas afines a quienes le agrada descubrir editados y felices fuera de la Cuba castrense que los había inducido al exilio forzado y sin retorno posible so pena de ser condenados:

> Me alegra mucho hallar entre los clásicos, al menos entre los clásicos de una precaria modernidad, las obras de Zoé Valdés, de Abilio Estévez, mis amigos, escritores cubanos beneficiados con el mercadeo político en torno a Cuba pero que, también, o primero, son buenos escritores. Muchas veces los observé alicaídos, abatidos por su falta de reconocimiento, de incidencia, esa natural comunicabilidad que espera el escritor, y ahora, ante su éxito, yo mismo me siento realizado. Compro sus libros, aunque hay que tener cuidado porque acaba de salir en Cuba la ley de los treinta años por, entre otras cosas, la entrada al país de literatura subversiva. Igual los compro, nadie me va a sustraer del placer de leer a mis amigos, finalmente instituidos. (Caballero, 2002[b], p. 83-84)[244]

El anecdotario íntimo del viaje, sin embargo, da un nuevo giro de tuerca, literaria, una evocación entre erótica y esotérica, que tendría que ver con la lectura y sus efectos, o cómo se comunica la atracción, el deseo, la pasión, el sexo autocrático, entre comillas:

> Detrás de aquel estante algo se mueve con dureza y percibo unos bramidos; alguien se ha situado justo allí para que no lo registren los espejos, y como la librería es tan grande, allá al final hay muy poca gente, pues los *snob* apenas se contentan con las nuevas adquisiciones de las primeras mesas. Estará robando. (Caballero, 2002[b], p. 84)

[244] Se refiere a la Ley 87, Modificativa del Código Penal, aprobada en 1999 por la Asamblea Nacional del Poder Popular de la República de Cuba en su Primera Reunión Extraordinaria de la Quinta Legislatura.

Más que la narración baladí de una sustracción recurrente, aunque con atenuantes, Rufo Caballero descubre para su placer personal que lo que está sucediendo va de otro rollo, digamos sexual, de naturaleza manual, más procaz, a la vez, satisfactorio y fugaz:

> Temerario como soy me acerco con cuidado hasta darme cuenta de que un chico se masturba, se masturba con una violencia que me hace envidiar mis quince años. El chico me mira, detiene un instante el movimiento, y como ve que no me muevo, que no lo delato, dirá que este es un tío mirón, un disparador como se les llama en Cuba a los tíos que se realizan de "vacilar" a las parejas en los parques y los cines; lo cierto es que sigue en lo suyo. Con la coartada del voyeurismo, me acerco y veo que el chico tiene delante *El nombre de la rosa*, de Eco, y lo tiene abierto. Cierra los ojos. Eyacula finalmente sobre alguna página del libro, se guarda lo suyo, y quiere irse. (Caballero, 2002[b], p. 84)

Aquí la anécdota aterriza en los terrenos fértiles de la autoficción introspectiva y las reflexiones en torno a la naturaleza del artista. Específicamente del autor literario, individuo omnívoro que vampiriza a los demás, alimentándose y hallando la inspiración bajo cualquier circunstancia, y lugar, en los personajes más comunes e inesperados:

> Lo acompaño a la puerta y ya afuera casi le obligo a que me cuente por qué hace eso, si no lo delato (a él no le alcanzan los años para comprender que la mirada de escritor sí que es la más impertinente, insaciable, inexplicable, delatora, del mundo; que se basta ella sola, sin otras motivaciones). Vengo todas las semanas, me dice. Soy Adso, y me parece irresistible la atmósfera del monasterio, el escondite del sexo, el encuentro de la flor. Soy Adso y vengo al ritual, nada más preguntes. (Caballero, 2002[b], p. 84)

Rufo Caballero necesitaba la aprobación de su pareja sentimental para propasarse, e intentar dotar de un matiz incandescente lo que no pasaba de ser un mero accidente vivencial, de alguien que observa a otro individuo que se complace, no con la lectura, que podría ser, sino, sobre todo, también, con sus efectos, más que adversos, colaterales, incitadores del crecimiento personal en lo intelectual pero también de la concupiscencia, de la iniciación en el sano erotismo adolescente, de deleitarse con imágenes intensas, incluso, raro, con el poder evocador del texto impreso. A Mayra Pastrana no le quedaba de otra entonces que ser su cómplice desaprensiva y a ratos condescendiente. De nuevo, alguien que lo aceptaba como era él, al conocerlo de una manera matemática y lúbrica:

> Bajó la mirada y siguió concentrada en lo suyo; la historia que acababa de oír le parecía lo más natural, había vivido y observado lo suficiente para comprender lo común de un gesto así. Lo hice, fui y compré la novela, en una edición bella y carísima, me cuidé por supuesto de buscar un ejemplar hasta ahora no manchado, y salí a llevárselo al chico. (Caballero, 2002[b], p. 85)

Es consecuente con su comprensión estética ideal del deseo, más que insatisfecho, inalcanzable por antonomasia, que vendría a ser el drama y la tragedia del que anhela lo pretendido. Con esperanzas. Directamente inaprehensible debido a su conducta evasiva,

Rufo Caballero soluciona la anécdota muy en el estilo de lo que será su obra literaria de naturaleza narrativa, esas historias de cine vueltas a contar, donde el amante acecha al amado, lo corteja, apenas se decide a dirigirle la palabra, para acabar aplastado por la inaccesibilidad emocional y las negativas del otro, que se deja contemplar pero no cede:

> Muchas gracias, pero no has entendido nada, a mí me gusta hacerlo aquí y si es cuando ponen esa canción de Maná de que te solté la rienda porque se me acabó la fuerza de mi mano izquierda, mejor. Guárdatelo y lo más que puedo hacer por ti será contar que todavía queda gente ingenua en la vida. Fue un placer conocerte, se despide. Miro a mi estante y ahí está *El nombre de la rosa*, Mayra me sorprende, sonríe y cambia la conversación. No sé por qué, pero tengo una erección. (Caballero, 2002[b], p. 85)

Más allá de intentar descubrir qué estímulos conseguían erotizar a Rufo Caballero, interesa mucho más establecer, según él, cómo desentonaba o encajaba su obra literaria dentro de los márgenes móviles de la escritura en su más amplia inclusividad genérica, que iría de la crítica de arte y el ensayo a la ficción en español como paratexto histórico:

> Por otra parte, pertenezco a una generación difícil. En la generación del *boom* estuvo la jornada de la forja, el rebasamiento de la identidad epidérmica, la tentativa de narrar mundos no orgullosos con la mera alusión. El *posboom* fue entonces la crítica de la jactancia anterior, parodió hasta la caricatura la sed de gravidez, de parir identidades, que inundara el *boom* y creyó sellar, con el beso furtivo de la mujer araña, el trascendentalismo de una literatura que también acá jugó a cambiar al mundo. Mi generación no se limita a continuar la sensibilidad del *posboom*; antes bien, nuestra saturación del *posboom* a ratos nos regresa al *boom*. Estamos hastiados de parodia, de Almodóvares latinos, de impostar la admisión de la gracia del *kitsch* urbano; la sola posmodernidad y su promesa de redención, ya nos sirve poco. (Caballero, 2002[b], p. 91)

Al remitirnos al discurso de aceptación del Premio de Ensayo Hispanoamericano Lya Kostakovsky, conseguimos en cualquier caso detenernos en el análisis de un género hasta ahora preterido, que tendría que ver mucho con la oratoria y la reflexión filosófica, incluso ideológica, de un autor cubano emergente, interesado en acceder a un Parnaso literario que le había sido vedado hasta entonces, y al cual accedía por méritos propios, al fin aceptado por sus pares extranjeros, en igualdad de condiciones y reconocimientos: "Mi generación es la hornada de la oblicuidad, de la angularidad, de la lateralidad, de la elusión de los caminos seguros que invariablemente, por igual, conducen a Roma". (Caballero, 2002[b], p. 91)

Rufo Caballero comprende que su ejercicio del ensayo como género literario, aun cuando implique por definición el análisis, la evaluación, la interpretación argumentada y seria del tema sobre el cual se arriesga y emite una opinión autorizada, podría devenir también en un experimento con el lenguaje, y las formas de abordar la realidad material,

sin descuidar el discurrir existencial del ser humano en un momento histórico concreto. Al responder a contenidos y expectativas compartidas con otros autores y movimientos, Rufo Caballero vislumbra que la suya, como todas, es una obra literaria en un contexto también en construcción constante, donde las ideas se agolpan y convergen, colisionan o sintonizan, en un entorno estético e ideológico que condiciona e impone a los creadores una determinada manera de acercarse a la lógica y retórica precedente hasta enmarcar su continuidad discursiva desde la aceptación, la confrontación o el contraste asertivo:

> La generación de la subjetividad lateral, que no prueba la gravidez del *boom* pero tampoco se ocupa en agraviarla, dispensa una peculiar mirada a la Historia. Primera la Historia se vio como acabamiento, como arqueología sedienta de su acrítico patrimonio. Después vino el otro extremo: no existe la Historia. Toda Historia es una ilusión. A fin de cuentas, era cierto: no hay Historia que escape a la ficción, pero es este un hallazgo que no debe experimentarse como flagelo sino con gozo. (Caballero, 2002[b], p. 92)

Rufo Caballero vendría a confirmar a su manera un caro postulado posmodernista, en el que creía y practicaba, que tendría que ver con la conversión de la Historia en una historia, en un argumento artístico-literario, en narración subjetiva de hechos conocidos, es decir, interpretados, prolongados en el tiempo, reconstruidos desde la perspectiva del presente continuo de un autor resucitado, que pretexta su intromisión en una trama que a su vez lo contiene y condiciona como el escritor de ficciones que nunca dejará de serlo:

> Ante la provocación histórica, se dispara nuestra inventiva y nuestra facultad de manipulación feliz. *Existe la historia que escribimos*. No sé por qué se enseña aún en las escuelas y las universidades una disciplina, y hasta una carrera, nombrada Historia. Sigue siendo un disparate: es como enseñar una materia que se llame Vivir. Esos programas deberían ser sustituidos por cursos de Escritura de la Historia, y ahí sí que empezamos a colegir, a contribuir. (Caballero, 2002[b], p. 92-93)

Rufo Caballero no es un desertor de su carrera y de su ciencia, sino que la entiende como lo que es en apariencia, y en la realidad material: escritura, fabulación, literatura, recreación, relato, una distorsión divertida de hechos y sujetos, en teoría trascendentes, pero que no por ello dejan de ser accidentes aleatorios, o casuísticos, también causales.

De eso iría la Escritura de la Historia como ciencia, de estadísticamente probables, de ciertos individuos intrascendentes inducidos al salón de la fama por méritos ajenos:

> La Historia existe de su escritura, de su ángulo, de la premisa de su manipulación. Triste es admitirlo, pero sin una pizca de perversidad no hay ilusión, no hay Historia. La obsesión de mi hornada está en los resortes de esa escritura, en el entendimiento de la operatoria con que la Historia se revela como construcción, como arquitectura. Somos unos paranoicos de la escritura histórica y es así que, para acabar de honrar mi angularidad, no voy a hablarles del clasicismo, sino de la escritura de la Historia. (Caballero, 2002[b], p. 93)

Una parte sustancial del corpus ético de Rufo Caballero al escribir crítica de cine, ensayo, ficción, en resumen, su obra literaria al completo, estaría en entenderla no solo como un viaje vital, sino también en tanto el relato concreto de ese recorrido espiritual, de ida y vuelta a la nada, a veces sin moverse del lugar, por el mero placer de imaginar el destino final, que es único, personal e intransferible, aun cuando es posible establecer paralelismos y similitudes con otras personalidades artísticas admiradas por su legado:

> En una isla creció, se fugó y volvió José Lezama Lima, el más grande poeta que esta tierra gozó jamás (en verdad no lo gozó como debió, cegada la isla por el sol). Lezama apenas viajó, apenas si viajó física, "realmente". Se hacía y se asía a su sillón, se perdía en la ventana de una calle que se llamaba además Trocadero, y desde allí emprendía vuelo a los tiempos inmemoriales de las culturas que hoy parecen grandes. Lezama fue el demiurgo de la isla hecha poesía, después de él la isla se aparece como un gordinflón en un sillón, que no puede levantarse, que se traba en el sillón como se ata la isla a la tierra, pero con la mirada y con el sueño sube a la historia como quien sube al desván con la tranquilidad de encontrarse a la amante. El sillón es el puente perfecto entre la isla y su mentor. (Caballero, 2002[b], p. 118)

La obsesión con el legado lezamiano, con su obra literaria y vida, no es exclusiva de Rufo Caballero en tanto un crítico cubano de cine atenazado por la cultura nacional. Otro conocido colega le había antecedido en el tiempo, dejando en evidencia no solo algunos de los accidentes biográficos más conocidos del autor habanero, sino también revelando detalles escabrosos, indiscretos, no tanto sobre las conveniencias de la época, sino alrededor del erotismo y las intimidades de un escritor precedido de una reputación de críptico, en un sentido lírico y narrativo; también de acosador de efebos oportunistas, literatos en gestación a los que llegó a resultarles repulsivo. Guillermo Cabrera Infante, no puede ser más explícito al respecto, por lo menos en lo que tiene que ver con la fobia del escritor habanero a viajar fuera de Cuba, incluso a casarse con una mujer, a no ser para complacer póstumamente los deseos de su madre. Sobre la única salida de José Lezama Lima de Cuba, por motivos relacionados con una oferta generosa e irrechazable de un amigo cercano, Guillermo Cabrera Infante deja claro que la idea lo angustiaba del todo, por razones personales comprensibles y válidas: "Viajó una solo vez a México, invitado por su protector periodista. La nunca olvidada muerte del padre en Estados Unidos había convencido a toda la familia de que el extranjero mata y Lezama no estuvo una semana fuera" (Cabrera Infante, 2002, p. 25). En cuanto a la condición de católico practicante, escritor, y hombre homosexual, un ser humano complejo, "Lezama era adicto a los efebos demorados, lánguidos, intelectuales. Era amante de la forma" (Cabrera Infante, 2002, p. 16), un señor que "nunca toleró que le llamaran gordo, ni aun

afectuosamente" (Cabrera Infante, 2002, p. 25). Para colmo, "vivió siempre en la misma casa de la calle Trocadero, eternizándola" (Cabrera Infante, 2002, p. 21), donde acabaría ocurriendo lo inevitable, y lo previsible:

> Lezama se quedó solo con su madre en la vieja casa de la calle Trocadero y el día que Eloísa Lezama emprendió el camino del exilio, que le estaba vedado a su hermano, la soledad de Lezama se intensificó y creció la dependencia de su madre, que era ya una anciana con demasiados años, más necesitada de cuidados que capaz de ofrecerlos. (Cabrera Infante, 2002, p. 49)

Al imaginar la aventura erótica de José Lezama Lima subiendo al desván con la tranquilidad de encontrarse con su amada, Rufo Caballero ignoraba lo anterior, y más: "Por ese tiempo Lezama (que había rebasado el golpe atroz de la muerte de su madre y que se había casado, para sorpresa de los que no sabían que ese matrimonio era el último deseo de su madre" (Cabrera Infante, 2002, p. 54). Cualquiera pensaría que el crítico de cine intentaba, no se sabe bien por qué razón misteriosa, eludir esas aristas problemáticas que ponían en entredicho, tal vez, la homosexualidad del narrador y poeta habanero, que contrastaba con su imagen pública, de escritor e intelectual republicano: "Lezama era alto, enorme: un hombre gordo como Chesterton, católico como Chesterton, ambos autores de alegorías" (Cabrera Infante, 2002, p. 14). Además, "Lezama tenía una virilidad valiente, que lo acercaba a lo que el personaje de comedia bufa Sopeira, gallego gallardo, llamaba una «caballero español». Lezama era un caballero cubano". (Cabrera Infante, 2002, p. 14). Una teoría plausible, por comprobar, es que Rufo Caballero quería erigir alrededor suyo una imagen análoga, la del hombre homosexual que no lo asume aun cuando tenga mucho en común con Lezama Lima:

> El que escribe es gordo también, no crea el mundo pero se lo explica, no es poeta pero disfruta la poesía como quien recibe el maná bendiciendo la gracia de estar un día más en el mundo. Y permanezco en esta isla solventando los conflictos de identidad que me tocan. (Caballero, 2002[b], p. 118)

Rufo Caballero incluso da un paso más allá en el establecimiento de la analogía:

> Cuando los dioses hacen allá arriba su mesa redonda el designio que me colocan es todavía más singular que el de Lezama: tan apresado estoy en las coordenadas de mi isla, que cada vez que viajo desafío al destino, y los dioses me castigan duramente, tan duramente como que con un accidente, un accidente que marque en mi cuerpo el costo de la desobediencia. A mi isla le pago con mi sangre, qué más. Cada vez que voy a viajar cruzo los dedos, Dios mío, qué me pasará ahora, ¿me voy a morir?, yo te juro isla mía que no me voy a quedar fuera, que siempre regreso, que le tengo pánico a los aviones pero igual los tomo y regreso, no me mates, no me mates otra vez isla mía. (Caballero, 2002[b], p. 118-119)

El crítico de cine era de los que vivían sus años temerariamente en cualquier lugar, aun cuando pusiera en riesgo su integridad física, incluso, su existencia:

> Una vez en Colombia, a punto ya de regresarme, un gamín me atacó, sangraba yo de abusadora manera, y los taxis no me recogían porque qué pena, señor, pero me mancharía usted el auto. Por poco me muero de verdad aquella vez, sobre todo de la desolación ante la desidia de una ciudad que no encuentra andamios para su alma, que cuida con dorado celo el lustre de sus taxis plenos de pulgas por otra parte, que se desplaza a la barbarie como quien retorna a las cruzadas tal si hallara la redención, que no tiene una sola catedral demasiado buena, levantada por la altivez de su herencia, que especula su pasado y se inventa su presente, una ciudad de enanos verdes donde la gente se mira con recelo, anda con violencia y pone cocaína en el avión presidencial, que no vota el domingo de elecciones sin saber bastante por qué se queda en casa, una gente a la que de todas formas se quiere, se quiere también y bien. (Caballero, 2002[b], p. 119)

La obsesión habitual de Rufo Caballero con la muerte podría haber tenido origen en una experiencia de la que no devela muchos más detalles, que ayudarían a entender cómo y dónde sucedió lo que cuenta, que apuntan a Bogotá, y su fauna urbana de niños menesterosos pero pícaros, incluso violentos, dispuestos al filibusterismo y el pillaje. De regreso a sus *Memorias de México*, los peores augurios adoptaban forma definitiva:

> El viento, convencido por los dioses, desvió una maceta de hiero desde el segundo piso y así, sin más, cayó sobre mí. Es tanto el dolor que no hay tiempo para pensarlo. Unos milímetros más, unos segundos más y la maceta cae sobre mi cabeza y me mata, pero no, se trataba de otra advertencia, de modo que sobre el muslo está bien. Joderle el muslo, hipertrofiarle los músculos, decirle que ya ves que te lo dijimos: no puedes viajar, siquiera simular que te escapas, ni por breve tiempo. Nunca. (Caballero, 2002[b], p. 120)

Rufo Caballero descubre a golpes de mala suerte la precariedad de la existencia, impactos desafortunados que dejan marcas, y también le advierten de apurar al máximo sus ideas y proyectos personales, de ser feliz, o al menos intentarlo, porque vale la pena, cada segundo dedicado a existir a tope aunque cuando no entendamos de qué va la vida:

> Escucho el canto del quetzal. Me dice que la pirámide es su peor cautiverio, que lo suyo es el vuelo y la piedra lo ata. Ay Dios mío, no sé qué responder. Es que me parece que no es un canto, me parece un lamento. La memoria me deja solo. ¿Llora o canta el quetzal? ¿Se queja o lame mis oídos? No encuentro el sentido, (…) y este esfuerzo de escritura es otro cautiverio miserable, es el ánimo de apresar el canto del quetzal. Escucho el canto, el llanto del quetzal, y el gorjeo de las teclas no me va a sustraer de mi privilegio. De ahora en adelante, cada vez que me sienta un hombre solo, sabré que el pájaro me espera. Que me llama. A mí. (Caballero, 2002[b], p. 130)[245]

[245] La elección del título, y los subtítulos, *El canto del Quetzal. Memorias de México. Un libro de viajes*, enunciados en ese orden para nada aleatorio, permite arriesgar o elucubrar interpretaciones que irían más allá de su amor por el arte y la escritura, por la filosofía y la inteligencia, por lo legendario y la mitología, para recalar en una actitud existencial que lo alza a la estatura enorme del sujeto que se sabe perecedero,

Diversas connotaciones, algunas muy complejas, y acaso siempre contradictorias, podrían derivar del análisis del fragmento anterior. Es el augurio de una muerte precoz, que le ronda, no solo como un ángel asesino, sino en tanto la consumación del impulso feroz de continuar delante, aunque sea de manera instintiva, para intentar escapar de un destino que él intuye aciago. Rufo Caballero, al entender que la escritura no es más que una praxis estilizada y reconfortante, un placebo para la angustia de vivir en sociedad, acaba asumiendo que también es una penitenciaría al aire libre, de la cual es imposible escapar nunca, aunque a veces le permita evadirse, o reinventarse, una realidad literaria, paralela, un mundo alucinante y feliz, Jauja en vez de jaula, donde al fin consigue ser él. La comprensión cabal del sentido trágico de la existencia, de la inevitabilidad de morir, lo revitaliza a cada paso que da de vuelta a la nada. Ahí estaría su búsqueda y conquista, en la asunción valiente del miedo a dejar de estar aquí, y de ser, un humano imperfecto, con sus luces y sus muchas sombras, pero sí alguien definitivamente pletórico, y vital.

Toda su escritura posterior, desde el ejercicio profesional de la crítica y el ensayo, hasta la obra literaria de naturaleza narrativa, estarían marcadas por esa sensación, acaso aprehensiva, de que el tiempo se agotaba, como acaba ocurriendo pocos años después, cuando él menos lo esperaba. Aun así, Rufo Caballero sobrevive en su escritura sensual, en esa bitácora de recuerdos que son las historias de cine que acaba contando de nuevo, para su estricto placer personal, y que funcionan a manera de sus memorias autorizadas, consentidas, siempre inequívocas, que vendrían a rescatar del olvido al viaje de su vida.

---

prescindible, que aun así se resiste a disiparse sin dar pelea, y dejar testimonio, por escrito, de su paso por el mundo, donde las ficciones infinitas, y la verdad de las mentiras, acaban convertidas en la vida misma.

CAPÍTULO 4. RECONOCIENDO A UN PERFECTO EXTRAÑO. RUFO CABALLERO Y LA CRÍTICA DE AUTOR COMO FICCIÓN HIPERTEXTUAL Y PALIMPSESTO POSMODERNO.

4.1. *Los puentes del condado Madison. Para que vayáis llevando Cartas a nadie.*

Era una cuestión de tiempo que Rufo Caballero incursionase en la ficción dentro de su obra literaria. Demasiados años coqueteando con la narrativa, de una forma u otra, para al final desestimar la posibilidad de segregar la vocación académica de conseguir demostrar un punto de vista y prolongar los sentidos. El análisis del arte, tras el artilugio de la práctica profesional del criterio, enmascaraba una intención latente: discursar y volver a contar historias del cine usando las herramientas hermenéuticas del método, siempre subjetivo, de especular e interpretar a discreción, permaneciendo fiel a un estilo asentado después de más de dos décadas dedicadas al acto de escribir sobre cine y otros muchos temas. Él ya no podía contener la necesidad de ir más allá del ensayo:

> Con todo, terminó sus últimos días con un volumen de cuentos, que en buena lid fue la consumación de cuanto estuvo buscando por años: la relación exacta entre creación […] literaria y crítica de cine. Ahí continuaba un ansia que fue savia de su visión del mundo: la necesidad de comprender, en parte al menos, los hilos que urden y manejan la existencia, la conducta, las emociones y los sentimientos humanos. (Pérez, 2018[a], p. 59)

Antes había intentado acercarse a la ficción,[246] pero el experimento no pasó de ahí: "Un tiempo atrás escribí el libro *Cartas a nadie*, que decidí no publicar, porque no me sentía seguro" (Caballero, 2010[c], p. 7). Hubo que esperar casi una década, hasta la publicación de *Seduciendo a un extraño*. *Historias de cine vueltas a contar* (Caballero, 2010[c]) para tener una idea real del talento narrativo del crítico cubano, casi constreñido a la praxis intelectual y profesional de la crítica de cine, que acaba siendo el argumento, las adaptaciones literarias, pero también el estilo de dicho volumen de cuentos.

Allí aúna muchas de las problemáticas que resolvió durante años desde el ejercicio de la crítica de cine como el vehículo de expresión de la subjetividad profesional que lo animaba en el intento de llegar a una conclusión nunca definitoria sobre el arte y la vida:

[246] En 2002 obtuvo el premio *Razón de Ser* por el proyecto de novela *La última pintura*, que permanece inédita, como buena parte de su extensa papelería personal, que está por clasificar tras su muerte en 2011.

> *Seduciendo a un extraño*, de Rufo Caballero, historias de ficción basadas en el cine, puede ser la revancha de la literatura contra esa cálida sesión de hipnotismo que suele ser toda buena película, y es por eso una revelación, una mirada lúcida, un acto indagatorio que sobrepasa el género, el atisbo de lo que el cine deja inconcluso y vuelve a ser juzgado por la escritura. (López Sacha, 2010, s/p)[247]

Lo primero es entender la incapacidad afectiva y empática de Rufo Caballero para renegar del cine como un arte superior, pero también como dispositivo discursivo cuyas posibilidades de expresión e interpretación intelectual no son nunca cerradas ni únicas. Para ello propone la inversión de la lógica argumental, aparentemente parasitaria del cine, la cual suele nutrirse de fuentes literarias preexistentes (cuentos, novelas, relatos extensos u obras de teatro), dígase rescatar y reincidir en la polisemia hermenéutica de un arte sugestivo y rotundo, más nunca agotado del todo. En su libro de cuentos intenta, y sin dudas lo consigue, no solo frecuentar aquellas películas que formaron parte de su panteón personalizado, para emplazar y trastrocar sus argumentos conocidos, sino que las examina y recrea de nuevo desde la dispersión de sus derroteros y finales conocidos. Para ello distiende las historias y sustituye los significados primigenios del filme en cuestión, por nuevos sentidos construidos o producidos por él en tanto autor literario, desde un prisma que más que distorsionar, elonga los argumentos, los nudos dramáticos, los personajes y cierres diegéticos, que dejan de ser estáticos y últimos.

Más allá de cualquier pacto de no agresión con el arte y sus autores, la búsqueda introspectiva de una verdad personal que impulsase el hallazgo de nuevas puertas a la comprensión de la condición humana, hace sospechar el carácter lúdico y recreativo tanto del discurso literario como del método analítico que lo sustentan, que no renuncian al enjuiciamiento estético:

> En este juego estupendo de ida y vuelta, donde la ficción se vuelve a emancipar, el autor emplaza ambas categorías –la narración escrita y la narración fílmica- con la imaginación y la experiencia vital, con la verdad de lo no dicho en imágenes, con esa dimensión oscura, inabarcable, donde lo humano, lo verdaderamente humano, siempre está más allá. (López Sacha, 2010, s/p)

Rufo Caballero regresa, en esta ocasión, a un conjunto de autores y largometrajes de ficción que lo subyugaron a lo largo de su carrera intelectual y profesional:

> Con esa convicción, y esa conquista, Rufo Caballero se estrena como narrador al visitar casi todos los estilos, las voces, las maneras, las diabólicas maneras de contar para redescubrir lo que nunca fue visto, y ahora entra a la literatura, como un acto de creación independiente. (López Sacha, 2010, s/p)

[247] En la "Nota de contraportada" para *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*.

Su debut como autor de ficciones lo elevaría a la condición del crítico que decide escribir sobre cine desde una perspectiva nueva, esencialmente creativa. Rufo Caballero reclama y rescata para su placer la condición del artista que anhela canalizar un impulso divertido para dilucidar sus misterios. La escritura es improvisación, constante fluir de la consciencia, pero también una cuenta pendiente zanjada con el arte y la vida, que en él se confundían: "*Seduciendo a un extraño* puede ser la prueba de una escritura puente, de un vínculo secreto entre dos narrativas, de un espacio imantado por el amor, la firmeza, el dominio, la inventiva de un escritor auténtico" (López Sacha, 2010).

Más allá del capricho recreativo y la deuda dudosa contraída y saldada consigo mismo, en tanto crítico de cine que anheló siempre alzar el vuelo poético para conseguir pasar a un plano estético superior que lo elevase por fin a la condición de artista «real», *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar* es literatura trascendente:

> Hoy, que ya el libro es un hecho, puedo decir que ha sido para mí una conmoción leerlo. Muestra un narrador que no tiene absolutamente nada que envidiar a otros que han esgrimido siempre por oficio el arte de escribir, y aún supera a muchos por el amplísimo espectro de inquietudes filosóficas y estéticas, y su vastedad y espesura cultural. (Picart, 2016, p. 191)

Por eso no debería extrañarnos la búsqueda obstinada de esas conexiones cósmicas entre los actores y actrices fetiches que lo enamoraron, con los directores y filmes que lo asediaron a lo largo de su intensa carrera como crítico de cine. Antes de la aparición de *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar* él publica "Los que fueron al bosque de avellanos" (Caballero, 2009[c]), uno de los cuentos que saldrían en el libro, que anticipaba las estrategias argumentales, dramáticas y estilísticas de su obra literaria. El relato, antecedido por la contundencia científica y demostrativa de la crítica de cine, sublimaba el ansía de escribir ficciones sin cortapisas ni coartadas profesionales:

> En 2010, Ediciones ICAIC publicará un libro peculiar: *Tanda de reposiciones*, donde el ensayista Rufo Caballero «se lanza» en un nuevo género para su literatura: la narrativa. El libro de relatos no deja de referirse al cine, todo lo contrario: teniendo el cine como sujeto, como centro de motivaciones temáticas, el crítico se arriesga ahora a «intervenir» historias de películas, en diferentes modos de escritura y de juegos culturales con lo que se ha llamado «ingeniería textual». Cine cubano adelanta a sus lectores uno de los relatos, que resultara finalista en el prestigioso concurso iberoamericano de cuentos Julio Cortázar, en su edición de 2009. (*Cine cubano*, 2009, p. 148)

Así se descubre que el título del libro de cuentos era *Tanda de reposiciones* y no el que finalmente quedaría, *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*.

El segundo detalle es que la autoría del cuento en cuestión, publicado como un adelanto del cuaderno por salir, se le adjudicaba desde el índice, a Rufo Caballero, por supuesto, pero también, dentro de la revista, justo en la página de inicio del relato, a Joe Kincaid, narrador y personaje que servirá de hilo conductor a la historia de cine vuelta a contar. Aunque acabó compilado sin sufrir ningún cambio obvio, el cuento ofrece pistas de cómo acabaría siendo la narrativa de Rufo Caballero. No por el atrevimiento del autor de al fin incursionar en la literatura de ficción, sino por la mera decisión recreativa de intervenir historias de cine vueltas a contar, es decir, un objeto artístico concatenado, múltiple y preexistente. Lo más arduo o difícil del análisis del libro de cuentos fue la discriminación de las historias del cine vueltas a contar que componen la muestra:

> Todas las piezas del libro son de excelente calidad, pero siempre hay un lo mejor de lo mejor, y para mí –y lo voy a decir con escrúpulo de ser injusta-, las joyas más rutilantes de *Seduciendo a un extraño…* son: «Mi espectador», basada en la película *Muerte en Venecia*, de Visconti, basada a su vez en la noveleta de Thomas Mann *La muerte en Venecia*; «Los que fueron al bosque de avellanos», basada en la película *Los puentes de Madison*, de Klint Eastwood, y en la novela homónima de Miller; «Las fuerzas mayores», basada en *Brokeback Mountain*, de Lee; «Plumas en el viento», basada en *La duda*, de Shanley; y «No quiero recordar los nombres», basada en *Una relación pornográfica*, de Fonteyne. (Picart, 2016, p. 193)[248]

No es solo el filme que analiza el crítico de cine devenido en narrador. Se habla así de *Los puentes de Madison* (*The Bridges of Madison County*, Clint Eastwood, 1995) y de la novela homónima (Robert James Waller, 1992) que le sirve de argamasa literaria y que también es referenciada y desmontada en el cuento, como una suerte de continuo creativo que precisa apropiarse del fenómeno fílmico partiendo de la invocación a lugar de sus anclajes argumentales, emocionales, dramáticos, diegéticos y literarios.

Al admitir que las acciones de evaluar e interpretar las artes derivan de un proceso perceptivo personal, mediado por el currículo, pero también por la historia de vida del espectador, Rufo Caballero reconoce que su análisis del discurso audiovisual, escrito, incluso hablado, más allá de estar incompleto, es imperfecto en su definición. A la par, en consecuencia, el método aparentemente científico que lo ampara también es falible.

Ello explica por qué al asumir y defender el carácter subjetivo de la crítica de cine como una praxis de competencias intelectuales él aboga por la reescritura argumental,

[248] Citada de la fuente respetando la ortografía y puntuación utilizada por la autora cubana. Que se refiere a Clint Eastwood como Klint, con K, mientras adjudica la autoría de la novela *Los puentes de Madison* a Miller, cuando en realidad fue escrita por Robert James Waller. En la selección intencional de la muestra de análisis, si bien coincidimos con Picart en lo que atañe a los tres primeros cuentos que ella enumera, en cambio prescindimos de los dos últimos relatos que menciona. En sustitución incluimos, a título personal, *Perros de paja*, basado en *Reservoir Dogs*, y *Silicona*, inspirado en *Fresa y chocolate*.

dramatúrgica y psicológica de ciertas historias conocidas que, como todas las habidas, daban pie a cualquier clase de especulaciones, intérpretes, reflujos y teorías analíticas. Así, el principio de la incertidumbre, más que la desconfianza o la subestimación, es el factor principal que aprovecha Rufo Caballero para elucubrar alternativas argumentales, dramáticas, ideológicas. Desde su obra literaria de naturaleza narrativa y reconstructiva, un número de obras del cine de autor pasan a ser motivo de la significación simbiótica, de concesión y con-fusión recreativa de nuevos sentidos construidos al calor de la duda.

Rufo Caballero recicla el recurso estético del *hoax* tal y como lo concibió otro de los grandes críticos de cine y escritores de ficción de Cuba, Guillermo Cabrera Infante: "Es una palabra inglesa que no tiene traducción. Quiere decir, primeramente, fraude, pero no tan solo fraude, sino también engaño literario, mentira inocente, bola fantástica, falsificación audaz y siempre imaginativa, y por último, fraude." (Cabrera, 2012, p. 57-58). Es un ardid artístico en el que incursiona, al menos desde su obra literaria narrativa. Al declarar que se apropia de un objeto literario y fílmico preexistente en el tiempo que, luego distorsionará o prolonga en sus sentidos ocultos o postergados, parece perseguir, él en tanto escritor de ficciones, la reinvención y propagación activa de una recreación verosímil y no necesariamente malintencionada, incitadora del placer estético y a ratos, por qué no, de la escritura de vocación erótica.

Quizá las historias del cine vueltas a contar que aparecen en *Seduciendo a un extraño…* asumen de una forma u otra dicha praxis, en tanto la misma consigue que no se generen dudas sobre las fuentes y referentes citados, e incluso reverenciados, aunque pueda parecer lo contrario. También arguye la búsqueda del goce estético más elevado, desprovisto de cualquier intención ética o moral, cuando más, liberadora del individuo instigado a vivir. En tal sentido, Rufo Caballero vendría a ser un artista aventajado, heredero tardío y último de una pose intelectual, más que frívola o hedonista, lúdica, que entiende que la escritura y la literatura en general crea y recrea el placer estético desde la experimentación y el juego intertextual posmoderno.

Sería también el acto de desideologizar el hecho y objeto artístico, desarbolarlo de la supuesta misión beligerante que en algún momento se le adjudicó como engranaje de la maquinaria educativa y moralista de los diferentes regímenes económicos y políticos. Rufo Caballero no apuesta por el regreso del arte por el arte, sino su comprensión como el derecho individual que emplaza la realidad colectiva y la subjetividad humana.

Y lo consigue desde una perspectiva desenfadada, libertaria, recreativa y relajante; a la que no le interesa adjudicar a priori, al arte, una condición mística o trascendental,

sino entenderla, siempre, como una suerte de calistenia estética y ejercicio intelectual que involucra el cuerpo y la mente. Una unidad dialéctica indisoluble que no se asume como lo que es. De ahí que al replicar los argumentos y coartadas de otro gran autor cubano precedente, Cabrera Infante, se entienda al fin que la motivación artística que se le podría adjudicar como escritor va más allá de la narración dentro de su obra literaria.

Rufo Caballero busca no solo contar de nuevo historias del cine harto reconocidas, a ratos tergiversadas, sino proveer al espectador de una experiencia estética compleja, completa y cómplice, que requiera de la participación activa y consciente del intérprete, lector y receptor que se vería obligado a cruzar determinados horizontes hermenéuticos, desconocidos pero superables. Sin embargo, más que una obligación, es una invitación a cualquier extraño que se quiera dejar seducir sin grandes pretensiones de por medio:

> Yo no pretendo transmitir consignas ni dar órdenes o consejos, ni establecer una moral, ni ir en contra o a favor de algo. Quizás solo sugerirle al lector que piense por sí mismo. Mi intención no es contarle historias al lector, sino sumergirlo en una atmósfera de placer. Envolverlo en sensaciones táctiles, con olores, con colores, con sonidos. Intento crear una especie de cámara blanca llena de orquídeas donde el lector encuentre un placer, un placer similar al erótico. Para lograrlo hago intervenir mi cuerpo en el acto de la escritura, me muevo, camino, bailo, oigo música. Mi escritura es muscular, somática, enteramente física. (Moreno y Sarduy, 1997, p. 168)

A partir de la publicación anticipada del cuento "Los que fueron al bosque de avellanos",[249] Rufo Caballero emprende la aventura artística y recreativa de incursionar en la literatura de ficción. Continuaba lo que hasta entonces había sido un impulso canalizado desde el ensayo más experimental e innovador de lo que en algún momento denominó ejercicios poscríticos.[250] Estos apuntaban en la dirección de conceder visos dramáticos y narrativos a lo que en esencia constituían análisis desestructurados y poliédricos de películas muy específicas. Conseguía al fin hacer realidad una ambición artística postergada: escribir ficciones que inspiradas en la crítica de cine fueran más allá hasta convertirse en textos artísticos con valores estéticos no solo inmanentes, sino también trascendentales. Es decir: obras de arte mayor, propias de un estilo literario obsesivo y reincidente.

---

[249] "Los que fueron al bosque de avellanos", título del cuento, evocaría el primer verso del poema *La canción de Ængus errante* (*The song of wandering Ængus*), de William Butler Yeats (1835-1939).

[250] Así aparecen descritos tales experimentos estéticos desde el índice de *Nadie es perfecto. Crítica de cine* (2010). Nos referimos al apartado capitular "Otros dos ejercicios poscríticos" y dentro de dicho epígrafe, a los textos "Cinco veces dos: Historia descorazonadora en cinco actos", que analiza el filme francés *5 x 2* o también, *Cinco veces dos*, de François Ozon, que luego evoluciona, su estructura editorial reversible, hasta ser homenajeada a través del argumento de la historia del cine vuelta a contar "El pasillo número 3". El segundo ejercicio poscrítico evocado se titula "Dos amigos que se quieren".

Desde el punto de vista estilístico, Rufo Caballero estaba capacitado para escribir, siempre en primera persona del singular. Ese es su estilo base, el del narrador adulto que evoca su infancia o un suceso de aquel entonces, aunque no le incumba directamente. De ahí la elección de Joe Kincaid, el hijo de Robert Kincaid, el fotógrafo trashumante de *National Geographic*, que acaba enamorado del personaje fragante de Francesca en *Los puentes de Madison*. El que escribe la carta, un género, el epistolar, que parece fue del agrado de Rufo Caballero, es el hijo anónimo y ofendido de un padre que merece ser reivindicado tras su muerte. El hijo del fotógrafo ambulante no es siquiera un personaje secundario o de fondo que aparezca mencionado en la novela de Waller y tampoco en el largometraje de Clint Eastwood. Ello no implica que Rufo Caballero desaproveche la licencia de recrearlo como testigo, a posteriori, de una historia de amor que no funcionó:

> Como autor, se arrogó una absoluta independencia fabulativa con respecto a su hipertexto. Haber exhumado de la novela inicial el cuerpo fantasmático de un hijo inexistente, al mismo tiempo que haberse atrevido a resucitar al fotógrafo para hacerlo morir cuando al nuevo universo vertebrado por Rufo resultó conveniente…, son alardes de imaginación y originalidad que, al menos yo, envidio, y que, tratándose de la primera aventura narrativa de Rufo, hablan muy alto de su audacia creadora. (Picart, 2016, p. 195)

Rufo Caballero, más que el autor, es una suerte de alter ego del personaje del hijo, que alude y emplaza al escritor de la novela -en su condición de interlocutor indirecto e ineludible- pero también al director del filme. Con ellos dialoga y disiente en casi todo; en especial, al momento de diseñar sus categorías de héroes y villanos casi entrañables, aquellos que simulan y reniegan de su naturaleza humana e imperfecta. Así comienzan a dibujarse y replicarse en el cuento los grandes temas de la crítica de cine, pero también de las historias de Rufo Caballero: la búsqueda y consecución del amor y de sus afectos acompañantes, la hipocresía, las imposturas, el miedo a la entrega sacrificada al que se ama y desea en silencio. A contrapelo de lo que quizá consigue el filme de Eastwood, Rufo no se propone erigir un pedestal al personaje del ama de casa venida a menos.

No importa que ello implique, hasta un punto, socavar el prestigio y la reputación de una actriz admirada. Meryl Streep, en uno de sus momentos de máximo esplendor histriónico, encarnaba el personaje de un ama de casa no frívola pero sí algo maleable, alejada de sus habituales interpretaciones de mujeres decididas, fuertes e inteligentes:

> Francesca era evocada como aspira el dios a quemarse en el fuego. Con un ardor, con una presencia que borra todas las distancias. Y todas las experiencias anteriores. Es increíble cómo una mujer mediocre podía suscitar todo aquel sentimiento alto, noble. Mi padre levantó una escultura monumental a una mujer de masilla. (Caballero, 2009[c], p. 149)

En “Los que fueron al bosque de avellanos” Rufo Caballero introduce la temática central definitoria de su obra literaria, el amor en cualquiera de sus formas de existencia y expresión factible: ya sea aberrante, burgués, comunista, disidente, esotérico, heroico. Para conseguirlo insiste de nuevo en defender lo que será un principio consustancial a su existencia personal, y a su carrera profesional en tanto un crítico de cine e intelectual, referida en este caso al tema de un filme que había analizado con anterioridad:

> *Los puentes de Madison* simula ser una película romántica, cuando no, cuando todo lo contrario: su sentido se establece de contrariar, precisamente, uno de los pilares del romanticismo: el amor es el único sentimiento en el mundo que lo justifica todo. La ideología de la película termina siendo firmemente pragmática y antirromántica: una ilusión es una ilusión; la vida es otra cosa. (Caballero, 2007[c], p. 7)[251]

Plantear que el filme, más allá de las apariencias, no es un canto al amor tal como fue concebido, descrito y practicado en su variante decimonónica, idealizada, romántica, casi como arrebato abrasivo y kamikaze que debe ser asumido en todas sus devastadoras consecuencias, es una cuestión ética y filosófica que aflora en la obra literaria de Rufo Caballero a la más mínima oportunidad. Había sido así también en su crítica de cine, que anunciaba con varios años de antelación los derroteros estilísticos de su narrativa, que acabará apostando por rebasar ciertos extremos estéticos, pero también éticos, deseosa de empujar los límites de la ciencia, pero sobre todo de la moral y la sociedad.

Rufo Caballero impone a sus personajes la exigencia emocional y ética de amar. Sobre todo cuando reflexiona sobre ellos, por ejemplo, al referirse a Francesca Johnson plantea: “Su mediocridad le impedía entender que el amor es lo único en el mundo que lo justifica todo, que lo explica todo, que lo exonera todo, que libra de toda culpa.” (Caballero, 2009[c], p. 149). El amor como absoluto casi absurdo, su entendimiento en sí, al menos en lo que concierne al análisis del filme y su reescritura nuevamente ficcional, quedaba claro desde el ensayo donde se había dedicado a reflexionar sobre el tema.

---

[251] Cuando el ensayo aparece publicado por primera vez en 2007, Rufo Caballero adjunta una dedicatoria personalizada: “Para Senel Paz”. Al homenajear al autor del cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, (1990), base literaria del guion del filme *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993), el crítico cubano continuaba su diatriba axiológica y personal con alguien que se negaba a permitir que se especulara sobre la posibilidad de que tanto el cuento original como el famoso filme posterior narraban una historia de amor homosexual entre los dos personajes protagónicos masculinos, a saber, David y Diego, una teoría plausible que el crítico de cine expuso en 1993, que a lo largo de los años había conseguido desarrollar, hasta confirmarla en *Seduciendo a un extraño. Historias del cine vueltas a contar* (2010). A través del cuento “Silicona”. De regreso al análisis del ensayo de 2007, este es esencial en la comprensión de la marca de agua de Rufo Caballero como autor, cuyo estilo literario se retroalimentaba de su praxis intelectual y profesional precedente. En el ensayo son estudiados, de conjunto, algunos de los largometrajes que luego serán abordados en su obra literaria de naturaleza narrativa: *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993), *Los puentes de Madison* (Clint Eastwood, 1995). También *Una relación pornográfica* (Frédéric Fonteyne, 1999) y *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005).

Sin embargo, en el cuento, poniéndose el narrador en el lugar de Francesca, más que el amor en abstracto, de lo que parecía disfrutar ella era de su anatomía amanerada, casi ambigua, de una personalidad algo extraña: "Lo deseaba, le gustaba verlo desnudo, rudo, según ese patrón machista que suscribe Waller; rudo y con sandalias, delicado, con un toque femenino que lo hacía más masculino". (Caballero, 2009[c], p. 149).

Más que aprovechar para emitir un juicio de valor sobre la novela homónima que sirve de armazón argumental al filme de Eastwood, Rufo Caballero reproduce una de las constantes estéticas de su crítica de cine. Una vez trasmutado al ámbito artístico de la narrativa, plantea, entre otras muchas cuestiones, que donde mejor se asienta y expresa la belleza humana es cuando los individuos consiguen desmarcarse de una estereotipada e inflexible identidad de género, y sexual, para asumir un arquetipo abierto y amable, que no binario, más bien dual, a medio camino entre cierta femineidad furibunda y una masculinidad menguante pero siempre efectiva, que no se atribula ante las dificultades y anhela agradar en todos los ámbitos. Así la desconstrucción de aquella masculinidad cinematográfica y literaria dominante[252] puesta en duda aunque casi siempre hegemónica, aun cuando pueda ser domeñada por el autor del filme o el libro, es asumida como una misión posible y un rasgo estético característico de la obra literaria de Rufo Caballero, que precisaba describir e identificar el estereotipo de masculinidad, abusiva o ejemplar, que debía ser emplazado y derruido por los medios que sean necesarios. Él lo confirma:

> Se decía el último vaquero, porque tenía una extraña ética de romántico añejado, de romántico que baja de las montañas como en una película: verdaderamente un dinosaurio. Un hombre de una estirpe que no se encuentra ya. Profesaba una estricta y escueta ética de lo masculino donde había, sin duda, visos del machismo que supuestamente le molestaba, o que sí, le molestaba; trazas de un machismo atávico, que bajaba igual de las montañas, pero que insistía en disimular con la crítica feroz a la hegemonía de la testosterona. (Caballero, 2009[c], p. 150)

Es una necesidad y objetivo perceptible en la obra literaria de Rufo Caballero.[253] Primero, desde el ejercicio intelectual y profesional que le imponía la crítica de cine; luego, a raíz de la sublimación ulterior de dicha praxis en su narrativa de visos fílmicos.

---

[252] El análisis exhaustivo de la crítica de cine y de la narrativa posmoderna y tributaria de Rufo Caballero, sin ser abiertamente feminista, permite detectar su predilección por cierta clase de directores, historias, personajes, interesados en desmontar el machismo y el patriarcado como prácticas ancestrales.

[253] Más que la aniquilación real o simbólica de lo masculino dominante, ese macho patriarcal que encarna en el varón violento (que bien podría ser la finalidad y recompensa última de cierto feminismo furibundo, intransigente y quizás por ello irracional), lo que propone Rufo Caballero es ablandar, sin ambigüedades, ese arquetipo de hombre tan recurrente en el cine y la sociedad, que sin llegar a ser afeminado, ni endeble, se resiste a comportarse de una manera más asertiva, respetuosa, y tolerante, cuando podrían ser esas y no

Desde las acotaciones antropológicas que articula en su obra literaria, tanto crítica como narrativa, Rufo Caballero apuesta por especular y teorizar acerca de cuestiones que muchas veces son descuidadas o eludidas desde los análisis más sesudos del arte y la cultura que evitarían incurrir así en el estudio de fenómenos que rebasan el marco estético, para caer en el campo de la historia y la sociología como ciencias axiológicas: "En la película hay toda una filosofía sobre el cambio y el miedo. La pareja discute (actúa que conversa) sobre la dimensión nacional del culto a la familia y los valores tradicionales" (Caballero, 2009[c], p. 152). Tampoco se aleja de la intención inicial.

Quien reflexiona en este caso es el narrador del cuento; y también Rufo Caballero. No se puede olvidar que si un rasgo define en buena medida su estilo y obra es la auto consciencia cíclica y creativa que lo lleva a reflexionar sobre la naturaleza subjetiva del discurso artístico en cualquier de sus formas; pero también de los métodos científicos que intentarían aprehenderlo desde la estética, sin conseguir significarlo del todo, una finalidad y función que recae en el espectador avisado. Quizás por eso Rufo Caballero, también por medio de ese narrador preconcebido en el presente de la primera persona del singular, admite desde el argumento de su cuento: "Me he callado todos estos años porque no soy un literato; al menos, no exactamente" (Caballero, 2009[c], p. 153).

Es un tema que le interesa remarcar desde la coartada hermenéutica que le ofrece el narrador en tanto personaje de segundo grado de su ecuación recreativa, que no solo habla del argumento y la historia del largometraje de ficción de Clint Eastwood sino también del libro que le precedió y sirvió de antesala argumental: "De todas formas, y aunque no soy especialista, la literatura de Waller no tiene remedio. Vean la naturaleza kitsch de la manera como describe el encuentro de los cuerpos, el apareamiento luego del cortejo elegante y comedido" (Caballero, 2009[c], p. 153).

Si bien es posible colegir, por sus constantes comparaciones, que Rufo Caballero, amén de ver el filme de Eastwood también leyó la novela de Waller, el crítico de cine que escribe ficciones, sin grandes distingos al respecto, expone aquellos reclamos que se siente en la obligación de hacerles a los dos autores que él homenajeará desde su obra, llegando a preguntarse, una vez más a través del narrador omnipresente de su cuento, una cuestión que tiene que ver con la autenticidad del arte, los afectos y la existencia:

---

otras sus principales virtudes humanas. De ahí que no se admiren, respeten ni se teman a los tipos duros en su crítica de cine. Que tampoco aparecen bien parados en su narrativa. En el caso que sus personajes, masculinos, se adscriban a cualquier estereotipo del adulto abusador, estricto e insensible, los mismos son conminados de inmediato a mostrar su lado más frágil y sentimental, a ser desactivados desde el arte.

"¿Waller quiere ser poético, o simpático? Termina tan patético como Eastwood" (Caballero, 2009[c], p. 154).

Al emitir al unísono un juicio de valor sobre la obra literaria y también fílmica, donde caracteriza las aptitudes artísticas y buenas intenciones del autor de la novela y el director del filme, Rufo Caballero revela, de golpe, que no gusta de ninguna de las dos. Que su historia del cine vuelta a contar fue escrita desde el empuje y la necesidad ética de explicar, a través de la crítica de autor en tanto narrativa y recreación, el rechazo emocional y estético que le provocaron, tanto el libro como el largometraje de ficción.

Aún así, consecuente al extremo de buscar equilibrar su ejercicio de acercamiento hermenéutico al filme en cuestión, se solaza en un aspecto en el que le gusta insistir cuando tiene la oportunidad de reflexionar sobre el tema: los ambientes y sucesos que en ellos suceden como parte de la vocación herética o sacrílega de ciertos autores del cine contemporáneo que se proponen y consiguen ultrajar las locaciones donde ocurren las acciones dramáticas que se narran, en este caso, en *Los puentes de Madison*:

> El filme tiene un único símbolo subversivo: la implicación del espacio. La mayor licencia que se permite la película, adonde puede llegar más lejos, tiene que ver con la idea de la profanación: Eastwood precisa que los amantes hagan el amor justo en el lecho del matrimonio. En eso fue, un ratito, perverso y libre; inescrupuloso e impúdico; como era, para las cuestiones de la sensualidad, Francesca Johnson. (Caballero, 2009[c], p. 154-155)

No se puede perder de vista en ningún momento que el interlocutor que reflexiona al respecto no es solo el crítico de cine, sino el narrador escogido por él para hilvanar su historia del cine vuelta a contar; con un argumento que parte, no de un accidente sino de una decisión recreativa y efectista, basada en la distorsión y la prorrogación del final conocido del filme, sustituido por un ardid literario más que usual: la simulación de una muerte física, que sí ocurre en el libro y el filme pero no en el cuento de Rufo Caballero, donde resucita un personaje que necesita contar su versión de los hechos a través de un intermediario, ese hijo inexistente cuya opinión, sin embargo, es cercana y verosímil:

> En la película, como en el libro, se cuenta que mi padre murió en 1982, a tres años de la muerte de Richard. Aquí les he dicho, sin embargo, que supe de esta historia en 1993, cuando salimos de ver juntos una película de Scorsese, que suscitó en mi padre la catarsis, por analogía, y lo hizo contarme todo. Robert Kincaid no murió en 1982. Lo preparó todo: decidió defenderse de una mentira con otra. Preparó su muerte, la selló, envió todos los objetos a Francesca –las cámaras Nikon, la cadena con su nombre, los escritos-, como una suerte de expurgación, de respiración artificial y profunda, para seguir viviendo. (Caballero, 2009[c], p. 156)

Justo esas podrían ser las razones del personaje pero también del crítico de cine, para escribir sus historias de cine vueltas a contar, que se remontan a un filme y libro reconocidos. Sin embargo, su intención intelectual y recreativa es ir mucho más allá.

Al disentir de los significados de los que estuvieron provistos en un inicio busca propiciar, en cambio, la producción de sentidos muy diferentes, novedosos, personales, que den paso a una verdad abierta, infinita o prorrogable. El crítico de cine y escritor de ficciones no solo desnuda sus afectos, esperanzas, incertidumbres y oscuridades, sino también su naturaleza humana asumida después de mucho tiempo, declarada en público, otra vez por medio de ese narrador y personaje descrito en primera persona del singular, que no cuesta nada confundir con el escritor agazapado tras el simulacro de la literatura:

> Soy gay; nunca he experimentado una pasión heterosexual como la de mi padre y la Johnson. Pero soy un ser humano, un hombre vivo, y puedo entender ese fuego y ese amor desigual que dio paso al mito. Puedo adivinarlo. Es más: puedo sentirlo. (Caballero, 2009[c], p. 158)

Conectado con el asunto del filme, incluso con sus experimentos e implicaciones, Rufo Caballero también intenta desmontar el carácter romántico de la historia del cine desde la descripción de un sentimiento que muchas veces acompaña el amor romántico: "Alimentaba su culpa como modo de redimirse en la moral: fue desatinada cuatro días, ofreció disculpas a sus hijos; pero el resto del tiempo, o sea, durante toda la vida, fue políticamente correcta" (Caballero, 2009[c], p. 149). Es una cuestión que él adelantó antes desde el ensayo, en el que anticipaba la reflexión sobre el acto artístico contenido en el largometraje: la necesidad obligatoria del arrepentimiento como la explicación y los efectos indeseados de ciertas decisiones, quizás desacertadas, que fueron tomadas para la desgracia y la perdición del personaje, en este caso, Francesca Johnson:

> Con el acto de expurgación, catarsis, mea culpa, de las ulteriores cartas a sus hijos, que incluyen el valor virtual de una sinceridad y una valentía que pudieron ser reales, la película parece redimir la actuación del personaje. Ella hizo lo que pudo, hasta donde pudo. (Caballero, 2007[c], p. 7)

Más allá de la similitud argumental y estilística entre el discurso y el método de lo que Rufo Caballero reescribe desde la historia del cine vuelta a contar en su literatura de ficción, y lo que antes había analizado y dicho en su ensayística, se puede afirmar que ocurre no solo cuando utiliza la primera persona del singular para en su condición de alter ego inconfesado, narrador y personaje, remarcar las cuestiones que le parecen verdaderamente importantes. Relacionado con el amor y la culpa, decide cuestionar la construcción y resolución del personaje protagónico femenino interpretado por Meryl

Streep desde la adjudicación de un mérito y una virtud casi cardinal que en realidad no mostraba: "Francesca aceptó gustosa ser suficientemente mártir: el papel estaba escrito para ella y lo desempeñó con ánimo" (Caballero, 2009[c], p. 150). Si bien el acusador es el narrador personaje que en la primera persona del singular lleva las riendas de la historia a conveniencia, es una cuestión a la que Rufo Caballero, el crítico de cine, dedicó una atención especial previa:

> Y tenemos que no, el personaje no se baja, se resigna, y sigue junto al esposo. Ella quiere ser una heroína, quiere sufrir, y la condición de mártir familiar la emancipará en el futuro. Este gesto, esta decisión, este momento, ya lo dicen todo. Superan, semánticamente, el regodeo sentimental de la conclusión del filme. Puesto que la elección del protagonista no tiene que ser la elección de la película (a menudo incluso sucede lo contrario: el sentido se establece por crítica implícita o desmontaje desautorizador del comportamiento del personaje), ¿por qué aquí la película resulta igual de conservadora que el personaje? (Caballero, 2007[c], p. 6-7)

La búsqueda y construcción de un nuevo sentido personalizado pero plausible que se aleje del significado que quizás tuvo el filme en sus inicios llevará al crítico de cine, esta vez desde la ficción interpretativa y regeneradora, a intentar responder la pregunta que había formulado años antes desde la ensayística:

> Cuando todo está a punto, ella prefiere llorar. Comienza aquí –si es que no había empezado ya-, para siempre, el papel de mártir de Francesca Johnson. El espectador tendrá que llorar con ella; deberá comprenderla, caramba. A fin de cuentas, ella, por dentro, es libre y capaz. En el futuro, escribirá a sus hijos: «Hagan lo que sea necesario para lograr la felicidad. Hay tanta belleza… Sean felices, hijos míos.» Los exhorta; ella exhorta, heroicamente, al espectador. Ella es una heroína de la pantalla, una mártir del sacrificio. Quiere emanciparse en el mito; quiere redimirse en el halo rosa de la leyenda. Hace falta ser cobarde y retraído en la vida: el mito espera. (Caballero, 2009[c], p. 155)

Aunque el amor y la culpa no ayudarían al héroe que anhela serlo, Rufo Caballero había previsto una explicación condescendiente dirigida a la descomprensión dramática:

> En este caso pareciera que el filme complace a la maestra de escuela venida a menos: heroiza al personaje de la Streep –existen cualquier cantidad de indicios sobre este plan de heroización de la protagonista-, y así, pareciera decirnos ella, en definitiva, no sólo tenía razones, sino que, al cabo, tenía la razón. (Caballero, 2007[c], p. 7)

Admite desde su cuento (en cualquier caso es una gran decepción como autor para el que el amor es una suerte de aventura esencial de la existencia), que las motivaciones de los personajes a veces también podrían ser casi inaprehensibles. A ratos instintivas, improvisadas, incluso irracionales, tales acciones podrían estar condicionadas por cierto conservadurismo acaso profiláctico; que impelería a la asunción de los riesgos mínimos, más bien calculados a la hora de hacer lo incorrecto sin dejarse la economía o el físico,

ni siquiera la estabilidad emocional, durante el proceso de equivocarse o pecar contra lo establecido por las buenas costumbres, la convivencia y la moral de los protagonistas, hombres y mujeres, digamos, comunes:

> Francesca Johnson se limitó a dejarse atrapar por una musculatura crepuscular que seguía moviendo el piso pero que anhelaba ya otras cosas: compañía, entereza, valentía para enfrentar el mundo. Mi padre aspiraba a que Francesca Johnson lo dejara todo y corriera tras él; que se convirtiera en otra nómada. Cometía una enorme falla técnica, una falta trágica: el amor no lo dejaba ver la envergadura de la mediocridad de una mujer como Francesca Johnson. O sí, veía esa mediocridad, sentía esa mediocridad, y de hecho no se la perdonó jamás. (Caballero, 2009[c], p. 151)

Es una situación que había dejado entrever, al acercarse al filme desde la crítica de cine y el ensayo reflexivo, donde se permitía elucubrar explicaciones e interpretaciones plausibles sin alterar aún los significados explícitos que pudiese tener la película:

> *Los puentes de Madison* (1995), de Clint Eastwood, versa quizás sobre el precio y las consecuencias del conservadurismo en la vida, y, al dorso de esa reflexión, la complejidad de las decisiones humanas, que lamentablemente no dependen sólo de la pasión o la intensidad del amor. El personaje de Meryl Streep tiene razones profundas (o eso piensa la película y el libro que lo incluyen) para no escapar con el fotógrafo nómada, interpretado por el mismo director. Apenas lo reconoce explícitamente, pero cuando se cierra la parábola dramática de la historia es claro que el personaje de la Streep no se siente capaz, ni siente que lo merezca su familia, de romper la cohesión que todos los días los reúne a la mesa y los hace hablar, con cariño, de las mismas menudencias. Tampoco el nomadismo del personaje de Eastwood parece ofrecerle seguridad, o eso que los espíritus mediocres (ya aquí estoy entrando yo, demasiado, a la interpretación) llaman «la estabilidad». (Caballero, 2007[c], p. 5-6)

Sin bien el crítico de cine es capaz de comprender las razones, más que afectivas, meramente prácticas, que llegan a frustrar la construcción del amor romántico y sexual, a través de la fuga de los personajes de sus circunstancias y responsabilidades sociales; por el otro lado sugiere la imposibilidad o inverosimilitud de una relación afectiva real entre dos seres humanos contrastantes y diferentes y lo consigue gracias al narrador del cuento, que emplaza el discurso literario previo pero también el filme que lo adapta:

> Pero si en la letra es cursi, en la pantalla da vergüenza: desde luego que Eastwood hace caso a Waller y sitúa su cámara a enaltecer sus grotescos brazos, enclenques y mullidos como todo él. Hemos de suponer que de eso, de semejante vejete, de semejante ripio de hombre y de actor, se enamora perdidamente una encantadora Meryl Streep, sensual y buena actriz como el primer día. Al final, lo raro de la película es que Eastwood haya permitido la heroización del personaje de Francesca Johnson y no el suyo propio. La verdad es que con la Meryl Streep no se puede: no puede ni siquiera la megalomanía, la patología de Clint Eastwood. (Caballero, 2009[c], p. 151)

Recupera, desde el cuento, la acritud y lucidez de su crítica de cine, sobre todo a la hora de poner a competir no solo al actor y director con una de sus actrices fetiche sino también a los personajes entre ellos y con el telón de fondo que expone la película en sí, que no es tan romántico ni vital como podría sugerir cierta lectura superficial del tema:

> Ahora, la «entrada subjetiva» a la manera de organizar la historia tampoco se puede escamotear, porque, como ya anotamos, la historia no se organiza sola; la historia no existe sin su lectura, sin el ángulo de su lectura. Así, para algunos, *Los puentes de Madison* viene a ser una película sobre el conservadurismo, o más: una película que al mostrar las frustrantes consecuencias sentimentales del conservadurismo, invita a pasar de él. Para otros, se trata de un filme que ratifica la opción del conservadurismo: lo entiende, lo explica, y lo justifica: Vale no ser feliz, si a cambio preservamos la unidad de la familia, y reciprocamos el cariño que los demás nos dispensan. Aún, para otros, entre los cuales me cuento, se trata de una película conservadora ella misma, que se solaza con, y fundamenta demasiado, la opción del conservadurismo. (Caballero, 2007[c], p. 6)

El autor también insiste en la que es una de las constantes afectivas de su crítica de cine trasvasada a la narrativa, la de insistir en el fetichismo particular de rendir culto a Meryl Streep, mientras desangra sin misericordia al respetable Clint Eastwood en su condición, no solo de actor principal y de director de cine con una trayectoria desigual, admirable por su organicidad histriónica al actuar, pero también por su previsibilidad argumental aleccionadora y moralista al momento de dirigir su filmografía de autor:

> Cierto que la novelita de Waller no era nada del otro mundo, tenía ya un gusto dudoso; pero la película de Eastwood se sitúa aún más de un solo lado. No me explico cómo pudo suceder eso: Eastwood es un señor patético, que rueda siempre el mismo tipo de filmes, capaces de permitir su añejo lucimiento. Nótese que Eastwood escribe para sí, o interpreta siempre, la imagen del viejo perdedor, de vuelta de todo, venido a menos, que sin embargo puede aleccionar con su sabiduría de zorro. (Caballero, 2009[c], p. 150)

En este cuento en particular también sienta las bases de un estilo circular o elíptico nunca finito del todo. Que se cita a conveniencia para también entrar en contradicción consigo mismo. No solo adelanta los argumentos y enfoques sino también los títulos de los otros filmes que serán intervenidos en relatos ulteriores, todos de su autoría literaria. Así es posible mencionar tres largometrajes que Rufo Caballero reinterpreta desde su perspectiva de narrador: *La edad de la inocencia* (Martin Scorsese, 1993), *Una relación pornográfica* (Frédéric Fonteyne, 1999), y *Muerte en Venecia* (Luchino Visconti, 1971). Cada uno de ellos generará, más tarde, una historia del cine con un desenlace diferente, no menos consecuente por decepcionante y fatal, a ratos trágico y siempre traumático.

Rufo Caballero, el crítico de cine que antes había analizado aquellos filmes que parecían excitarlo de manera obsesiva a reflexionar al respecto, ahora se sirve del

argumento y del narrador que recuenta la historia del cine ya conocida para adelantar, con un sentido admonitorio e incestuoso, las obsesiones y los temas que aparecerán en su cuaderno *Seduciendo a un extraño*, donde establecerá, desde la literatura de ficción, los vasos comunicantes que permitirán compartir, construir y trasvasar sentidos de esos a otros largometrajes de ficción también recurrentes dentro de su imaginario intelectual:

> Recuerdo ahora que me hizo la historia, de un tirón, en una madrugada, un día cualquiera de 1993, cuando regresamos de ver *La edad de la inocencia*, película de Martin Scorsese donde otros dos amantes son separados por la tela de araña del ritual social. (Caballero, 2009[c], p. 151)

Al aludir a través del narrador de "Los que fueron al bosque de avellanos" al filme del director ítalo-norteamericano que más tarde intervendrá a voluntad Rufo Caballero desde la literatura de ficción en "Una luz dorada (Páginas del diario de May Welland) *La edad de la inocencia*, de Martin Scorsese", el crítico de cine no solo conectará el argumento de la película con *Los puentes de Madison*, sino también con los otros dos filmes mencionados. Al convertirse en historias del cine vueltas a contar reaparecerán dentro de su obra literaria las preocupaciones y temas básicos como el amor y la muerte, entre otros, que funcionan como una unidad indisoluble, de significados explícitos pero también de sentidos postergados que emergen a ratos:

> Eso me recuerda otra película, pero en este caso francesa: *Una relación pornográfica*, donde ninguno de los amantes accede a confesar su amor porque desconfía de que el otro sienta lo mismo. El amor empequeñece; el amor lo disminuye a uno; uno se llega a sentir una hormiga frente a la magnitud del ser amado. Eso es, precisamente, cuanto vuelve tremendo al sujeto que ama; ya lo decía Thomas Mann en *La muerte en Venecia*; sólo el amante tiene en sí al dios. El amado es grande por sentido transitivo, en tanto se dispone a recibir un valor que le es transferido, que le es conferido, por alguien, muy ajeno, que crea un nuevo ser. (Caballero, 2009[c], p. 151)

Rufo Caballero se encierra en su círculo de ilusiones y recuerdos híper textuales. Aunque a veces no sea explícita dicha conexión entre los filmes, existe y es rastreable.

El otro aspecto reseñable es el diálogo abierto con los autores que le precedieron, el escritor de la novela y el director del filme, con los cuales se codea y confraterniza en un ámbito casi metafísico. Luego los emplaza y despoja de su condición de artistas, en dependencia del conocimiento y trascendencia de la obra literaria de base y el filme que analiza en su crítica de cine y por medio de la ficción. No importa que ejerza la escritura de ficciones que podrían resultar casi previsibles en alguna medida. A cada rato emerge el crítico de cine que se apresta a emitir un juicio estético y de valor desde la voz que le concede en este caso el personaje narrador, que aprovecha para disparar a mansalva.

Rufo Caballero no solo se apropia de sus obras. También usa al personaje del hijo del fotógrafo como si fuera un ventrílocuo lenguaraz. De hecho, le concede licencia al personaje narrador para deformar el argumento y a los actores y actrices que encarnan los personajes. De paso, incluso, es capaz de idear o rememorar lo que no pensaban estos según los creadores originales que les otorgaron voto y voz en cierto momento: "Me alegro por la Streep, pero me duele por mi padre, porque poco de lo que me contó coincide con el relato romántico de Waller/Eastwood, y porque, sobre todo, mi padre no pensaba como suponen «los autores»." (Caballero, 2009[c], p. 151)

En cualquier caso es interesante cómo Rufo Caballero consigue con-fundir y diluir tanto al hablante que narra y recuerda en primera persona, el hijo, como al escritor que se adjudica la condición de recreador o demiurgo, de gestor en exclusiva del relato en la misma medida que pone en entrecomillado la autoría del novelista y el director de cine. Entonces, según argumenta Rufo Caballero, el autor final no es el que escribe ni dirige, sino también el que escucha, lee, observa y rescribe. Es decir, todos y ninguno a la vez, sin que sea posible distinguirlos en muchas ocasiones. He ahí su gran mérito estético.

Rufo Caballero se arroga así el don de la adivinación y los augurios argumentales. Al conocer el pasado de todos y contar sus historias de cine desde un presente en fuga, él, incluso sus narradores y personajes, son capaces de tejer un discurso coherente de interconexiones soterradas y tópicos, más bien obsesiones compulsivas y recurrentes. De ahí el repliegue del amor romántico, conectado y dependiente del amor, la presencia de la muerte física, la separación, el dolor emocional y físico, y la renuncia ascética a los rituales sociales de aceptación, apareamiento, cortejo, conquista y rechazo posterior. Estas son las constantes motivacionales que delinean la escritura crítica y la narrativa posmoderna de Rufo Caballero, que no se sustrae a la tentación de elucubrar derroteros argumentales y diegéticos diferentes de los originales:

> La profundidad psicológica de «Los que fueron al bosque de avellanos», enfundada entre la poesía envejecida de aquellos puentes cubiertos y rojos de color, los vastos sembrados de maíz de Iowa, y los versos maravillosos de Yeats, es un desmenuzar implacable del dueto protagónico, aplastado contra la mesa de disección por un Rufo que cala en su ojo la lente de un joyero para llegar hasta los átomos iniciáticos de un amor abortado por cobardía. (Picart, 2016, p. 195)

El héroe que habita en sus críticas de cine y también en sus ficciones recicladas es el amante incondicional, dispuesto a la contemplación platónica del sujeto amado, pero también al acecho, derribo y sacrificio del otro que se deja admirar y amar siempre que detecte aquiescencia o predisposición. Desde el punto de vista estilístico, sin embargo,

incurre en el pecado pequeño de añadir algunas gotas de color cubano, quizás habanero, urbano por defecto, en boca de un narrador extranjero, omnisciente y primerizo, que no tiene por qué manejar códigos culturales a todas luces desconocidos y muy extraños: "Visto hoy día, Francesca era una descarada, una manipuladora o, como sé que dicen en Cuba: una salá." (Caballero, 2009[c], p. 150).

Alegar cierto conocimiento del argot popular insular no insufla de atrevimiento y espontaneidad un gesto retórico simpático que bien se pudo ahorrar el crítico de cine en su condición de autor de ficciones, más que todo, por resultar intrínsecamente artificial, espurio, improvisado; por tanto, inverosímil. Tampoco es que le interese evitarlo.

Es una práctica que arrastra de sus días de crítico de cine, culterano y mediático, que no obstante la (de) formación, experiencia y prestigio ganados, sentía la necesidad de conectar a un nivel intelectual y simpático con un lector o receptor más bien popular, desentrenado, no profesional, al que aspiraba alfabetizar en un sistema de pensamiento estético complejo pero no menos divertido. Apostaba desde la enseñanza y la literatura, y antes, en sus secciones de crítica en la TV (en *24 x segundo* o *El Caballete de Lucas*), por expandir los horizontes o límites de lo que podría ser su público natural.

Esos giros de extracción popular, inoculados a la fuerza, no obstante, disonaban al punto de introducir una jerga y un ruido extraño en el discurso depurado y estilizado de un hombre culto, un erudito que, sin embargo, es lógico, no sabe blasfemar u ofender de manera auténtica, espontánea e irredenta; que aun así lo intenta en vano. Sin embargo, no es una narrativa menor la suya. En "Los que fueron al bosque de avellanos" interesa mucho más descubrir el renacimiento de la vocación confesional del narrador informado y pensante, omnisciente a posteriori, que yacía en Rufo Caballero. Esa autoconsciencia acusadora, más bien inculpadora, tan recurrente en su crítica de cine, él la trasfunde a la literatura de ficción sin escalas ni grandes problemas, porque siempre había escrito así. Por eso, tanto la crítica de cine como su literatura de ficción son confesiones de culpas, expiación piadosa, flagelación del cuerpo y la mente, atormentados por los sentidos.

Ese narrador en primera persona, que también podría asumirse y exponerse como el crítico desenmascarado, al emitir juicios de valor sobre la novela de Waller que sirve de inspiración al filme de Clint Eastwood pero también al cuento de Rufo Caballero, permite reconocer su condición tardía de autor literario, de hermeneuta, juez y parte, que sin dejar de serlo nunca, conecta con los que precedieron hasta conseguir emularlos al construir nuevos sentidos no presentes del todo en el original literario y luego fílmico.

Rufo Caballero, actualizado y defensor a ultranza de las políticas y las teorías de la mal denominada ideología de género, no rehúye de las polémicas públicas al respecto. Por el contrario. Su narrativa de reciclaje se instala en la cuerda intensiva de la crítica, para emplazar la reproducción de ciertos estereotipos de representación de la condición femenina en confrontación aparente y casi permanente con sus contrapartes masculinas. Así, él discursa sobre la condición humana en su sentido más abarcador e inclusivo.

Su crítica de cine y su narrativa están pobladas de mujeres y hombres difíciles de encasillar en un determinado estereotipo o rol de género, por demás, siempre escurridizo según su filosofía. Desde el narrador obediente que le sirve de púlpito, Rufo Caballero cuestiona, tanto en la novela como en el largometraje, la estrategia de domesticación secular de la mujer, obligada a guardar las apariencias hasta adoptar y perpetuar en el tiempo un estilo de vida conservador, que impone la preservación de la unidad familiar y de la institución del matrimonio burgués por encima de la felicidad individual.

Rufo Caballero conoce hasta dominar en profundidad los referentes artísticos que emplaza, sean cinematográficos o literarios. Llega, y luego lo hará de nuevo en más de una ocasión, a incluir párrafos enteros provenientes no solo de la noveleta de Waller, asumiendo de paso el punto de vista omnisciente del espectador entrometido que narra y se informa desde el lugar del voyeur que observa a través de una cámara fotográfica.

Sin desmarcarse de la crítica de cine, la lleva al siguiente nivel al incursionar en la ficción a través de un espectador omnisciente que permanece todo el tiempo al acecho. Rufo Caballero también reintroduce e insiste en la ecuación emocional y empática del narrador elegido por él, el fetiche atmosférico de la lluvia como accidente climático, justo en el momento del clímax dramático de un filme a ratos lacrimógeno y lánguido:

> En este caso, para precisar el contenido profundo de la enunciación, puede ser muy útil la advertencia de cómo una escena alcanza a epitomar la resonancia conceptual del filme. Y desde luego, es aquella donde, en una disyuntiva de clara y eficaz manipulación emocional, el personaje de la Streep viaja en la camioneta familiar, con su marido, y descubre la imagen de su amado, bajo la lluvia. El dilema ante el cual se halla la Streep es el dilema de la película toda. (Caballero, 2007[c], p. 6)

Si desde la crítica de cine y el ensayo, que se anticipó varios años a la escritura de su narrativa, concede una particular importancia dramatúrgica y emotiva a la escena de la lluvia en la solución argumental y filosófica de la novela de Waller y el largometraje de Clint Eastwood, en su relato, de potencial plagiario, se detiene e insiste al respecto, siempre por medio del narrador con ínfulas de experto en el discurso cinematográfico, capaz de tasar el valor de una secuencia completa:

> Pero tenemos en cambio la famosa, y ciertamente bella, secuencia bajo la lluvia, que me gusta llamar «de la cadena y la manigueta». La secuencia cumbre del filme, la secuencia mejor rodada es, a un tiempo, la secuencia que alcanza a compendiar, como ninguna otra, el conservadurismo del punto de vista. (Caballero, 2009[c], p. 155)

Tampoco es que sus historias del cine vueltas a contar desmerezcan del análisis y las conclusiones previas a las que había llegado el crítico de cine antes de ser narrador:

> Aún más, en esta escena se articula un significante que vuelve «físico» el gran plano de significación de *Los puentes de Madison*: la tentación de tomar la manigueta de la puerta, abrir el vehículo, y lanzarse, bajo la lluvia, junto al amado. El recorrido de la cámara, el trazado sonoro, el énfasis dramático, la puntuación toda, enfatiza «el privilegio ideológico» de ese momento. De la determinación del personaje ante el motivo-manigueta dependerá el vector de sentido que recorra el filme. (Caballero, 2007[c], p. 6)

Desde el punto de vista filosófico y existencial, activa como variable problemática la de trastrocar la noción de nueva normalidad. Para él, desde lo que insinúa el narrador, las historias del cine vueltas a contar son notables y trascienden si eluden las normas y violan ciertas leyes morales, sin delinquir ni pecar. El sustrato ético de la obra literaria del crítico, se dicta sobre la práctica revulsiva de la subversión, consciente o instintiva, de lo establecido como bueno, correcto y sano. De ahí la moraleja y el tema central del cuento "Los que fueron al bosque de avellanos", y de buena parte de su narrativa:

> El amor nunca es completo; nunca es total; nunca es incontaminado ni absolutamente inocente. Por más que el cine o la literatura quieran hacerlo blanco, noble, nunca corrupto, nunca pobre, nunca cobarde. El amor sucede como puede ser; como lo dejan ser. Manchado, parcial; como consigue ser. (Caballero, 2009[c], p. 159)

No obstante, es fiel a sí mismo, a esa autoridad epistemológica depositada en él, al estilo ensayístico de su obra literaria; pero también a cierta ética del arte y la creación, partidaria de aplicar la duda razonable y sistemática de poner en entredicho, incluso, las que podrían ser conclusiones y descubrimientos personales. Desconfía de una primera impresión subjetiva, por superficial, para retornar al objeto hasta desnudarlo y descubrir su esencia; aun así, no evita cierto resquemor recurrente:

> ¿Cómo pudiera estar seguro de que mi lectura es la «correcta»? No pudiera estarlo. Todo lo más, pudiera argumentar mi interpretación precisando los dispositivos que me ayudaron a localizar ese «círculo» del sentido. También habría que diferenciar entre la enunciación y las consideraciones sobre la enunciación, dos discursos diferentes. (Caballero, 2007[c], p. 6)

No es tan difícil de entender en realidad. Más que desconfiar de sí mismo, él duda de manera metódica, razonable y sistemática. Ello tiene que ver con un principio activo que anega su obra literaria en pleno, desde el ejercicio intelectual y profesional de la

crítica de cine hasta llegar a su narrativa de raíz y vocación cinéfila, que cada vez que precisa explicar una perspectiva y una verdad se remite a una de sus frases preferidas, proveniente de un filme clásico[254] que él cita muy de vez en vez: "Nadie es perfecto." (Caballero, 2009[c], p. 156)

4.2. *La Muerte en Venecia: una ópera infinita. Intervenciones sobre la novela de Thomas Mann, el filme de Luchino Visconti y una historia del cine vuelta a contar, por Rufo Caballero.*

El debut definitivo pero postergado de Rufo Caballero en la literatura de ficción, más allá de la aparición anticipada del cuento "Los que fueron al bosque de avellanos", ocurriría con la edición de *Seduciendo a un extraño. Historias del cine vueltas a contar*. Saldaba entonces, apenas en parte, una deuda personal acumulada tras años de ejercicio intelectual y profesional, dedicados íntegramente, de manera casi exclusiva, a la crítica e Historia de Arte, a la enseñanza en el Instituto Superior de Arte y la Universidad de La Habana, y a la promoción televisiva. También hacía realidad un anhelo contradictorio, el de hacer confluir el arte y la ciencia de una manera más explícita, menos ensayística y más narrativa. Más que todo, quizás intentaba demostrar a sus admiradores y detractores su capacidad recreativa para escribir ficciones sin coartadas, de una manera armónica, divertida, nunca más ocluida por las obligaciones del oficio de la ciencia y la crítica.

[254] *Algunos prefieren quemarse*, *Con faldas y a lo loco*, y *Una Eva y dos Adanes* son los títulos con que sería conocida y distribuida, en España, e Hispanoamérica, la comedia norteamericana *Some Like It Hot* (Billy Wilder, 1959); no solo un clásico del género, sino también uno de los filmes más parodiados por su final, cuando menos ambiguo, que cierra el argumento con la que quizás sea una de las frases más conocidas y divertidas de la Historia del Cine: «Nobody is perfect» (Nadie es perfecto). El parlamento, en labios del actor Joe E. Brown, que interpretaba a Osgood Fielding III, un multimillonario enamorado de un hombre travestido de mujer, a partir de entonces admite a trámite, y servirá de disculpa universal para aquellas decisiones, y defectos personales, que nos llevarían a enfrentar y también superar, con ayuda y suerte, una situación cómica pero embarazosa. Rufo Caballero emplea la expresión no solo como parte de la carta que escribe y remite el narrador de "Los que fueron al bosque de avellanos". También sirve de título para uno de sus dos libros póstumos: *Nadie es perfecto. Crítica de cine*. Al interior de la literatura cubana, conectado con el tema de investigación de la tesis doctoral, es una frase citada por Senel Paz en el guion del largometraje de ficción *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993), que en boca de David, el joven comunista atribulado por su amistad con Diego, el intelectual homosexual, vendría a ser una declaración de intenciones, y también de principios personales, más nunca partidistas. Así también titula "Nadie es perfecto" una crónica periodística publicada en el diario *Juventud Rebelde*, que fechada el 23-VIII-2009, critica el largometraje español *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008), basado en la novela homónima del autor Alberto Méndez, que servirían de asiento y catalizador del cuento "No lo besaba. Intervención sobre Los girasoles ciegos, de José Luis Cuerda", el segundo de los relatos que aparecen en *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*, pero que no es analizado como parte de la presente investigación.

> A lo largo de veinte años escuché, con cierta frecuencia, que en mi ensayística pugnaba la ficción. En la mayoría de mis ensayos hay anécdotas, estructuras más propias del relato libre que de la geometría cartesiana; por no hablar de esos textos que llamé «ejercicios poscríticos», donde me daba la libertad de las mareas, inventaba personajes, fabulaba situaciones, etc. Siempre he visto el ensayo como otra manera de fabular, de hacer ficción. A este criterio algunos lo tildan de «novelería»; pero, igual, es muy seductor. Y no necesariamente afecta la producción de conocimiento; por el contrario, la favorece. Ensayar es un modo de entender los hechos, o los procesos, a la luz de la subjetividad; ello es: generar relato, urdir historias. Tal concepción me hizo aguantar veinte años sin apenas escribir ficción abiertamente: la resolvía en el propio ensayo. (Caballero, 2010[c], p. 7)

Si bien durante dos décadas había soñado con dar el arriesgado salto ornamental que implicaba, sin dejar de ejercer la crítica de cine imbuirse al fin del oficio de narrar, Rufo Caballero emprende la aventura artística de su vida. Así lo declara a la primera.

> *Seduciendo a un extraño* dice que está bueno ya. Está bueno ya de «protecciones» en el conocimiento, en la teoría, en la crítica. Necesito, inaplazablemente, escribir ficción. Ficción entera. No creo que deje de ser crítico; pero tampoco voy a atemperar más la necesidad de fabular, a partir de la observación de la conducta, del comportamiento humano, que es cuanto me interesa. (Caballero, 2010[c], p. 8)

Admitir que no le bastaba con parapetarse en el ensayo, que necesitaba, más bien le urgía, escribir ficciones, es una declaración, más que todo, de su incapacidad para retardar el acceso espiritual a ese otro universo paralelo de su obra literaria, la narración. Conciliar al fin la praxis intelectual y profesional de la crítica de cine con la narrativa, experimental e innovadora de ciertas historias literarias y cinematográficas intervenidas de manera hipertextual y posmodernista, establece por las claras su insistencia paciente en la búsqueda y consecución del goce estético que le reportaba el ejercicio del escribir, pero también la posibilidad de cartografiar un territorio desconocido que había evitado, antes, o que supuestamente le estaba vedado en su condición de crítico reconocido.

> En sus últimos textos, Rufo Caballero entra en una dimensión inabarcable, como lo probó en su libro póstumo *Seduciendo a un extraño* […] Al fin el cine continuaba a la literatura (o la literatura continuaba al cine) a la manera de esa persecución implacable del tiempo donde las vueltas en redondo son tantas que el futuro termina detrás del pasado. Volveremos a leer a Rufo Caballero con la mirada de la interrogación, encontraremos en su prosa nuevas claves y enigmas no resueltos, irá creciendo –como afirmó el poeta- sobre caballos de cantar, se alzará sobre el tiempo con la más ardua desobediencia crítica, no morirá otra vez. (López Sacha, 2018, p. 18-19)

La publicación del libro de cuentos viene a concretar en la obra de Rufo Caballero la demanda que imponía David Bordwell a la crítica de cine como actividad axiológica; arriesgar la integridad intelectual e interpretativa de un discurso artístico elaborado que

exalte al autor del hipertexto hermenéutico como creador y escritor por méritos propios. Ahí radica la desobediencia epistemológica que propone y propicia la crítica de autor, de nuevo asumida como la disolución de los límites que separan el ejercicio intelectual y profesional de analizar, evaluar e interpretar el cine trascendente del acto de fabular, desde la reinvención o tergiversación de historias reconocibles que aún así preservan la marca de estilo que definiría al escritor, algo que sin duda consiguió Rufo Caballero:

> No tengo que decirles a ustedes que Rufo era un gran escritor, lo era ya como ensayista, ahora, como autor de ficción, es decir, aquí hay otra mirada, hay ensayismo, otro sistema de citas; yo diría, la cita sensible que son las citas a la literatura. Aquí van encontrar no solo el cine, van encontrar la literatura, la filosofía, la economía, las condiciones actuales de Cuba, a través de algunas de las películas que él incluye aquí [en el libro]. (Álvarez y López Sacha, 2011, s/p)[255]

Era en esencia un viejo sueño hecho realidad que conseguía materializarse al fin: incursionar en la narrativa, en, como él las describe, *Historias del cine vueltas a contar*. Probablemente su libro de cuentos deba ser entendido como la cuadratura de un círculo retórico imposible de constreñir dentro de cierto guarismo infinito de ángulos obtusos. Por eso no resulta difícil comprender o presentir sus intenciones no siempre declaradas:

> Sorprender la grieta en la obra de sus ídolos, la grieta por donde inseminar otro universo paralelo capaz de saciar ese afán de empujar horizontes que espolea el artista genuino. Quien pueda manejar la intertextualidad como Rufo lo hace en este libro, no es un mero saqueador ni un simple retocador de historias, sino un paridor de mundos, un demiurgo. (Picart, 2016, p. 192)

Sin embargo, no lo abruma el desasosiego ni la improvisación del proceso artístico recreativo de compartir las atribuciones estéticas del crítico de cine en el pleno dominio y ejercicio de sus funciones con la apropiación definitoria de la vocación de escribir ficciones sin renunciar a su profesión base: "Rufo, teórico del arte y esteta consumado, muestra todas estas marcas con brillo singular desde el inicio mismo del libro. Solamente la selección de filmes de la que parte, deja ver ya a un artista profundamente inquieto por la índole afectiva de la condición humana". (Picart, 2016, p. 192).

Más allá de los filmes en cuestión, también habría que delimitar el porqué de los cuentos y novelas, que una vez adaptadas al cine, Rufo Caballero acabará interviniendo. Quizás sus decisiones estuvieran mediadas por sus lecturas y por las recomendaciones de algunos prestigiosos autores hispanoamericanos de cabecera para el crítico cubano:

[255] De las palabras de presentación del libro *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*, leídas por Francisco López Sacha. La cita respeta la ortografía original y la puntuación de la periodista que transcribió la grabación del acto, acontecido el sábado 12 de febrero de 2011 en La Habana.

> *La muerte en Venecia* cuenta una historia tan compleja y profunda como las de aquellas novelas en las que el genio de Thomas Mann se desplegaba morosamente, en vastas construcciones que pretendían representar toda una sociedad o una época histórica. Y lo hace con la economía de medios y la perfección artística que han alcanzado pocas novelas cortas en la historia de la literatura. (Vargas LLosa, 2002, p. 47)

Años antes, en un breve ensayo que dedicara al análisis de la novela de Thomas Mann y el largometraje de Luchino Visconti, Rufo Caballero, aún como crítico de cine, expondría una serie de elucubraciones sobre la naturaleza ambigua o dual del creador. Allí lo representa atenazado entre la condición humana y la naturaleza divina, un debate filosófico afín al espíritu romántico. En el ensayo incluso insiste en establecer la sintonía espiritual y temática, entre el discurso escrito del primero filmado por el otro:

> El medio siglo que dista entre *La muerte en Venecia*, escrita por Thomas Mann en 1911, y la *Muerte en Venecia*, rodada por Luchino Visconti en 1971, pareciera aportar la madurez y el erguimiento intelectual que permitió al segundo entregar una de las obras monumentales de la Historia del cine. Pero en realidad los dos textos parecen imaginados en el mismo instante, como variaciones del mismo espíritu. Se complementan, presuponen, integran hasta el punto en que el menor juicio sobre la adaptación debe partir lo mismo del uno que del otro. Si Visconti sobradamente contaba con el refinamiento que lo llevó a comprender, sublimar, expandir la quintaesencia filosófica de la noveleta, el relato literario parece adaptar las derivaciones del director italiano. (Caballero, 2008[f], p. 28)

A pesar de su brevedad, *La muerte en Venecia* es una obra literaria contundente, diríase que monumental, como el filme en sí, lo que nos lleva a concluir lo evidente:

> Merece figurar junto a obras maestras del género como *La metamorfosis* de Kafka o *La muerte de Iván Ilich* de Tolstoi, con las que comparte la excelencia formal, lo fascinante de su anécdota y, sobre todo, la casi infinita irradiación de asociaciones, símbolos y ecos que el relato va generando en el ánimo del lector. (Vargas Llosa, 2002, p. 47)

Asimilar la eficiencia estética de la novela corta de Thomas Mann, pero también, de paso, del largometraje de Luchino Visconti, ayuda a establecer una línea argumental y dramática confluyente, que se prologaría durante décadas, conectando al menos una vez la sensibilidad romántica y tardía del autor alemán con la obra fílmica neorrealista del director italiano, que se mantendría activo y fiel, durante décadas, a una obsesión:

> Luchino Visconti desencadenó los demonios de muchos espectadores mediante películas protagonizadas por seres traumatizados, caprichosos, vencidos, egoístas, apasionados, y sobre todo obsesivos […] hombres abandonados a la sensualidad una vez demostrada su incapacidad para albergar sentimientos de generosidad, amor e incluso culpa o arrepentimiento. (Del Río, 2012, p. 114)

Una vez superada esa primera etapa tras la que casi aparca la estética neorrealista, Luchino Visconti adoptó nuevos derroteros, más que estilísticos o visuales, culturales, "con los que su decadente y culto barroco formal, rayano a veces en lo enfermizo, ofrece no pocas concomitancias, a pesar de los planteamientos críticos, en el plano político y social, con el autor" (Gubern, 2005, p. 363). Es una atribución y recreación profiláctica que conduciría "al director a refugiarse en una suerte de neo romanticismo operístico, de índole historicista y esmerada decoratividad" (Del Río, 2012, p. 195). Aun así, Visconti, fascinado pero cauteloso, decidió permanecer fiel a la novela corta:

> Exceptuando que la profesión de Aschenbach pasa de escritor a compositor (personaje basado en Gustav Mahler) y que un relato corto se hincha para llenar 130 minutos de celuloide, la transcripción es literal, incluida la cámara que queda abandonada en su trípode mientras Aschenbach expira. (Historia del Cine, Vol. V, 1984, p. 213-214)

Rufo Caballero se apropia de dicha atmósfera agorera y teatralizada para escribir. Su cuaderno de cuentos comienza con "Mi espectador", que él describe, desde el índice, como una *Intervención sobre Muerte en Venecia, de Thomas Mann y Luchino Visconti*. Es una historia que replica un mito que no siempre es perceptible a primera vista:

> Allí está conservado el espíritu intacto de la Venecia finisecular, pestilente y solapada de Mann y Visconti; allí queda plasmado algo tan espantosamente contradictorio como la sensualidad decadente de un niño de catorce años, su inconcebible refinamiento, su precoz perversión que no tiene, como la lujuria del amante viejo, una justificación que lo eleve a la categoría de adoración estética. (Picart, 2016, p. 193-195)

El pequeño pero significativo detalle de compartir la autoría de dos elementos artísticos autónomos, el cinematográfico y el literario, que podrían existir por separado, articula una de las premisas del pensamiento estético de Rufo Caballero: la que sugiere que ningún texto artístico se agota del todo, nunca, sino que se prolonga en el espacio y el tiempo a partir de las apropiaciones e interpretaciones que emanen de su adaptación, filmográfica, teatral o televisiva. Es una cuestión filosófica que había sido advertida, incluso anticipada y descrita, por uno de los pensadores más importantes del siglo XX. A partir de sus búsquedas de la condición humana, el arte en todas sus formas adopta, según él, una finalidad y función dialéctica, de continuidad y ruptura de cierto legado:

> Nuestra cultura ha metamorfoseado este tema de la narración o de la escritura hechas para conjurar la muerte; ahora la escritura está ligada al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida; desaparición voluntaria que no tiene que ser representada en los libros, puesto que se cumple en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor. (Foucault, 1999, p. 4)

Ello ocurre desde el análisis axiológico del filme a partir de sus múltiples zonas de penumbra y silencio, una práctica habitual en él. En este caso específico, desde la crítica de cine elevada al plano de la literatura de ficción, que insinúa más de lo que declara:

> Leído y releído una y otra vez, siempre se tiene la inquietante sensación de que algo misterioso ha quedado en el texto fuera del alcance incluso de la lectura más atenta. Un fondo oscuro y violento, acaso abyecto, que tiene que ver con el alma del protagonista como con la experiencia común de la especie humana; una vocación secreta que reaparece de pronto, asustándonos, pues la creíamos definitivamente desterrada de entre nosotros por obra de la cultura, la fe, la moral pública o el mero deseo de supervivencia social. (Vargas Llosa, 2002, p. 47)

Antes, desde la crítica de cine; después en su literatura de ficción, Rufo Caballero apuesta por el alumbramiento axiológico de esas zonas fuscas de la mente del artista, que escapan a la comprensión cientificista de la realidad histórica, material y objetiva, para aterrizar en los márgenes neblinosos del subconsciente. Es el territorio en el que el individuo consigue deshacer las ataduras, convenciones y normas pactadas hasta dejar fluir los atavismos evolutivos que también conforman la condición humana y lo que se podría describir como nuestro lado animal, biológico, corporal, fisiológico y somático:

> Por eso todos los escritores somos medio psicólogos. Con la escritura tratamos de apresar la complejidad de la mente, de los sentimientos, de las actitudes y las reacciones del prójimo. Para eso se escribe; o para eso escribo yo. No me ha sido dada la escritura que se explica los grandes problemas filosóficos y psicológicos de la época. No. Para eso están otros, y lo hacen muy bien. Yo puedo hablar de las emociones, a partir de la observación de la complejidad. El mío es un tono intimista, para adentro. (Caballero, 2010^{c}, p. 8)

Establecer la exploración de las emociones desde la introspección intelectualizada es una actividad axiológica y un método investigativo ciertamente falible y subjetivo. Sin embargo, aporta un matiz humanista a una cuestión filosófica y también psicológica, que llevará, a su vez, a formular y responder otra pregunta compleja e incisiva:

> ¿Cómo definir esta subterránea presencia que, por lo general, las obras de arte revelan de manera involuntaria, casi siempre al sesgo, fuego fatuo que las cruzara de pronto sin permiso del autor? Freud la llamó instinto de muerte; Sade, deseo en libertad, Bataille, el mal. Se trata, en todo caso, de la búsqueda de aquella soberanía integral del individuo, anterior a los convencionalismos y a las normas, que toda sociedad –algunas más, otras menos- limita y regula a fin de hacer posible la coexistencia e impedir que la colectividad se desintegre retrocediendo a la barbarie. (Vargas Llosa, 2002, p. 47-48)

Rufo Caballero apunta sus armas axiológicas justo en esa dirección desconocida. Al descreer a priori de la disyuntiva falsa que distinguiría la barbarie de la civilización, el crítico y narrador cubano desmonta el artificio estético e ideológico que establecería la primacía o superioridad del alfabeto artístico y cultural sobre lo popular y lo salvaje,

nociones interconectadas, que coexisten al interior de la mente y la sociedad humana, independientemente de sus argumentos de clasificación clasista y sofisticación social:

> Esa incapacidad para incorporar la expresión cultural del Otro parece colocar a Aschenbach al centro de las dubitaciones intelectuales que invadían la época de Mann. Cuando él –como más tarde Visconti- pone a interactuar los dos extremos culturales de las primeras décadas del siglo, de hecho adelanta las discusiones que se generarán entre los teóricos de la Escuela de Frankfurt y sus diferentes actitudes frente a géneros como el jazz, o en general los productos emergentes de la industria cultural. Valdría preguntarse hasta qué punto era ajeno el mismo Mann a esa tensión entre los estamentos de la cultura, cuando sabemos que su gran obra novelística, de fuerte componente ensayístico, privilegió los arpegios de la alta cultura. (Caballero, 2008g, p. 33-34)

Al acusar desde el ensayo la negativa o renuencia de un personaje de ficción a la obligación de atemperarse a las nuevas circunstancias culturales y sociales dominantes, Rufo Caballero parece transfundir parte de dicha responsabilidad al artista en desgracia, sea el escritor de ficciones o el director del cine de autor; incluso a él en su condición, no ya de crítico de cine, sino de fabulador de nuevas y viejas historias cinematográficas, rehechas desde la narrativa en blanco y negro, sobre papel, de vuelta al inicio del todo, al absoluto abstracto que es el arte, la cultura, la sociedad y sobre todo la vida humana.

Incapacitados para enfrentar con entereza emocional el proceso de aceptación y adopción de esas nuevas influencias, objetos y resortes provenientes de la cultura de masas y la cultura popular,[256] los artistas acabarán procreando un discurso de apariencia decadente pero siempre trascendental, como quien se suicida en defensa de un estricto protocolo clasista e ideal social en fuga. Rufo Caballero, conocedor del riesgo implícito en la actitud de resistirse a ser actualizado, concibe su crítica y su narrativa desde un conciliador estilo intermedio, nunca inocuo ni neutral. Aún así, como crítico de cine y narrador que se nutre del discurso literario en sus diversas formas de expresión escrita, filmada o hablada, Rufo Caballero apuesta por adentrarse, siempre en primera instancia, en el referente narrativo original, acaso un clásico insobornable:

> Se sabe que en una novela que se presenta como el relato de un narrador, el pronombre en primera persona, el presente del indicativo, los signos de la ubicación no remiten nunca al escritor, ni al momento en que escribe el gesto mismo de su escritura, sino a un alter ego cuya distancia del escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso de una misma obra. Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio; la función-autor se efectúa en la escisión misma, -en esta división y en esta distancia. (Foucault, 1999, p. 11)

[256] Aunque a veces se confundan, es posible distinguir, con un mínimo de esfuerzo, a la cultura de masas, en este caso, de la cultura popular, que tienen mucho en común, pero que también disienten en algunas cuestiones fundamentales que aunque aplican no vienen al caso explicar aquí.

La alienación autoral del que escribe en primera persona del indicativo respecto al narrador y personaje que delinea el hilo argumental y dramático de la historia del cine, que vuelve a ser contada, no siempre es efectiva. Por ello Rufo Caballero no prescinde casi nunca del yo acusador y arriesgado propio de su estilo narrativo. En su condición compartida de narrador y personaje autoconsciente a ratos volátil, muy por el contrario, él aplicará el yo dominante como un ente discursivo arraigado en su práctica narrativa. Es una forma recreativa que asentada desde el ejercicio axiológico de la crítica de cine, devendrá la fórmula estética y de representación autoral de sus historias de ficción que, siempre, se remiten a clásicos de la literatura y el cine previamente analizados por él.

Muchos años antes se había acercado al análisis de la película en otros términos, desde la perspectiva y el deslumbramiento crítico. En breves referencias intercaladas. Luego, en un tono intenso que caracterizaría una historia de ficción no menos excitante, a través de la cual el autor cubano comienza a desmadejar las inquietudes que definirán, a tiempo completo, su ejercicio intelectual y profesional del criterio estético sobre cine:

> En ese privilegio de arte que se llama la *Muerte en Venecia,* de Luchino Visconti, encontramos la orgía expresiva de un erotismo cultural que se reconoce y aplaude en la posesión o la ausencia de la belleza […] a *Muerte en Venecia* […], le interesa la dimensión metafísica en que la belleza atenaza lo humano. (Caballero, 2000[c], p. 59)

La pasión casi enfermiza con la ciudad de Venecia provenía de sus conocimientos, estudios y lecturas de gabinete como historiador del arte; del idilio intelectual con los artefactos artísticos, fílmicos y literarios que la ensalzaban:

> Al escribir, en 1911, *La muerte en Venecia*, Thomas Mann asentaba de una vez la razón cultural por la que la célebre ciudad comporta un lugar recurrente en la Historia de la literatura. A partir de *La muerte*…, terminó el mito dulce de la bella ciudad, los regocijantes paseos en góndola, y el clamor de los pájaros convidando al amor. Con la escritura de Mann se reveló de una vez el lado siniestro del refinamiento secular: Venecia como ciudad mórbida, tenebrosa; o más bien tenebrista –si es que seguimos mirando desde la pintura. (Caballero, 2008[i], p. 37)

La escritura crítica de Rufo Caballero replica los resortes dramáticos que aplican al análisis de la novela corta y el cine de autor. Es una cualidad en la que el crítico de cine y escritor confía, esa que destaca la individualidad excepcional de los artistas hasta reinstaurar los nexos y perspectivas de comparación entre las poéticas de los novelistas y los directores de culto que forman su panteón personal. Tampoco es que se le resista, al menos en el caso de Thomas Mann:

> Habrá ocasiones en que el escritor se sienta tan incómodo ante el manifiesto poder de su arte que ya dentro de la misma obra instalará –no sin una nota de modestia, un toque de ironía de buen tono- su clara y explícita interpretación. Thomas Mann es un ejemplo de autor tan excesivamente cooperativo. En el caso de autores más reacios, le falta tiempo al crítico para llevar a cabo por sí mismo esa tarea. (Sontag, 2008, p. 330)

Rufo Caballero aprovecha la condescendencia del autor de la novela de procrear las que podrían ser las interpretaciones y el significado del discurso literario. El crítico, ahora narrador, ahonda en esa dirección y construye un nuevo sentido posible, abierto e infinito, que busca administrar la obra de arte original desde una perspectiva personal: "Definitivamente las historias que nacen en Venecia, o de ella, tienden a ser siniestras, como si algo de la ciudad trastornara para siempre las expectativas de la decencia" (Caballero, 2008[i], p. 37).

La predisposición manifiesta y usual dentro de la obra literaria del autor cubano, sea crítica o narrativa, lo lleva a circunnavegar en círculos alrededor de ciertas poéticas literarias y cinematográficas, revestidas de potencialidades interpretativas tan vastas que resultan casi inagotables. El carácter inmarcesible de las múltiples aristas de análisis, que simulan tributar como afluentes al proceso de conformación de una opinión nunca cerrada por completo, se afianza en la medida en que el crítico parte casi siempre de un principio que aplica solo en muy contadas ocasiones: el de la equivalencia absoluta en cuanto al carácter excelso y la estatura estética que detentan los distintos discursos.

No solo hablamos del original literario, sino incluso su adaptación al cine como "si la *Muerte en Venecia,* de Visconti, tuviera algo que envidiar a la filosófica escritura de Mann" (Caballero, 2000[c], p. 167). Rufo Caballero se propone y consigue la difícil tarea de confundir los referentes, una actitud que resalta el vínculo empático establecido con los disímiles personajes que habitan las historias del cine que analiza y desmonta en sus críticas. Al fusionarlos a conciencia, porque le conviene, apenas expone el regusto posmoderno por el homenaje explícito, las citas, la parodia, el pastiche y el palimpsesto, que tienen mucho que ver, no tanto con la socorrida muerte del autor monolítico, único, sino con su disociación definitiva en una conciencia colectiva que lo absorbería hasta hacerlo emerger como un ente raigal múltiple, inmortal y anónimo a la vez:

> Esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante todos los ardides que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura. (Foucault, 1999, p. 4)

Rufo Caballero debuta entonces en la ficción con una propuesta artística original. A su manera, más allá de toda suspicacia estética, es lógico pensar que el proceso de reescritura de las historias del cine que vuelve a contar es en extremo agotador e intenso según su naturaleza psicológica. Ello, a partir de la angustia que le provocaría saber que "los ladrillos que nos dejó Thomas Mann –otro admirador de Venecia- nos hacen la vida más hermosa, pero no hay en ellos recetas para mejorar el mundo, si acaso pueden ayudarnos a hacernos mejores a nosotros mismos" (Méndez, 2011, p. 208).

Es cuanto consigue resolver él desde la literatura de ficción; ciertas desavenencias y disturbios éticos que generaba, al interior del proceso de adaptación cinematográfica, el hecho que un filme se apropiase, en un cien por ciento, del argumento, las atmósferas, ciertos personajes y las ondulaciones dramáticas del original literario de inicios de siglo, que a su vez se alimenta de una corriente artística y cultural infinita siempre rastreable:

> Fíjense en la entrada de la luz en *Morte a Venezia*. Amanece y, a la izquierda, en busca del este, alejándose lentamente de los restos de la noche, la cámara registra el avance y la llegada del *vaporetto* Esmeralda, donde Aschenbach viaja. Si el *vaporetto* no fuera tan nítido, estaríamos dentro de un mórbido lienzo de Turner. (Garrandés, 2016, p. 192)[257]

El largometraje en cuestión también supuso la apropiación abierta, acaso indebida, de una fábula leve que se derruye hasta gestar una propuesta estética inspirada, apenas, en el referente literario que adapta, cita o parodia a conveniencia en su libro de cuentos. Rufo Caballero reproduce de esa manera una disquisición que tiene lugar no solo en un plano estético sino incluso existencial, de búsquedas al interior del ser, de prorrogación de una historia de apariencia infinita, sea literaria, cinematográfica o literaria, de nuevo, en ese orden reversible, como lo demuestra el crítico cubano desde su praxis recreativa.

El desvelamiento arriesgado de los impulsos irracionales del hombre y los secretos que se esconden tras la mascarada de las convenciones sociales, en su doble acepción del deseo degradado a la categoría de pecado capital, constituye uno de los objetivos del discurso autoral, que erige su método interpretativo sobre la base de la introspección, quizás prospección es el sustantivo correcto, al interior del ser humano bajo la amenaza de ser destruido o domado. Otro estudioso de la novela de Mann piensa algo parecido:

[257] Es curioso que Alberto Garrandés apenas referencie la obra artística de Joseph Mallord William Turner, el famoso pintor inglés de su escuela paisajística romántica que retrata la ciudad italiana en su conocida acuarela *Venecia: S. Giorgio Maggiore. Early Morning* (1819) y que no introduzca, incluso al descuido, alguna alusión a las vendutas venecianas, esas reconocidas escenas que se anticiparon, en más de un siglo, a la obra del británico, que debe haberlas visto de pasada, sobre todo la obra de Giovanni Antonio Canal, *Canaletto*, originario del Véneto y asentado, entre 1746 y 1755, en la ciudad de Londres.

> Pero la vida no está hecha solamente de razón, también de pasiones. El ángel que habita en el hombre nunca consigue derrotar totalmente al demonio con el que comparte la condición humana, aun cuando en las sociedades avanzadas esto parezca logrado. La historia de Gustav von Aschenbach nos muestra que ni siquiera esos soberbios ejemplares de sanidad ciudadana cuya inteligencia y disciplina moral creen haber domesticado todas las fuerzas destructiva de la personalidad están a salvo de sucumbir una mañana cualquiera a la tentación del abismo. (Vargas Llosa, 2002, p. 48)

Rufo Caballero es de los escritores que en cuanto admite los resortes emocionales y éticos que lo movilizan desde la insistencia convencida en el hallazgo de la verdad, establece de paso las preocupaciones y temas que anegan su obra de ficción, los mismos que arrastró su ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine durante décadas:

> Todos los cuentos de *Seduciendo a un extraño* son confesiones, están escritos como confesiones, sean cuales sean los formatos en que transcurren –el soliloquio, la carta, el diario, el diálogo, el Chat, etc. Me doy cuenta de que, en todos, exploro la violencia emocional en el trayecto que va de la sexualidad al amor. Los relatos quisieran, a su modo inconcluso y parcial, entender, la construcción del amor. (Caballero, 2010[c], p. 8)

Las disquisiciones al interior de la estructura del texto como unidad de confluencia de muchos sentidos ocultos, pero posibles, se conciben desde la organicidad del motivo único, disimulado tras otras corrientes de pensamiento del autor-escritor, que subordina toda posible interpretación al deber de hacer subsistir incólume la intención primigenia. Ello implica comprender que: "Quizás el gran tema de *Seduciendo* se deba a la tensión que alimenta una gran paradoja: la que existe entre lo tortuoso de la vida y todo lo que esta invita, sin embargo, a ser transitada" (Caballero, 2010[c], p. 10).

No obstante, comienza a cambiar de a poco las claves del discurso para referirse al argumento base, el desarrollo dramático y al final previsible, pero sobre todo a los temas disimulados, tanto de la novela corta de Mann como a partir de esta al filme de Visconti, declarando sin prejuicios lo que quizás era muy evidente pero no admitido ni asumido:

> Se trata de una hermosa pasión homosexual, donde el hombre de cincuenta años experimenta la ansiedad de la posesión carnal del joven (siempre en el sentido de poseer un cuerpo que satisface un caro ideal estético), y el segundo llega a sentir una extraña y poderosa atracción por la mirada y el asedio de Aschenbach. El imperio del deseo es uno de los arcos que conectan los personajes: en el caso de Aschenbach, un deseo tributario de una condición cultural, pero deseo al fin, que no prescinde de la materialidad, del cuerpo para asir; y en el caso del chico, un deseo curioso que viene de la confusión y el descubrimiento de la sexualidad de los años de la pubertad. Pero, también, deseo al fin. (Caballero, 2008[f], p. 29)

Adelanta las señas de interpretación de lo que luego será una de sus historias del cine vueltas a contar, las cuales destacan por salirse, desde lo argumental y lo temático,

de los cauces rígidos de lo políticamente correcto. Así aterrizan en las arenas movedizas de prácticas punibles por medio de la aplicación de la ley pero que desde la perspectiva desprejuiciada del arte actual pueden ser abordadas sin grandes escándalos ni traumas. Tampoco es que el prisma recreativo desde el que suscribe sus historias del cine vueltas a contar sean elucubraciones aberrantes alejadas del todo de las intenciones originales:

> La mirada homoerótica en *Muerte en Venecia* (1971), de Luchino Visconti, es ya un asunto hiper-asediado desde la perspectiva de la simulación y el escondite (no el escondite físico, sino el cultural). Sabemos de qué modo coqueto e implorante, frívolo y trágico, observa Gustav von Aschenbach, el músico-aristócrata […], a Tadzio, otro aristócrata, pero adolescente, polaco, y bello como ese concepto platónico que, según el filósofo, inspira cierto pavor. Y sabemos, además, que Tadzio representa lo inalcanzable, y que en sí mismo él es ese tipo de verdad que no puede explicarse porque ya contiene o expresa su propia explicación. (Garrandés, 2012, p. 185)

Años antes, Rufo Caballero adelantaba las directrices dramáticas y las tensiones temáticas que abordará luego en el cuento que interviene la novela de Thomas Mann y el largometraje de ficción de Luchino Visconti. Que dificultan deslindar el uno del otro.

Ambos discursos, escrito y filmado, embocan al final en una totalidad discursiva, si no infinita del todo, sí perfectamente prorrogable en sus muchos sentidos posibles:

> Todavía se palpan otros muchos temas al interior de la gran composición de Mann/Visconti. Uno de los sujetos de la historia se anima, sin lugar a dudas, en la paradoja de la relación que puede el hombre trabar con la belleza: una relación de dependencia trágica que se vuelve tan imposible como inexorable ya es. (Caballero, 2008[f], p. 34)

Rufo Caballero introduce las constantes discursivas, los efectos y la temáticas que definirán sus historias de cine, que se preservan y replican de unas ficciones a las otras: la confusión moral que provocan la atracción y el deseo erótico, incluso, la abstracción afectiva e impulso irracional que potencian también el instinto de apresar para poseer el cuerpo del ser amado como ese objetivo último y único: "En Mann y en Visconti hay como una comprensión de los estadios finales de la tragedia, pues catástrofe y redención se condensan en un gesto". (Caballero, 2008[f], p. 34)

Aún así no es un deseo erótico y sexual hecho realidad por medio de la violencia. La contemplación, la connivencia observante y la reciprocidad del otro es consustancial al concepto del deseo tal como lo concibe en todas sus historias del cine, que comparten el principio ansioso y de espera impaciente hasta acabar obnubilando los sentidos de los personajes y obligándolos a saltarse las normas instituidas por una sociedad represiva: "*La noveleta y la película nos dicen en parte de la atracción y la fatalidad de la belleza*

radica en su resistencia al apresamiento, en su defensa de la libertad al precio de la muerte" (Caballero, 2008[f], p. 34); argumentos, sin dudas, que no emergen de la nada.

Si se aplica hasta un punto una cierta lógica inclusiva, instrumental y pragmática, se podría considerar que la parte de la obra literaria de Rufo Caballero que incursiona en la ficción apenas está replicando una de las estrategias de funcionamiento de la industria audiovisual y cinematográfica, en especial el *remake* en su acepción más elemental que, aplica y ayuda a entender la escritura recreativa como el arte del reciclaje estético de viejos recursos y temas abordados ahora desde una perspectiva actualizada y diferente.

Cuando se habla de *remake* se hace con pleno conocimiento del significado base: "Voz inglesa para designar la nueva versión de un filme" (Santovenia, 1999, p. 2000). La misma se realiza por dos motivos fundamentales: "1) Utilizar comercialmente la popularidad alcanzada por la producción anterior. 2) Aprovechar la popularidad de que siempre ha gozado y continúa gozando la obra en que se basó la cinta original" (Hernández et al, 2012, p. 245).

Como dicta el conocimiento del cine y la lógica: "el resultado de estos intentos, casi siempre desalentador, es una prueba suplementaria del predominante papel que desempeña el realizador. Los hechos han demostrado que, las más de las veces, recursos y nuevas técnicas no son suficientes para superar la cinta original rodada muchos años antes" (Santovenia, 1999, p. 200). No es lo que demuestra la presente investigación.

La obra literaria de Rufo Caballero, en especial su libro *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*, aunque se alimenta del concepto previo del *remake*, lo contempla como referente al partir de un principio práctico análogo a tener en cuenta. Su narrativa, sin embargo, aunque se remite a filmes y textos reconocidos, difiere en un aspecto esencial e insoslayable. La carga autoral del discurso escrito es tan determinante por rebuscada que, sin eludir el homenaje explícito a los artistas que le antecedieron en años o décadas, consigue que el crítico destaque y reivindique su condición de narrador, autorizado para gestar un objeto que, inspirado en otros, es completamente autónomo, por no decir, incluso a ratos, casi igual de original y trascendente.

"Mi espectador" es la evocación testimonial de una juventud y un pasado perdido. Es la historia de un amor y una atracción árida, más nunca benevolente ni canalizada, valga la expresión si se habla de Venecia. Esa historia corrobora la conexión amorosa entre un amante decadente y un amado displicente, e irresponsable, que se deja admirar, y desear. El cambio del narrador omnipresente y sapiente de la novela corta de Mann, que se podría decir es el mismo del filme de ficción de Visconti, es sustituido por uno

de los personajes, ahora protagonista, el del adolescente convertido al fin en un adulto andropáusico que rememora los hechos desde un presente melancólico para él:

> Me despierto siempre abrumado. Entre atormentado y excitado, un poco como nos ponía entonces el siroco, cuyo efecto oscilaba entre la excitación y el desfallecimiento. Así amanezco: viéndome en el pasillo, o en los pasadizos del hotel, con una extraña serenidad; y de pronto, me vuelvo y sonrío, miro alguien que me mira, que me persigue, que me espía. Le sonrío y las palpitaciones de mi interior me hacen despertar. Por qué necesito reproducir esa imagen de mí mismo deseado, ahora que todo se despide. Por qué esa imagen precisamente, si sólo tenía catorce años. (Caballero, 2010[c], p. 17)

El proceso de acercamiento argumental y reescritura dramática de la novela corta de Thomas Mann y del filme de Visconti es una experiencia estética que Rufo Caballero comparte, por momentos, con otro escritor cubano contemporáneo: Roberto Méndez. Con finalidades y resultados recreativos simulares, concebidos de manera fragmentaria, y a diferencia de lo que hace Rufo Caballero, Roberto Méndez bifurca su texto novelado entre Venecia y un contexto cultural más cercano, La Habana de finales del siglo XX:

> A la vez, el viejo compositor en Venecia se ha dormido: ve a un hombre de gabán negro, sombrero de fieltro y gafas, un hombre con aspecto de escritor fatigado que camina por la orilla del Canal, un hombre anodino, de vacaciones, que persigue a un joven, casi un adolescente. Castiga el sol las gafas del hombre oscuro, relucen los techos, la arena quema y el adolescente desnudo avanza parsimonioso, sabe que es un sueño, una aporía y ese cuarentón no podrá abrazarlo. (Méndez, 2011, p. 218-219)[258]

Convocar de manera simultánea, para escena, en una única dimensión espacial, narrativa y temporal, a tres personajes de ficción en tres historias diferentes, las mismas, en este caso de la literatura pero también del cine clásico, actualizadas en su abordaje, establece la confluencia de estímulos y sensibilidades que comparten algunos autores reconocidos[259] de la literatura cubana contemporánea y también los referentes culturales en común. Parecería ser que a todos les interesaría despejar cualquier duda que pudiese poner en tela de juicio el deseo sexual, lo que pudo ser la pasión amorosa correspondida entre un adulto experimentado pero en caída libre, Gustavo Aschenbach, y Tadrio,[260] quien entonces era apenas un adolescente inexperto pero no por ello menos insinuante.

---

[258] "Muerte en Venecia (*remaking*)" es un capítulo de *Ritual del necio* (Roberto Méndez, Editorial Letras Cubanas, 2011). La misma reconstruye algunos fragmentos seleccionados de la novela de Thomas Mann, del filme de Visconti y, por qué no, de la historia del cine que narra Rufo Caballero, con el cual comparte ciertos detalles en común; entre otros muchos, conceder el protagonismo narrativo al adolescente polaco.

[259] Hablamos, entre otros autores, de Roberto Méndez, y también, de Alberto Garrandés y Rufo Caballero, ensayistas y narradores obsesionados, y seducidos, por la belleza apolínea del cuerpo masculino desnudo.

[260] El personaje de Gustav von Aschenbach parece dudar sobre el nombre real del adolescente polaco, tomándose la molestia de especular al respecto e intentando atrapar con su oído aguzado las dos sílabas melódicas que componen la identidad del joven, a partir de la entonación y su pronunciación particular. Así, irá configurando el nombre del adolescente de a poco, desde *Adgin*, *Adgio*, hasta llegar a *Tadrio*,

Es una cuestión afectiva insinuada antes, la del amor como alucinación afectiva, no basada nunca en ninguna evidencia fáctica o literaria referida a la pasión patológica de Gustav Von Aschenbach: "Nunca llega a tocarlo, ni siquiera a cambiar una palabra con él; es posible, incluso, que las vagas sonrisas que Von Aschenbach cree advertir en el efebo cuando se cruzan sean pura fantasía suya". (Vargas Llosa, 2002, p. 50)

Rufo Caballero no coincide en lo absoluto con el autor peruano. Por el contrario, se dedica a desmentir de una vez esa teoría analítica desde una historia del cine, la suya, en la que el adolescente de entonces ya es un adulto que actúa como un narrador activo, un personaje y testigo que se apresta a evocar una etapa fundamental de su existencia: "Tal vez por lo mismo me veo siempre en los sueños tan serio, tan adusto, no obstante mis catorce años recién cumplidos. Sonrío solo cuando me asedia él, cuando me busca él" (Caballero, 2010[c], p. 18). La connivencia erótica del adolescente es imprescindible.

Sin embargo, restringir las prerrogativas y potencialidades extensibles del sentido postergado y último de la novela y la película al pacto de silencio acordado de manera casi telepática entre Gustavo Aschenbach y Tadrio, es una teoría digerible, por habitual. Aún así, aunque no descartable del todo, se desentiende o ignora que el escarceo erótico como una práctica de dos o más seres no requiere de la comunicación verbal dirigida, sino que también recurre al lenguaje corporal, persecutor, sinuoso, más bien practicado por uno o ambos, amante y amado, que se ponen de acuerdo con solo mirar de soslayo. A veces, sin siquiera detenerse a reparar en el otro:

> Es inagotable seguramente porque no hay un enunciado allí, y porque Aschenbach nunca le habla a Tadzio (nunca le dijo nada sobre el amor o la pasión… ni siquiera sobre el cólera asolando las calles de Venecia), y porque en esas palabras no dichas había algo parecido al deseo de describir, sin ademanes vanos, la emoción física (sublime) del cuerpo. Tratado ficcional sobre una imposibilidad, la película avanza por ese sendero del no decir, del no saber qué decir, del no poder decir. En el silencio no se sabe. Y si no hay certeza sobre las palabras (en lo que toca al personaje), el otro se re-dibuja con una persistencia desconsoladora. (Garrandés, 2016, p. 192)

Al no parecerle suficiente el asedio contemplativo como estrategia de seducción a través de la observación extasiada y poco invasiva, por respetuosa, que Aschenbach accionaba en torno al adolescente, Rufo Caballero se apresta a desarticular el mutismo elegido que distanciaba al amante del amado, al espectador intruso del sujeto sexuado. Más allá de la comunicación extralingüística constante y de un calado casi coreográfico,

---

diminutivo de *Tadeum* (El que alaba) y que se pronunciaría *Tadrín*. En el filme de Visconti, no obstante, el joven es llamado Tadzio desde el principio. Rufo Caballero se remite a la fuente literaria original para devolverle su identidad primera como Tadrio.

más allá de la concatenación de ese diálogo de sordomudos que conversan con los ojos, lo que establece es una declaración unilateral de admiración y amor que, al provenir del adulto experimentado que acecha, debe ser admitida por el imberbe inexperto pero no menos aquiescente y expectante. Es un desplazamiento argumental extremo al interior del relato que el que lleve la voz contante sea el personaje protagónico del adolescente aristocrático, que ya es un adulto que se permite recordar acontecimientos íntimos que sucedieron mucho tiempo atrás.

Si en la novela de Mann y el filme de Visconti, Tadrio actuaba como un agente antitético, el atrevimiento argumental de Rufo Caballero conllevaría el planteamiento en boca de Gustavo Aschenbach de una bienaventuranza a manera de bendición proferida, que vendría a romper, en algún momento, con el sigilo que compartían como un secreto: "Nos siguió mientras paseábamos de largo, y no me miento cuando pienso que creí escuchar, en un tono bajo, […], las palabras que todavía resuenan en mis oídos: « ¡Dios te bendiga!». Mis rizos batidos al viento parecían responderle. (Caballero, 2010[c], p. 22). Es una aclaración admonitoria, desde la admiración y la atracción correspondida de un narrador y personaje protagónico que admite, para corroborarlo, un secreto estridente:

> Él sí me gustaba; tengo que decir que, más que inquietarme, me gustaba. ¿O no? ¿Era la inquietud de mis catorce años, que buscaba afanosamente el misterio? Me complacía la agudeza sensual de la mirada del caballero, porque estaba autorizada por un sentimiento de altura que yo empezaba a conocer y a querer para mí. (Caballero, 2010[c], p. 27)

A confesión de culpas, relevo de pruebas. No hace falta indagar mucho más allá. Que el personaje protagónico de la historia de Rufo Caballero admita, sin los ambages de un adolescente desencantado, que esa pasión pasajera caló muy hondo en él también, desestructura otra de las teorías apuntadas por el autor peruano citado anteriormente:

> Porque Tadzio abandona Venecia, al final de la historia, tan inocente e inmaculado como al principio, en tanto que Von Aschenbach ha quedado convertido en un desecho moral y físico. La belleza del niño es apenas el estímulo que pone en movimiento el mecanismo destructor, ese deseo que la imaginación de Von Aschenbach encandila hasta abrasarse en ella. (Vargas Llosa, 2002, p. 51)

La coartada argumental de una historia del cine como "Mi espectador" tiene que ver con el impacto profundo que esa admiración y atracción amorosa mutua generó en el personaje del adolescente adocenado, que muchos años después cuenta la aventura. No obstante: "Sin dejar de respetar, y hasta potenciar sutilmente, la arista sexual de la historia, la versión de Visconti minimiza el acontecimiento físico, en aras de priorizar la trascendencia filosófica del conflicto interior de Aschenbach." (Caballero, 2008[f], p. 30).

Por cierto, es el mismo debate existencial y moral que afecta la conducta melancólica del narrador y personaje protagónico del cuento de Rufo Caballero, atenazado por las mismas dudas del amante despechado que interioriza el agravio del rechazo inmerecido. Al final Tadrio acaba convertido, seguro parece proponer Rufo Caballero en su cuento, en un personaje acabado, que se alista a su vez a enfrentar un destino trágico inminente.

Mario Vargas Llosa y Rufo Caballero sí coinciden en admitir el aliento romántico que anegaba a la novela de Thomas Mann, al largometraje de Visconti y, por supuesto, en menor medida, el cuento del autor cubano. Es en su ensayo "*La muerte en Venecia*: El artista, en su condición de amante, tiene en sí al dios",[261] que antecedió en el tiempo a la escritura de "Mi espectador", en el que Rufo Caballero adelantaría las nociones que manejaría luego desde su literatura de ficción, que emplazaban las emociones, instintos, incluso los sentimientos, en su eterna lucha con el intelecto, y el raciocinio:

> De pronto, las ideas pasan a un segundo plano, desplazadas por las sensaciones y los sentimientos, y el cuerpo aparece como una realidad avasalladora, a la que el espíritu no debe someter sino servir. La sensualidad y los apetitos del instinto cobran una nueva valencia moral, ya no como formas de la animalidad que el ser humano debe reprimir para hacer posible la civilización, sino como fuentes de una «embriaguez divina» que transforma al individuo en un pequeño dios. (Vargas Llosa, 2002, p. 50-51)

Rufo Caballero, el crítico de cine que aún no había dado el salto a la ficción dentro de su obra literaria, sostiene desde el ensayo una opinión tangencialmente coincidente, que insiste en divinizar la condición humana siempre que el individuo se apreste a amar:

> Otro llega a ser, en definitiva, el relato angustioso de *La muerte en Venecia* y de *Muerte en Venecia*: el ciclo de la vida, esplendor y suerte en el amor de un dios, que resuelve de ese modo su relación con la cultura. A lo largo del ciclo, en la magnitud sobrehumana del esfuerzo, el escritor y el músico dejan sus vidas. (Caballero, 2008[f], p. 36)

Es un apunte que ayuda a explicar el trazado argumental del drama que luego abordará en su historia del cine vuelta a contar y que se remite, es evidente, a la novela corta de Mann, pero también al largometraje de Visconti. Ello se explica al descubrir la estructura del cuento, casi circular o elíptica desde el inicio del argumento desarrollado, al ver cómo se cierra o pliega la historia sobre sí al expandir los sentidos postergados, un esfuerzo estético e intelectual que no es sencillo. Los antecedentes y condicionantes se ocultan a simple vista y Rufo Caballero lo sabe al expresar lo siguiente:

[261] En el índice del libro el autor adelanta un cambio y confusión sintomática. El título del ensayo es otro: "*Morte a Venezia*: El artista, en su condición de amante, tiene en sí al dios".

> "En la literatura, Von Aschenbach era un escritor que acababa de franquear los cincuenta años y viajaba de Munich a Venecia para, impulsado por el subconsciente, confirmar en la vida, o en la muerte, uno de los principales debates de su obra, la que incluía la poesía, la narrativa, el ensayo. En el filme, el protagonista es, sin embargo, músico". (Caballero, 2008[f], p. 28)

Rufo Caballero devuelve a Gustavo Aschenbach[262] la intransigencia del escritor, más de literatura de ficción que de partituras. Es un aparente brinco argumental atrás, que no implica, sin embargo, un retroceso dramático irreversible. Buscaría apuntalar así, de manera indirecta y muy sutil, la pasión y vocación del autor cubano por la escritura, que estaría rescatando para sí el ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine y también de su obra literaria específicamente narrativa a través de un alter ego conocido:

> Gustav von Aschenbach ha llegado a los umbrales de la vejez como un ciudadano admirable. Sus libros lo han hecho célebre, pero él sobrelleva la fama sin vanidad, concentrado en su trabajo intelectual, sin abandonar casi el mundo de las ideas y de los principios, desasido de toda tentación material. (Vargas Llosa, 2002, p. 49)

Más que una descripción al uso del personaje parece un retrato del autor cubano. De ahí la alternancia biográfica y de roles profesionales del personaje de Gustav Von Aschenbach a lo largo de la novela de Mann, el largometraje de ficción de Visconti, pero también del cuento de Rufo Caballero, en los que pasa sin escalas de ser un escritor consagrado a un músico famoso y de vuelta, a la escritura de ficciones, respectivamente: "Se trata de un «virtuoso» en los dos sentidos de la palabra: como creador de formas bellas y originales y como hombre que ha purificado su vida gracias a un ritual estricto de disciplina y contención" (Vargas Llosa, 2002, p. 49). También se alternan allí, hasta invertirse en parte, los dos personajes y roles asumidos por Gustav Von Aschenbach y Tadrio como narrador y personaje protagónico, que en el cuento de Rufo Caballero son casi comprometidos, con-fundidos y solapados: "Quien escribe es, qué duda cabe, otro moralista, como lo era Von Aschenbach antes de su caída". (Vargas Llosa, 2002, p. 52)

No es una teoría estética del todo desencaminada. El análisis exhaustivo de la obra literaria de Rufo Caballero en tanto un crítico pero sobre todo como autor de ficciones, permite especular o imaginar que él fue de esos escritores emotivos y simpáticos que no solo conectaba con los argumentos e historias que volvía a contar, sino sobre todo con aquellos personajes, protagónicos o secundarios, que le resultaran más afines, cercanos, confiables, al punto de confundirse con ellos. Otro crítico de arte, ensayista, narrador y poeta cubano opina algo parecido, en este caso, también desde la ficción novelada:

[262] Un detalle que casi pasa desapercibido es el del cambio nominal del personaje del escritor alemán en el relato de Rufo Caballero, donde es nombrado Gustavo Aschenbach, a secas.

> En Venecia, el artista sigue sumergido en el sueño donde va entrando la angustia: ¿Es él ese hombre oscuro que sigue al muchacho o simplemente es un mirón que contempla con ojos voraces el asedio en el mediodía veneciano? Preguntárselo es peor, la inmóvil carrera continúa y ya él, perdido el cuerpo, no es uno ni otro, ni mirón ni perseguidor, sino el casi adolescente en su marcha perpetua detenido; por un instante está en otro lado, en medio de una ciudad derruida, en el patio de una casa, castigado por un sol mucho más ardiente que el de Venecia. (Méndez, 2011, p. 219)

El salto arriesgado y decidido de Rufo Caballero de la crítica de cine a la ficción quizás tenga que ver con la asunción de cierta búsqueda consecuente con el anhelo de ascender en lo estético y lo ético, desde el arte anatómico de recontar historias del cine, emulando en parte al personaje de Gustavo Aschenbach de su cuento "Mi espectador":

> El blanqueamiento del lenguaje era el modo de reencontrar un camino de creación incontaminado, de belleza pura, de cara al Sol, sin las mediaciones de la mezquindad del mundo. Sin el contagio del mundo, que estimaba empobrecedor y fatuo. Empezó a sumergirse en un abismo; de ahí el agotamiento, que nadie podía sospechar lo suficiente. Buscaba unos días de paz, un remanso para asentar su desvelo creativo, buscaba como nosotros, un mundo exótico. (Caballero, 2010[c], p. 29)

"Mi espectador", al partir del soliloquio en retrospectiva, establece el diálogo entre los dos personajes, uno de ellos muerto y siempre tratado en ausencia mientras Tadrio, que ya no tiene catorce años y ha vivido al parecer intensamente, se dedica a confirmar lo que desde la voz del narrador, en estilo indirecto libre, apenas era capaz de deducir un observador no necesariamente astuto. Entre otros elementos, su procedencia clasista, hijo de un alto funcionario judicial en Polonia, un detalle, por cierto, más que habitual en la cinematografía del director italiano, que lo adapta de la novela de Thomas Mann:

> En particular como Visconti, (El Visconti de *Muerte en Venecia*, sobre todo, […] no vacila en calificar el comportamiento ético de una clase decadente y asfixiada por la Historia, al tiempo que se regodea en el gozo de los atributos culturales y los patrones de refinamiento que asimismo laten en la memoria y aun la praxis de su lógica. Quizá a Visconti la cámara lo traiciona y «se le va», como un vértigo irreprensible, la devoción por esos atributos, pero […] se trata de una amabilidad perversa, de una percepción irónica y emocionada a la vez. (Caballero, 2000[c], p. 95-96)

Desde su perspectiva, corrobora lo que la novela insinúa y el filme no se molesta en demostrar: el origen aristocrática de los personajes principales, no tanto del escritor devenido compositor y director de orquesta en el filme de Luchino Visconti. Hablamos sobre todo de su interlocutor lacónico, ese joven consentido trastocado en un narrador maduro en el cuento de Rufo Caballero. Un detalle muy sugerente, que cambia respecto a la novela y que el filme de Luchino Visconti no especifica, por no resultar relevante,

es el tipo de afiliación familiar o sanguínea que reúne a la familia polaca alrededor de la figura de la madre de porte aristocrático, más bien distinguido, incluso nobiliario:

> Visconti demostraría su conocimiento de la aristocracia y de la gran burguesía italiana, sabiendo plasmar, en suntuosas imágenes, los universos enfermos, abyectos, extenuados por la inacción, extasiados en el gesto teatral. El director abandonaba la crónica sobre la actualidad social en pos de reconstrucciones históricas, altamente estetizadas, en las cuales prevalece la meticulosa atención a los referentes culturales y artísticos de cada época, en desmedro de la narración, del relato, de la utilidad del contenido. A partir de la segunda mitad de los años 60, deriva hacia la consecución de una épica intimista, aferrada a la violenta subjetividad de personajes provenientes del medio aristocrático o acomodado del cual procedía el realizador. (Del Río, 2012, p. 195)

Que tanto el autor de la novela, Thomas Mann, como el director italiano del filme, Luchino Visconti, fuesen individuos con un origen, un porte y proyección aristocrática, entendiendo esta como una clase social anacrónica y decadente, no mengua de manera alguna el valor estético inmanente de sus obras, en especial del largometraje de ficción, que vendría a ser el canto de cisne, cinematográfico, de una casta privilegiada en ruinas:

> Segunda parte de una trilogía germánica que se completa con *Ludwig* (1972), la cinta hace gala de un refinamiento y una elegancia de su puesta en escena, encaminados a revelar penetrantes bosquejos sobre la soledad, la desintegración, la vejez y la muerte. Así, el melodrama tradicional se renovaba en términos estéticos y conceptuales para potenciar el elemento de la nostalgia por un tiempo perdido, la añoranza por la familia y el amor obsesivo de un viejo por una criatura mucho más joven. (Del Río, 2012, p. 197)

Si el narrador que escoge Thomas Mann para llevar las riendas argumentales y dramáticas de su novela corta, a partir de ciertas deducciones y descripciones detalladas, establece la conexión fraternal entre las tres jóvenes de expresión monjil e insustancial y el joven Tadrio, no ocurre así en el largometraje de Visconti. Es la razón principal por la que Rufo Caballero se toma la licencia de anclar el vínculo directo entre los personajes en un tercer grado de parentesco sanguíneo, de primas acompañadas por una institutriz francesa. Pero el gusto y rejuego posmoderno con las fuentes no termina ahí. La primera apropiación, perceptible sin grandes dificultades, es la referencia de Tadrio a las alhajas de su madre, el "triple collar larguísimo, hecho de perlas grandes como cerezas" (Mann, 2010, p. 30), una cita textual extraída de la novela y que Rufo Caballero reproduce sin escrúpulos autorales. Y no es que le interese disimular al respecto pues la apropiación textual es un recurso literario que admitió practicar a manera de divertimento.

> Ya vemos que cuando las películas están basadas en piezas literarias, intervengo también las novelas o relatos breves. Por ejemplo, no sé cuánto de *Mi espectador* tiene de la noveleta de Thomas Mann y cuánto de la película de Visconti; ambas se encuentran fusionadas en mi memoria, de un modo extraño, compacto. Confieso incluso que, en

> algunos casos, me he regalado la pequeña perversión de tomar dos o tres líneas de los originales literarios. Es tal el placer con la resonancia intertextual que he jugado, secreta, cándidamente, al vértigo del plagio. (Caballero, 2010[c], p. 9-10)

Rufo Caballero no es el único gran autor cubano contemporáneo que ha confesado su pasión por la apropiación debida e intencionada de ciertos referentes literarios ajenos:

> En mi caso habría que dejar de hablar de influencias para hablar propiamente de plagio. Yo no me he limitado a dejarme influir: he plagiado, robado, pillado todo lo que me gusta. He robado muchísimo a José Lezama Lima, he pillado enormemente a Góngora, he tomado un personaje a Juan Goytosolo, el Conde Don Julián, he sacado decorados y trajes a Flaubert. He sacado también muchas cosas a Roland Barthes, a Philippe Sollers, a Octavio Paz, a Burroughs. (Moreno y Sarduy, 1997, p. 168)[263]

El elemento que explica la conducta hedonista del adolescente no está dado solo por su origen social, que aflora incluso en su madre, sino por su condición de hijo único, una circunstancia que asoma, a manera de hipótesis, desde la autoconciencia observante, en este caso, del narrador novelado. El autor, en su intervención de *Muerte en Venecia*, utiliza este detalle quizás menor para exponer la fragilidad vital del Tadrio adolescente, sujeto de la lujuria crepuscular de Gustavo Aschenbach. Tadrio, en primera persona y desde el presente del personaje protagónico, refiere un pasado superado. Al momento de rememorar los hechos tiene la misma edad, dato nada casual, que Gustavo Aschenbach al momento de su muerte repentina en la novela de Mann y el largometraje de Visconti.

Destaca entonces cómo el autor cubano acaba estableciendo cierto paralelismo y simultaneidad espiritual entre el Tadrio adulto que discursa en primera persona mientras se describe alelado desde el presente del narrador personaje, para después compararse con Gustavo Aschenbach: ambos ansiosos y casi descompuestos, envejecidos, inertes, inofensivos del todo al final del camino de sus vidas, cada cual por su lado y en distintos lugares. Por eso interesa la transición del estilo indirecto libre a la primera persona del singular del indicativo, aunque nunca se pierde de vista que el que registra y testimonia su pasado es Tadrio, provisto de voz después de muchos años. Rufo Caballero apuesta por fechar su historia del cine vuelta a contar en 1912, cuando la novela de Thomas Mann, desde la primera página, aclaraba que todo ocurre también a inicios del siglo XX, pero alrededor de 1911, algo que tampoco importa demasiado en realidad.

Ciertos indicios referidos a la edad del personaje de Gustav Von Aschenbach que, al parecer celebraba con el viaje su cincuentenario, están en sintonía con la hipótesis, devenida verdad artística y literaria, de que el mismo se inspira en el personaje histórico

[263] Así lo admitió el escritor cubano Severo Sarduy en una entrevista con el periodista Marvel Moreno a raíz de haber obtenido el Premio Médicis por su novela *Cobra*.

del compositor austrohúngaro[264] Gustav Mahler, fallecido a causa de una crisis cardiaca, en 1911, a la edad de 50 años. Más que verificar dicha suposición, que explica por qué Visconti recurrió a sus composiciones para el diseño de la banda sonora adaptada de un largometraje rodeado de una atmósfera dramática a ratos operática, interesa, en su lugar, aprehender el efecto emocional que debe llegar a causar esa música.

> El espectador ha de recibir el plano físico de la historia como una sola, indistinta y subjetiva instancia, esa que acoge y oprime al protagonista; tanto como lo acogen y lo acorralan los segmentos de la tercera y la quinta sinfonías de Gustav Malher, música extradiegética que se hace perfectamente diegética en la percepción, o la audición, del personaje. (Caballero, 2008[f], p. 35)

Pero la música, profunda y trascedente, impacta también al espectador informado, que sensible se deja arrastrar en un carrusel de emociones y sentimientos antológicos:

> El uso del *adagietto* de la «Quinta sinfonía» de Mahler como acompañamiento al cruce de la laguna constituye uno de los momentos más emotivos de la historia del cine. Aquel profundo romanticismo que hizo que muchos espectadores se dejasen contagiar por la magia del filme, incluso los que sentían escasas simpatías por un hombre envejecido y obsesionado por la belleza de la juventud. (Historia del Cine, Vol. V, 1984, p. 214)

Para acentuar de modo elegante la reconstrucción ambiental y escenográfica de la historia, Rufo Caballero introduce referencias que remiten al estilo arquitectónico del Hotel Lido: "Los espacios preferidos por mi madre eran el restaurante y el lobby, muy nouveau; sobre todo el restaurante, con sus bellísimas lámparas y el susurro constante, como un bajo sordo, de los comensales" (Caballero, 2010[c], p. 19). Es una sensación de entrampamiento escenográfico que una autora muy cercana al escritor parece compartir: "Allí se respira el aroma a reseda y tul antiguo del Art Nouveau –que Rufo y yo venerábamos como el coro de Fuenteovejuna" (Picart, 2016, p. 195). También resalta el tono ególatra y narcisista con que Tadrio, debilitado y enfermo, se describe a sí mismo. Sin embargo, lo hace desde el presente decadente de un personaje que ya ha envejecido: "Tenía entonces la imagen de una juventud nimbada, descendiente de los dioses; puedo decirlo sin recato, porque ciertamente era un joven muy bello. Me veo en las fotos y reparo en que sobre todo por esos años era la imagen perfecta de la androginia" (Caballero, 2010[c], p. 20). Desde lo narrativo enturbia la depuración estilística del cuento de Rufo Caballero; el modo obsesivo en que decide forzar la transición brusca que convierte en intromisión innecesaria la presencia de ese relator literario omnisciente y

[264] A ratos no queda de otra que recurrir a convenciones historiográficas al establecer la nacionalidad y el origen de un personaje desde una perspectiva abierta y permisiva que permitiría describirlo como alemán, austriaco, bohemio, checo, eslovaco y húngaro, todo eso a la vez y más.

todo sapiente, que recalca lo evidente para los afortunados que se acercaron a la novela o al largometraje. Aun así, insiste en resaltar el gran atractivo físico del efebo. El mundo referencial que le sirve de asidero es el de la mitología clásica, apropiándose de personajes y situaciones acaso provenientes de la tradición grecolatina, o renacentista, que establecen la naturaleza casi divina del adolescente polaco.

Tadrio, en un tono confesional nada culposo, admite lo que es una verdad evidente en su caso: "Mi cuerpo, esbelto, varonil y delicado, firme y frágil, imita al de los dioses, o no sé si pensar que al revés" (Caballero, 2010[c], p. 20). Se contempla absorto y esbelto en el espejo de agua de su madre, compitiendo con ella para ser el más bello y deseado: "Con serenidad, no; ¡con ansiedad!: a qué engañarme. Me gustaban en mí, en particular, los rizos húmedos, como los de un dios mancebo, que caían sobre mi frente y mis hombros con una gracia que no desmerecía de la de mi madre, para qué voy a mentir" (Caballero, 2010[c], p. 20).

Es un detalle que no debe ser desestimado pues ayuda a entender la personalidad de un individuo que se dejaba observar porque antes se había complacido admirándose a sí mismo. Rufo Caballero recicla a su gusto el mito de Narciso frente al espejo de agua. Al instituir la naturaleza ególatra de un personaje ahora protagonista, un detalle menor apenas aludido en la literatura de Thomas Mann y el largometraje de Luchino Visconti, el autor cubano establece el calado de una belleza imberbe, que no infantil ni ingenua, que encuentra su espacio estético dentro de una cierta tradición iconográfica occidental, de la Historia del Arte como ciencia del hombre que determina los contenidos, formas y límites de lo hermoso que encarnan en lo adolescente como idealización de lo humano: "Supongo que podrían aproximarse a lo canónico. En definitiva hay una alusión, en Tadzio, a ciertos bronces renacentistas de la figura mitológica masculina medieval. Claro, uno sabe que Tadzio está en la adolescencia, pero igual es un coqueto" (Garrandés, 2016, p. 211-212). Es un criterio compartido por otro escritor de ficciones:

> Solo hay, sobre el viejo cobertor del lecho, un joven que se masturba, con una lentitud que se le antoja perversa, no termina, Narciso adorando ese cuerpo, reproducción de todo el resto del propio cuerpo, Narciso contemplando su propia gloria sin acabar de caer en la muerte, en las aguas de su descanso, por un momento se detiene y extiende una mano invitadora hacia el mirón viajero y él no puede resistirse, entra, va a cerrar la puerta desencajada y entonces despierta. (Méndez, 2011, p. 220)

Rufo Caballero había adelantado una apreciación análoga en un ensayo anterior, que se prolija en establecer un paralelismo entre el sujeto que contempla y el que se deja observar con admiración hasta devenir en un objeto de culto, bello pero casi inanimado:

> Tadrio-Tadzio entraña (o por lo menos así es visto por Aschebach siempre que el don conferidor de la mirada deviene otro de los sujetos de la historia) la resolución misteriosa, mística y mítica, de un viejo ideal estético que el escritor-músico no ha podido resolver en su obra, y que ahora se le aparece en vida con un grado de perfección inaudito. Tadrio-Tadzio supone la conjunción, en una sola imagen y un mismo cuerpo, de lo femenino y lo masculino, lo clásico y lo moderno, lo tectónico y lo frágil, lo efímero y lo eterno, la gracia y la arquitectura. Tad(r/z)io es una escultura turgente y llamativa, que resulta de Plaxiteles, Donatello y Cellini. (Caballero, 2008[f], p. 31)

Rufo Caballero se parafrasea a sí mismo un par de años más tarde, cuando aduce, casi textualmente, esta vez ocupando, tras usurpar, el escaño privilegiado del narrador y el personaje central, que es y lo siente todo en primera persona del singular: "Tadrio era, a sus catorce años, la integración ideal de lo femenino y lo masculino en un solo cuerpo, en una misma belleza, que satisfacía a todos, que seducía a todos. Me percataba y lo disfrutaba" (Caballero, 2010[c], p. 20).

Entonces se atreve incluso a clarificar en la voz del personaje lo que en la novela de Thomas Mann y el filme de Luchino Visconti se expone como síntomas de una cierta angustia existencial. En los referentes se disimula, tras el subterfugio de la admiración de la belleza adolescente, el escarceo homoerótico, espontáneo, entre Tadrio y un amigo cercano. El trámite en cuestión no trasciende el juego de manos del erotismo imberbe, aquella alternancia de roles asignados y asumidos desde la dualidad confusa de los cuerpos en pugna, del posicionamiento coreográfico y la lucha para dominar al otro: "Yo aproveché la circunstancia, lo recuerdo, y estimulé el erotismo sano, adolescente, que se abría entre nosotros" (Caballero, 2010[c], p. 21).

En la historia del cine vuelta a contar por Rufo Caballero la tensión sexual latente pasa por el ritual sacrílego de la contemplación indiscreta del ser humano depositario de su deseo sexual y de su persecución taimada, siempre temeroso Gustavo Aschenbach de ser descubierto en el acto de mirar. Sin embargo, parece sentirse estimulado por Tadrio, el adolescente esquivo pero recíproco, que gusta provocar a partes desiguales e injustas, consiguiendo no solo que lo persiga sino que se convierta en su admirador número uno: "Yo por lo menos, en cuanto descubrí la pasión del observador por nuestro escarceo, lo incentivé y lo convertí en un acto de histrionismo que emulaba la teatralidad de mis poses escultóricas ya dentro del agua" (Caballero, 2010[c], p. 21). Gustavo Aschenbach invierte los roles. Es ahora un adolescente frenético que descubre el amor y la pasión prohibida. Sus reacciones acaban siendo casi hormonales, incontenibles, espontáneas. Es una caracterización que permanecerá inalterada desde la novela de Thomas Mann, pasando por el largometraje de Visconti, hasta llegar al cuento de Rufo Caballero:

> Con su ritmo lánguido, sus inquietantes planos secuencias, y violentos zooms, que se ajustan a la enfermiza observación del protagonista y exaltan el dramatismo de un gesto o una aproximación, *Muerte en Venecia* presenta el inolvidable perfil de un hombre mayor perdidamente enamorado de alguien más joven, un héroe romántico, al final destrozado por la intensidad de una pasión acallada y nunca cumplida. (Del Río, 2012, p. 196)

Se subvierte el orden secular, casi milenario, que dictan las experiencias de vida. Tadrio pasa a ser, atrapado en su fragilidad corporal, el hombre fuerte de una relación platónica, socrática a ratos, decidido a convertirse en el discípulo preferido del Maestro. No hay ensañamiento ético ni reprimenda alguna de Rufo Caballero hacia el personaje de Gustavo Aschenbach. No es enfermiza la actitud que anuncia el estupro, primero contemplativa, luego acechante, hacia el adolescente que descubre el impulso prohibido que provoca en su espectador. Tadrio está capacitado para reconocer la jerarquía inapelable de Gustavo Aschenbach, una situación que los aproxima en el plano clasista, hasta atraparlos en un juego de apariencias y simulacros de los que no pueden escapar:

> Él posaba su mirada en mí con violencia, con desatino: era la única desmesura que se permitía, porque sus gestos cambiaban, se corregían unos a otros, vacilaban en haber escogido la posición perfecta. Sus ademanes y su proyección toda trataban de satisfacer la expectativa del ritual, la convención, el acuerdo social, lo que se esperaba de él; que era, por cierto, mucho. (Caballero, 2010[c], p. 21)

También es capaz de percibirlo como un espectador habitual, victimario y víctima en un impúdico juego de apariencias y rituales sociales aceptados, que llevan a Tadrio a la pose impenitente del seductor inconsciente. Estas semanas de sus vidas se truecan en un espectáculo íntimo. Es una minuciosa puesta en escena que sostiene como telón de fondo el hotel de lujo, la playa exclusiva, la ciudad laberíntica de Venecia, con sus canales y meandros sucios. Allí prosperaba el deseo erótico pero también la decadencia, esa podredumbre citadina, que se alojaba, no en las pasiones espontáneas e intensas, sino también en las miserias humanas, potenciadas por el simulacro social que siempre recomienda mantener una actitud estúpida. Ambos personajes comparten al unísono un espacio ceremonial de aprehensiones y emociones humanas sumergidas, de sensaciones nuevas pero también de sospechas más propias de una intriga universal de casualidades, criterios, probatorios y testigos en su contra; victimizados los dos, adolescente y adulto, por la contención clasista-cultural y la represión social.

Recomiendan así respetar las buenas costumbres y convenciones sociales vigentes. El linaje aristocrático o la estirpe familiar y también las reglas de un escarceo erótico basado en el simulacro pertinaz que los supera y separa aun cuando estén casi juntos, muy cerca uno del otro, para la desgracia de uno de ellos.

Mientras, permanecen ajenos al trance trágico que se avecina sobre Gustavo Aschenbach, lo que nos lleva a concluir la necesidad de: "Embridar los deseos y las pasiones de los individuos de modo que los apetitos particulares, azuzados por la imaginación, no pongan en peligro el cuerpo gregario, es la definición misma de la idea de civilización" (Vargas Llosa, 2002, p. 48). Tadrio incluso llega a admitir, refiriéndose a Gustavo Aschenbach: "No importaba. Hacía su guardia militar, en espera de su dios. Me adoraba como si viera en mí a Jacinto, el ser mortal por lo mismo que era objeto del amor de los dioses. Entonces, ¿se creería dios él; o me veía a mí en el lugar del dios? Dudo, pero, de cualquier forma, nuestra relación, si bien sensual, no era una relación de este mundo" (Caballero, 2010[c], p. 23).

Al admitir la atracción que ejerce el adolescente polaco en el escritor y voyeur el vínculo será revestido de matices mitológicos que los exculparán, con suerte, a los dos. Al establecer la incapacidad de ambos para resistirse Rufo Caballero asume que su obra, como pasó con Mann y Visconti, arrastra un problema creativo esencial: "De otra parte, se encuentra el tema de la impotencia del artista frente a la inhabilidad de sus medios -la palabra en la noveleta, las notas y los acordes en el filme- para retener, en las formas del arte, el valor y la donosura de la belleza sensible" (Caballero, 2008[f], p. 34).

Si bien resultó imposible para Visconti llevar al plano fílmico el tono introspectivo de la novela de Mann, Rufo Caballero recobra el tono y trasfondo mitológico del texto, su no menos decadente pero trascendente espíritu decimonónico, romántico, de remisión al pasado clásico grecolatino, su cosmogonía de dioses y seres desafortunados, trágicos, para reconstruir la sensibilidad del autor literario alemán, el italiano, incluso, el cubano.

> Allí están, en su perenne encarnadura, Mann y Visconti, pero sobre todo está Rufo Caballero, con un pulso narrativo demoledor y una mirada psicológica ¡tan penetrante! que, cuando se sumerge en las vísceras del adolescente Tadrio, quita el aliento como un golpe en el estómago, aplicando sin ninguna piedad hacia el lector. (Picart, 2016, p. 195)

La diatriba existencial del artista, atenazado por el descubrimiento complaciente de un Eros potente, a pesar del juego de mutismos selectivos que parecen empantanar la novela, ofrece ciertas claves de compresión del texto. Al desnudar las motivaciones del protagonista hacia su contraparte afectiva adolescente, el autor crítico devenido escritor de ficciones, se introduce en un campo minado del cual escapar sin acabar escaldado o levemente chamuscado es casi imposible.

Rufo Caballero, en su cuento, apenas introduce alguna que otra variación sobre el filme, que no aparece contada de ese modo tampoco en la novela, a la vez que excluye algunos pasajes, llegando a trastocar la identidad de los protagonistas de ciertos hechos. En la crítica, que antecede en el tiempo a la edición del cuento "Mi espectador", se toma la licencia recreativa de replicar la esencia indicial que llevara a Thomas Mann a solapar la intención sexual escondida. En el discurso del autor cubano, a diferencia del alemán, el mismo recurso se utiliza con una intención acaso diferente: exponer sin ambages ni extravagancias culteranas, de una manera casi peripatética, los resortes hormonales que desencadenan las reacciones humanas más complejas e instintivas. Si bien Mann intenta a lo largo de su novela explicar, desde el manejo de una retórica romántica, el impulso instintivo que atasca al personaje protagónico de su historia en un atolladero moral Rufo Caballero simplifica la ecuación dramática al eliminar esas variables sórdidas.

Para ello ahonda en el análisis del mundo mental de Aschenbach, pero también, sobre todo, de la ciudad de Venecia y sus achaques:

> La forma como Visconti retrata este espacio perfilado por la cultura, hasta diluir o diferir su real contorno físico, no acepta la descripción, no la permite. Visconti se percata de que su espacio fílmico tiene que ser absolutamente subjetivado, dependiente de la psicología de los personajes, de la sinuosidad o la espesura de las miradas. (Caballero, 2008[f], p. 35)

Muchas son las referencias culturales que al nutrir el discurso narrativo de Thomas Mann le permiten establecen ciertas analogías y lecturas potenciales al interior del texto, las mismas que predisponen los ánimos del lector, preparándolo y comprometiéndolo de un modo empático con el desenlace dramático, más bien trágico, que tendrá la historia. Así, poco después de presentarnos el personaje del adolescente, aún innombrado para él (el narrador que es posible y usual confundir con el personaje de Gustav Aschenbach), llega a decir, describiéndolo con una total impudicia estética y morral: "Sobre el cuello descansaba, de manera encantadora, la cabeza de Eros, de color de mármol de Paros" (Mann, 2010, p. 32). Es la primera alusión a un universo de referentes grecolatinos que teñirán de aciertos y colores castos, decimonónicos y románticos, a una novela europea escrita a inicios del siglo XX pero que posterga la sensibilidad de la centuria precedente:

> En un momento dado de su drama interior, Von Aschenbach se empeña en sublimar su pasión con reverberaciones míticas. La traslada al mundo de la cultura y él mismo se ve transformado en Sócrates, dialogando con Fedro a orillas del Ilisos sobre la belleza y el amor. Ésta es una astuta manera del autor de limpiar en algo las mefíticas emanaciones del gozoso infierno en que se halla Von Aschenbach, dándoles una dimensión filosófica, desencarnándolas y ensanchando el mundo del relato gracias a un contexto cultural. (Vargas Llosa, 2002, p. 54)

El autor alemán encuentra los símiles más adecuados para cada circunstancia argumental. Estos ayudan a bien disimular, tras la cortina de humo de la contemplación displicente de la belleza humana adolescente, la situación amoral y embarazosa en la que se encontraba entrampado Gustav Von Aschenbach. El autor cubano, no obstante, juega siguiendo otras reglas.

Así llega a contrariar a Thomas Mann cuando dice a través de Tadrio: "La raza eslava tiene otro vigor, otra severidad, otra línea. No era yo, exactamente, un Botticelli" (Caballero, 2010[c], p. 23). El autor alemán, que en una de sus alusiones al universo clásico grecolatino compara a Tadrio con una obra del gran pintor italiano renacentista, es atrapado en la admiración de la condición andrógina del adolescente. Para ello recrea la escena pictórica y el motivo milenario del que quizás sea el cuadro más conocido de Sandro Botticelli: *El nacimiento de Venus.*

De esta forma, Mann, que antes comparaba al adolescente con Eros, lo confunde, es evidente, con Afrodita, describiendo, en parte, el mito alrededor del nacimiento de la diosa griega de entre las aguas. Rufo Caballero detecta esta confluencia de sutiles rasgos femeninos y masculinos que urde Thomas Mann para establecer la apariencia andrógina de Tadrio, que en su cuento da por cierta y explicita en labios del personaje protagónico. Dentro de su ensayo estudiado, en una breve nota al pie, el crítico de cine se preguntaba: "¿Aschenbach pretendía poseer carnalmente, o tener consigo a Tadrio, con el violento orgullo con que se atesora una irrepetible obra de arte?" (Caballero, 2008[f], p. 14).

No solo se declara el estado culposo del personaje, sino que el escritor europeo lo hace a través de un mito ampliamente conocido y difundido desde la antigüedad clásica, el de Ganimedes y Zeus; el primero, hijo del rey de Tiros y el doncel más hermoso de todos, escogido por los dioses olímpicos para ser el copero de Zeus, quien deseándolo, se convirtió en águila para raptarlo de la ciudad de Troya. La transición discurre así del lado de la admiración afectiva y asertiva al plano de lo erótico y lo sexual casi explícito.

Al igual que hará en otras tantas de las historias incluidas en su libro de cuentos, Rufo Caballero plantea lo que apenas había insinuado en la crítica sobre el largometraje: la complicidad y reciprocidad amorosa, también amoral, del personaje del joven Tadrio, nexo que se comprueba desde la esgrima ocular que sostiene con Gustavo Aschenbach, escritor convertido en músico, a lo largo del filme de Visconti, y de nuevo en escritor en el cuento del narrador cubano. Todo en la novela apunta a la conformación de esa atmósfera de compenetración, que se enriquece desde el punto de vista literario con la recurrencia de ciertos epítetos y símiles que apuntalan la pretensión trascendental.

Una y otra vez, desde el texto de Thomas Mann, se endiosa el personaje del adolescente polaco: "Un día y otro día el dios de ardientes mejillas recorría con su cuadriga generadora del cálido estío, los espacios del cielo, y su dorada cabellera flotaba en el viento huracanado que venía del este" (Mann, 2010, p. 45). Parece hablar del sol pero en realidad se refiere a Tadrio. Mann anunciaba el inicio de una atracción trágica, devoradora de hombres, desatada a raíz de la pasión sexual, que encarna en el efebo venido del naciente europeo: "¿qué sería de nosotros si se nos apareciese lo divino […], si la razón, la virtud y la verdad se nos presentasen en formas sensibles? ¿No arderíamos y nos disolveríamos en amor como en otra época ante Zeus?" (Mann, 2010, p. 49).

Algo dramático ocurría en paralelo con el personaje de Gustav Von Aschenbach. Mientras Tadrio era el adolescente elevado a los altares de la belleza, el escritor-músico, comenzaba de a poco a descender a los círculos de un infierno esencialmente íntimo. Sin embargo, cada cual en su momento, acaban actuando de la misma manera romántica y con cierta tendencia al suicidio de clase, incluso, personal: "Se trata de dos hombres disfrazados de clásicos, dos hombres para quienes la pasión de los sentidos, la euforia del sexo, es una suprema exaltación que el hombre debe vivir consciente, sin embargo, de que ello lo precipitará en la decadencia y la muerte". (Vargas Llosa, 2002, p. 52)

El perfilamiento previsible de un destino trágico que es el mismo en la obra de Thomas Mann, el filme de Visconti y el cuento de Rufo Caballero, expone entonces, más que la presencia constante de la muerte como una problemática imposible de eludir, la asunción del amor y la atracción erótica en cualquiera de sus formas de expresión. Aun cuando amar conlleva un sacrificio que implica la ruina definitiva e irreversible de los personajes, la huida es imposible porque no hay futuro al que encomendarse ni pasado al que regresar. Por tanto, la disyuntiva no responde la siguiente disquisición: "¿Por qué habría de castigar con tanta crueldad al pobre artista cuyo solo pecado es descubrir tardíamente –y, para colmo, sólo en idea- el placer carnal?" (Vargas Llosa, 2002, p. 53). Es una cuestión retórica que podría responderse a través de otra pregunta: "¿No es simplemente repetir en términos trascendentales el principio religioso de la tradición a la vez inalterable y siempre llena, y el principio estético de la supervivencia de la obra, de su conservación más allá de la muerte, y de su exceso enigmático con respecto al autor?" (Foucault, 1999, p. 6).

Si bien a Mann le urgía delinear los motivos ocultos, las razones de los personajes, a partir de los recursos de una novela de ensayo, también prescinde del libre fluir de la conciencia y de la noción de culpa tan cara a la novela de vocación psicológica. Al caso,

prefiere una interpretación sexual y textual más filosófica o metafísica, menos sórdida, revestida de ciertos matices místicos y mitológicos más cercanos a la persecución y consecución de un ideal estético imposible, prácticamente inalcanzable o prohibido:

> Eros procede, sin duda como los matemáticos, que ven, en los niños inexpertos, imágenes de las formas puras. Así los dioses, para hacernos perceptible lo espiritual, suelen servirse de la línea, del ritmo y el color de la juventud humana, de esa juventud nimbada por ellos mismos […], con todo el brillo de su belleza, de modo que su visión nos abrasa de dolor y esperanza. (Mann, 2010, p. 48-49)

Pero el asedio amoroso al adolescente como ese sujeto de la atracción y el deseo carnal conlleva una sanción terrible. Un destino fatal escrito de antemano. El personaje de Tadrio, que despliega su sensualidad inconsciente e irresponsable en la novela de Thomas Mann y el largometraje de ficción de Visconti, en el cuento de Rufo Caballero, sin embargo, consigue al fin aquilatar, tardíamente, los resortes fatales que deben haber activado su actitud y conducta displicente, por provocativa, hacia Gustavo Aschenbach:

> Descubre –y, con él, el lector de la hermosa fábula- que todos esos intentos son siempre relativos, pues, como le ocurre a él, esa voluntad de restitución de la total soberanía recortada en el individuo en aras de la coexistencia social renace periódicamente para exigir que la vida sea no sólo razón, paz, disciplina, sino también locura, violencia y caos. En el fondo del ciudadano ejemplar que había en Gustav von Aschenbach anidaba un salvaje pintarrajeado esperando el instante propicio de salir a la luz a proclamar que, aunque momentáneamente vencido, el bípedo antropoide de la horda y el clan está siempre al acecho, esperando la hora del desquite. (Vargas Llosa, 2002, p. 54-55)

De lo que parece advertir el autor peruano a raíz del análisis literario de *La muerte en Venecia*, de Mann, pero también de paso aplicable al largometraje de Visconti y al cuento de Rufo Caballero, es de la inutilidad de la impostación individual. Es una fábula con un final que su vez conlleva una enseñanza digamos moral, admonitoria en tanto advierte de los peligros implícitos en el acto de anhelar lo prohibido y luego reprimirse.

Los que prefieran y prioricen la asunción de un personaje, complaciente y dúctil, acabarán atrapados en los rituales que prescriben la simulación social como una de las normas de la buena educación cívica, que los obliga a ocultar su naturaleza verdadera, bajo la amenaza de ser condenados por su comunidad a ser excomulgados como parias. El destape tardío, más bien la salida del closet de los hombres homosexuales maduros, viene a ser, más que un accidente, una anécdota casi divertida, si no fuera por la presión comunitaria o social que los insta a constreñir sus anhelos, impulsos eróticos y pasiones, mientras los obliga a ser estoicos y fuertes, sobre todo reprimidos:

> Que Mann sea fuerte y hasta irónicamente consciente de la decadencia de Aschenbach, no quiere decir que el personaje le resulte ajeno, en absoluto. En los sentimientos de Mann hacia Aschenbach se cruzan la veneración y la conmiseración, el aprecio y la mofa, la superación y la continuación del espíritu. Eso lo entiende muy bien Visconti, sobre todo en un pasaje de su filme, cuando un peluquero arregla al músico (le tiñe el pelo, le dice que ahora sí está apto para el amor), y al asomarse el artista al espejo, para constatar su mejora, recibimos la imagen patética de una máscara blanca que teatraliza y sanciona la impostura de una belleza realmente ida. (Caballero, 2008[f], p. 32)

Rufo Caballero, desde la ficción, continúa esa línea interpretativa y la prolonga, esta vez desde la perspectiva burlona de un Tadrio inclemente: "A los pocos minutos, apareció su imagen por la otra esquina. Venía como del peluquero, porque su rostro traía una máscara blanca completamente teatral, de falsos afeites, de arreglos para la ocasión" (Caballero, 2010[c], p. 25).

El paralelismo entre el estado calamitoso y decadente del personaje del escritor, una vez se le compara con la lozanía lánguida de Tadrio, sintoniza con la situación convulsa y precaria de una ciudad marítima abocada al desastre sanitario inminente. Es un fenómeno perceptible sin esfuerzo en la novela de Mann y la película de Visconti, pero también en el ensayo del crítico cubano que antes les había analizado de conjunto:

> A esos temas, de recurrente presencia en la historia de la cultura, se agregaría aún otro, de naturaleza más sociológica, o se diría que sociocultural, y tiene que ver con la ciudad. Con Venecia, con la leyenda cultural y trágica que ronda la ciudad. Venecia como el espacio justo en que se entreveran la belleza y la muerte, el refinamiento y la implosión de la tragedia, el peso de la historia y el valor del instante, el aura y la turgencia. (Caballero, 2008[f], p. 34-35)

Ante la constancia del drama personal y la tragedia colectiva en pleno desarrollo, rastreables en la novela de Mann, el filme de Visconti y el cuento de Rufo Caballero, describir Venecia como un lugar luctuoso y sórdido deviene una constante disuasiva. Ello contrasta con la concepción edulcorada e idealizada de una ciudad que puede ser un antro de perdición y muerte para los adultos atascados en la crisis de la mediana edad:

> Era una pena profunda la que me hacía pensar, otra vez, en la impiedad de la vejez. Ya estaba muy mal. Yo continuaba sintiendo emociones muy disímiles, siempre que advertía la ridiculez de la decadencia, pero reparaba también en la clase de aquel hombre que me seguía. Mi familia me había enseñado a respetar la decadencia, por aquello de que la decadencia es la certeza de que se ha estado en la cima. Y aquel caballero me perseguía para admirarme, apoyado en la autoridad de su valía. Él sentía que una vieja cima lo ayudaba a ir tras de mí. ¿Cuál sería esa cima que yo sospechaba pero desconocía? (Caballero, 2010[c], p. 27)

Es una pregunta que se había prodigado en responder tiempo atrás Rufo Caballero, desde la crítica de cine que a manera de ensayo anticipaba la historia en cuestión:

> No sería descabellado considerar que, en Aschenbach, Mann cifra la crisis de la tradición humanista, en un momento en que la modernidad empieza a sistematizar su crítica y los criterios interesados en su demolición. La muerte de Aschenbach representa de alguna manera el declive del humanismo, una caída vista por Mann con realismo y con admiración. Primero, porque para un hombre ultra culto como Mann la decadencia no es sino la confirmación de que se ha estado en la cima; y luego, porque, de alguna forma, Mann pudo sentirse identificado con Aschenbach. En la realización última de la modernidad y su ansia de transformación en otra cosa. La literatura de Mann rezuma esa pugna al centro de la modernidad que en el siglo XX combina la reafirmación y la impugnación, la participación y el abandono. (Caballero, 2008[f], p. 32)

Es Tadrio, narrador y personaje protagónico de "Mi espectador", el que refuerza la línea despiadada de no tener contemplaciones ni tacto con un Gustavo Aschenbach que debe ser derruido hasta las raíces antes de poder invocar para él comprensión y piedad: "Me pareció patético, como Venecia. Él mismo, como la ciudad, despertaban en mí sensaciones encontradas, que viajaban constantemente de la admiración al desagrado, de la emoción a la burla, de la identificación a la huida" (Caballero, 2010[c], p. 25).

Invocar el asco como una emoción intensa que quizás proscriba la posibilidad de la admiración, el amor y al menos la atracción erótica funciona como una advertencia. La contundente denuncia de la transformación teatralizada del hombre en esperpento, metáfora perfecta de la diabólica y pecaminosa condición humana, consagra a la novela, pero también al filme de Visconti. En última instancia, al cuento de Rufo Caballero que, divertido y empático como fue, quizás "se soñaría en colores pero nunca apareció así, como Dirk Bogarde en *Muerte en Venecia*. No en público al menos" (Cabrera, 1997, p. 356). Años antes de incursionar, al fin, en la narrativa, había sido capaz de reconocer, como crítico de cine, las connotaciones de la triste decisión tomada por el personaje: "Este segmento sume al personaje de Aschenbach en el terror, siempre que conoce él los peligros de la distorsión carnavalesca, cuando se subvierten el orden y las posiciones de poder, se arriesgan las nociones sobre la vida, el arte y todo aquello que para Aschenbach significa el criterio de «normalidad»." (Caballero, 2008[f], p. 33)

Quizás habría que establecer qué entiende Rufo Caballero por la carnavalización, que "significa «polifonía», la capacidad centrífuga del lenguaje, la «alegre relatividad» de las cosas, el perspectivismo y la performance, la participación en el salvaje desorden de la vida, la inmanencia de la risa" (Hassan, 2007, p. 25-26). No es una cuestión baladí el modo que encuentra el autor cubano para anunciar el destino trágico del personaje, que al debatirse entre la búsqueda expedita de una explicación que le permita aliviar parte del peso moral que pende sobre sus hombros, declara también, de paso, el por qué:

> Esta historia podía concluir de dos maneras: la muerte de Aschenbach, o el encuentro de los cuerpos. Ya veremos por qué tenía que ocurrir lo primero, cuando se anhelaba todo el tiempo lo otro. Las determinantes interpretaciones metafísicas de la historia no tienen por qué segregar la afincada condición sexual del drama. Thomas Mann había manejado siempre la dualidad de posibilidades, que se montaban y conferían a la pieza una mayor complejidad humana y cultural. En modo alguno la historia fue desprovista nunca del flirteo gay y de la sed del amor socrático. (Caballero, 2008[f], p. 29).

Rufo Caballero, que bien pudo imaginar un final diferente para su historia de cine, sin embargo, al menos en este aspecto específico, decide respetar la esencia argumental y dramática de las historias, literaria y fílmica, que le precedieron. Aceptar y reincidir en el aniquilamiento fulminante de Gustavo Aschenbach es la mejor solución posible, por una mera cuestión filosófica:

> La peste que acaba con él es simbólica en más de un sentido. De un lado representa las fuerzas irracionales del sexo y la fantasía puesta a su servicio, ese libertinaje al que el escritor sucumbe. Liberadas de todo freno, ellas harían imposible la vida social pues la convertirían en una jungla de bestias hambrientas. De otro, la peste encarna el mundo primitivo, exótica realidad en la que, a diferencia de lo que para el narrador representa el espíritu, la Europa civilizada, la vida es aún instinto antes que idea, y donde el hombre vive aún en estado de naturaleza. (Vargas Llosa, 2002, p. 51)

Un crítico y escritor cubano también lo entiende así al establecer que el filme es:

> El proceso sublimatorio de un *pathos* erótico que conduce (enrevesadamente) al deseo sexual no calmado. Después de contemplar la Belleza, dos caminos excluyentes se abren: el de poseerla por medio de la más alta y compleja seducción, o el del acabamiento y la quiebra del sujeto ante el no poseer y ante la proximidad, real o figurada, de la muerte. (Garrandés, 2012, p. 185)

Rufo Caballero siempre estuvo preclaro al respecto. Por lo menos en cuanto a la novela de Thomas Mann, luego al filme de Visconti y finalmente a la historia del cine vuelta a contar por él. En tanto autor que construye nuevos sentidos plausibles desde la escritura de ficciones anegadas de cierta vocación filosófica inexorable, que de manera periódica se reciclan las unas en otras, hasta devenir continuación y homenaje circular, le interesa captar, en lo posible, la dimensión sobrehumana del arte, la belleza y la vida:

> ¿Cuál es la última imagen del efebo que provoca el infarto del músico antes debatido en la inefabilidad de lo sublime? Aquella en la que el joven, desde el mar, adopta la pose clásica plaxitélica propia de la estatuaria griega. Tórrido, terriblemente disoluto, el efebo se apresta a ensayar el ideal del canon que privilegia en su mirada al artista, y es ese gesto final el que no puede soportar el corazón del músico, en tanto implica la posibilidad de concreción para una sublimidad que de siempre se le había aparecido al artista como imposible. Al músico lo mató la dureza de la felicidad, el desconcierto del concierto, el apremio de la certeza, la perplejidad de lo inmenso del arte hecho forma. (Caballero, 2000[c], p. 59-60)

Rufo Caballero proscribe así cualquier tipo de sorpresa argumental y dramática que se aparte del original literario y la película de Visconti. No podía ser de otro modo, aunque tampoco hubiese extrañado en lo absoluto una solución deseada y radical que otro escritor cubano contemporáneo, cercano al tema, se atrevió a imaginar y escribir, quizás poniéndose en el lugar de los dos personajes masculinos protagónicos:

> Por un instante piensa, recoge la pluma, pero el peregrino no acaba de tener cuerpo, el tema de la muerte se ha resuelto en el hechizo, los cuerpos yacen uno junto al otro, hay que arrojar al intruso. Escribe bajo el último compás la palabra FIN y una gran rúbrica, vuelca un poco de arena sobre el folio. (Méndez, 2011, p. 219)

Sin embargo, esta no es una solución argumental y dramática real ni satisfactoria. Más que todo, se trataría de una imposibilidad moral.

La imposibilidad de un desenlace donde los cuerpos masculinos colisionen para la satisfacción y el placer de ambos sujetos, a diferencia de otras historias del cine vueltas a contar por Rufo Caballero, aquí no ocurre por una sencilla razón. El contexto cultural y social decadente que habitan los dos los reprime hasta proscribirles ese salto al vacío:

> Sin embargo, ese deseo sexual es contradicho, o borrado, o sumergido. Encima o dentro de él, Visconti escribe/inscribe un cántico a la desaparición inminente de un orbe refinado cuya sobrevivencia es imposible. Se desvanece cierta forma de mirar. Y es entonces cuando Tadzio, frente al mar, con el brazo en alto, llega a metamorfosearse en un bronce renacentista (de Donatello, preferiblemente), mientras el músico-aristócrata muere. ¿Y por qué Donatello?, cabría preguntar. La respuesta no hace más que acentuar el refinamiento de Visconti: Tadzio tiene un cuerpo cuya baja definición muscular se acerca, leve, a lo mórbido. Donatello esculpía según la técnica del *stiacciato*, donde los relieves son más bien aplanados y suaves sin dejar de ser visibles (Garrandés, 2012, p. 185-186)

Ni siquiera Luchino Visconti pudo tomarse la libertad poética de disimular lo que es la esencia descarnada y trunca de la obra de Thomas Mann, y que Rufo Caballero, como narrador no menos aprehensivo y sintomático, percibe como la gran verdad oculta de la novela y el largometraje de ficción. La anagnórisis artística cual epifanía estética o revelación mística pondría en peligro a los dos personajes protagónicos que bajo ningún concepto o circunstancia podrían develarla:

> De repente comprendí que no hay que somatizar demasiado lo que Aschenbach, un esteta romántico, ambiciona al contemplar a Tadzio. Recordemos *Morte a Venezia* (1971), de Luchino Visconti. El joven, en la playa, a veces se comporta como un puto, y, aun así, continúa siendo un ideal. ¿Por qué? La respuesta se halla en la preponderancia del rostro (y la calidad de injustificable inocencia del cuerpo), que, a la larga, hunde sus raíces más en el efectismo romántico que en el efectismo clásico. Tadzio detenta no un cuerpo gay, sino más bien un cuerpo objeto de la mirada gay. Lo que importa, en la observación de Aschenbach, no es el cuerpo delgado de Tadzio (en el estilo de un Donatello crepuscular y heroico), sino la fineza indecisa y equívoca de su semblante. (Garrandés, 2012, p. 44)

Rufo Caballero reacciona de igual manera, como si estuvieran alertados ambos de qué límites estéticos y morales no debían cruzar:

> El drama del solitario cincuentón, tan tímido y tan sabio, enamorado como una damisela del niño polaco, que se inmola en el fuego de esa pasión, nos turba y nos conmueve profundamente. Porque hay, entre los resquicios de esa historia, un abismo que deja entrever y que inmediatamente identificamos en nosotros mismos y en el medio social en el que estamos inmersos. Un abismo poblado de violencia, de deseos y de fantasmas sobrecogedores y exaltantes, del que por lo general no tenemos conciencia alguna, salvo a través de experiencias privilegiadas que ocasionalmente lo revelan, recordándonos que, por más que lo hayamos reducido a la catacumba y al olvido, forma parte integral de la naturaleza humana y subyace, por lo tanto, con sus monstruos y sus sirenas seductoras, como un desafío permanente a los usos y costumbres de la civilización. (Vargas Llosa, 2002, p. 53)

Aquilatar con el paso de los años el acabado artístico y la vitalidad de una novela francamente trascendente pasaría, también, por reconocer la estatura estética análoga del filme acompañante y, por qué no, también de esa historia del cine vuelta a contar para la que el largometraje es continuidad discursiva y puente sin cabeza que lleva al infinito, más exactamente hasta La Habana, una escenografía vital que Rufo Caballero comparte: "En otra ciudad, en la casa de mil cuartos, la hora de los amantes vuelve a comenzar. Es el crepúsculo, el breve y repetido crepúsculo de estos dioses. No saben que en Venecia hay duelo porque se ha muerto, en la paz de los clásicos". (Méndez, 2011, p. 221)

Sin llegar al otro extremo, el del arrebato del deseo erótico y sexual a través de la concreción carnal del impulso amoroso, que no podía tener lugar en la novela ni en el largometraje de Visconti, ni siquiera en el cuento del crítico cubano, los tres textos dialogan y se interconectan para propiciar una atmósfera lúdica y sensorial que más allá de la callada quietud, la profunda emoción y la tristeza sin fin, posibiliten, por fin, comprender que todo en la ciudad de Venecia nos habla de muerte y amor. Citando una vez más al autor cubano, provisorio de nuevo: "Sé demasiado que el deseo en libertad tiene por lecho pronto el abismo de la muerte" (Caballero, 2000[c], p. 60).

4.3. *Donde fuego hubo cenizas quedan. La muerte discreta del Hombre Marlboro.*

El cuento[265] de Annie Proulx que algunos años después adaptó al cine el director taiwanés Ang Lee es literatura contra corriente. No tanto por la condición clasista y de género de la autora estadounidense, una cuestión muy importante a no descuidar jamás, al ser una mujer originaria de la costa este norteamericana[266] a miles de kilómetros de la agreste geografía montañosa donde tienen lugar sus historias de vaqueros descarriados, sino por las dificultades y prejuicios al momento de publicar sus argumentos literarios de machos alfa en fuga y riesgo de extinción biológica, cultural y retórica; una decisión, en lo absoluto creativa, que conllevaría un esfuerzo adicional al instante de conseguir editarlas en los Estados Unidos de América. Anticipaba el revuelo mediático que tendría una historia como esta una vez fuese publicada desde una evidente matriz feminista:

> Podría decirse que Proulx, mujer y de Nueva Inglaterra, se presenta como forastera por partida doble en un mundo fundamentalmente de hombres ubicado en el Oeste norteamericano como el que aparece reflejado en *Brokeback Mountain*. Cuando comenzó a escribir historias de ficción fueron los propios editores, en una actitud claramente sexista, los que le aconsejaron que cambiara su nombre a unas simples iniciales con el fin de que el público lector de las revistas donde se iban a publicar sus relatos, mayoritariamente masculino, no pensara que habían sido escritos por una mujer. (Gómez y Pérez, 2015, p. 40)

La desarticulación definitiva, desde el cine y la literatura, del legado simbólico del rudo hombre de las praderas norteamericanas, ese vaquero desalmado que resolvía sus diferencias personales con disparos de Colt y Winchester, o que repartía mamporros a diestra y siniestra en el bar de cualquier pueblo polvoriento del viejo Oeste, acaba aquí. Despojado de ciertos atributos arquetípicos, acaso recurrentes, que lo convertían en una caricatura y mito, y también en un problema, al replicar unaa masculinidad considerada tóxica hoy día, esta vez aparece, nunca mejor dicho, descabalgado para la ocasión.[267]

---

[265] El título concreto, en inglés, del cuaderno de cuentos cortos es *Close Range. Wyoming Stories* (1999). *Brokeback Mountain* es apenas el primero y más popular de los once relatos que conforman la colección.

[266] Annie Proulx es una autora estadounidense nacida en Norwich, en el estado de Connecticut, en 1935. Periodista de formación, durante décadas escribió artículos de no ficción y libros de información práctica, todo ello antes de incursionar en la narrativa. Sus relatos y novelas por lo general ocurren en paisajes casi desérticos, habitados por personajes lacónicos, severos y sombríos. Sus primeras dos obras de ficción, *Canciones del corazón y otras historias* (1988) y *Postales* (1992), fueron aclamadas por la crítica especializada y *Atando cabos* (1993) ganó el *Pulitzer* y el *National Book Award*. Tras la publicación de la novela *Los crímenes del acordeón* (1996), Proulx, que se había mudado al estado de Wyoming en 1995, concentra su atención creativa en la geografía del oeste norteamericano en la que quizás sea su obra más conocida, *Brokeback Mountain: En terreno vedado. Historias de Wyoming* (1999), un conjunto de relatos, a ratos naturalistas, que reflejan las crudas condiciones de vida de los habitantes originarios de la zona.

[267] Aunque quizás sea un aspecto anecdótico, incluso completamente casual, en el cuento de Annie Proulx, también en el filme, ocurren varias caídas o derribos de los jinetes, tanto Ennis del Mar como Jack

Primero, desde la ficción literaria finisecular de los Estados Unidos de América; luego, desde el cine de un autor asiático, específicamente taiwanés y, un poco más tarde, desde la narrativa caribeña contemporánea, a manos de un cubano que, crítico y escritor, decide desmontar al pistolero de sus parapetos de privilegio patriarcal para conferirle nuevos nodos de interpretación y sentidos, construidos a partir de significantes ocultos, acaso sintomáticos, expansivos en su compresión básica de las líneas y reglas del juego que han cambiado para siempre y para bien. Pero antes, tendría que estrenarse el filme.

> A finales del año 2005, el estreno de una película sacudía las pantallas, y las entrañas, del mundo entero: definitivamente, *Brokeback Mountain* no era un western más. La historia de amor homosexual entre dos vaqueros agitaba las conciencias al tiempo que parecía dar jaque a un buen número de estereotipos que, durante décadas, había marcado el devenir de Hollywood y, en consecuencia, del planeta americano que habitamos. (Gómez y Pérez, 2015, p. 37)

Brokeback Mountain. En terreno vedado. Historias de Wyoming,[268] resquebraja los diques de contención afectiva, emocional, existencial, y también de representación fílmica de ciertos estereotipos cinematográficos, que reducían el personaje del atracador a caballo y del pistolero solitario en poco más que un vaquero vengativo en busca de fortuna o la oportunidad de escapar. Quizás tenga que ver con que las historias de Annie Proulx transcurren en pleno siglo XX, y no a lo largo de la centuria decimonónica, cuando los centauros norteamericanos, tan llevados y traídos por el cine estadounidense, no podían ser más que gente desalmada y violenta a la caza del prójimo inerme al cual desvalijar o asesinar. Annie Proulx decide cambiar la perspectiva de análisis y el tono de sus historias del salvaje oeste, que sin dejar de serlo, adquieren otros significados que se acercan a lo afectivo, y lo intimista sentimental. El cuento "Brokeback Mountain", melancólico por definición, se concibe en un registro mucho más delicado y estertóreo. Se narra a manera de retrospectiva afligida, desde la perspectiva y el presente triste del personaje de Ennis del Mar, que envejecido, solitario y pobre de solemnidad, es capaz de evocar con fruición su tierna historia de amor homosexual con su amigo Jack Twist, al cual ha sobrevivido en condición de absoluta precariedad material y afectiva.

Twist, que a cada rato pierden sus cabalgaduras domesticadas, no como parte del show de una montada breve en el rodeo sino en cualquier momento de la trama donde pueda sugerir debilidad o vulnerabilidad.

[268] Es el título de la edición española de los cuentos de Annie Proulx, que acentúa y privilegia la inclusión nominal del primer relato, "Brokeback Mountain", publicado por primera vez el 13 de octubre de 1997 en el semanario estadounidense *The New Yorker*. No sería hasta dos años después que pasaría a formar parte definitiva del cuaderno de historias *Close Range: Wyoming Stories*. La primera traducción al castellano peninsular es la de María Corniero, en el año 2000, para la editorial española Siglo XXI.

Ya su hija mayor, Alma Jr., está casada, por lo que el argumento del cuento base de Annie Proulx comienza más allá de lo que después relatará la película de Ang Lee: "Tal vez tenga que quedarse una temporada con su hija casada hasta que encuentre otro trabajo y, sin embargo, lo embriaga una sensación placentera porque ha soñado con Jack Twist" (Proulx, 2005, p. 1). El cuento de la autora estadounidense acabará siendo así la evocación de un amor y una vida perdida, pero que se resiste a ser abandonada del todo. Ello, varios años antes del instante en que el autor cubano acabará datando su historia de cine vuelta a contar a posteriori, cuando Ennis del Mar ya ha muerto y tendrá que ser otro el narrador y personaje protagónico encargado de llevar las riendas del relato.

Era necesario, según establece el relato original de Annie Proulx, que Ennis del Mar siguiese vivo al instante del recuento en retrospectiva. No que haya muerto al fin, como propone Rufo Caballero en su obra literaria de ficción, que se posiciona y ubica, su historia de ajustes de cuentas, en ese instante posterior.

Ahora los protagonistas no han dejado de serlo por el hecho de haber fallecido. Hablar de ellos con total libertad es una posibilidad para los que formaron parte de su vida. Si bien se puede afirmar que el cuento recurre a un narrador neutral y omnisciente, fiel al estilo de la autora, que observa pero no se entromete ni participa como personaje, el filme, una vez adaptado el guion literario, consigue desplazar el foco narrativo de un Ennis del Mar que encarna al que parece llevar la voz cantante de la historia pero que no por ello deja de compartir esa habilidad y responsabilidad narrativa con su contraparte, Jack Twist, quien ocasionalmente usurpa a su amante y amigo para asumir él las riendas del argumento y las peripecias, que se desplazan de un extremo al otro de un péndulo, intercambiando puntos de vistas y roles de participación activa del drama en desarrollo. Dicha alternancia diegética e intermitencia narrativa a dos bandas casi podría explicarse, por partes, a partir de las diferencias y en especial de las semejanzas de caracterización clasista y psicológica entre los personajes protagónicos, con mucho en común entre sí, no solo por su edad, ambos menores de veinte años al momento de iniciarse la historia, en 1963, sino también por su origen social y proyecciones de futuro a muy largo plazo:

> Los dos se criaron en ranchitos pobres situados en extremos opuestos del estado, Jack Twist en Lightning Flat, junto a la frontera de Montana, Ennis del Mar en los alrededores de Sage, cerca de los límites de Utah, ambos chicos de pueblo que no acabaron la secundaria y sin perspectivas de futuro, de modales toscos, rudo hablar, educados en el trabajo duro y las privaciones, curtidos por una vida estoica. (Proulx, 2005, p. 2)

El cuento es incisivo y va más allá de la supuesta crítica social para insistir en la descripción naturalista de la idiosincrasia de un contexto rural no solo depauperado y

extremo sino sobre todo, violento. Allí la perpetuación de un estilo de vida e ideología machista prevalecerá por encima de cualquier intento individualista por desmarcarse, por los medios que sean o estén a su alcance, de las costumbres, hábitos y principios de existencia y funcionamiento de ese entorno ultra conservador y patriarcal, de hombres que no consienten el afeminamiento, ni la debilidad, ni la traición de ninguno de ellos. La muerte, el ostracismo y la soledad de por vida amenazan en serio. El cuento original, el largometraje, y luego el relato de Rufo Caballero, convendrían en socavar un mito:

> ¿Acaso estábamos presenciando el fin del hombre *Marlboro*? El icono de la masculinidad por excelencia, cuanto menos, se tambaleaba, y los espectadores de medio mundo eran testigos de ello, por obra y gracia de la traducción. Parecía imposible que la homofobia predominante en la industria cinematográfica hubiera permitido semejante atrevimiento ideológico, pero lo cierto es que la cinta, con explícitas escenas de sexo entre dos tipos duros, llegaría a recibir el aplauso (casi) unánime de público y crítica. (Gómez y Pérez, 2015, p. 37)

Trasgredir el orden secular establecido, en cualquier caso, supondría la aplicación indiscriminada e inmediata de la fuerza bruta, incluso homicida, como bien anticipa el cuento y en especial, a través de sutiles detalles en segundo plano, el filme de Ang Lee. En tal sentido el cuento está lleno de alusiones indirectas que alertaban del peligro pero también de la prevalencia de cierta jerarquía social inviolable que sitúa a cada uno en el sitio que le corresponde, sin posibilidad alguna de escapar o progresar sin asumir ciertos riesgos que supondrían eludir la vigilancia constante de los que mandan porque pueden: "La torcida persiana veneciana dejaba pasar un triángulo de luz blanca en el que se movía la sombra de la mano del capataz" (Proulx, 2005, p. 3). No es un detalle menor.

Annie Proulx por su lado, el filme de Lee, y la historia de cine de Rufo Caballero, cada cual a su forma, y en distintos momentos, anunciaban, de una manera profiláctica, las amenazas que acechaban y deberían asumir los personajes protagónicos en caso de atreverse a subvertir las leyes y normas morales establecidas por la tradición; que tienen que ver con el respeto a la propiedad privada, pero también a cierto ordenamiento ético, con una base religiosa, que proscribe cualquier comportamiento antinatural, o desviado, punible con la muerte física como castigo definitivo e irreversible para los pecadores, acaso entes patológicos en su condición de hombres homosexuales. Es una advertencia que en el caso del filme del director taiwanés encuentra su explicitación por escrito en un pequeño cartel admonitorio adosado a la entrada del remolque del propietario del ganado, que alerta no solo a cualquier extraño sino también a los pobres interesados en conseguir trabajar para él, como guardianes del campamento base y pastores de ovejas:

"Trespassers will be shot. Survivors will be shot again".[269] El que avisa no es traidor. Es la lógica profiláctica no menos punitiva de un ecosistema económico y estructura social ultra conservadora, donde ciertas actitudes no serán jamás aceptadas sin una reacción desmedida. Inocular el virus del miedo como una reacción natural ante un estímulo extremo o situación potencialmente mortal o peligrosa en lo individual, que bien podría acabar con sus tristes vidas de vaqueros, es una constante que enfrentan los personajes protagónicos en caso de ser descubiertos. Una situación que ocurre en algún momento, cuando el argumento del filme está a punto de acabar y se hace preciso cerrar el círculo.

El cuento de Proulx no insiste tanto en esa dirección, sino prefiere, muy de a poco, ir construyendo una situación afectiva basada en el acercamiento y la camaradería que, desembocará de manera inevitable y previsible en el surgimiento de la atracción entre los dos hombres, abandonados casi a la buena de Dios en un entorno geográfico hostil, montañoso, de bajas temperaturas incluso en el verano. Al respecto, el tema del abuso del alcohol como antidepresivo o estimulante, lubricante afectivo y relajante muscular, aparecerá desde las primeras páginas del relato de Proulx, no tanto por el hecho de ese primer encuentro en el bar una vez que son acabados de contratar, sino por las alusiones a la imperiosa necesidad de su consumo una vez llegasen a *Brokeback Mountain* pues "en aquellas alturas hacía falta una buena provisión de whisky" (Proulx, 2005, p. 4).

Annie Proulx va más allá e introduce información subliminal que luego no acabará contemplada en el guion adaptado del filme, ni en el posterior relato de Rufo Caballero, que tendría que ver con la capacidad, tal vez de conquista amorosa, de Jack Twist que, justo el año anterior, en su primera temporada como pastor: "Había cazado un águila, dijo, y volvió la cabeza para mostrar la pluma de la cola que llevaba prendida en la cinta del sombrero" (Proulx, 2005, p. 4). Un detalle que no aparece representado en el filme de Ang Lee ni en la historia del cine del autor cubano, pero que conecta y se explica con la descripción física y psicológica que la autora estadounidense hace de Ennis del Mar, en la cual resalta sus habilidades y perfil aguileño:

> Ennis, de nariz con pronunciado caballete y semblante estrecho, desgarbado y con el pecho hundido, balanceaba un torso menudo sobre largas piernas tipo compás, poseía un cuerpo musculoso y elástico hecho para la equitación y las peleas. Sus reflejos eran

[269] Es una advertencia de uso muy extendido en los EE.UU., cuya traducción literal del inglés significa, según muestra el filme: «Los intrusos serán disparados. Los supervivientes serán disparados de nuevo». Al respecto, las diferentes acepciones de «intruso» no solo se refieren a todo aquel que invada u ocupe propiedad privada sin la debida autorización del dueño. En una segunda interpretación incluiría a los que incurren en cualquier actitud, comportamiento o hábito ética y moralmente reprobable, que atente contra las buenas costumbres de la comunidad, la familia, la religión dominante y la sociedad norteamericana.

> extraordinariamente rápidos y su visión de lejos lo bastante buena como para que desdeñara leer todo lo que no fuera el catálogo de sillas de montar de Hamley. (Proulx, 2005, p. 4-5)

La descripción «ánima lista» y fáctica que Annie Proulx hace de Ennis del Mar contrasta con la belleza de bajo perfil que adjudicaría, en cambio, al otro protagonista, Jack Twist, quizá un tanto más agraciado, en teoría, pero limitado en el aspecto atlético, a pesar de insistir en dedicarse a una actividad física exigente, como la de los bovinos:

> No era mal parecido, con el pelo rizado y la risa fácil, pero le sobraban algunos kilos en las caderas dada su escasa estatura y su sonrisa revelaba unos dientes que se proyectaban hacia delante, no tanto para permitirle comer palomitas directamente del cuello de un cántaro, pero sí de una forma apreciable. Estaba encaprichado de la vida de los rodeos y se ajustaba el cinto con una hebilla de jinete de toros de segunda, pero sus botas estaban traslúcidas de puro desgastadas. (Proulx, 2005, p. 4)

Un aspecto en el que el largometraje de Ang Lee se aleja del original de Proulx, que Rufo Caballero en su obra literaria ni siquiera considera digno de atención especial, es el que tiene que ver con el contraste evidente y la idealización romántica establecida entre el aspecto físico de los dos personajes masculinos, el paisaje natural que sirve de telón de fondo a la historia de cine y las maneras a ratos mordaces en que estos son caracterizados y descritos, diríase destrozados, en el relato de la autora estadounidense, mucho menos contemplativa y hedonista al respecto, si se quiere:

> Leemos una y otra vez las palabras de Proulx y, sin poder remediarlo, la sordidez de la descripción se apodera de nosotros cada vez más, y la historia nos atrapa. Las imágenes que reescriben las palabras, consiguen el mismo efecto mostrando la representación icónica inversa. Se ahonda en esa idea de censura que, a través de la sublimación, más allá de la exploración de la belleza, busca la corrección política y la aprobación del público global que, cabe intuir, asiste atónito a la caída de los aguerridos arquetipos masculinos que habían protagonizado hasta entonces la historia del cine. (Gómez y Pérez, 2015, p. 49-50)

Pero la intencionalidad de Proulx como autora se remite a detalles, acaso nimios, que bien podrían encajar una interpretación diferente, entre exótica y explícitamente sexual pero no por ello menos sutil en su inscripción sintomática. En especial, un detalle apenas mencionado en el relato, el de la dieta enlatada de los vaqueros, a base de frijoles primero, luego, de sopa, un detalle que más allá de lo culinario y lo nutricional reviste un significado diferente, menos convencional o literal, que alude a un código oculto que permite elucubrar nuevos sentidos antes inadvertidos: “No se te ocurra encargar sopa. Las cajas de sopa no hay quien las cargue en las mulas” (Proulx, 2005, p. 5).

Si bien en el cuento no hay respuesta inmediata de Ennis del Mar al interlocutor que lanza la advertencia, el largometraje lo insta a declarar que no le gusta la sopa, elemento que luego será aprovechado para enmarcar la evolución erótica del personaje, su transición de un hombre con prejuicios que se resiste a ser seducido a otro que decide experimentar con su cuerpo una sexualidad alternativa, descentrada, quizás pecaminosa. Es un ardid literario que luego será reciclado por Rufo Caballero en su narrativa, donde despliega, a través de la narradora personaje, una alegoría absurda pero bien sustentada en toda una teoría vernácula sobre el significado de la ingesta o no, de sopa, por cierta clase de hombres homófobos, individuos machistas y reprimidos. Annie Proulx maneja, con muchísima astucia, ciertos resortes narrativos que luego prosperarán hasta permear de un sentido homoerótico y sexual a una historia que aún no se atrevía a tocar ese tema en lo absoluto, pero que comenzaba de a poco a circunnavegarlo.

La omisión en el filme de la anécdota del águila cazada por Jack Twist el año anterior, sin embargo, contrasta de manera evidente con la inclusión en el metraje del modo en que Ennis del Mar se encarga de exterminar a tiros a un cánido silvestre que azolaba al rebaño, una escena que aparece aludida en el cuento, luego rememorada en el filme, en el que también se había representado a Jack Twist intentando hacer justo eso, sin conseguirlo, debido a su pésima puntería, un pasaje que no tiene lugar en el cuento:

> - He matado un coyote al amanecer –le contó a Jack la tarde siguiente mientras se salpicaba la cara con agua caliente, hacía espuma con el jabón y confiaba en que a la navaja le quedase filo; Jack, entretanto, pelaba patatas-. El muy hijo de puta. Con los huevos grandes como manzanas. Apuesto a que se habría llevado a un puñado de corderos. Parecía capaz de tragarse un camello. ¿Quieres un poco de agua caliente? Hay de sobra.
>
> - Toda tuya.
>
> - Bueno, voy a lavarme hasta donde llegue –dijo, se quitó las botas y los vaqueros (ni calzoncillos, ni calcetines, advirtió Jack, y empezó a lanzar sobre su cuerpo el trapo verde chorreando agua hasta que el fuego crepitó. (Proulx, 2005, p. 7)

Si bien la negativa de Ennis del Mar a consumir sopa podría ser entendida como un apóstrofe e inclusión ingeniosa del guion cinematográfico, la tensión sexual latente entre ellos deja de ser una intuición para devenir en un instinto muy difícil de reprimir, que Proulx, en su cuento, no disimula, como bien deja entrever el fragmento anterior. En el filme, sin embargo, la escena referenciada es mucho más insinuante que explícita.

El director evita así representar la mirada invasiva de Jack Twist, que no detiene su atención en las carnes desnudas de Ennis del Mar mientras este, en un segundo plano, se higieniza a fondo. Jack Twist parece absorto en sus pensamientos sin darle demasiada importancia a lo que según describe el cuento él había atisbado sin grandes dificultades. Tampoco es que estuviera exenta de maldad la alusión de Ennis del Mar a los huevos enormes del coyote, como manzanas, solo que esta bien podría pasar por un comentario casual, sin segundas lecturas, cuando en realidad aporta un sentido que deriva al plano insidioso de lo sobreentendido, de lo sexual indirecto pero siempre rastreable.

La afinidad afectiva entre los dos personajes protagónicos del cuento de Proulx, por demás, es luego asumida con naturalidad en el filme, que reconstruye textualmente algunos diálogos y situaciones del relato original; mientras por el otro elude perderse en contextualizaciones de época y lugar. Más allá de datar la historia en el verano de 1963, la alternancia o el intercambio de los roles asignados con antelación a cada uno de los personajes masculinos comienza a dilucidar la naturaleza dual de sus deseos y dudas.

La necesidad del contacto cercano y constante entre los dos se expresa a través de cierto reclamo de naturaleza mucho más profesional que personal. Enmascarados tras la atracción y la empatía subyacían el deseo compartido y la búsqueda del estrechamiento del incipiente vínculo forjado entre ambos tras semanas de contemplación y convivencia contenida. Cuando en la escena anterior a la caza del coyote que acechaba al rebaño de ovejas que pastaban en la alta montaña (tanto en el cuento de Proulx como en el filme y el relato del crítico cubano) ellos acuerdan intercambiar las funciones previamente asignadas por Joe Aguirre, también establecen las bases de una relación donde cada uno de ellos asumiría un determinado rol: más arriesgado, combativo y decidido, Jack Twist, y mucho más amargado, básico y complaciente, incluso precavido, Ennis del Mar:

> - ¿Quieres que te releve? -preguntó Ennis-. A mí no me importaría dedicarme a las ovejas. No me importaría dormir ahí arriba.
>
> - No se trata de eso. La cuestión es que los dos deberíamos estar en el campamento. Y, además, esa condenada canadiense apesta a meado de gato o algo peor.
>
> - A mí no me importaría estar ahí arriba.
>
> - Para que te enteres, hay que levantarse una docena de veces por los coyotes. Por mí estupendo que me releves, pero te advierto que mis guisos son un asco. Darle al abrelatas se me da bastante bien.
>
> - No pueden ser peor que los míos. De verdad, no me importaría hacerlo. (Proulx, 2005, p. 6- 7)

La escalada erótica en el cuento de Proulx, no obstante, es paulatina pero decidida. La construcción de un vínculo afectivo que rebase la amistad para recalar en la atracción y el amor homosexual a largo plazo es perceptible a través de afirmaciones y detalles: muchos de ellos sutiles, sobre todo tras el intercambio consensuado de sus funciones:

> Dicha subversión comienza con el mismo rol de ambos como pastores de ovejas en lugar de vaqueros, a pesar de que en todo momento se los considera como lo último. La figura del centauro masculino que es pieza fundamental de una obra del Oeste queda de este modo rebajada a la categoría de pastor, con lo que la autora juega con dicha caracterización. Del mismo modo, los protagonistas de los westerns al uso son masculinos y se alejan del entorno de la ciudad, que los envuelve y los asfixia, censurando su historia de amor. (Gómez y Pérez, 2015, p. 41)

A partir de ahí el acercamiento entre ambos desembocará en el apareamiento gay, propiciado, en esencia, por la insistencia e intensidad de Jack Twist, quien aprovecha cualquier circunstancia y momento para conminar al otro a dejarse fluir y reaccionar:

> - Coño, para ya esa matraca y vente aquí. En el catre hay sitio de sobra para los dos –dijo Jack con voz irritada y estrangulada por el sueño.
>
> En el catre había sitio de sobra, calor de sobra, y no tardaron en ahondar en su intimidad. Ennis iba a por todas allá donde fuera, ya se tratase de reparar cercas o de gastar dinero, y cuando Jack agarró su mano izquierda y se la puso en la polla erecta, no quiso saber nada de aquello. Retiró la mano como si hubiera tocado fuego, se puso de rodillas, se soltó el cinturón, se bajó los pantalones, tiró de Jack y lo puso a cuatro patas y, con ayuda del liquidillo y de saliva lo penetró, algo para lo que no necesitaba manual de instrucciones pese a que no lo había hecho nunca. Lo hicieron en un silencio tan sólo roto por algún que otro resuello y por el sofocado «voy a disparar» pronunciado por Jack; luego fuera, abajo y a dormir. (Proulx, 2005, p. 9)

Una cuestión importante en la que se detienen tanto Proulx como Ang Lee y Rufo Caballero será en la pérdida de la inocencia y, de paso, la virginidad de al menos uno de los personajes protagónicos, el más conservador y timorato de ambos, Ennis del Mar, que se resiste, mucho más que Jack Twist, a reconocer esa faceta de su personalidad. Acaso es lógico presumir, a juzgar por lo que insinúa Annie Proulx, que uno de los dos, Jack Twist, había vivido algunas experiencias previas como un seductor de tipos duros; situación que le conferiría cierta ventaja sobre Ennis del Mar al momento de enfrentar el proceso y trámite tormentoso de la seducción y la copulación homosexual.[270]

[270] La lectura e interpretación intencionada, y diríase que subversiva, del cuento de Annie Proulx, aún así, no permite elucubrar, con una certeza absoluta, si Ennis del Mar no ha tenido sexo con una mujer, a pesar de estar comprometido con Alma Beers, o si la virginidad referida es más bien de naturaleza homosexual. En cualquier caso lo que sí parece estar claro, más allá de su inexperiencia, son los prejuicios que arrostra, que no le impiden dejarse atrapar en una relación gay de potenciales repercusiones no solo morales, sino, sobre todo, mortales; una cuestión, la de sus fobias personales, que se explicita desde el cuento original,

En lo que respecta a la caracterización psicológica de los personajes protagónicos, un aspecto arquetípico del cine del Oeste, que aun así sobrevive en el cuento de Proul, es el del laconismo ancestral, esa capacidad adquirida y desarrollada de no hablar más que lo estrictamente necesario. Ello no les impide a sus vaqueros, más que expresarse, quizás explicar, al lector del cuento original y luego a los espectadores del largometraje, el porqué de sus aprehensiones y miedos racionales a ser descubiertos por los demás, juzgados por ellos, e incluso, quizás, aniquilados.

Si la adaptación al cine de una historia literaria anterior no implica la replicación, detallista y exacta, de lo que establece el original, algunos ligeros ajustes, sin embargo, por mínimos que sean, pueden transformar el nivel de intensidad con que se aborda una escena al interior del argumento y las peripecias de una trama por demás problemática. Al respecto, uno de los cambios detectables, del cuento al filme, es el de las estructuras y el ordenamiento cronológico de los actos por sobrevenir. Ang Lee, en su largometraje, desiste así de irrespetar o descontinuar la convencional linealidad y unidad narrativa estricta que propone el relato pastoril de Annie Proulx, que bien se podría afirmar que empieza por el final para remitirse a un pasado aparentemente reciente. Los guionistas, al prescindir de la evocación nostálgica con que arranca el cuento de Proulx, prefieren, en cambio, presentar directamente a los personajes protagónicos en su medio natural, en tanto peones pobres que acarrean ganado ajeno por un puñado de dólares de sueldo.

Que la organización temporal del cuento de Rufo Caballero pueda ser disruptiva, incluso postergada, es quizás uno de los grandes desplazamientos respecto al cuento de Proulx, el guion cinematográfico[271] y la posterior puesta en escena del director taiwanés. Así, por ejemplo, el filme concluye lo que sería el segmento introductorio del metraje con el cierre de la temporada de trashumancia de las ovejas y su vuelta al redil pastoral, a través de la escena de la conversación del adiós y la pelea previa entre Ennis del Mar y Jack Twist como primer gran punto de inflexión argumental y dramática del filme.

Para Proulx dicho suceso no reviste importancia, al punto que apenas lo evoca y reconstruye por medio del diálogo entre Ennis del Mar y Jack Twist tras el reencuentro cuatro años después. El filme privilegia ese momento dramático, que anuncia el rumbo caótico e intermitente de la relación afectiva entre los dos personajes a lo largo de las próximas décadas, hasta la muerte de uno de ellos y la consecuente destrucción del otro.

---

que luego trasciende a la adaptación cinematográfica del relato y a la posterior prolongación argumental del drama en la obra literaria de Rufo Caballero.

[271] Los responsables de la reescritura fílmica de *Brokeback Mountain*, Larry McMurtry y Diana Ossana, recibieron el Oscar al mejor guion adaptado en la ceremonia de premiación que tuvo lugar en 2005.

El recuento literario de los sucesos, con una fuerte pregnancia fílmica, en el cuento es desdramatizado o trivializado, zanjado de un tirón y por medio de una conversación trivial en un motel de carretera en medio de la nada.[272] La solución de continuidad argumental y temporal que consigue la película de Ang Lee, por tanto, no es arbitraria. Es el resultado de un largo proceso de reescritura orgánica del guion cinematográfico, que posiciona los hechos en el sitio y momento exacto en que ocurren, sin recurrir a las elipsis prospectivas ni al flashback, a no ser para el recuento de ciertos sucesos pasados pero recientes, que afectarían a solo uno de los dos personajes protagónicos masculinos, cuando andaban cada cual por su cuenta y sin saber del otro.

La escena de la pelea a puñetazos entre ambos, previa a su regreso definitivo de la zona de pastoreo, no es el único hecho que el cuento narra a posteriori. El revelamiento del secreto de la montaña, que ambos comparten como un patrimonio íntimo también es escamoteado en el relato hasta que ellos se reencuentran en privado años después:

> Tengo que contarte, amigo, que aquel verano puede que nos viera alguien. El año siguiente volví en junio, pensando en hacer el mismo trabajo otra vez, pero no lo hice, en lugar de ese me largué a Tejas; Joe Aguirre estaba en la oficina, y va y me dice: «Por lo visto encontrasteis una buena forma de pasar el tiempo ahí arriba, ¿o no?», y yo me quedé mirándolo, pero al salir vi unos cacho prismáticos colgando del retrovisor –no quiso añadir que el capataz se había recostado en su rechinante mecedora de madera y había dicho: «Twist, no os pagué para que dejarais a los perros de canguro con el rebaño mientras os lo montabais» y se había negado a contratarlo de nuevo. Continuó-: Sí, ese puñetazo que me pegaste me sorprendió. No imaginé que fueras de los que dan golpes bajos. (Proulx, 2005, p. 19)

El guion del filme prioriza la organización aristotélica del argumento a partir de la incuestionable relevancia dramática de los hechos acontecidos y no del recuento que hacen de los mismos los dos personajes protagónicos. La sincronización temporal aporta emotividad y fluidez a un argumento bucólico, al inicio, por momentos paisajístico, donde la orografía deviene una entidad activa, pasional pero casi siempre secundaria, que debe tomarse en cuenta, pues ayuda a entender las motivaciones al potenciar los estados de ánimo de Ennis del Mar y Jack Twist.

---

[272] Desde el punto de vista afectivo y emocional, el detalle de apariencia más trivial pero significativo que afecta a los dos personajes, hasta tributar directamente a la solución argumental y dramática de su historia de amor gay, es completamente eludido a la hora de su narración y/o representación fáctica, tanto en el cuento de Annie Proulx como en el filme de Ang Lee. Nos referimos al detalle de las camisas manchadas de sangre tras la pelea en *Brokeback Mountain* y al hecho que Ennis del Mar considerara que la había olvidado allá arriba cuando en realidad le sería robada al descuido por Jack Twist, quien la conservaría como un fetiche, a manera quizás de una prenda del amado o suvenir con un valor sentimental agregado. Al instante de la interpretación plausible de la intencionalidad del mensaje fílmico tal elemento simbólico, pequeño por demás, proveerá de un sentido no del todo definitivo y sí trágico a una historia conmovedora, de infinitas posibilidades de continuación, pero que apostó por la credibilidad y verosimilitud de su final.

En una clave alegórica casi convencional, el ámbito natural al aire libre representa la libertad individual lograda de manera instintiva[273] y el reino de lo doméstico discursa sobre el constreñimiento cultural y el amansamiento del espíritu humano condicionado del todo por ciertas normas morales religiosas que, escritas o no, deciden o influyen al instante de la toma de decisiones trascendentales. Sin embargo, el proceso de adaptación al cine de un cuento en clave de reivindicación de las diferencias también transcurre por los cauces de las decisiones creativas, que condicionan la intensidad y el ordenamiento de las acciones dramáticas y de las reacciones de los personajes ante una situación o estímulo emocional. El que sea. En tal sentido, otra breve escena determinante tratada de manera parecida pero no del todo idéntica, tanto en el cuento de Annie Proulx como en el filme de Ang Lee y el relato de Rufo Caballero, es la del reencuentro impetuoso de Jack Twist y Ennis del Mar tras cuatro años sin verse.

El principal desplazamiento tendría que ver no con lo que se cuenta, sino con las formas, las locaciones y las reacciones de los personajes, tanto los protagonistas como los secundarios, el tono del narrador como observador invitado, en teoría imparcial. Así, en el cuento de Proulx, el encuentro efervescente ocurre en el descanso[274] de la escalera, justo antes de entrar al piso, y no en un pasadizo discreto entre dos construcciones al aire libre, como mostraría en definitiva Ang Lee; a diferencia del filme, en el cuento, Ennis del Mar da por sentado, más bien intuye hasta un punto, que quizás Alma Beers, su esposa, captó el abrazo y los besos furtivos, una circunstancia, la del presentimiento, que bien evita u omite el filme, cuestión que recupera Rufo Caballero en su relato. Alma Beers estará consciente, a partir de ese instante, del tipo de relación de amistad y amor entre su marido, que en el cuento de Proulx apenas intenta disimular, y Jack Twist, el gran villano a ser aniquilado después de ser torpemente presentado por Ennis del Mar:

> - Claro –dijo Alma en voz baja. Había visto lo que había visto. A sus espaldas, la ventana parecía una blanca sábana ondulando en el viento a la luz de la sala y la nena lloraba. (Proulx, 2005, p. 15)

[273] No se puede perder de vista que Ennis del Mar y Jack Twist, a pesar de reencontrarse varias veces a lo largo de los años, nunca regresaron a *Brokeback Mountain*, por lo que bien se podría afirmar que el filme adquiere y reviste así ciertos matices metafísicos y cuasi religiosos, de alusión a la expulsión del Paraíso como castigo ante el pecado de comer del fruto del conocimiento, desafiando directamente la autoridad y las atribuciones del Dios cristiano.

[274] Hasta en dos ocasiones consecutivas Alma Beers, la esposa de Ennis del Mar, abre la puerta del piso, que da al descansillo de la escalera donde los dos hombres se abrazan y besan tras cuatro años sin verse. Aunque su esposo ha sido sorprendido en el trance de traicionarla, él no disimula demasiado ni intenta esconderse de la mirada, entre acusadora y sorprendida, de la madre de sus dos hijas pequeñas.

Otro aspecto importante y rescatable, que sí atraviesa el cuento original, el filme y también la historia de cine vuelta a contar por Rufo Caballero, es el de la insistencia, cansina pero lógica, de Ennis del Mar de no aceptar ni asumir, ni siquiera en el ámbito de lo íntimo y lo privado, su condición de hombre homosexual. Su actitud contrasta con la de un atrevido y desprejuiciado Jack Twist, que ha hecho mucho más que dedicarse al rodeo en ese tiempo en que no han quedado, ni se han visto, pero durante el cual él ha domado otros muchos sementales salvajes:

> - ¿Sabes una cosa?, he pasado mucho tiempo tratando de averiguar si era… Y sé que no lo soy. Y si no mira cómo estamos, los dos con mujer e hijos, ¿o no? Y me gusta hacerlo con las mujeres, pero, qué coño, no se puede ni comparar. Nunca se me ha pasado por la cabeza hacerlo con otro hombre, pero sí me la he cascado cien veces pensando en ti. ¿Tú lo haces con otros? ¿Jack?
>
> - Una mierda –dijo Jack, sin reconocer que él sí había estado montando algo más que toros y que no se la cascaba solo-. Tú lo sabes. (Proulx, 2005, p. 18)

No es difícil de aceptar y entender la renuencia de los dos personajes protagónicos a declarar en público su condición o naturaleza inaceptable de hombres homosexuales, más si tenemos en cuenta el contexto represivo en que se mueven, cada cual por su lado: "Inserta en una cultura profundamente homofóbica, la historia ve cómo sus personajes se niegan a aceptar lo que realmente les pasa, a pesar de que el arco de transformación de los arquetipos en un wéstern clásico nos indica que debería haber una evolución y una maduración paulatina". (Gómez y Pérez, 2015, p. 41)

Sin embargo, es justo admitir que las aprehensiones, los miedos y las tribulaciones constantes e inmovilizadoras que sufre Ennis del Mar están justificadas. Más si se tiene en cuenta su biografía traumática, la de alguien que vivenció experiencias estresantes y violentas, relacionadas con el tema de las sexualidades consideradas pecaminosas en un contexto empobrecido y rural; quizás por ello, en extremo conservador e intolerante:

> Yo era un chaval de nueve cuando encontraron el cadáver de Earl en una acequia. Lo habían machacado con la palanca de un coche, le clavaron un gancho y lo arrastraron por la polla hasta que se la arrancaron, no quedaba más que un amasijo de sangre. Y los golpes con la palanca lo dejaron como si le hubieran chafado tomates quemados por todo el cuerpo, la nariz machacada después de haber barrido el suelo. (Proulx, 2005, p. 20)

Es la primera pero no será la última referencia textual concreta, no a la castración para apaciguar las hormonas y esterilizar al macho, sino a la emasculación traumática y violenta como el castigo que antecede a la muerte del hombre homosexual que osase pecar «contra natura», al copular o emparejarse con otro individuo de la condición gay.

La brutal narración que hace Proulx responde a la intención de exponer las precauciones y resquemores de Ennis del Mar. De paso, prepara al lector para lo que será al final la solución argumental y dramática de una tragedia en ciernes: el asesinato brutal de Jack Twist y las extrañas circunstancias en que ocurre, así como las herramientas esgrimidas para ello y las personas que las utilizan; que reconstruyen una escena del crimen cercana a la vivida por Ennis del Mar cuando apenas era un niño de nueve años, que él en tanto personaje protagónico la evoca en el relato, a modo de advertencia y presagio personal.

De vuelta a la armadura argumental del cuento, y del guion adaptado en el filme, destaca también la dosificación diferenciada que recibe una escena o secuencia entera en su tránsito del discurso escrito original al lenguaje audiovisual cinematográfico que, en este caso, facilita prescindir de la esencia descriptiva del relato de Annie Proulx para apostar en su lugar por una cierta fluidez elíptica, que le permite resolver en un par de planos consecutivos lo que a la literatura le lleva dos páginas de narración continua.

Un ejemplo claro de lo anterior está en las maneras en que se planifica y ejecuta la primera escapada a la montaña de Ennis del Mar y Jack Twist tras cuatro años sin verse; que se fragua en el hotel y se resuelve en el filme de Ang Lee con un par de caladas a un cigarrillo compartido. Sin embargo, en el cuento de Proulx es más extensa y definitoria, en cuanto permite el recuento anecdótico de lo ocurrido la única vez que estuvieron en *Brokeback Mountain*, pero también de lo que hicieron cada cual por su lado el tiempo que permanecieron separados sin saber nada uno del otro.

En cuanto a la caracterización física y psicológica de los personajes secundarios, en este caso femeninos, y su participación activa en el drama, el cuento, como más tarde hará el filme, no se detiene mucho en ofrecer demasiados detalles que puedan llevarnos a ahondar en su naturaleza humana, más allá de ser caracteres de acompañamiento de los dos protagonistas masculinos: “El papel que las mujeres representan en sus historias cortas de Wyoming no es nunca central, ello debido fundamentalmente al hecho de que, tal y como ella misma admite, el trabajo más duro y el que más visibilidad tenía, fuese pescar o trabajar en el rancho, era llevado a cabo por hombres” (Gómez y Pérez, 2015, p. 41). Es una cuestión que aprovechará Rufo Caballero en su obra literaria de matriz axiológica pero también narrativa, para desplazar el foco de atención y el protagonismo dramático hacia ellas. Aunque preservan a grandes rasgos la esencia de sus diseños en el cuento y la película, en el relato “Las Fuerzas Mayores” encarnarán un papel diferente.

Ahora sí que se permiten ser menos complacientes, despechadas, observantes o pasivas; por lo menos de manera obvia. Su misión ahora será más de triangulación moral.

Bien se puede afirmar que Alma Beers es un personaje que atraviesa una espiral depresiva y de absoluta decepción de su pareja a raíz de conocer de su homosexualidad. Su negativa a mantener relaciones sexuales con él y, de paso, más hijos, es una decisión mediada por múltiples razones, no solo morales sino diríase que también pragmáticas, de buscar un apoyo afectivo y económico que le permita la crianza de sus dos hijas, nacidas del primer matrimonio fallido con Ennis del Mar, que no parece dispuesto a esforzarse por salir adelante en la vida en su inevitable condición de proveedor familiar.

Si bien Lureen, la esposa de Jack Twist, es una mujer de relleno, apenas esbozada en el cuento de Proulx; que recibe un tratamiento cuidadoso y repelente en el filme de Ang Lee hasta acabar devuelta a un tercer plano textual en el relato de Rufo Caballero, el otro personaje femenino, anónimo y secundario, pero que adquiere mayor relevancia dramática y diegética por no decir franco protagonismo en la narrativa del autor cubano es Cassie Cartwright. Si en el cuento de Proulx apenas es evocada en ausencia como una relación casual, por demás innombrada, de las que Ennis del Mar admitiría haber tenido al confesarse ante Jack Twist, desde el guion y la puesta en escena el director la rescata del anonimato, para luego ser ascendida en su estatura dramática y narrativa en el relato de Rufo Caballero, que la recicla en tanto narrador y personaje arbotante de la historia.

Al concederle mayor visibilidad, le transfiere la obligación de intentar enmendar los errores cometidos por Ennis del Mar y rescatarlo así del camino solitario escogido por él tras el fracaso sonoro del matrimonio con Alma Beers y su relación esporádica y tormentosa con Jack Twist. En cualquier caso la única presumible mención indirecta, incógnita por demás, a Cassie Cartwright, en el cuento de Proulx, ocurre cuando Ennis del Mar y Jack Twist se encuentran en 1983, veinte años después de iniciada la relación; y allí ni siquiera la nombran como tal: “Ennis dijo que había estado tirándose a una mujer que trabajaba a media jornada en el bar Wolf Ears de Signal, donde él estaba ahora empleado en la cuadrilla de vaqueros de Stoutamire, pero aquello era caso perdido, la mujer tenía una serie de problemas de los que Ennis no quería saber nada”. (Proulx, 2005, p. 26-27) Ni la autora ni el personaje masculino protagónico aportan luz al respecto, que tampoco es imprescindible para el curso dramático del relato. Hubo que esperar por la adaptación al cine del cuento de Annie Proulx para la irrupción de un personaje femenino, menor por su aparición anecdótica, pero que en la historia de cine contada por Rufo Caballero alcanza otras responsabilidades más importantes y visibles.

En el relato del autor cubano ejerce una función dramática básica como narradora, pero también en tanto protagonista indirecta de un drama ajeno que ella hace suyo para prorrogar el argumento y proveerlo de nuevos sentidos. Hasta cierto punto encaja con la lógica feminista encubierta del cuento de Proulx; aunque no es que sea difícil detectar ciertos atisbos reivindicativos en el discurso de la autora norteamericana, que no parece reclamar nada en ese aspecto, pero que deja bien clara su posición sobre el tema.

En el cuento de Proulx, por ejemplo, más allá de la deconstrucción simbólica del estereotipado Hombre Marlboro, al que se alude con sorna, la autora introduce y repite, para referirse a otro personaje masculino secundario, John C. Twist, la descripción que hace de él en tanto «macho dominante»; un concepto biológico, pero al que se le han adjudicado connotaciones culturales que emplazan el rol tradicionalmente hegemónico, por imperativo e insensibilizado, del varón humano. Es la impresión que se lleva Ennis del Mar al conocerlo y luego al despedirse e irse sin las cenizas de Jack Twist. Si tanto el cuento de Proulx como el filme de Ang Lee insinúan que Ennis del Mar dedujo que la muerte de Jack Twist no fue accidental, sino más bien la ejecución de un asesinato de odio debido a su homosexualidad, la tensa conversación con el supuesto padre de su amante y amigo recién muerto le llevan a confirmar la posibilidad de un deceso violento a manos de algún homófobo pueblerino, o grupo de ellos.

La alusión durante el diálogo entre ambos al proyecto personal de Jack de traerse un amigo cercano a convivir con él en el rancho de la familia lo convenció al respecto: “Ahora Ennis sabía que había sido la palanca de cambiar la rueda”. (Proulx, 2005, p. 35). Una posible explicación a la animadversión del padre de Jack hacia su hijo tiene que ver con el hecho de que el joven vaquero hubiese sido adoptado cuando niño y que no fuese un descendiente biológico directo por el cual sentir amor y orgullo parental.

Es una posibilidad palpable en el cuento de Annie Proulx que, sin trasladarse al ámbito fílmico, ayuda a explicar determinadas actitudes y dinámicas en una relación paterno-filial tóxica que nunca sería la mejor. La base de tal especulación o teoría extra literaria se expone a través del hecho de que Ennis no solo no es capaz de encontrar parecido físico alguno de Jack con sus dos supuestos progenitores biológicos, sino el hecho de que el joven estaba circuncidado, una cuestión aparentemente intrascendente, pero que bien podría condicionar el vínculo, a ratos disfuncional, entre Jack y su padre, que todo parece indicar era solo el adoptivo: “Jack tenía el capullo recortado y el viejo no; diferencia anatómica que el hijo había descubierto durante una terrible escena y que le preocupaba”. (Proulx, 2005, p. 35)

Proulx va más allá y se regodea en una escena retrospectiva que ni siquiera sería acotada en el filme de Ang Lee, ni en el relato de Rufo Caballero; pero que bien podría, a su manera, ser la causa del distanciamiento y absoluta falta de comprensión y empatía de John C. Twist hacia Jack, ansioso al recordar los abusos físicos y mentales sufridos:

> «Dios, me zurró la badana, me tiró al suelo del baño y me azotó con su cinturón. Creí que me mataba. Luego va y me dice: "¿Quieres enterarte de lo que molesta que esté todo meado? Te lo voy a enseñar", se la sacó y me meó encima, me empapó, luego me tiró una toalla y me obligó a limpiar el suelo, a quitarme la ropa y lavarla en la bañera, a lavar la toalla, y a todas estas yo lloraba a moco tendido y berreaba. Pero mientras me calaba con la manguera me di cuenta de que él tenía materiales extras que a mí me faltaban. Vi que a mí me habían señalado con aquel corte, como se marca el ganado con los hierros o recortándoles una oreja. Después de aquello fue imposible entenderse con él.» (Proulx, 2005, p. 35-36)

No debe ser accidental ni gratuita la inclusión de dicha secuencia casi sintomática. La filiación y sensibilidad, más que semita judeocristiana, de una anécdota que se narra en el cuento, pero no aparece representada en el filme posterior, quizás ayude a exponer, hasta un punto, no solo la desconexión afectiva de Jack con su padre, sino sobre todo el temperamento trágico, anunciado y previsible, de un individuo marcado para sucumbir, un cordero de Dios, acaso representado en la oveja devorada por el coyote al inicio del filme y que aparece destripada en la cima de una colina en *Brokeback Mountain*.

Arriesgar una interpretación en clave de alegoría bíblica no es una idea irracional. Entre la madeja de significantes complejos y nuevos sentidos por descubrir y enunciar, la autora estadounidense aporta pistas relevantes que conectarían con esa posibilidad. Así, antes del descubrimiento casual de las dos camisas intercaladas en el closet de Jack, a Ennis del Mar no le queda de otra que recordar el momento exacto en que él se "había enderezado y tumbado de un puñetazo al ángel auxiliador tumbándolo entre la aguileña silvestre, con las alas plegadas" (Proulx, 2005, p. 37). Es Jack Twist el águila cazada y, Ennis del Mar, al que le corresponde asumir parte de la culpa por la muerte violenta de su amante y amigo a manos de un grupo de asesinos anónimos y prejuiciados.

La dualidad de la encarnación idealizada del amante en la figura del águila abatida pero también del ángel que acude al rescate hace concomitar hasta su fusión a dos viejos mitos occidentales, el del apuesto Ganimedes raptado por Zeus para su placer personal, pero también el de la caída al Averno de los detractores alados de Dios que se atrevieron a desafiar su autoridad paterna y que por ello deben ser castigados por toda la eternidad. No son interpretaciones aberrantes a pesar de tratarse de un relato en clave naturalista, que a pesar de ello no prescinde de ciertas alegorías artísticas y alusiones mitológicas:

> Su análisis iconográfico, en general, se ha convertido con el paso del tiempo en una exhaustiva reflexión iconológica de los símbolos e imágenes inherentes a las historias de la Literatura y el Cine. En ésta que se desgrana, de la Brokeback Mountain de Ang Lee, la poética narración del apolíneo romance de los curtidos caballeros, de la más profunda América que encarna el dionisíaco salvajismo de la naturaleza humana, desvela hasta los más mínimos resquicios del significado de la Montaña, una mágica montaña como la de iridiscentes reflejos de Thomas Mann, erigida en ascendente camino devocional, de enaltecimiento jerárquico, como altar de comunión entre Dioses y Hombres. Como impresionante, poético y sutil resulta el pasaje de la unión física de la rústica tienda de campaña. (Merino, 2007, p. 13-14)

Son dichos significantes aparentemente disonantes los que posibilitan asumir el riesgo estético de experimentar, más bien de explorar, nuevos horizontes hermenéuticos, con la posibilidad de ir más allá de la interpretación prístina del mensaje contenido en el relato original. Al especular e intuir, hasta organizar, nuevas explicaciones potenciales, se abre la entrada a un universo narrativo que no solo emplaza y recrea las intenciones originales de un cuento o filme dado; también favorece la construcción de sentidos que prolongan el argumento de base y eternizan el acto de juzgar desde las herramientas que aportarían las ciencias humanas y sociales, sujetas a una búsqueda estética proactiva, que va más allá de la demostración argumentada y verificable de una verdad razonada para insistir y priorizar en la subjetividad implícita del acto de interpretar y evaluar.

Al arrancar de un dispositivo artístico anterior del cual es continuación dialéctica, la crítica de autor discurre veloz por los cauces de la escritura creativa contemporánea, llegando a generar un objeto artístico autónomo, diferente y novedoso, cuyos límites son los que dicta la imaginación en expansión del escritor cubano.

Para ahondar en el análisis del filme había que hacerlo empezando por lo evidente: "A pesar de las múltiples manifestaciones de censura e intolerancia despertadas por *Brokeback Mountain*," (Del Río, 2012, p. 441), es innegable que el largometraje del taiwanés Ang Lee rompió con ciertos esquemas y presunciones de culpabilidad puestas en solfa desde la deconstrucción de un mito cinematográfico y cultural estadounidense, que aherrojaba la representación del vaquero a un estereotipo prácticamente hierático. El asesino duro, lacónico, heterosexual, machista, patriarcal, misógino y ultra violento, ahora es mostrado de un modo diferente: descabalgado, inseguro, sensible y temeroso, en este caso, de ser descubierto como lo que en realidad es, un hombre homosexual.

Quizás el mayor aporte artístico de *Brokeback Mountain* tenga que ver también con su sentido de la oportunidad estética, reforzada en función de un debate ideológico, postergado pero profundo, que rebasa la anécdota para incidir en el imaginario popular

norteamericano y sus maneras tradicionales de entender y representar la masculinidad, en singular, desestimando así otras alternativas a la búsqueda del amor y la felicidad que no sean las de la heteronormatividad al uso:

> Cuando el cine se precia de una de las mayores contribuciones al entendimiento del Otro; a muy escaso tiempo de esa apasionante película que es *Brokeback Mountain*, la que parecía decir que el retraimiento y la inhibición no conducen más que a la infelicidad. Si *Brokeback*…veía la cohibición de la sexualidad como un trauma que alejaba a las personas de la dicha. (Caballero, 2010[b], p. 27)[275]

Cabría preguntarse entonces qué fórmula del éxito disparó no solo la popularidad, sino el calado cultural, y estético, de un filme de ruptura en muchos sentidos diferentes. La respuesta hay que hallarla entonces en el atrevimiento de apelar a las emociones, pero sobre todo a ciertos sentimientos inconfesados, incluso, extravagantes e impropios.

En un universo de hombres heterosexuales, cerriles, intolerantes, capacitados para el ejercicio de la violencia extrema contra los pecadores que cuestionen el orden secular, el drama para nada bucólico de una pareja de vaqueros, apenas afeminados, que se dejan arrastrar por la vorágine del amor y la sexualidad gay, bien podría suscitar reacciones encontradas pero imperecederas, incluso trascendentes.

Quizás tenga que ver, al menos en parte, con que Ang Lee "intenta reactivar el melodrama y el oeste combinándolos en *Brokeback Mountain*" (Del Río, 2012, p. 441), aleación explosiva y extraña de géneros cinematográficos en apariencia desconectados e incompatibles entre sí, pero que desde el prismas astuto e intrusivo de un autor asiático captado para la causa de los grandes estudios norteamericanos, ayuda a desmontar uno de sus mitos y personajes recurrentes: el del héroe norteamericano a caballo. Por ello:

> El filme de Ang Lee clasifica al mismo tiempo dentro del *western* y del melodrama romántico (realzado por esos acordes preciosos y pastorales concebidos por el músico argentino Gustavo Santaolalla), sin dejar de ser cine de autor, pues, al igual que en la mayor parte de sus películas, aquí también se habla de la familia y sus gravitaciones. (Del Río, 2012, p. 441)

Constreñir la clasificación de *Brokeback Mountain* al género de lo melodramático, debido a la preeminencia incidental de acordes musicales con tendencia a lo emocional y lo sentimental, desvirtúa la concepción y el desarrollo de los personajes protagónicos: dos hombres homosexuales que nunca dejarán de ser vaqueros en peligro de extinción, aun cuando consigan mantener las apariencias y el tipo sin morir en el intento de vivir. Alrededor del tema del «género», en su doble acepción de la construcción cultural de la

[275] Publicado por primera vez en el diario cubano *Juventud Rebelde*, el sábado 30 de junio de 2007.

diversidad y el erotismo, la identidad, los roles asignados y la sexualidad humana así como también en lo cinematográfico, la cuestión depende del contexto concreto, tanto cultural como geográfico. De igual modo inciden el entorno social y el instante histórico en que transcurren los hechos narrados en el cuento, factores circunstanciales de lugar y tiempo que condicionan el argumento y la evolución dramática del relato.

> Algunos de los momentos vividos por ambos personajes permiten atisbar marcas de un verdadero relato de amor. Sea como sea, si se ha de enmarcar el relato, no ha de hacerse en un género determinado sino más bien en una época y un momento concretos, sin los que la obra no hubiera podido ser. (Gómez y Pérez, 2015, p. 41-42)

De paso, implica incurrir en una mirada reduccionista, que olvida aspectos básicos que tienen que ver con la recurrencia de preocupaciones existenciales individuales que llegan a ser compartidas. Estas conectan a la escritora estadounidense con el realizador taiwanés que dirigió la versión cinematográfica, guion adaptado de por medio:

> De igual forma que todo escritor no escribe más que un solo obstinado libro, y las variaciones constituyen coartadas infantiles, todo autor cinematográfico no persevera más que una íntima y profunda obsesión. En la filmografía de Ang Lee… existe un mismo y persistente tema: el arbitrio del deseo y la suerte del amor, atravesados por el obstáculo social de la norma o el consenso. Lee no rueda otra cosa como no sea la tragedia del deseo suspendido por el mundo tenaz de la dura realidad y la ignorancia. Hace unos años, consiguió su obra maestra con otra variación de semejante asunto: *Brokeback Mountain*. (Caballero, 2010[b], p. 58)

Es una cuestión en la que también insiste, entonces, otro cubano, crítico de cine, que encuentra en el proceso de escritura previa del guion adaptado las claves básicas de entendimiento de la historia que será contada: "En *Brokeback Mountain* los guionistas Larry McMurtry y Diana Ossana asumen una historia de amor doliente y lacrimoso" (Del Río, 2012, p. 441).

Acusar a los guionistas del filme de diluir el acento dramático y trágico que alienta el argumento del cuento original, es erróneo e injusto, por no decir que malintencionado y limitado. Implica no solo desconcentración sino también la lectura no intencionada ni en profundidad de la obra literaria a la cual se remitieron los guionistas que la adaptaron para su posterior puesta en escena ante las cámaras de cine.

Si bien la escritura del guion cinematográfico no consigue acercarse del todo a las descripciones explícitas, casi naturalistas, del cuento de Proulx, sí alcanza, en cambio, un nivel de premeditación y prefabricación de los afectos y las imágenes, que bien podrían inducir al equívoco de creer que nos encontrarnos ante un filme melodramático, cuando dista mucho de serlo. Eso sin ahondar en el acabado excelso de su banda sonora.

Ello tendría que ver con el carácter contaminado, dualista, híbrido en lo genérico, de un cine contemporáneo, de autor, a medio camino entre el drama rural precarista y un western concebido en una desacostumbraba, y por tanto conmovedora, clave intimista, de revelación de un secreto, el de la montaña, en apariencia desconocido por casi todos. Que la música excelsa compuesta para la ocasión apuntale la sensación de estar ante un filme lacrimógeno y sentimental ya amerita otro análisis en una dirección diferente.

Insistir en el carácter melodramático del largometraje también desvía la atención, hasta desvirtuar, el carácter militante de un tipo de cine de autor conminado a revolver, no sin contradicciones dialécticas, el debate público acerca de la representación artística de las problemáticas de los hombres homosexuales. A veces es cuestión de términos:

> *Pero yo no veo cine gay, yo lo que veo es cine, esas denominaciones no me cuadran*, objetó el Caballero Gris. *Pero hay un cine gay, tengo entendido*, dijo el contrincante. *Esquemas bobos… el buen cine es buen cine, tenga o no tenga gays*, precisó el Caballero Gris y puso el ejemplo de *Brokeback Mountain* y le preguntó al otro si era o no una película sobre gays. *Por ahí hacen listas y más listas de cine gay… ¡y se habla mucho de eso!*, dijo el contrincante sin mencionar la película de Ang Lee. *Lo sé, pero ese es un cine de combate, digo yo… un cine casi hecho a la medida de la causa social de las manifestaciones contra la transfobia y la homofobia*, explicó el Caballero Gris. *Y a ti te parece que el cine no debe meterse en eso*, señaló, con algo de ironía, el contrincante. *Está bien que se meta, pero sin la pretensión de ser arte… si, en primer lugar, tiene ese propósito social, de vindicación del sujeto queer, ¡genial!, pero que no vengan a decirme que esa es la razón por la cual hacer ese cine es hacer arte y hacerlo artísticamente, ¿estamos?*, bufó el Caballero Gris. *Oye, no hay que ser tan terrorista, se lamentó el contrincante*. (Garrandés, 2016, p. 29-30)

Más que diálogo, el duelo platónico en el seno de la comunidad intelectual cubana, de la que constituyó parte Rufo Caballero y también algunos de sus amigos y colegas,[276] ejemplifica el cariz de una discusión estética, sobre todo ética e ideológica. Al concebir y defender el cine de autor y su crítica recreativa como una de las formas de existencia de la obra literaria, la misma deviene el vehículo intelectual idóneo para reintroducir en el debate público, de manera efectiva y casi siempre subrepticia, el análisis complejo y sistémico de fenómenos de difícil resolución, relacionados con la política cultural del contexto sociopolítico cubano posterior a 1959.

[276] Sería muy difícil analizar la obra literaria de Rufo Caballero sin el balance, el contrapunteo constante, y el diálogo reflexivo que el crítico cubano estableció con su compatriota y colega, el ensayista y narrador Alberto Garrandés, cómplice y continuador, en parte, de los debates epistémicos en torno al nexo entre el ejercicio profesional de la interpretación de la obra de arte, y la decisión recreativa, producto típico de la sensibilidad posmoderna, de construir nuevos sentidos y horizontes hermenéuticos a partir de la citación, la distorsión, el homenaje pero también la prórroga argumental, dramática, siempre axiológica, del hecho artístico cinematográfico y literario.

Alberto Garrandés, «el contrincante», a través del sobrenombre del Caballero Gris, que es un álter ego evidente de Rufo Caballero, declara la naturaleza reivindicativa de la obra literaria del crítico de cine devenido escritor de ficciones posmodernas. A partir del compromiso político de su narrativa, y sin llegar al panfleto incendiario, Rufo Caballero consigue remover ciertas estructuras estéticas e ideológicas consideradas inamovibles, homenajeando de paso a individuos que fueron excluidos del espacio y la participación pública debido a prejuicios relacionados con su condición de hombres homosexuales.

El análisis de *Brokeback Mountain* a través del instrumental de la crítica de autor como discurso, experimento estético y método es apenas un botón de muestra no solo del riesgo implícito en el acto de incursionar en la ficción dentro de su obra literaria. También expresa la voluntad de emplazar y dialogar con el poder político real en aras de enmendar errores cometidos en el pasado, que aún ameritan y deben ser subsanados, al menos en primera instancia, desde el arte del cine y la literatura con todo su potencial regenerativo puesto en función del saneamiento colectivo e individual. Rufo Caballero no hace referencia solo al coqueteo y el rejuego posmoderno con las fuentes fílmicas citadas, ni a aquellos elementos intelectuales cifrados que maneja un autor al abordar en su obra literaria una determinada problemática, política y social, de difícil digestión, sino también a la búsqueda de soluciones simbólicas, que hagan justicia al individuo, ese «otro» tan habitual en su imaginario intelectual como sujeto histórico a ser salvado, a veces de los demás y también de sí mismo. Es la apuesta definitiva de Rufo Caballero en su intento, no de trascender como autor pero sí de confesar quién fue en realidad y cuáles eran sus aspiraciones, expectativas, intereses, objetivos y urgencias de todo tipo, sobre todo las más íntimas por inconfesables.

4.4. *Una señal de humo en Wyoming. Las Fuerzas Mayores, según Rufo Caballero: un duelo en diferido y una epístola caliente en el viejo Oeste.*

A veces es difícil establecer el criterio de selección que lleva a un crítico de cine a decidir el análisis recurrente de un filme determinado en detrimento de otros que bien podrían merecer un estudio similar. Quizás entra a jugar el factor afectivo y emocional, incluso sentimental, de asumir a consciencia, más que un compromiso profesional dado, el impulso de construir sentidos, nuevos y personales, diferentes a los que propone la obra cinematográfica, sea documental o ficción, a partir de sus símbolos y significantes; que no es que sea imposible descifrarlos, ya que más que acabar el argumento y resolver el conflicto permiten prolongarlo como una meta acientífica pero demostrable y veraz.

Es la búsqueda y consecución causal del placer estético del discurso y la escritura, como bases de toda obra literaria de ficción que se precie de serlo aun cuando se inspire a todas luces en un filme o relato precedente, que parecería el cuento de nunca acabar:

> Hay películas que continúan desarrollándose en la mente del espectador. El cine debe servir de algo en relación con la vida, ¿no? Cuando terminas de ver *Brokeback Mountain* hay un destrozo emocionalmente limpio y respiras y comprendes de qué manera se amaban Ennis y Jack. Y cuando una película te hace pensar en lo que no ves o en lo que no ocurre, o en lo que no ves porque no ocurre, eso quiere decir, entre otras cosas, que la ficción es imprescindible y mucho más grande y abarcadora que la literatura. (Garrandés, 2012, p. 249)

El autor cubano, amén de ejercer la crítica de cine de manera intelectualizada y profesional a lo largo del tiempo, no dejó nunca de ser un espectador y lector interesado; por tanto connivente, al que le hubiese agradado una solución argumental y dramática cuando menos abierta y reconfortante. Es una reacción entre ingenua y optimista, que lo acerca a los dominios de la fanaticada que demanda finales alternativos y satisfactorios:

> El desenlace de la obra es desgarrador tanto para el lector como para el espectador y fuente del actual disgusto de la autora para con una obra y unos personajes que tanta vida cobraron para ella: no hace mucho declaró que deseaba no haber escrito la historia, debido al hastío provocado por la avalancha de fans que le han escrito con finales alternativos, sin aceptar el que ella le dio en su momento. (Gómez y Pérez, 2015, p. 39)

Dicha insatisfacción ética, incluso ideológica, trasciende al campo de la narrativa. La crítica de autor encuentra su sitio y razón de ser dentro de la obra literaria de Rufo Caballero cuando la misma rebasa el encargo estético institucional de explicar e ilustrar, para en su lugar especular e imaginar, desde la ficción escrita, nuevas interpretaciones y

sentidos construidos en torno la recurrencia de ciertos temas y tópicos interesantes que, irían desde el amor como un absoluto casi absurdo, la felicidad en tanto es una ilusión, la muerte en vida como un estado vegetativo, y el placer sin represión a través del sexo desenfrenado que bien podría ser la solución a todos los problemas existenciales del ser. En dicha cuestión Rufo Caballero coincide de nuevo con Alberto Garrandés:

> Me interesa el sexo, la expresión artizada del cuerpo, la escritura del placer en el cine, o el vínculo de todos esos temas con el amor. Hoy día no sabemos bien si el amor está sobrevalorado o no, como concepto –signifique lo que signifique- o como práctica. El sexo sigue reevaluándose y valorándose, sigue eternamente ahí, por su propia naturaleza. Pero incluso dentro del sexo hay sobrevaloraciones y subvaloraciones de índole somática y estética. Y eso no es que esté bien o mal. Simplemente ocurre así porque no es concebible que ocurra de otro modo. Y a mí me interesa, repito, el sexo y sus rizomas sentimentales y artísticos. El sexo sea cual sea. (Garrandés, 2012, p. 248-249)

"Las Fuerzas Mayores", en tanto es una historia de cine que se escribe de nuevo, no aspira del todo a la originalidad argumental ni dramática pero sí al rebuscamiento y coloreado de los espacios e intersticios nebulosos donde quizás los autores precedentes decidieron no ahondar demasiado porque no lo consideraron conveniente ni necesario. Más allá de las dudas, miedos y prejuicios que dominan la voluntad de los personajes protagonistas masculinos en su intento de ser felices sobrevive una cuestión existencial, que emerge a la más mínima oportunidad en la obra literaria de Rufo Caballero cada vez que construye sentidos; en este caso, la inevitabilidad del amor y el deseo compartidos, que sin descuidar el componente erótico a través del sexo parece estar subordinado, jerárquicamente, hablando de la fisiología de la atracción, a su componente afectivo. Sin embargo, por otro lado, el filme parece preguntar: "¿Acaso la comunicación que implica la sexualidad no genera, por ella misma, amor?, y, ¿la vida está en alguna otra parte, fuera de los misterios del cuerpo? ¿Dónde?". (Caballero, 2010[b], p. 60)

Un componente esencial de la obra literaria de Rufo Caballero en su tránsito de la crítica del cine a la ficción revisitada es la erotización constante del discurso narrativo, una forma muy personal de escribir que no descuida, sino por el contrario, potencia, el coqueteo y los usos abrasivos del lenguaje en aras de favorecer la sexualización de las situaciones más triviales, a través de alusiones y frases breves que tienden a exteriorizar las ansias y expectativas pero también las frustraciones y limitaciones de sus personajes, sobre todo de aquellos que asumen o tienen el privilegio y la responsabilidad de contar: "Sentí su mirada clavada en mi espalda. Clavada, no; ojalá hubiera estado clavada. Su mirada posada en mi espalda" (Caballero, 2010[c], p. 49). Así declara Cassie Cartwright,

la narradora y el personaje secundario escogido por Rufo Caballero para llevar adelante su intervención literaria y recreativa, no tanto del cuento de Annie Proulx, sino del filme del director taiwanés Ang Lee, quizás mucho más conocido y premiado, pero no menos trascendente que el relato de la escritora norteamericana.

No obstante, Rufo Caballero no desconoce ni elude el referente narrativo inicial, que años después funcionará de argumento y base dramática del filme. Por el contrario, el crítico cubano juguetea de nuevo, en sus diferentes historias de cine vueltas a contar, no a las escondidas sutiles, sino a la apropiación explícita del texto literario precedente, decisión creativa perceptible en pequeños detalles, acaso descriptivos y/o fisonómicos, que remiten al cuento de Proulx, del cual reproduce un rasgo anatómico, acaso gestual, que enseguida salta a la vista del lector avanzado que conoce ambas historias de pleno: "Y TÚ –le dijo a Ennis, fijándose en su pelo revuelto, «las manazas rasguñadas»,[277] los vaqueros desgarrados, la camisa con los ojales sueltos–" (Proulx, 2005, p. 3-4).

En su relato sinérgico, Rufo Caballero se decanta por insistir en ese dato corporal, de manera muy similar a como aparece contenido o descrito en el largo relato original, cuando la narradora omnisciente, la camarera Cassie Cartwright, describe su embeleso erótico y sexual con Ennis del Mar: "No perdía un instante de mirar a Ennis del Mar, «sus manazas siempre rasguñadas», sus gestos pequeños y graves, su severidad amable, su cabello lacio, rubio, suelto al desgaire" (Caballero, 2010b, p. 49).

Cassie, amante comprensiva y narradora personaje en diferido, es capaz de digerir, sin dificultad, no solo los atributos anatómicos de Ennis del Mar que lo hacen deseable, sino incluso otros detalles ininteligibles o sutiles, en especial la mirada muy masculina pero no por ello menos lánguida, o afeminada, del vaquero, atascado en un dilema que rebasaba lo afectivo y lo emocional para recaer en el aspecto existencial.

No es el único fragmento textual que Rufo Caballero asume del original de Proulx. Otro detalle o momento que se atreve a citar, homenajear o plagiar en su relato breve "Las Fuerzas Mayores" es el del primer reencuentro entre Ennis del Mar y Jack Twist tras cuatro años sin verse. Así describe el instante la escritora estadounidense:

> Se agarraron por los hombros y se abrazaron con todas sus fuerzas, cortándose mutuamente la respiración a la vez que decían «hijo de puta, hijo de puta», y luego, con la misma facilidad con que la llave adecuada hace girar la guarda de una cerradura, sus

[277] Las comillas son utilizadas en este caso no para destacar un título cinematográfico, literario o musical, sino un fragmento de la cita, extraído de la fuente narrativa una vez traducida, no resaltado en dicho texto. Estas permiten establecer las apropiaciones y referentes de la obra literaria de Rufo Caballero que propias de otros autores, son aludidas o reproducidas de manera literal en la narrativa del crítico cubano.

> bocas se juntaron, y cómo, los dentarrones de Jack hicieron brotar sangre, su sombrero cayó al suelo, se raspaban con sus incipientes barbas, la saliva se acumulaba, y la puerta se abrió y Alma observó durante unos segundos los hombros en tensión de Ennis y luego cerró la puerta mientras los hombres aún seguían enlazados, apretados uno contra otro, pecho, entrepierna, muslo y pierna, pisándose mutuamente los dedos de los pies hasta que se separaron para tomar aliento. (Proulx, 2005, p. 14-15)

En un alarde de apropiación argumental y ejercicio estilístico de síntesis literaria, y sin renunciar a destacar los elementos narrativos del original que más le interesaban, Rufo Caballero consigue condensar aún más la atmósfera afectiva, dramática y lúdica, en este caso de su historia del cine vuelta a contar con originalidad y vehemencia pero citando, de una manera u otra, las fuentes literarias y cinematográficas homenajeadas, muy fáciles de rastrear y encontrar:

> Los duros dentarrones de Jack hicieron brotar sangre, su sombrero cayó al suelo. Se raspaban con sus barbas. Apretados estaban, uno contra otro, pechos, entrepiernas, muslo y pierna, pisándose mutuamente los dedos de los pies. «¡Hijo de puta!». «¡Hijo de puta!». (Caballero, 2010[c], p. 56)

Al discursar sobre la consistencia dramática como una de las virtudes cardinales del filme, Rufo Caballero lo hace desde cierta noción operativa de profundidad afectiva, y sentimental, que caracteriza a los dos personajes protagónicos, ajenos por completo a cualquier epidérmica y, por tanto, estereotipada, representación del vaquero promedio. Al que apostaban siempre por representarlo como un individuo inexpresivo e insensible, a ratos inerte del todo, que aquí aparece desteñido de cualquier rubor de predictibilidad, que bien podría llevar a formular una pregunta con una respuesta evidente y sencilla:

> Ahora, ¿qué hacía de *Brokeback Mountain* una obra maestra, luego de tantos intentos similares? Algo sutil y consistente como una tormenta de hielo: la densidad emocional. No dejaba de mediar el deseo entre Jack y Ennis del Mar; todo lo contrario: cuando se reencuentran, no son capaces de advertir el peligro de la esposa en la ventana, y no pueden sino lanzarse al cuello y a los labios del Otro. Pero, al tiempo, los reclamos de Jack tenían que ver con una condición vital: se trataba del amor, y no sencillamente de los vericuetos –cierto que hermosos y cautivantes- del deseo. (Caballero, 2010[b], p. 58-59)

A nivel de la armazón argumental y el desarrollo dramático del cuento de Proulx y el filme de Ang Lee, es una escena y momento definitorio del tono posterior que asume la historia hasta su resolución trágica final. Hay un antes y un después de ese abrazo, amistoso y amoroso a partes iguales, donde se con-funden a sabiendas que podrían ser observados o sorprendidos in fraganti, como ocurre en el cuento de Annie Proulx pero no en el largometraje de Ang Lee, si acaso más elusivo en la representación explícita de los afectos entre aquellos dos hombres homosexuales que se amaban estacionalmente.

A Cassie Cartwright la cuestión de la homosexualidad reprimida de Ennis del Mar no parece importarle demasiado. Por el contrario, la historia del cine vuelta a contar por Rufo Caballero es al menos la carta de intenciones y la declaración de principios de un personaje femenino secundario que, al formar parte alguna vez de la órbita afectiva del vaquero gay, con el cual se prodiga en afectos y confidencias, se siente con el derecho y la responsabilidad de emplazar a quien fuera la desaprensiva que no estuvo a la altura de las circunstancias. De ahí que su destinataria definitiva e interlocutora sea Alma Beers, la ex esposa de Ennis del Mar, a la cual reprocha su incapacidad para aceptar a su pareja tal como era, un hombre que amaba y tenía sexo a su vez con otro hombre homosexual, ambos sin aparentar serlo de una manera ostentosa y pública, sino más bien precavida, teniendo en cuenta la hostilidad del entorno en que convivían:

> Fuiste afortunada. No porque te amara; tampoco te amó. Él sólo tenía amor para una persona en el mundo. Pero al menos por ti luchó. Trató de preservarte, de hacerte feliz, te hizo hijas, te mimó. Lo tuviste durante mucho tiempo, todo el tiempo del mundo, y sin embargo te diste el lujo de rechazarlo, cuando te percataste de que existía una persona por encima de ti. (Caballero, 2010[c], p. 51)

Rufo Caballero no desaprovecha la ocasión de insistir en su muy particular teoría, estética, erótica y teosófica, que eleva a los altares de la divinidad dominante a la figura mitológica del amor que se hace carne y tierra en los amantes homosexuales dispuestos al sacrificio ritual de sí mismos en aras de conseguir ascender a un plano que catalogaría de metafísico. Según apunta Rufo Caballero una y otra vez, estos no difieren demasiado, pues lo único trascendente que nos hace rebasar la perecedera condición humana es la sinestesia del amor arrollador que lo ampara todo:

> Nunca imaginó que luego de su historia, lo amaba más. Que la bifurcación de su historia no hacía sino mostrarme su capacidad de amar, su nobleza de alma y la firmeza de una sensualidad tormentosa, enorme. Desde luego, para él no era bifurcación alguna; era el centro de su mundo. Se amaron de una forma sobrenatural (forma para la cual tú y yo teníamos que ser, como tuvimos que ser, insignificantes mortales, enanas de cuerpo y espíritu). (Caballero, 2010[c], p. 51)

La narradora personaje de Rufo Caballero compite con el de la autora del cuento, una historia intimista, casi narrada desde una sutil perspectiva femenina, de observadora comprensiva y paciente que espera su momento y no desaprovecha la oportunidad para dejar bien claro que va en serio y que no le importa nada: “Entonces pronuncié la frase de mi vida. Por poco me muero; pero la solté. Le dije: «Ennis del Mar, lo que nunca has

entendido es que las mujeres no se enamoran de la tristeza[278] ni de la diversión»" (Caballero, 2010[c], p. 49). Es la reclamación por daños y perjuicios de un personaje femenino, antes secundario, que admite que ahora, y desde mucho antes de su epístola, que fue a por todas, sin analizar ni reparar en el hecho casual de sentirse atraída por un hombre homosexual que no se atreve a declarar públicamente su condición gay:

> *Una chica no se enamora de la diversión*, le dice Cassie Cartwright a Ennis del Mar, el solitario, mientras suelta una lágrima. Ha estado tras él, o más bien tras lo que Ennis significa, durante un tiempo prolongado. Pero Ennis no le hace caso. Ama a Jack (o más bien ama el vínculo emocional que nace entre él y Jack y que no depende, claro está, del hecho de que ambos sean varones). (Garrandés, 2016, p. 139)

Rufo Caballero, como crítico de cine y escritor prefiere curarse en salud. De paso, apuesta por prefabricar el efecto a consignar. Para ello no solo resalta el calibre artístico de la escritura intencionada del guion adaptado de *Brokeback Mountain*, sino, incluso, las claves de interpretación que aplica luego al instante de contar la historia de nuevo, esta vez desde su perspectiva de autor de ficciones que construye sentidos diferentes.

> Aunque pudieran concordar, no se debe confundir el momento privilegiado con los valores de anticipación o los segmentos de fuerte carga alusiva o semiótica, en general. Una película bien escrita, y es el caso de *Brokeback Mountain*, está llena de este tipo de detonante. Cuando se encuentran ya en la montaña Espalda Rota –sintagma muy alusivo él mismo- Ennis confiesa que no le gusta la sopa (*topos* de que los machos ni bailan ni toman sopa; luego sabremos, para completar, que Ennis baila muy mal, por cierto), pero minutos antes de «relajarse» y consumar la relación homoerótica, escucharemos de Ennis que se ha aburrido de los frijoles, y encarga entonces sopa: algo está por pasar […] (Caballero, 2008[f], p. 160)

Es un aspecto que aparece tratado en el mismo tono en "Las Fuerzas Mayores", cuando Rufo Caballero, por medio de Cassie Cartwright en tanto narradora y personaje, reproduce a ultranza la teoría formulada un par de años antes desde la crítica de cine:

> Pasadas las once, me arrimé y le dije: «Acabo de terminar mi turno. ¿Quieres bailar?». «Yo no sé bailar», contestó con una sonrisa amable. Por mi parte, me limité a un chiste infeliz: «Y yo me conozco el cuento: los machos duros ni bailan ni toman sopa». (Por cierto, después supe que Ennis solía negar que le gustara la sopa, como credencial de presentación, pero en los primeros días de Brokeback Mountain, solía encargarla de una forma recurrente y sospechosa. (Caballero, 2010[c], p. 50)

[278] Rufo Caballero, en su cuento "Las Fuerzas Mayores", gracias a la narradora y personaje participante, Cassie Cartwright, incorpora la noción de tristeza, que no aparece como tal en los diálogos de la película. El bocadillo dice textualmente una vez traducido del inglés: «Las chicas no se enamoran de la diversión», un instante que ocurre a las 1:51:41 horas del metraje y vendría a reflejar uno de los sentimientos usuales que definirán a muchos de los personajes de las historias del cine contadas de nuevo por Rufo Caballero: una desolación insondable e irreversible relacionada con la muerte del amado y los efectos secundarios de la pérdida en sí.

Defiende así una postura casi idéntica en buena parte de sus críticas de cine que, acabarán siendo historias que se narran a posteriori y demandan precisamente asumir la búsqueda, la concreción, incluso el hallazgo del amor en cualquiera de sus formas, como un absoluto o una totalidad emotiva que contiene y siempre supera al individuo, que no debe resistirse bajo ningún concepto al riesgo de acabar abandonado y destruido. Es constante el enunciado al respecto. A través de los personajes parlantes que habitan sus relatos y no consiguen sino dejar constancia por escrito de dicho impulso instintivo, que los explica y justifica ante el mundo y que también los lleva a formular preguntas, algunas incómodas por indiscretas pero funcionales. Al apuntalar el sentido a construir, Rufo Caballero propone que dicha constante emocional abogue por el emplazamiento directo de la interlocutora elegida, Alma Beers, que nunca llega a recibir respuesta: "¿Qué razón verdadera podía conducirte a no entender el amor de Ennis del Mar, que lo batía todo, que arrasaba con todo, que lo asolaba todo como no fuera la distancia de milímetros que debía existir entre él y Jack Twist?" (Caballero, 2010b, p. 51). Rufo Caballero apuesta por los absolutos. Es lo que demanda a las historias que reescribe y a los personajes que lo inspiran: asumir el riesgo de apostarlo todo al amor, en abstracto, más allá de las consecuencias terribles que acarrea para los amantes atrapados en una dinámica autodestructiva que los aboca a la muerte. Para él no aplica alternativa, y ante la duda de si la relación de los vaqueros de *Brokeback Mountain* es de esa naturaleza la respuesta es brutal: "Absolutamente. Sin duda. Es un amor lleno de contradicciones abismales que conducen a una entrega total". (Garrandés, 2012, p. 249)

Ello no significa que sea un escritor desaprensivo que desconozca las amenazas, imaginarias o reales, a las que se enfrentan los personajes que decide recrear en sus cuentos. Por el contrario, aunque los juzga e induce al suicidio social, siempre halla la manera de atenuar sus acciones y reacciones, basadas en algún evento traumático de su pasado, reciente o remoto, y que son las que permiten elucubrar sentidos nuevos a partir de los significantes sintomáticos que se urden a manera de advertencias premonitorias, sea desde el cuento original o el guion adaptado al cine y la posterior puesta en escena:

> Hay otros momentos privilegiados en *Brokeback Mountain*, que pudiéramos llamar «momentos privilegiados de segundo orden», y tienen que ver con revelaciones esenciales de significaciones parciales. Por ejemplo, las escenas referidas al abandono de ambos padres. Sobre todo aquella retrospectiva donde el padre de Ennis lo obliga a presenciar un cadáver –relacionado con el castigo social al diferente- es un momento básico en la comprensión de la actitud del protagonista en el curso de la historia. (Caballero, 2008[f], p. 159)

De una manera u otra, ambos personajes protagónicos masculinos comparten una biografía afectiva y clasista que los acerca y complementa a pesar de las diferencias de actitud y temperamento: "El doble protagonismo de Ennis-Jack en *Brokeback Mountain* recuerda ese recurso que en algún lugar he llamado el protagonismo espejeado y que se aplica a otros tantos ejemplos" (Caballero, 2008[f], p. 160). Al hablar de protagonismo espejeado Rufo Caballero recupera un antiguo mito erótico sexual de la cultura clásica, grecolatina y occidental por extensión, el de Narciso frente al estanque que, prendado de su belleza inmanente, acaba siendo absorbido, hasta morir, por esa imagen complaciente y edulcorada de sí mismo; que le resulta irresistible y de cuya contemplación extasiada no puede sustraerse a manera de castigo divino. La obra literaria de Rufo Caballero se retrotrae y presta especial atención a las resonancias culturales de un corpus mitológico actualizado para la ocasión, el cual funciona como base argumental y coartada estética para discursar y especular sobre cuestiones filosóficas ancestrales que han trascendido hasta la actualidad.

La cuestión metafísica de la predestinación y la trascendencia como una fuerza cósmica o sobrenatural que supera la capacidad humana racional y volitiva para resistir, emerge como un elemento decisivo e inexorable, que condiciona los actos y emociones de los personajes protagónicos que intuyen el peligro pero deciden ignorarlo a sabiendas del costo terrible que podría tener para ellos. El amor y la atracción como impulsos los hace temerarios hasta la irracionalidad que condena cualquier conmiseración por el otro: "Me lo explicó. Ennis me contó que mientras besaba y abrazaba a Jack sentía tu mirada desde la ventana, pero que una fuerza mayor le impedía soltar a Jack, compadecerse de ti" (Caballero, 2010[c], p. 56). La que habla en esos términos es Cassie Cartwright.

Las claves del argumento dramático pero también de la tragedia y el nuevo sentido construido por Rufo Caballero hay que buscarlo y encontrarlo en la descripción y la teorización que hace de la inevitabilidad del influjo de la amistad y la atracción, en fin, del amor y el deseo. De ahí los reproches de la narradora personaje, Cassie Cartwright, que no solo emplazaría a la esposa de Ennis del Mar sino también a la de Jack Twist: "Como tú, Lureen intentaba retenerlo pueril, infructuosamente, sin sospechar que hay fuerzas mayores contra las que no se puede, nada se puede" (Caballero, 2010[c], p. 53). Cassie Catwright, como narradora personaje y testigo, insiste así, una constante en la narrativa de Rufo Caballero, en la inexorabilidad y la naturaleza arrolladora del amor; también en la condición divina de los amantes desesperados que se abstraen del mundo. Por tanto, no resulta difícil encontrar las conexiones de los nuevos sentidos construidos,

que caracterizan el estilo y la retórica, heroica pero también erótica, de su obra literaria, en el tránsito de la crítica de cine a la narrativa en diferido. Tampoco es que la creación destaque por su originalidad a partir de sus dos motivaciones principales, que siempre remitirían a lo mismo, sin que aburra: "Al amor y al sexo. No pretendo asegurar nada. Hago descripciones analíticas. Me refiero al cuerpo como territorio sagrado, o que deviene sagrado para dos personas-personajes, dentro de una historia verosímil o inverosímil" (Garrandés, 2012, p. 249).

Una decisión recreativa de Rufo Caballero que parece a bien explicar tiene que ver con la elección meditada del narrador personaje del cuento "Las Fuerzas Mayores". Cassie Cartwright, como bien se ha argumentado, no aparece siquiera nominada en el cuento de Proulx y apenas constituye una dama de compañía en el filme de Ang Lee, por lo que su peso específico desde el punto de vista argumental y dramático es relativo. Habría que tener en cuenta, entonces, otras cuestiones de tipo estilístico e ideológico.

La crítica de autor, como elongación argumental y distorsión dramática de una historia de cine analizada anteriormente, supone el desplazamiento del protagonismo, que debe o puede recaer entonces en otros hablantes o individuos que, presentes o no en el relato escrito original o en el filme como adaptación, adquieren nuevas atribuciones y características. Si "En el caso de *Brokeback*…, Ennis resulta el protagonista esencial, porque de su viaje de aprendizaje humano depende el discurso" (Caballero, 2008[f], p. 160), en "Las Fuerzas Mayores" se desplaza la atención a Cassie Cartwright, no solo la cómplice y confesora de Ennis del Mar, sino también el personaje arbotante, femenino, marcado con una doble finalidad funcional: primero, distender la presión que ejerce el medio social, punitivo, sobre Ennis del Mar. Ello, a partir de la disposición individual de Cassie de aceptar el hecho de estar enamorada de un hombre homosexual; y segundo, por contraste, establecer la superioridad apriorística de la relación amistosa y amorosa entre los dos hombres homosexuales, más que todo por los riesgos asumidos al respecto por ambos, cada cual a su modo, con tal de salvar su amor de años, más bien décadas.

Cassie, la narradora personaje de "Las Fuerzas Mayores", congenia así con Nancy, que a su vez lleva la voz cantante en "Silicona", otro de los cuentos de Rufo Caballero. Ambas mujeres están conscientes que no podrán ganar la batalla afectiva y erótica por el hombre homosexual al que aman, por lo que solo les resta aceptar y admirar ese vínculo extraño, que las excluye, que envidian hasta un punto, pero que no dejan de contemplar con lujuria incontenible, imaginando que usurpan el lugar del sujeto amado por el otro, esquivo pero no necesariamente inaccesible del todo, que se resisten a dejar escapar.

El diseño de los personajes femeninos del cuento de Rufo Caballero se concibe desde la complementación y contraposición de caracteres análogos pero diferentes; tres mujeres que gravitan furiosas alrededor de los protagonistas masculinos: el ama de casa, luego reponedora de supermercados, que no acepta ni comprende, pero juzga, para su desgracia (Alma Beers); la amazona, burguesa y pragmática, a la que casi todo le da igual siempre y cuando el negocio familiar fluya (Lureen, esposa de Jack Twist) y, no por último, la camarera comprensiva, decidida a conquistar y retener a uno de ellos, Ennis del Mar, que no está por la labor de dejarse atar de nuevo, así sea para mantener las apariencias ante los demás, en un matrimonio por connivencia donde sea una mujer dispuesta al sacrificio de compartir a su cónyuge con otro hombre homosexual que llegó antes a su vida y que lo sacude hasta los cimientos cada vez que se encuentran a solas.

Que Cassie Cartwright asuma el liderazgo narrativo como personaje y testigo la ubica en una posición privilegiada, que le permite atacar a dos bandas, no solo a Alma Beers como interlocutora directa de esa extensa carta que al final es el relato como tal, sino también a la esposa de Jack Twist, con la cual, aun así, es mucho más indulgente: "Por lo menos Lureen no lo aguijoneaba como tú" (Caballero, 2010[c], p. 53). A quien sí azota con cierta furia es a Alma Beers, sobre todo su incapacidad para aceptar, entender, o al menos no juzgar, a su esposo y padre de sus hijas, atascado en un dilema existencial sin solución real: "La ira que sentías hacia Jack Twist la vertiste sobre él y lo perdiste. Lo alejaste. Supongo que todavía hoy te estés muriendo, como me muero yo. Pero hiciste tu voluntad de censora. No entendiste, y eso, Alma Beers, te vuelve incomprensible para mí. Tú sí que eres incomprensible". (Caballero, 2010[c], p. 51)

En cualquier caso, más allá del amor y la atracción sexual, lo que también siente Cassie Cartwright por Ennis del Mar es una admiración sustentada en la capacidad y la decisión del vaquero gay de luchar por una relación homosexual condenada al fracaso, pero no por ello indigna de ser vivida. "Ennis defendía su amor con una fuerza que no pertenece a este mundo; lo defendía incluso del propio Jack" (Caballero, 2010[c], p. 52). Para Cassie Cartwright, a diferencia de Alma Beers, Jack Twist no era el enemigo en sí, ni un rival a derrotar. Por una sencilla razón. No solo era el amante de Ennis del Mar, también se parecía mucho a él: "Siempre deseé conocer a Jack. Entendí tanto su actitud, ¡me puse tanto de su lado!" (Caballero, 2010[c], p. 53). Es un rasgo emocional que comparten algunas de las protagonistas literarias de Rufo Caballero, en especial Cassie Cartwright y Nancy, de "Silicona", mujeres desesperadas, hasta un punto, en franco declive existencial y físico al momento de contar sus historias de amor, desamor y

quizás, incluso, odio; definitivamente destruidas por la vida llevada, pero no derrotadas, si aún conservan las fuerzas suficientes para escribir sus memorias.

De esta forma, propone a sus mujeres, ya sean narradoras, personajes o testigos, recorrer el camino de la heroína. No el de la damisela en apuros. Un derrotero estético arriesgado y diferente que las lleva, de una forma u otra, al empoderamiento femenino pero no de una manera convencionalmente reivindicativa y revanchista; en todo caso, basada en la aceptación de los defectos, deformaciones y vicios del hombre como acto previo al entendimiento y la búsqueda de alternativas a las relaciones entre los géneros, los que sean, que no son compartimentos estancados, aislados del infernal ruido social, siempre contaminados y condicionados por su construcción cultural letal y prejuiciada, de la cual no pueden escapar aunque lo intenten con todas sus fuerzas una y otra vez.

El argumento y la estructura de "Las Fuerzas Mayores" tampoco se apartan mucho de las formas narrativas desde las cuales Rufo Caballero anticipó, en las críticas de cine, lo que acabaría siendo su comprensión ficcional y personalizada de los hechos que narran tanto el cuento de Proulx como el filme de Ang Lee. Por ello detiene su atención en el análisis anticipante de los instantes y sucesos que desde su perspectiva axiológica revisten indicios de dramatización y escalada del conflicto erótico y moral a punto de estallar en cuanto se acoplen los cuerpos de dos hombres homosexuales que lo arriesgan todo: "Segundos antes de desordenarse, Ennis espeta a Jack: «Tú serás un pecador, pero yo no he tenido esa oportunidad». Segundos después, la vida y la película le brindan la oportunidad, y en realidad es como si Ennis concediera: Qué malo es el pecado, pero… ¡qué gracia tiene!" (Caballero, 2008[f], p. 160).

Proulx había trazado con cierta antelación maquiavélica la cartografía afectiva y el punto de colisión en el que acabarían fundidos los dos vaqueros cuando reconocen en el otro no solo al camarada de aventuras sino también al cómplice discreto con el que intercambiar confidencias, desazones, un lugar en el mundo; en especial, Ennis del Mar, el más inseguro y sentimental de los dos, por tanto, el más dependiente y vulnerable:

> Respetaban mutuamente sus opiniones, felices ambos de contar con un compañero inesperado. Ennis, cabalgando contra el viento para volver al rebaño en la traicionera y ebria luz, pensó que en su vida lo había pasado mejor, se sentía capaz de quitarle el blanco a la luna de un zarpazo. (Proulx, 2005, p. 8)

Rufo Caballero detecta como espectador y lector no solo la soledad sino también la debilidad de un personaje masculino atenazado por circunstancias con las cuales no está capacitado para enfrentar, aun cuando lo intente; y que lo situaban en una posición

desventajosa e incómoda respecto a Jack Twist, más combativo y dispuesto a entrar al ruedo y montar el toro salvaje de la incomprensión y la intolerancia. Cassie Cartwright, la narradora y personaje prospectivo que rememora, también está segura al respecto:

> Jack tenía claro que frente al machismo sólo quedaba la opción del reto, de la pelea. Pero Ennis sufría la presión como trauma, como fantasma. Me contó que su primera frase encontrada con Jack Twist fue precisamente: «Tú serás un pecador, pero yo aún no tuve la oportunidad». Comenté a Ennis que me parecía una frase espectacular, maravillosa, porque, a un tiempo, ahuyentaba al otro y lo invitaba. Era como decir: «Te estoy ofreciendo la primera oportunidad. Adelante». (Caballero, 2010[c], p. 54)

Rufo Caballero aplica una estrategia que funciona bien dentro de su obra literaria: la de los afectos comunes y los triángulos amorosos asimétricos, donde en los extremos de la hipotenusa se ubican dos ángulos agudos que, a manera de personajes a la espera, comparten la misma hoja de ruta. Que converjan en su lucha por atrapar la atención del amado en común es esencial. Es el factor que explica por qué Cassie Cartwright no solo admira sino que compite con Twist por el amor de Ennis del Mar, recurriendo ambos a las mismas armas afectivas. En circunstancias análogas, se emplean palabras conocidas que disparan la tensión sexual latente:

> La frase era de un erotismo total. Recuerdo que cuando hice el comentario a Ennis se abalanzó sobre mí como si fuera una fiera e hicimos el amor como nunca antes ni después. A Ennis lo enardecía la idea de vencer el acoso de los demás en el espacio de lo íntimo, de lo privado o lo imaginado. Eso le confería el arrojo que no tuvo para afrontar su amor en la vida de todos los días. Ennis sentía sobre sí, como un vapor sofocante, la presión del pene social. (Caballero, 2010[c], p. 54)

Así confluyen los intereses y las herramientas de atracción compartidas tanto por un hombre homosexual como por una mujer, que aspiran a su vez, cada uno por su lado, a seducir a un tercero en discordia, otro hombre homosexual que no se asume en público como tal. Es un recurso que Rufo Caballero aplica a discreción en más de una ocasión dentro de su obra literaria. Se podría afirmar que así diluye más fácil, a conveniencia, los límites gelatinosos del juego erótico convencional, para en su lugar proponer una comprensión desprejuiciada y divertida de la dinámica lúdica de la sexualidad humana.

Que no entiende de géneros ni de sexualidades rígidas, sí de argumentos y armas comunes puestas en función de la seducción del amado y/o el deseado, que a la sazón no deja de ser un individuo temeroso y tímido que busca resarcirse al final. Rufo Caballero consigue contagiar a sus personajes de ficción de una cierta vocación interpretativa, pero también sintomática, de construir sentidos desde los significantes cuya detección no pasa inadvertida ni relegada a un segundo plano.

Así lo inquiere y se responde a sí misma Cassie Cartwright en algún momento de la narración: "Ennis esculpía en madera, a menudo la imagen de un jinete, que más tarde Jack atesoraba. ¿Por qué siempre un jinete? Ennis necesitaba afirmarse en cada gesto, como manera de contrarrestar, con las ilusiones, la adversidad y la rispidez del mundo" (Caballero, 2010[c], p. 54).

Es característico de su estilo como escritor que Rufo Caballero adjudique visos de intelectualidad reflexiva e inteligencia emocional a personajes populares que en teoría no deberían estar investidos de dichas cualidades, sobre todo las mujeres que narran sus historias de amor prohibido y de búsqueda de la felicidad personal. Cassie Cartwright, más que la excepción al respecto, es la confirmación de la regla, una camarera tenaz que al final de "Las Fuerzas Mayores" aspira a ser escritora mientras permanece atascada en su mundo de cervezas y copas en un bar en medio de la nada.

Sin embargo, desde mucho antes, en un agudo tono marcadamente psicoanalítico, se detecta su capacidad de conjeturar y dialogar, utilizando un inverosímil idiolecto intelectual, que nunca está acorde, en teoría, con su origen de clase, empleo y formación profesional, limitada al campo de la restauración y los servicios. Aun cuando ella haya tenido, según dice, otras inquietudes creativas enfocadas en la literatura de ficción que, nunca llegaron a cuajar en realidad, no se descarta que responda más bien a la necesidad razonada de conferirle cualidades discursivas que le permitan usurpar el lugar del autor a manera de un alter ego descentrado o indirecto, que se atribuye y practica la potestad de filosofar desde una extraña postura vernácula.

No asombra si se tienen en cuenta las atribuciones autorales que se arroga Rufo Caballero en su intento de dislocar una historia conocida y dotarla de interpretaciones y nuevos sentidos construidos sobre la base, no solo de prorrogar y retorcer el argumento y la base dramática, sino de elucubrar y establecer lo que se dijo e hizo entre líneas, o no se dijo ni se hizo, pero que el autor cubano prefiere imaginarlo como una posibilidad. No se habla de un final alternativo ni de una secuela para espectadores descontentos y exigentes pues la crítica de autor, tal como se concibe a partir del análisis axiológico de la obra literaria de Rufo Caballero, recuerda que la obra de arte no solo es polisémica, por definición, sino infinita en cuanto a sus potencialidades de elongación argumental, en especial aquellas cuya naturaleza narrativa, sea literaria o fílmica, ambas al unísono, facilitan el esfuerzo y el experimento estético de reconstruir sentidos, diferentes pero conectados a una lógica de continuidad y ruptura dialéctica respecto al referente citado.

Si se analiza con detenimiento, la basa de cualquier argumento fílmico adaptado, sustentado en una canción, cuento, ensayo, novela, obra de teatro o poema, no importa, podría considerarse la distorsión y elongación conveniente de una historia precedente, que se tiene en cuenta pero que en algún momento es superada. En tal sentido, la crítica de autor asume, a posteriori, en parte, las funciones del guion, que continúa o rellena de luz los puntos ciegos de la trayectoria argumental y dramática de la cuestión narrada, siempre a discreción del o de los autores convidados, escritores dedicados a la función, por lo general anónima, de traspalar a un ámbito creativo diferente historias de papel concebidas, es lógico, en una dimensión virtual. Así es posible afirmar que la crítica de autor es otro guion que espera ser adaptado a manera de un *remake* contemporizado a circunstancias cambiantes en lo estético pero también en lo ético y lo ideológico.

Un ejemplo evidente es la manera en que los tres autores abordan la que quizá sea la escena más afectuosa y espiritual que se permite el cuento, incluso el filme, no tan así la historia del cine vuelta a contar. Proulx, fiel a su estilo, apuesta por establecer las coordenadas emotivas pero no menos racionales del instante, que narra de forma directa, escueta y naturalista, alejada de la recreación melodramática y sentimental que harán luego los autores del guion y Ang Lee, pero no Rufo Caballero: "Lo que Jack recordaba, y anhelaba de un modo que no estaba en su mano dominar ni comprender, era aquella ocasión en el remoto verano de la Brokeback en que Ennis se le acercó por detrás y lo estrechó entre sus brazos, aquel abrazo silencioso que satisfizo un hambre compartida y asexuada". (Proulx, 2005, p. 30)

En buena medida el acento dramático, romántico pero también trágico del cuento de Proulx y el filme de Ang Lee hay que hallarlo en ese instante de intensa significación emocional, que contra todo pronóstico apriorístico no alcanza a ser melodramático:

> Uno de los momentos más elocuentes y conmovedores de esta cinta ocurre cuando –luego de una violenta discusión entre los amantes, en la cual se pone en claro que la relación carece de soluciones de continuidad- se introduce un flashback al momento en que eran, o parecían, felices y satisfechos, y el tierno Jack Twist abraza por la espalda al ríspido Ennis del Mar, y le pregunta si está durmiendo de pie, como los caballos. La escena alcanza un tremendo significado dramático pues permite comprender la esencia de los personajes: la vigilia paranoica y autorrepresiva de Ennis, y la sentimentalidad expansiva de Jack. (Del Río, 2012, p.441)

Es un punto de clímax e inflexión dramática que casi pasa del todo desapercibido. Quizás tenga que ver con que su valor argumental y emocional es de efecto retroactivo, de remisión a un pasado que comienza a diluirse en el tiempo y precisa ser idealizado

para cristalizarlo en la memoria afectiva de los dos personajes masculinos protagónicos. Lo interesante es que el crítico cubano de cine Joel del Río, que adjudicaba a *Brokeback Mountain* el calificativo de melodrama, comete un leve error de apreciación, pues el que en verdad abraza al tierno Jack por la espalda es el ríspido Ennis del Mar, lo que vendría a confirmar, solo en parte, la teoría de Rufo Caballero acerca de aquellos personajes pareados, espejeados, con la capacidad adjudicada, intrusiva y mimética de confundirse, intercambiar o usurpar el lugar del otro al que también complementan por contraste.

El equívoco involuntario del crítico cubano bien podría tener una explicación muy sencilla. En la escena de la pelea previa en la que alude la disposición de los personajes al momento del diálogo, esta era otra, con Ennis del Mar cabizbajo, en un primer plano descentrado y oblicuo; a sus espaldas, Jack Twist le recrimina su cobardía de no irse ni luchar por la felicidad de ambos. Es la última vez que se verían pues Jack Twist moriría asesinado tiempo después.

Si desde el guion adaptado y en la posterior puesta en escena, el director Ang Lee respeta las esencias del momento, Rufo Caballero resuelve la situación de otra manera y para ello recurre, no podría ser diferente, a su narradora personaje, que lo sabe casi todo:

> Me contó, absolutamente emocionado y triste, aunque sonriente –sonreía inevitablemente cuando recordaba algo, cualquier cosa de Jack Twist- que la última vez que se vieron en Brokeback Mountain, luego de una terrible discusión (las discusiones entre ellos eran incentivo para el erotismo), Jack se hallaba junto al río, enfadado, de espaldas. El cansancio lo vencía. Ennis se acercó sigilosamente y lo abrazó desde atrás. Le dijo: «Vamos, estás durmiendo parado, como los caballos. Mi madre solía decirme eso cuando era niño». (Caballero, 2010[c], p. 52)

Ang Lee, tras las cámaras, decide eludir el tono áspero de los actos y las palabras que Proulx pone en boca de Ennis al momento de la despedida inminente entre ambos, que nunca dejan de ser dos hombres homosexuales del viejo Oeste, curtidos por la vida, no hechos para la expresión explícita de emociones que los hagan lucir dependientes, frágiles y vulnerables:

> - Llegó la hora de recogerse en la cuadra, vaquero. Tengo que marcharme. Vamos, estás durmiendo de pie como un caballo –y zarandeó a Jack, le dio un empujón y se alejó en la oscuridad. Jack oyó temblar sus espuelas mientras montaba, la frase «nos vemos mañana», el resoplido estremecido del caballo, los cascos rechinando sobre la piedra. (Proulx, 2005, p. 31)

Annie Proulx parece intuir que ciertos límites simbólicos no deberían ser cruzados jamás. De ahí que su manera de mostrar el momento sea, con diferencia, mucho menos delicada, romántica y sentimental a como luego lo describirá Cassie Cartwright en la

narrativa de Rufo Caballero, en la que llega a decir, casi con envidia sana: "Pero ya que no estuve en la escena, la disfruto, y me conmueve el cariño de Ennis y de Jack" (Caballero, 2010[c], p. 52). Cassie Cartwright, la narradora personaje de Rufo Caballero, en cualquier caso, se aleja del dejo escéptico empleado por Annie Proulx, sobre todo si se analizan las formas en que la escritora estadounidense no desaprovecha la ocasión de recordar quiénes y cómo son en realidad los dos personajes protagónicos masculinos de su cuento, hombres homosexuales atascados en un atolladero existencial irreversible:

> Tiempo después, el somnoliento abrazo cristalizó en su memoria como el único momento de simple y encantadora felicidad en sus vidas separadas y difíciles. Nada la empañó, ni siquiera saber que Ennis no lo había abrazado cara a cara en aquel momento porque no quería ver ni sentir que era Jack a quién tenía en los brazos. Y quizás, pensaba Jack, nunca habían llegado mucho más lejos. Déjalo estar, déjalo estar. (Proulx, 2005, p. 31)

Asombra, no obstante, que Rufo Caballero, como escritor de ficciones adaptadas del cine, no haya prestado mucha más atención a esa escena en particular, la del abrazo. Si se tiene en cuenta la evolución argumental y estilística de su obra literaria de ficción, donde se urden historias de amor entre hombres homosexuales atenazados por la presión social que los impele a disimular u ocultar quiénes son, el abrazo es, más que los besos, las caricias, la penetración o el sexo por extensión, la forma ideal para el acoplamiento afectivo entre dos seres que se aman y desean con intensidad pero no están dispuestos a pagar el peaje público que supone asumir una relación como esa, condenada al escarnio. Quizás tenga que ver con el hecho comprobado de que en *Brokeback Mountain*, en el cuento y en el filme, los personajes sí consiguen, más que amarse de manera platónica, practicar el sexo gay, liberados casi del todo, al menos cuando están a salvo de la mirada fiscal de la sociedad, de la que anhelan escapar sin hacerlo, pues suponen que serán perseguidos y castigados con la muerte, el ostracismo o la soledad de por vida.

Rufo Caballero, en su esfuerzo continuo de aprehender la esencia interpretativa y sintomática del cuento de Proulx, y en especial del largometraje de Ang Lee, insistirá, en "Las Fuerzas Mayores", en la deconstrucción intelectual y simbólica del binarismo cultural que restringe la comprensión de las dinámicas fluctuantes, diríase que líquidas, del género y el sexo biológico, a una argamasa de aptitudes, comportamientos y roles rígidos, paralizantes, puestos en solfa por el discurso y las prácticas reivindicativas del feminismo más beligerante:

> Toda la familia se hallaba reunida, alrededor de la mesa, a minutos de la cena. Cuando se imponía trocear el pavo, el déspota se levanta y dice: «Aquí el macho dominante es el que trincha». Pero desconoce también el apoyo que Jack había brindado a Lureen en cuanto a

> que el niño apagase el televisor: «¡Los muchachos tienen que ver fútbol para que se hagan hombres!». Después de respirar profundo varias veces, Jack se levantó, tomó el cuchillo en sus manos, y advirtió al déspota: «Siéntate, antes que te mande al futuro de una patada». (Caballero, 2010[c], p. 55)

Años antes, desde el ejercicio interpretativo de la crítica de cine, Rufo Caballero, aplicando una lógica feminista perceptible por demás en el cuento de Proulx, avizoraba la importancia de diluir dichos límites arbitrarios construidos culturalmente. Sobre todo, al momento de establecer los rasgos conductuales, físicos y psicológicos, que definen y diferencian no solo a un hombre de una mujer, sino también a un hombre sin prejuicios de otro contaminado y condicionado en su hacer por una masculinidad altamente tóxica:

> Y yo señalaría un tercer sintagma significativo, determinado por el montaje: en casa de Jack, el suegro machista y gruñón no reconoce la autoridad paterna de Jack porque duda de su masculinidad. Jack se impone, y trocea la carne con un rudo cuchillo mecánico. Corte, y en otra familia, otro cuchillo, en este caso eléctrico (más «femenino») es usado por el suplente de Ennis, o sea, el nuevo hombre que ha entrado a la vida de su ex esposa. La película no pierde un instante de ironizar con las identidades definitivas y con los dudosos atributos cerrados de lo masculino y lo femenino. (Caballero, 2008[f], p. 160)

Rufo Caballero aplica al análisis de una escena de apariencia y contenido trivial todo el arsenal interpretante y sintomático de la crítica de autor, que desde la ficción en diferido cuestiona el despliegue y discurso del supuesto macho dominante heterosexual. Al emplazar las convenciones sociales, que además devienen estructuras de exclusión, en este caso del individuo diferente, ese «otro» al que aspira a reivindicar, él cuestiona, de paso, el comportamiento vengativo y vergonzoso de algunos personajes secundarios pero con un peso determinante y específico al interior del argumento y el drama familiar en pleno desarrollo. Al respecto, vía Cassie Cartwright, que no deja de ser un avatar o ventrílocuo virtual, reprocha con furia a Alma Beers:

> Todavía te alcanzó el rencor para intentar humillarlo otra noche, cuando casada de nuevo, lo invitaste a cenar supuestamente para que se reencontrara con su hija, en un apacible clima de reunificación familiar. Pretendías confrontar la «suciedad» de Ennis con la masculinidad fuera de dudas de tu nuevo marido, el que, veo, ha envejecido a tu lado, y no demasiado bien, cualquiera diría. Pobre de ti, Alma mía; jamás hiciste nada tan mezquino, que desmereciera tanto de Ennis y que te hiciera quedar a tal punto en ridículo. (Caballero, 2010[c], p. 57).

Habría que explicar por qué Rufo Caballero decide que sea Cassie Cartwright la interlocutora inmediata de Alma Beers, a su vez el personaje más complejo de la trama.

A través de la carta que le escribe tras la muerte de Ennis del Mar, la amante, camarera y escritora, no dejará de ser jamás la narradora de una historia de cine vuelta a contar.

Buscaba, la aspirante a escritora, no solo la complicidad directa con el espectador y/o el lector del cuento original, sino también con otro personaje femenino y secundario que, en su momento, le anticiparía e intentó explicarle el por qué de su amor fallido con el vaquero homosexual, incapacitado para desearla con la intensidad que ella reclamaba:

> Un día su hija, tu hija, intentó decírmelo todo en una concisa y misteriosa frase: «Quizás no sea de los que se casan». Por supuesto, no se refería con ironía al matrimonio de ustedes, sino a mucho más. No era que yo no entendiera: el problema estaba en que no podía entender. Mi vida dependía de no comprender. Hay momentos en que el simulacro de ignorancia la protege a una de la ruina y la catástrofe. (Caballero, 2010[c], p. 50)

Por otra parte, construye sentidos a partir de los significantes que provee el filme. En tanto es capaz de conceder al personaje de Alma Junior el conocimiento connivente de la homosexualidad de su padre, apuntala la crítica ejemplar al personaje de la esposa que, a diferencia de su hija homónima, no concibe en su cabeza la posibilidad de que su ex pareja, y progenitor de las dos niñas en común, se haya enamorado de otro hombre, homosexual como él, que le correspondía y estaba dispuesto a darlo y dejarlo todo atrás, por amor; el que no sentía ninguno de ellos dos por sus mujeres respectivas:

> - No mientas, no trates de engañarme, Ennis. Sé muy bien qué significa. ¿Jack Twist? Jack Marrano. Tú y él…[279]
>
> Se había metido en terreno vedado.[280] Ennis la agarró por la muñeca; saltaron lágrimas, un plato se estrelló contra el suelo. (Proulx, 2005, p. 23)

[279] Un detalle aparentemente trivial, pero que no debe ser aleatorio, es el del apellido de Jack Twist, cuya traducción literal, del original en inglés al castellano, sería no solo «giro», en su primera acepción sino, también, sobre todo, torcedura, torcido, torsión, en clara alusión a su condición de pecador o «desviado». De ahí podría derivar el juego de palabras y sentidos que conectan con la frase proferida por Alma Beers, que lo nombra así: Jack Twist, Jack «Nasty», entendido como asqueroso, desagradable, repugnante, sucio. Sin embargo, la traducción al castellano hecha por María Corniero prefirió utilizar el término «marrano». Algo parecido, aunque menos evidente, ocurre con el nombre de Ennis del Mar, cuyo significado primero, y principal, a raíz de su origen gaélico escocés, que puede ser adjudicado indistintamente a niñas y niños, es «Isla» o «La única opción». A grandes rasgos, el nombre como tal describe a un ser secreto, reservado, misterioso, reflexivo, flemático, incluso insensible, emocionalmente estable e intempestivo al unísono, alguien que podría ser visto como un inadaptado. Si se combina el nombre completo, Ennis del Mar, se estaría hablando de una «Isla del Mar». Las disímiles búsquedas sobre la etimología del nombre en sí insisten en describir las que podrían ser las principales características y defectos del personaje del filme. No solo las referidas con anterioridad, sino también aquellas que tienen que ver con el carácter racional, realista y pragmático de la persona, su naturaleza afectiva y apegada a los amigos y la familia, de los cuales se siente siempre responsable del todo, al disfrute intenso de aventuras y excursiones al aire libre. Poco dado a comunicarse, destacaría entonces por su temperamento calmado, dócil, púdico y tranquilo. Se considera, en consecuencia, que el nombre del personaje responde a una intencionalidad concreta, para nada aleatoria, que no escapa a cierto magnetismo místico, de hombre rústico, pero en esencia bueno.

[280] La alusión a lo restringido que acompaña el título del libro de relatos donde está *Brokeback Mountain. En terreno vedado. Historias de Wyoming*, no remite tan solo a una cuestión geográfica o toponímica. También reviste determinados matices de enjuiciamiento y exposición pública de la intimidad individual, de limitar así en lo posible el acceso a ciertas zonas inviolables de la vida privada de los seres humanos.

Rufo Caballero aprovecha los resquicios interpretativos que le ofrecen el cuento de Proulx y el filme de Ang Lee para ejercitar esa capacidad adquirida y desarrollada de argumentar, especular, imaginar, en resumen, construir sentidos desde la articulación de un discurso que progresa de la crítica de cine a la obra literaria de naturaleza narrativa, donde lo importante no es el descubrimiento y defensa de una verdad científica objetiva, ni la emisión de un criterio con valor axiológico real, sino la experiencia estética en sí. En este sentido se habla de la acción de escribir ficciones con una finalidad sensorial, somática, y volitiva, donde lo importante no son los dispositivos retóricos empleados ni los peligros asumidos por el autor en su búsqueda de la satisfacción artística y emotiva, sino los temas y las formas en que son tratados como preocupaciones recurrentes que atraviesan su obra literaria de principio a fin.

No lo animaba la intención de rellenar el vacío argumental y dramático provocado por el acabamiento del filme, sino, sobre todo, la desazón existencial y de insatisfacción absoluta que como espectador, lector y ser humano complejo le generaba la frustración, así fuese ficticia, del amor y la entrega al «otro» debido a razonamientos de orden moral o político, que nada tendrían que ver con los afectos, las emociones y los sentimientos que constituyeron parte de la base espiritual intangible sobre la que cimentó su carrera como crítico de cine y escritor de ficciones urdidas a manera de divertimientos tardíos.
De ahí su apuesta autoral, de estilo, por determinados conflictos dramáticos precedentes, cinematográficos y literarios, conocidos, recreados más que versionados para la ocasión. Rufo Caballero aplica soluciones narrativas reactivadas, de acercamiento y alejamiento simultáneos, respecto a las fuentes refrendadas, interpretadas en profundidad antes de ser reescritas a manera de un palimpsesto posmoderno; no de un argumento primigenio borrado, sino de su amplificación sintomática a través de la escritura miniaturizada, entre líneas, donde lo importante, el sentido construido a discreción, transcurre también, incluso, en las notas a pie de página, acotaciones que actúan como lentes de aumento.

Un ejemplo al respecto lo constituyen las formas, complementarias por contraste, en que se narra la muerte de Jack Twist en el cuento de Proulx, el largometraje de Lee y la historia del cine vuelta a contar por Rufo Caballero. Proulx, con su habitual economía discursiva, deja escaso margen de maniobra a la especulación y la esperanza irracional. Por el contrario. Demuele al lector y de paso a los personajes involucrados en el acto de dar y recibir una noticia, en este caso trágica:

> Ennis no supo del accidente hasta varios meses después, cuando la postal que había enviado a Jack diciendo que noviembre seguía pareciendo su primera oportunidad le fue

> devuelta con la palabra FALLECIDO estampada encima. Marcó el teléfono de Childress de Jack, algo que antes sólo había hecho una vez, cuando Alma se divorció de él, y Jack había interpretado mal el motivo de la llamada y había recorrido casi dos mil kilómetros de carreteras rumbo al norte para nada. Esta vez todo saldría bien, Jack cogería el teléfono, tenía que cogerlo él. Pero no lo hizo. (Proulx, 2005, p. 31-32)

El estilo literario de la escritora estadounidense no aúpa demasiado la imaginación ni el trabajo de los dos guionistas. Quizá debido a ello acaba siendo, una vez adaptado al cine de autor, un alarde audiovisual y de habilidad narrativa notable, cuestión estética en la que reparó Rufo Caballero en su momento. Entonces dejaba claro que lo importante no es lo que cuente el narrador sino la película alternativa y deferente que sea capaz de armarse en la cabeza uno de los personajes protagonistas y, de paso, los espectadores:

> O la famosa escena de la llamada telefónica, de una estimable complejidad narrativa (la imagen visual del asesinato de Jack puede focalizarse desde el «campo de conciencia» de Ennis, algo imposible en la «rectitud diegética» de la historia), y fundamental en cuanto a las evidencias que terminarán de convencer a Ennis sobre las terribles consecuencias de su impotencia ética, lo mismo que para redondear la actitud de las esposas, conscientes, durante la mayor parte del metraje, de la relación homoerótica entre sus compañeros. (Caballero, 2008[g], p. 159)

No le quedaba de otra que aplicar el recurso de la premonición. Conocedor de la imposibilidad fáctica, desde lo narrativo, de igualar el acabado alusivo y la compacidad diegética de la escena una vez adaptada al cine, apuesta en su obra literaria de ficción por que el personaje femenino que narra y rememora alegue amnesia, desconocimiento, u omisión provisoria por parte del protagonista, esta vez preocupado de veras, en serio:

> La mañana en que Ennis, desesperado por saber de Jack, y bajo la sensación de que algo malo había ocurrido a Jack, decide llamar, por primera vez en la vida, a Lureen, esta repitió la historia oficial, urdida tal vez para los amigos del déspota: «…estaba inflando una goma de la camioneta, en un callejón, cuando la goma estalló. El aro de la llanta le dio en la cara, le partió la nariz y lo dejó inconsciente. Para cuando llegó alguien, se había ahogado en la sangre». (Caballero, 2010[c], p. 58)

Rufo Caballero descarta la posibilidad de continuar con la línea argumental básica, esa que se encomienda al recurso de la devolución de la postal para notificar el deceso, en extrañas circunstancias, de su amante y amigo. A cambio, expone la capacidad casi extrasensorial de Ennis del Mar para elucubrar, intuir, la muerte trágica de Jack Twist, presumiblemente asesinado a golpes por una banda de sicarios pagados por el suegro, puesto en ridículo delante de la familia durante la cena del Día de Acción de Gracias, una posibilidad incierta, pues el señor había pasado a mejor vida mucho tiempo antes. La escritora estadounidense no dejaba margen de duda sobre el hecho en cuestión:

> El suegro de Jack falleció en Texas y Lureen, que heredó el negocio de equipamiento para granjas, demostró grandes dotes de gestora e implacable negociadora. Jack se encontró con un ambiguo cargo ejecutivo que lo llevaba a visitar ferias de ganado y maquinaria agrícola. Ahora tenía algún dinero y siempre encontraba la manera de gastarlo durante sus viajes de negocio. Un leve acento tejano sazonaba sus frases. Se hizo limar los dientes frontales y cubrirlos con coronas, aseguró que no le dolía nada, y remató la faena dejándose un espeso bigote. (Proulx, 2005, p. 24)

Si se da por cierto y relevante el hecho de que Rufo Caballero leyó en su momento el cuento de la escritora estadounidense, como ha quedado demostrado con anterioridad, entonces solo queda preguntar por qué el autor cubano decide ignorar o tergiversar las causas y los probables responsables principales de la muerte violenta de Jack Twist que, apuntaban inexcusablemente a la figura de la esposa recién empoderada y vengativa que quería ajustar cuentas con su marido, un hombre homosexual que no la amó ni deseaba: "Lureen era muy fina, estaba claro, pero su vocecita era fría como la nieve" (Proulx, 2005, p. 33). La exculpación plausible de Lureen en la obra literaria de Rufo Caballero responde a la intencionalidad confesa de heroizar a las mujeres que tuvieron el valor personal de aceptar y comprender la sexualidad disidente de sus parejas sentimentales, un detalle furtivo que recorre de inicio a fin el argumento de "Las Fuerzas Mayores", donde el tema llega a ser declarado con total descaro ante el inminente cierre del cuento. Lo que no cambia nunca del relato al filme y de vuelta a la historia de cine contada por Rufo Caballero es la absoluta certeza por parte de Ennis del Mar acerca de la muerte en absoluto accidental de Jack Twist: "No, pensó Ennis, lo machacaron con una palanca". (Proulx, 2005, p. 32)

En "Las Fuerzas Mayores" el trance de la muerte violenta de Twist es descrito de una manera inculpatoria y pecaminosa, que encabalga la biografía de Ennis del Mar con los miedos atávicos inculcados en la infancia por su padre, que lo calaron profundo, hasta condicionar y contaminar su presente inmediato, quizá inmovilizado por el pánico:

> No tengo que decirte que mientras oía a Lureen, Ennis veía a Earl arrastrado, apaleado. Jack tenía 39 años. Ennis sintió, de golpe sobre sí, el peso de su cobardía, todo lo infeliz que había hecho a Jack Twist; se sintió responsable de las escapadas de Jack a México. Jack huía precisamente de la miseria de Ennis; o eso sintió, de golpe, Ennis. (Caballero, 2010[c], p. 58)

La resolución argumental y dramática de *Brokeback Mountain*, siempre en plural, del relato original de Proulx, la película de Ang Lee, y la historia de cine vuelta a contar por Rufo Caballero, "Las Fuerzas Mayores", no desentonan ni se excluyen mutuamente. Concurren circunstancias comunes que las conectan sin hacerlas colisionar en el plano

de la interpretación y el simbolismo, donde cada elemento nimio encaja como una pieza de relojería en un complejo entramado de significantes que construyen sentido sin cesar, condensando muchas de las problemáticas que a su vez determinaron los temas y el tono en que fueron abordados en tres discursos, estilos, intenciones y momentos diferentes. Aun así, la semilla del mal, que germina una y otra vez, aparece en el cuento de Proulx, sobre todo en la figura autoritaria del padre déspota, intolerante y violento, que odia:

> El viejo guardaba silencio, las manos enlazadas sobre el mantel de plástico, y miraba fijamente a Ennis con una expresión airada y perspicaz. Ennis reconoció en él a ese género no infrecuente de hombres que necesitan a toda costa ser el macho dominante. No lograba ver gran parecido entre Jack y cualquiera de ellos, respiró hondo. (Proulx, 2005, p. 34)

No se puede nunca perder de perspectiva, ni siquiera al cierre de las tres historias, siempre la misma aunque diferentes y unívocas, la feroz crítica subyacente al machismo y al patriarcado secular, que anega buena parte del argumento una vez que el mismo es adaptado al cine y de vuelta a la literatura de ficción. Rufo Caballero avala la necesidad del regreso, no solo a casa, sino al lugar en que se ha sido feliz, como la única forma de rendir respeto y preservar vivo el vínculo afectivo, de amistad y amor, con Jack Twist, que se resiste a ser olvidado y nunca lo suficientemente ponderado:

> Se fue a Lightning Flat, donde vivía la familia de Jack. El padre, voluntarioso como lo había entrevisto Ennis en los remotos cuentos de Jack, le informó que lo enterrarían en el panteón familiar. De Brokeback Mountain, nada. Todo el mundo impuso su voluntad a Jack Twist; incluso después de muerto. Esto incrementó la culpa de Ennis, como si fuera él mismo quien se negara a tirar las cenizas en la amada Brokeback Mountain. (Caballero, 2010[c], p. 58)

Además de anunciar una vez más la asunción del peso demoledor de la culpa ajena como el sentimiento negativo que define la obra literaria de ficción de Rufo Caballero, no es que no lo advirtiese y lo afirmase cuando tuvo la oportunidad. Por el contrario:

> Siempre he considerado la culpa un sentimiento absurdo y empobrecedor, que nada ventila ni soluciona; pero parece que me motiva el estudio de la culpa en los demás: al menos en estas películas que intervengo, constituye un sujeto nada despreciable. La culpa atormenta, atenaza a los personajes como una carga insoportable. Otra intermitencia curiosa: los comportamientos ante la proximidad de la muerte, la despedida del hombre. (Caballero, 2010[c], p. 8).

Conocer la casa familiar de Jack Twist es quizás la única forma lógica de cerrar el círculo argumental y constatar que los miedos de Ennis no estaban del todo infundados. Si nos atenemos a las emociones contradictorias y desagradables que le produce estar allí se puede entender, de paso porque nunca habrá alivio para su culpa y dolor personal:

> Y, tras su muerte, va a visitar a sus padres. Un padecimiento opaco, apenas soportable, lacera a la madre de Jack. Sin embargo, casi no se nota, salvo por el pesado silencio. La madre invita a Ennis a que suba y vea la habitación de Jack. Ese momento es extraordinario: ella sabe y comprende qué hay dentro de Ennis. Y Ennis sube y mira y no puede controlar el dolor que le produce esa devastación traída por la muerte de Jack. (Garrandés, 2016, p. 139)

No se habla del regreso del hijo pródigo que ha sido aniquilado por la existencia. A su modo, Jack Twist era un ganador en la vida, un hombre exitoso hecho a sí mismo, que a pesar de no desconocer ni descuidar sus raíces recibió un castigo inmerecido por el mero hecho de no adecuarse a las exigencias y expectativas de una sociedad machista que lo instaba a la negación de sus instintos mientras reprimía su naturaleza sexual gay. Sin embargo, ello no le impedía, ni lo incapacitaba, para retornar a casa con sus padres, quizás buscando la redención que no era capaz de encontrar en su vida íntima en pareja, un matrimonio fallido, sin amor ni pasión, ni siquiera mitigado por la correspondencia incondicional que demandaba a Ennis del Mar, incapacitado para complacer su sueño:

> — Venía a casa todos los años, incluso después de casarse y establecerse en Tejas, y dedicaba una semana a echar una mano a su padre en el rancho, reparar los portones, segar, un poco de todo. He conservado su habitación tal como estaba cuando era pequeño y creo que a él le gustaba así. Sube a verla si quieres, por favor. (Proulx, 2005, p. 34)

La anécdota tampoco ahonda en el análisis del remordimiento como el sentimiento que anticipa la culpa. La escena insiste en una búsqueda emocional que va más allá del perdón y la verdad, que bien conoce y padece en carne propia Ennis del Mar. Tampoco es que necesite recibir muestra alguna de afecto por parte de los padres de Jack Twist ni responder una pregunta existencial profunda. Pero lo inimaginable estaba por suceder:

> Y entonces descubre una de sus camisas allí, en el exiguo ropero de su amante, y toma la pieza de ropa y la abraza, desconsolado. En ese punto de *Brokeback Mountain* (2005), la célebre película de Ang Lee, uno se pregunta si Cassie *sabe* lo que le ocurre a Ennis y no le importa, como sí le importa a Alma, su ex esposa, testigo (al asomarse a la ventana) de un beso inevitable (tras cuatro años de separación) entre Ennis y Jack, justo al lado de la casa de Ennis. La pregunta es quizás extraña, o impracticable, o exagerada, pero algo nos dice que Cassie ha visto más de los que suponemos, y que *no le importa*, porque Ennis del Mar es un hombre de verdad, y ella, una mujer que sabe qué es lo esencial en la vida y del ser humano. (Garrandés, 2016, p. 139)

Quizás el origen de la historia de cine vuelta a contar por Rufo Caballero radique justo en dicha escena, clarificadora y definitoria de los sentidos trasegados en el cuento y el filme. A Ennis del Mar no le quedaba otra si anhelaba preservar su dignidad herida: "Tomó una conocida camisa de Jack, de mezclilla, como prenda a venerar en los próximos años, como el único tesoro posible, y se marchó (Caballero, 2010[c], p. 58).

Rescatar la camisa del amado muerto, junto a la propia que suponía perdida sin remedio, desde los días felices e irrepetibles de *Brokeback Mountain*, enmarca un giro, no tanto en lo argumental y lo dramático, sino sobre todo en lo existencial intimista: "Recuérdese el motivo ético de la actitud ante el clóset, como idea simbólica que el imaginario social emplea para dictaminar el comportamiento de la identidad Otra: un gay de clóset, que salió del clóset, sal del clóset, etc.". (Caballero, 2008[g], p. 158)

Más que el culto póstumo a la memoria del amado, al apropiarse y atesorar para sí las camisas ensangrentadas de ambos, Ennis del Mar no solo asume la parte de la culpa que le corresponde. Al responsabilizarse de su destino, sin excusas ni pretextos vacuos, los que sean, empieza a reivindicarse de los equívocos e injusticias cometidas por él en su afán infructuoso de intentar mantener las apariencias ante aquellos que los odiaban:

> La camisa le pareció pesada hasta que descubrió que llevada dentro otra camisa, las mangas cuidadosamente encajadas en las mangas de la de Jack. Era su propia camisa de cuadros, perdida hacía mucho tiempo, según creía él en alguna maldita lavandería, su camisa sucia, con el bolsillo desgarrado y sin algunos botones, robada por Jack y escondida allí, dentro de su camisa, ambas como dos pieles superpuestas, dos en una. Apretó el rostro contra la tela, inhaló despacio por la boca y la nariz, queriendo percibir un leve rastro del humo, la salvia de la montaña y el agridulce tufillo de Jack, pero no tenía un aroma real, sólo su recuerdo, la fuerza imaginada de Brokeback Mountain de la que nada quedaba salvo lo que sostenía en las manos. (Proulx, 2005, p. 37)

El cuento anuncia así la derrota del individuo segregado por su condición sexual, pero también la necesidad de asumir la rebeldía intrínseca de los desclasados y parias, como la única vía posible no para eludir la presión sino para escapar de la prisión social. De todos modos, no se puede obviar la moraleja y la tesis que manejan los tres autores:

> Con este diagrama, el filme concreta el plasma de su ideología: lejos de heroizar a Ennis por cumplir con el contrato social, la película enfatiza la desdicha, la infelicidad de su protagonista por sucumbir al contrato y no anteponer la realización de su identidad, su deseo, y su amor. En este cuadro semántico del final, *Brokeback Mountain* deja claro su discurso: Jack ha muerto a causa de la autenticidad de su actitud, pero Ennis está muerto por dentro, y sufrirá de por vida, porque –viene lo primordial- el repliegue, la inhibición y la represión no son precisamente actitudes recomendables. De esa manera, con un enfoque positivo de la imagen de Jack, el filme responsabiliza el grado de homofobia, de odio al diferente, de segregación hegemónica y fascistoide que se permita la sociedad contemporánea. La película parece decirnos que aun quien consiga hacerse a los moldes de esa (in) civilización normativa será un fracasado, un reprimido, y un infeliz: un pobre hombre. (Caballero, 2008[g], p. 159)

Pero Rufo Caballero, descontento con la cuestión del amor abocado a la tragedia, urde la posibilidad del renacimiento y la reivindicación de los personajes protagónicos, incluso los secundarios. Así les concede una segunda oportunidad, argumental y fáctica,

concebida desde la crítica de autor. Al asumirla como la escritura de una obra literaria de naturaleza narrativa, donde una conocida historia adaptada al cine se vuelve a contar con la finalidad de construir sentidos nuevos, su razón principal acaba aprovechando la más insignificante coartada recreativa que le ofreciesen los referentes, tanto literarios como fílmicos, para desarrollar una versión libre de los hechos a partir de los finales abiertos o inconclusos, prospectivos de ciertos significantes a desentrañar:

> Un ejemplo nítido lo tendríamos en la escena final de *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), donde el personaje de Ennis del Mar y la cámara ejecutan un «*acting*» absolutamente clarificador del río de ideas que abraza el filme. Ennis abre el armario y en su interior descubrimos la camisa de Jack, su amado muerto, que permanece bajo otra suya; pronuncia la ya mítica frase: «No podía; te lo juro»; cierra el armario (la relación, incluso ahora, en planos de la memoria, continúa en el clóset); y la cámara permite el contraste que se le ofrece el cerramiento con el paisaje que se abre tras la ventana –valga decir, a la vida que esperaba (¿que aún espera?) afuera, lejos de la reclusión de Ennis. (Caballero, 2008[g], p. 158)

La escena, por su carácter abierto, se presta para la acción axiológica de especular e imaginar una interpretación innovadora. Sin prescindir de los significantes presentes en el cuento de Proulx y el filme de Ang Lee, lo que importa, más que desentrañar un mensaje oculto que no existe en el relato, es construirle un sentido diferente y personal: "Al final de *Brokeback Mountain*, Ennis está en su tráiler, delante de la camisa de Jack, lacerado, solo, y dice: *Jack, I swear!* Y aunque uno no sabe a qué atenerse con esa frase enigmática donde hay un juramento, es posible conjeturar varias cosas. A Ennis se le acabó la vida". (Garrandés, 2012, p. 249-250).

La anagnórisis en cualquier anécdota o fábula, como el descubrimiento espontáneo e inesperado de una verdad definitiva y trascendente, deriva de anticipar y aprehender, hasta un punto, el instante exacto en que los espectadores, los lectores, y los personajes, acceden a un arranque de lucidez suprema, en que se desvela el misterio principal:

> Con frecuencia, «ese momento privilegiado» coincide con la resolución argumental de la historia o del discurso, o de ambas cosas. Coincide con el final del filme, que *happy* o trágico, abierto o muy orientado, suele constituir verdaderos reservorios de sentido, explosivos semánticos de suma utilidad para la comprensión general de la historia y de los enunciados. El momento privilegiado del final tiende a articular, de modo definitivo, el «cuadro semiótico» de la película, la juntura plena de los canales y los vectores del sentido. (Caballero, 2008[g], p. 158)

La crítica de autor, por tanto, se construye sobre la base de la enunciación de los sentidos subyacentes, no develados de modo obvio a través de los significantes citados. La misma, sin renunciar del todo a su finalidad axiológica encubierta, asume ahora otra

funcionalidad estrictamente hedonista, lúdica, recreativa, desembarazada del empaque reflexivo y teórico que caracteriza a las ciencias. En su lugar, favorece el discurso y la escritura de ficciones como el ejercicio de estilo autoral y fuente de placer estético que no reniega de ciertas búsquedas filosóficas, existenciales, transfundidas a la narración:

> Aprendió a vivir cuando era ya, francamente, un poco tarde. Me comentó que ese día terminó consigo delante del armario donde descansaban sobre un perchero dos camisas, una suya y la otra de Jack. Apretó las camisas, miró la postal de Brokeback Mountain, sujeta en la puerta por una chinche, y pronunció las últimas palabras de que tuve noticias por él mismo: «Te lo juro, Jack, no podía. No podía». (Caballero, 2010[c], p. 59)

El diálogo socrático no es tanto con el espectador del filme o el lector del cuento, sino entre personajes posicionados en un extremo u otro de la misma cuerda afectiva, espiritual e ideológica. Ellos se convidan a conversar en público, a declamar y defender sus ansias, defectos, puntos de vistas pero sobre todo, sus virtudes humanas:

> De alguna forma también, nosotras, hemos sido heroínas silenciosas. Tú no resististe, y yo, como buena corredora de fondo, me quedo con los mejores recuerdos de Ennis del Mar. No creo que yo haya aprendido a vivir, precisamente, al final de mis días. Lo siento mucho, Alma Beers; lo siento mucho. Créeme que lo siento. (Caballero, 2010[c], p. 60)

El crítico de cine y escritor cubano aduce así el carácter estoico de la heroicidad, que no pasa por la acción decidida y elocuente, sino por la persistencia y la sobriedad. El heroísmo de sus personajes, protagónicos y secundarios, es de muy baja intensidad dramática y física pero sí de una enorme tensión psicológica, de introspección constante y búsqueda de respuestas que conlleven a la declaración decidida de ciertos principios éticos y morales igualmente irrenunciables. Rufo Caballero es capaz de establecer y conectar los vasos comunicantes que unen las distintas historias del cine que él vuelve a revisitar en su obra literaria de ficción, sobre todo a partir de algún denominador común mínimo que compartirían sus relatos, en este caso la tristeza, una de las corrientes de interpretación y de sentido construido que, sin dudas, anegan y recorren su ensayística pero también, en especial, su narrativa. Marcadas ambas, es así, por un sentido trágico de la existencia humana de aquellos que se reprimen y renuncian, de paso, al riesgo de intentar ser felices asumiendo en primer lugar quiénes son en realidad y lo que, a toda costa, esperan obtener del mundo y la vida sin importarle el qué dirán los demás.

> No hay aquí, como sí en *Los puentes de Madison*, una correspondencia lineal entre la actuación del personaje y el enfoque de la película: la tristeza y el sufrimiento de Ennis («No podía») son el grito de protesta de la película. *Brokeback*… rezuma, por cada poro fílmico, la necesidad de libertad y de realización del ser humano, sean cuales fueren sus orientaciones sexuales, culturales, etc. (Caballero, 2008[g], p. 159)

El enemigo a confrontar y derrotar, desde la lógica que maneja Rufo Caballero en su obra literaria de naturaleza narrativa, es el miedo al poder, a sus demandas y retórica, presentes de una manera u otra en todos los estamentos e instantes de la existencia del individuo en sociedad. Él mismo, en tanto individuo complejo con una historia de vida, no consigue eludir una disyuntiva ética e intelectual que lo impelió, entre otras razones, a postergar su incursión en la ficción.

Así, en muchas ocasiones, desarmado de su derecho inalienable a ejercitar el libre albedrío, el hombre aplica estrategias y tácticas de resistencia, por lo general pacíficas. Aún así no dejan de ser consideradas un peligro real para la estabilidad estructural y el funcionamiento orgánico de una sociedad secular diseñada para castrar y delimitar de un modo arbitrario los cauces estéticos, ideológicos y morales por los que debe discurrir el actuar diario de los seres humanos. Es una batalla ética e intelectual que Rufo Caballero considera que debe librarse en el campo polisémico de la creación artística y el lenguaje humano en sus disímiles formas de expresión, sean conversadas, escritas o imaginadas. No es el único crítico, escritor y ensayista cubano que se expresa en dichos términos:

> Alguien me dirá, en medio de dubitaciones de intensidad variable, que el lenguaje está en todos esos procesos. Y yo contestaría que sí. Pero en los procesos históricamente llenos de poder, o que brotan del poder, el lenguaje es un automatismo casi inconsciente, y, además, *no hace falta elevarlo hacia la no-inconsciencia*. (En definitiva, los parámetros de la hegemonía heterosexual forman un fundamente taxativo de la cultura y la vida social.) Y de lo que se trata, en el cuerpo *queer*, es de desautomatizar el lenguaje, *su* lenguaje, por necesidad de la *presentación* de ese cuerpo múltiple, y para que ese conocimiento no adquiera invisibilidad. (Garrandés, 2016, p. 140)

Dicho posicionamiento político personal, que lo es en cuanto se emplaza al poder, sea real o simbólico, no deja de ser ilustrativo de una actitud ética y de principios de vida que Rufo Caballero trasplantó al ámbito de su actividad intelectual y profesional.

4.5. *Muerto el perro se acabó. La rabia de San Quintín Tarantino y Rufo Caballero: señores de rosáceos dedos*

Uno de los grandes temas de la crítica de cine y la narrativa de Rufo Caballero es, más que la búsqueda, el hallazgo accidentado del amor en los lugares, las personas y las situaciones más insospechadas; sobre todo en determinados contextos violentos, a ratos, deshumanizados, o inhumanos, de gente excluida que lucha, primero, por sobrevivir y después, por ser feliz a cualquier precio. Por tanto: "*Reservoir Dogs* merece ser leída, también, como una parábola del florecimiento del amor aun en medio del más abyecto lodazal" (Caballero, 2005[g], p. 154). Es un asunto complejo pero usual en el que insistirá a lo largo de su crítica de cine, enfocada en el análisis de los filmes donde la intención explícita original sumerge el subtexto sexual hasta hacerlo casi invisible pero siempre al acecho y por ello, digno de ser expuesto en todo su esplendor:

> Tarantino ha sabido potenciar ese erguimiento de la flor en el lodo como la sustancia primera de su película, que cuenta la misma historia del amor, límpida y otoñal, entre seres que vienen de vuelta de todos los sobresaltos y las ambiciones de la juventud; una historia salida de un brutal contexto de extorsión, lujuria económica y crimen cotidiano. Ahí está el gran mérito del filme: no perder de vista el enunciado primordial de la historia, la conciencia acerca de por qué y para qué se cuenta la anécdota. Adicto a los accidentes estéticos del camino argumental, hay que decir que Tarantino no se entretiene con ellos al punto de extraviar el acento con que el discurso sustantiva aquello que de protagónico tiene el sentido de la historia. (Caballero, 2008[g], p. 77)

Las claves del discurso habría que buscarlas a su vez en los enunciados y símiles, intencionados, con que Rufo Caballero describe y refiere las circunstancias y personajes que habitan los filmes que él decide, primero, analizar con un sentido esencialmente axiológico, para luego recrear sus historias desde el punto de vista liminal y narrativo. Al hablar de la flor erguida, emplea un apelativo desacostumbrado para enmascarar la verdadera naturaleza, irónica y reflexiva, que aplicará al momento del desnudamiento de las implicaciones implícitas en el significado otorgado al filme en sí, que en este caso se acerca inexorablemente a las intenciones originales del realizador.

Sus antihéroes, lerdos y villanos, personajes todos, por lo general, son complejos, locuaces hasta la verborrea, entusiastas parlanchines, intérpretes reflexivos que se auto psicoanalizan, al otro, a cualquiera, hasta erotizar, incluso, la conversación más frívola, lo que conectaría con el tipo de cine de autor que gustaba a Rufo Caballero, que al igual que "Quentin Tarantino, en *Reservoir Dogs*, está más interesado en la conversación interminable de los pandilleros que en su acción letal" (Cabrera Infante, 2001, p. 479).

Así, para el crítico de cine, la fuerza dramática radicaría en los diálogos a ráfagas. Es justo el tono lúdico de los largometrajes que le encantaba escudriñar, aquellos donde la violencia interpersonal también transcurre en el plano de la conversación explícita y el drama adquiere ciertos visos de intelectualidad encubierta, de polémica filosófica, entre delincuentes carismáticos provistos del encanto y desparpajo de un monólogo:

> Tarantino deja que sus personajes divaguen con libertad dentro de una estructura narrativa muy fija: «Si un personaje hace algo real que no encaja en el plan, pues bueno, eso es lo que hace. No actúo como si fuera Dios, no me inmiscuyo. Tan solo dejo que los personajes improvisen y me limito a hacer de taquígrafo judicial y a transcribirlo todo». (Shone, 2018, p. 60)

Entre los filmes de ficción que Rufo Caballero disecciona hasta el análisis literario de sus historias del cine vueltas a contar está *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992). En clave no de drama gansteril, sino de drama judicial, él, al menos desde su narrativa, encuentra los nexos que conectan el filme con la crítica de cine y la escritura recreativa. Su cuento "Perros de paja" no solo expone el dominio profundo de la historia del cine universal por parte de Rufo Caballero. También pretende reescribirla a su manera.

Es una suerte de agasajo a uno de los grandes directores del cine independiente estadounidense. De uno de sus largometrajes más conocidos el crítico cubano toma el nombre para su relato: *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971);[281] que el propio Tarantino homenajea a su manera, al reciclar algunos motivos narrativos y recursos dramáticos de un clásico reconocido: "Quentin tenía una forma nueva de abordar temas tan ancestrales como la camaradería, la confianza, la traición y la redención" (Shone, 2018, p. 62). Rufo Caballero consigue algo parecido desde su obra literaria de naturaleza narrativa. Se apropia de un referente fílmico y lo amplifica en el tiempo a la vez que lo disuelve.

Al respecto, Sam Peckinpah bien podría ser uno de los directores que inspira el estilo extremo y sanguinolento, entre otros, de la carrera cinematográfica de Tarantino, una cuestión que Rufo Caballero zanja desde la primera vez que se acerca al análisis de sus largometrajes: "En el cine, aunque ciertas citas son reconocibles, no está en ellas el quid de la operación dramatúrgica. Se puede rastrear en Tarantino una larga cadena de referencias que pueden ser tan concretas como los diseños de populares programas de televisión o ciertos *comics*". (Caballero, 2001[g], p. 147)

[281] Al hablar de "Perros de paja", Rufo Caballero enuncia la acción de la masturbación de los personajes, desde el discurso. Ellos se regodean en el habla, les gusta escucharse por el placer de la argumentación. Por supuesto, el filme reverenciado a partir del título del cuento de Rufo Caballero es el original de 1971, con Dustin Hoffman, y no el remake de 2011, dirigido por Rod Lurie e interpretado por James Marsden, Kate Bosworth y Alexander Skarsgård, una versión menor si se le compara con el clásico de Peckinpah.

Otro crítico cubano de cine, casi al unísono, desde la diáspora, más bien el exilio, en este caso político, se adscribe a la idea de los homenajes y el influjo intertextual del que viene a ser el principal afluente artístico, entre otros tantos, de Quentin Tarantino, que lleva esa estética y sensibilidad a un nivel superior de espectacularidad fílmica:

> Sam Peckinpah mostró la evolución del cine negro hasta su culminación con una orgía de sangre: cuerpos que caen muertos como caen los cuerpos muertos: cadáveres que al morir bailan la danza de la muerte de rigor, antes de que se apodere de ellos otro rigor, el *rigor mortis*. Vemos espasmos en cámara lenta, estertores repetidos, cuerpos violentamente disparados hacia atrás por las balas, proyectiles que penetran la carne con extrema urgencia y estallan al completar su trayectoria como si todas las fuerzas fueran de dispersión. Es una violencia nada real sino hiperrealista porque en la realidad no hay una sola bala de la que se vea su penetración. Ésta es su violencia sugerida con brutalidad y de acuerdo con un diseño visual nuevo. Antes, aún en lo más tenebroso del cine negro, los muertos, un momento antes de morir, gozaban de una salud bien visible. (Cabrera Infante, 2001, p. 478)

Ambos, Peckinpah y Tarantino, cada cual a su manera y en diferentes momentos, convienen en la actualización brutal de la estética de cierto tipo de cine ultra violento, sobre todo el segundo, más descarnado y detallista pero siempre deudor de Peckinpah, incluso de otros grandes maestros del cine contemporáneo que lo auparon al estrellato: "Este filme está dedicado a las siguientes fuentes de inspiración: Timothy Carey, Roger Corman, André de Toth, Chow Yun-Fat, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Melville, Lawrence Tierney y Lionel White" (Shone, 2018, p. 58). El crítico e historiador del cine norteamericano se detiene en la acción de pormenorizar cada una de las influencias ejercidas por estos actores, directores y guionistas en la obra de Quentin Tarantino:

> Así reza la primera página del guion de *Reservoir Dogs*, dejando clara la procedencia de sus préstamos, entre ellos Lionel White -guionista de *The Killing* (Atraco perfecto), de Stanley Kubrick-, Timothy Carey -protagonista de dicho filme-; Chow Yun-Fat -que en la película de 1987 titulada *Lung foo fung wan* (*City on Fire*) hace las veces de policía infiltrado en una banda de ladrones que se prepara para dar un golpe en una joyería para un jefe patriarcal que se está quedando calvo-, Lawrence Tierney -el veterano actor y protagonista del filme de 1945 titulado *Dillinger* (*Dillinger, el enemigo público n.º 1*), y a quien contrataría Tarantino para que hiciera del capo Joe Cabot-, el director francés Jean-Pierre Melville («el Godard del cual no he surgido») -cuyos elegantes gánsteres con gabardina eran el epítome de la estética chica de la *nouvelle vague* chic-, y, claro está, el propio Godard, cuyos *À bout de soufflé* (1960) y *Bande à part* (1964) fueron tan importantes en la conformación de la estética de mezcla y combinación de Tarantino. (Shone, 2018, p. 58)

Más allá de lo declarado por Quentin Tarantino diez años antes, Rufo Caballero cree detectar otros muchos homenajes e influjos en la obra del director norteamericano:

> Howard Hawks, John Ford, Peckinpah, Kubrick, Scorsese, los Padrinos de Coppola, la serie B genérica, están todo el tiempo en el humus, en el tono, en el aliento de las películas de Tarantino, pero difícilmente la alusión se decide por la literalidad. La perversidad alusiva de Tarantino, al privilegiar el legado fílmico como manantial referencial de primera magnitud, apela a la fijación de los estereotipos almacenados en la memoria receptiva del espectador. (Caballero, 2001[g], p. 148)

Más allá de olvidar o desestimar otras alusiones artísticas y estéticas admitidas por Quentin Tarantino tiempo después, que bien podrían incluir el cine de Akira Kurosawa y los *Spaguetti western*, no se puede perder de perspectiva que se habla del debut del director estadounidense, cuando aún resultaba impredecible el éxito de crítica y público de sus dos primeros largometrajes de ficción y su evolución estética dispar y extraña, en la que simultanearía como actor y guionista en algún que otro filme suyo, incluso ajeno, en este caso llevado a escena por otro conocido director del cine comercial, Tony Scott:

> Tarantino escribe sus guiones y es intérprete acaso menor en sus únicas dos películas. Tarantino (y tal vez aquí resida toda su originalidad) viene de una educación para el cine hecha de videotapes. Aparte de *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction* (a la que colaboré a premiar en el festival de Cannes con la prestigiosa Palma de Oro) Tarantino escribió el guion de otra película de gángsters, *True Romance*. (Cabrera Infante, 2001, p. 558-559)

No obstante, ya desde *Reservoir Dogs*, el director estadounidense establece las pautas estéticas de un estilo autoral único, macarrónico a ratos e igual de rocambolesco:

> El *modus operandi* de Tarantino con sus primeros guiones se había desarrollado hasta dar lugar a un método creativo que sería su sostén principal durante las tres décadas siguientes. Inspirándose en ciertos aspectos y a veces en argumentos enteros de una forma que podría abochornar a algunos guionistas, Tarantino elaboraba su propia versión de estos elementos, y resultaba tan completamente diferente de las fuentes originales como para impedir que se le acusase de plagio al calor del adjetivo *tarantinesco*. (Shone, 2018, p. 60)

Rufo Caballero, que acaso replica, en parte, la línea de apropiación, cita y pastiche de la autoría del director estadounidense, incurre así en la experimentación anecdótica, en la prorrogación argumental y dramática no solo de la historia del cine vuelta a contar, sino, incluso, de los significados presentes, o propuestos, y los sentidos alternativos que pueden reconstruirse desde una lectura mucho más arriesgada, desenfadada y personal. Si hay un rasgo que define la obra literaria de Rufo Caballero es la articulación de cierta continuidad argumental y explicativa que lo lleva a recorrer el mismo camino una y otra vez hasta dejar clara cuál es su opinión al respecto: "Incluso, con la balcanización de su material dramático el cineasta rinde culto, de algún modo, a la temprana deconstrucción, también por personajes, de *Malas calles* [*Mean Streets*], filme que Martin Scorsese había realizado veinte años antes, en 1973" (Caballero, 2001[g], p. 101).

El crítico cubano de cine continuará pocos años después su discurso concomitante y declaratorio, de rastreo de las fuentes e influencias que absorbe y aplica Tarantino a su caligrafía cinematográfica de autor de culto que, se apropia de argumentos, derroteros, personajes y situaciones antes recreadas por otros directores de cine, reconocidos o no:

> Como quiera que Tarantino no oculta su preferencia por el canibalismo de carácter genérico, ese que suscita en el espectador el síndrome de la certeza incierta ("eso yo lo he visto, pero dónde"), la precisión de una cadena de indicios prototextuales despierta en sus exégetas un morbo incontenible. Modestamente, en mi libro *Sedición en la pasarela*, que es cualquier cosa menos una historia del cine, abundaba en la relevancia de dos obras mayores de la segunda mitad del siglo: *The Killing* (Stanley Kubrick, 1956) y *Mean Streets* (Martin Scorsese, 1973), para la concepción ideológica y deconstructiva de *Reservoir Dogs* (1992). (Caballero, 2005[g], p. 145)

Rufo Caballero, al hablar de antropofagia, lo hace desde la acepción cubana del concepto, entendiendo el canibalismo cultural como una práctica basada en el reciclaje o la apropiación de los efectos estéticos e influencias diversas que arman el discurso; que tiene como expresión final acaso esa suerte de monstruo de Frankestein ensamblado con partes del corpus cinematográfico, literario, siempre narrativos, de ciertos autores, muy conocidos y respetables por su legado y talento recreativo tras el paso del tiempo.

La consulta en detalle de su libro antes mencionado, aunque devela una breve referencia a *Malas calles* (*Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973) como una influencia considerable en la obra de Quentin Tarantino, sin embargo, elude cualquier alusión a *The Killing* (Stanley Kubrick, 1956), que aparece mencionado como el filme favorito[282] del personaje del Señor Blanco en "Perros de paja". No es un detalle insignificante si se tiene en cuenta la trascendencia estética de un filme que abrió las puertas del éxito para Kubric, al constituir su debut absoluto y también, por la influencia inmediata y posterior que ejercerá en otros directores de cine, alentados a recomponer la estética de un género cinematográfico establecido y popular, aunque poco dado a los experimentos debido a su visualidad contundente y habitual: "Antes de sorprender al mundo con la revelación de *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956), que con su estilo incisivo y ritmo trepidante narra la preparación, ejecución y consecuencias de un atraco a un hipódromo, alternando sucesivamente los diferentes puntos de vista de las personas que toman parte en el golpe". (Gubern, 2005, p. 343)

[282] Rufo Caballero incurre en un pequeño error u olvido, acaso involuntario, ya que en el libro que cita, *Sedición en la pasarela. Cómo narra el cine posmoderno*, el filme *The Killing* no es analizado, ni siquiera mencionado bajo alguna de las diferentes denominaciones o títulos que adoptó su distribución comercial en España e Hispanoamérica, fuese *Atraco perfecto* o *Casta de malditos*. *The Killing* sí es referido en otro de sus libros: *Un hombre solo y una calle oscura. Los roles de género en el cine negro* (2005).

Sin embargo, Rufo Caballero no se anda con alusiones ni indirectas al respecto. Desde su primer acercamiento al largometraje deja claro de qué iba, al menos desde su perspectiva y la del director del filme, capacitado y dispuesto a la admisión de ciertas intenciones y lecturas que, sin ser explícitas del todo, podrían apuntalar la significación y el sentido posterior concedido al largometraje de ficción de Tarantino:

> En 1992 Quentin Tarantino entregó al mundo su *Reservoir Dogs*, una película que […] cuenta una hermosa historia de amor –esta vez entre Mr. White (Harvey Keitel) y Mr. Orange (Tim Roth)- escorada en la violencia epidérmica de la trama. Los críticos superficiales y apresurados en cuanto al abordaje de la violencia en el cine, deberían pasar ciertos cursos de dramaturgia, para que entiendan el verdadero sustrato, a menudo lírico, de la mayoría de estos filmes. (Caballero, 2001[g], p. 98-99)

Al hablar de sustrato no se refiere tanto al significado del que pudo estar investido el filme tras una primera apreciación precipitada, sino del sentido, oculto o postergado, pero perceptible con un mínimo de esfuerzo, que valdría adjudicarle al argumento base pero también al conflicto dramático y existencial que enfrentan los personajes citados. Que más pronto que tarde descubren no solo que se admiran o atraen mutuamente sino también que se aman, como podrían hacerlo los hombres que no están acostumbrados al acto afectivo y emocional de la entrega espontánea e incondicional al otro que se desea. Esta vez Rufo Caballero se cura en salud y prefiere ceder la palabra a Tarantino:

> Sí, lo es, una confesión de amor. Después de todo lo que Mr. White ha hecho por él, siente que le debe la verdad, que se la merece. No quiere morir pero tampoco quiere vivir siendo una mierda. La culpabilidad le hubiese llevado a suicidarse cuatro años después. Es curioso porque en Europa la gente entiende esa relación a la primera, mientras que en Estados Unidos los periodistas me preguntan: "¿Por qué se lo dice, si podía escapar?"… El simple hecho de que lo pregunten demuestra que no han entendido nada de la película. (Caballero, 2005[g], p. 155)[283]

En cualquier caso hay que prestarle una atención especial a los comienzos lentos de los filmes de Tarantino. Buena parte de las claves simbólicas, por tanto significantes, que apuntalarán luego el nudo de sus historias de cine, tanto en lo argumental como en lo dramático, se perfilan en esas secuencias iniciales; a ratos excesivamente dialógicas, donde se habla mucho más de lo que se hace, pero donde todo lo que se dice debe ser, con suerte, recordado, pues servirá de explicación al comportamiento posterior de los personajes, que no pueden reprimir el instinto y la necesidad de mostrar como son:

[283] Rufo Caballero recomienda consultar al respecto las entrevistas concedidas por Quentin Tarantino, luego traducidas y publicadas por Camille Nevers (*Cahiers du Cinéma*, nº. 457), Michel Ciment (*Positif*, nº. 379) y Clara Deville (*Vagues*, nº. 4). De las tres fuentes apenas se ha logrado rastrear la primera, "Rencontre avec Quentin Tarentino" (*Cahiers du Cinéma*, 1992, nº. 457, p. 49).

> *Reservoir Dogs* comienza en un restaurante durante un almuerzo de los duros futuros. Pero todo lo que hablan es discutir incansablemente sobre si hay que ¡dar o no dar propina! Luego hay interminables discusiones sobre la conveniencia de un atraco y, más tarde, realizado el atraco sobre si hay que liquidar a un policía al que le han cortado una oreja. (Cabrera Infante, 2001, p. 559)

Esa insistencia compulsiva en los diálogos en un tipo de filme de acciones físicas que no precisan ser analizadas en detalle, ayuda a entender la esencia estética de la filmografía de un artista, de un gran autor del audiovisual contemporáneo que se siente cómodo en potenciar y prefabricar los efectos de la escritura sucia como antecedente y cimiento de la posterior puesta en escena. Sobre todo desde el punto de vista estilístico, estructural, organizativo, de la información subliminal inoculada de manera subrepticia, que no debe ser descuidada por el espectador y mucho menos por el crítico de cine:

> La narración de *Reservoir Dogs* se ofrece como un tablero literario deconstruido en capítulos según la perspectiva que se ocupa de cada uno de los personajes, como lo estableció en algún momento la norma narrativa de la novela. La estructura del filme sigue la estrategia del circunloquio y, por debajo de su extrema fragmentación, hace avanzar la diégesis subsumida (resuelta con una serie de *flasbacks* diegéticamente progresivos) que se acerca al primer y preterido punto de la acción, hasta llegar al tiempo presente del relato, en el almacén abandonado que sirve de refugio y rudo escenario a la red dramática principal. Se trata de una estructura-muelle que apela al *flashback* para reconstruir, más que la memoria argumental, el basamento dramático de cuanto vemos. (Caballero, 2001[g], p. 100)

No solo admira la armazón estilística de las historias de Tarantino, muy trabajada en el aspecto del discurso hablado, sino que incluso, en su obra literaria, Rufo Caballero aposta por esa suerte de estructuración concéntrica, de argumentos y situaciones que sin llegar a ser laberínticas, dada su extensión abreviada, generan ciertas ondas expansivas, de sentidos crecientes, múltiples y simultáneos: “Con la cámara en *travelling circular* y sinuoso por detrás de los personajes, emulando el acecho del felino desde su escondite, potenciando miradas angulares, tensas, entre los actores, sabemos que por fragmentada que se quiera, la instancia no se abandonará a ningún otro punto de vista eventual”. (Caballero, 2001[g], p. 100)

Disfruta y practica el descaro epistemológico de citarse a sí mismo para apuntalar a posteriori, en otros textos, afirmaciones, que precavidas en un inicio, van ganando en intensidad y organización hasta desembocar en interpretaciones agudas, muy diferentes, problemáticas, y generadoras de sentidos. El crítico de cine no solo se repite, también empieza de a poco, más que a entrar en conflicto consigo mismo, a prorrogar el sentido, desde el análisis, supuestas evidencias o verdades a medias que deberían ser develadas.

Años después, al referirse a la ópera prima de Tarantino, su discurso axiológico da un paso más allá en su escalada estilística e interpretativa, de reescritura literaria, acaso bien razonada, de un largometraje que ensamblado en forma de una caja de resonancias, consigue amplificar y modular su mensaje romántico, enmascarado tras el artilugio y la justificación de la violencia extrema e irracional desencadenada a manera de mascarada. Ellos, los tipos duros, simulan que lo son para evitar mostrar su faz de seres sensibles.

> El movimiento característico de la cámara como uno de los recursos primordiales de la enunciación es el *travelling circular trasero*, que asume el lugar del cortejo erótico cuando rodea, escruta y envuelve a los personajes a todo lo largo de la historia. Así empieza la película, con la cámara por detrás de la mesa circular sobre la que desayuna la nueva casta de malditos. (Caballero, 2005[g], p. 156)[284]

El principal desplazamiento significante de su análisis ensayístico de *Reservoir Dogs* se encuentra en la incorporación del vocablo *trasero* en su doble funcionalidad, adjetiva y sustantiva, no tanto de angulación o descripción sino sobre todo de posición, en este caso del plano visual, los personajes convocados y sus resortes, dígase eróticos, al momento de interactuar entre ellos desde el punto de vista físico pero también verbal: "La escala circular jalonada en varios estamentos de la historia según sus sujetos, encuentra una equivalencia más significativa en la composición micro dramática de la secuencia misma" (Caballero, 2001[g], p. 101).

Rufo Caballero adjudica a la escena, a la secuencia en cuestión, una estructuración coreográfica, magistral en su concepción desde el guion y la puesta en escena fílmica, provista de una significación sexual que transfunde la comprensión más convencional y lógica propuesta desde la pantalla como una conversación casi trivial entre delincuentes, hasta prender, de manera cíclica, determinante y esencial, en el espectador que fue él:

> En algún lugar he descrito el carácter felinesco[285] de ese movimiento, como de fiera sigilosa; aunque tal sentido no excluye la idea de un cortejo de lo masculino que al ocuparse del lugar del macho, para confinarlo a objeto, desafía su espacio y función habituales. (Caballero, 2005[g], p. 156)

---

[284] Rufo Caballero disfrutó de establecer constantes conexiones nominales entre filmes que él consideraba que tenían muchos puntos en común, relacionados con el argumento, la autoría y el estilo personalizado del realizador, la dramaturgia, así como los temas tratados. De ahí la alusión al filme *Casta de malditos*, título comercial con que fue distribuido, en el mercado hispanoamericano, un largometraje de ficción ya mencionado al hablar anteriormente de *Reservoir Dogs*: *The Killing* (Stanley Kubrick, 1956).

[285] Es otro alusivo artístico, no básicamente gatuno, que más allá de una primera apreciación apresurada, se refiere en este caso a la obra cinematográfica de uno de sus grandes autores audiovisuales y maestros, el director italiano Federico Fellini, constantemente homenajeado y reverenciado en sus críticas y ensayos pero no a través de la intervención literaria y recreativa de algunos de sus filmes clásicos sino por medio de alusiones constantes a su filmes y legado artístico universal.

No es una apreciación aberrante ni desenfocada. La exploración de la estética de Quentin Tarantino permite, sin gran esfuerzo, detectar la carga erótica latente en cada uno de sus filmes, que sin llegar a ser un motivo dominante o explícito siempre subyace, desde las acciones y los diálogos entre personajes sicalípticos que tienden a callar más de lo que dicen aunque hablen hasta por los codos. Quizás tenga que ver con el cambio de circunstancias y paradigmas socioculturales que le permiten recurrir a la insinuación, sin necesidad de ser declarativo y predecible.

Ello no significa que aperciba la censura. Al admitir el vínculo afectivo alienado, no precisa ser disimulado, a no ser a raíz de una decisión creativa tomada por el director y no como parte de una imposición sistémica de la industria cinematográfica:

> Hace décadas que está sonando un coro polifónico de mil subjetividades prestas al estallido del discurso monológico. Tarantino cuenta además con todo un legado de la cultura cinematográfica donde el tema consigue burlar la censura. En su retrato colectivo –casi un retrato de familia- acerca de la crisis de rol en el sujeto masculino crítico aprecio al menos ocho niveles de formulación. Pero como para ello he debido movilizar toda mi subjetividad (no me sonroja; es, por el contrario, una fiesta), no estaría mal revisar los preámbulos que tiende la literatura. (Caballero, 2005[g], p. 146)

Rufo Caballero prevé que el análisis hermenéutico del fenómeno fílmico acabará desembocando, de modo inevitable, en el acto de escribir desde una perspectiva nueva. Dentro de su obra literaria, para prolongar el sentido oculto o postergado de la película, esta vez desde la narrativa posmoderna, Rufo Caballero ni siquiera intenta enmascarar la intención de profundizar en la crisis y desmontaje del sujeto masculino hegemónico, sometido a un examen exhaustivo. Le interesa derruir o socavar a una clase de sujeto retórico con el que le cuesta dialogar, en tanto es un interlocutor cerrado e intransigente, que siempre intentará mantener las apariencias y las jerarquías del ordeno y mando.

4.6. *Háblame de colores. El naranja es el nuevo blanco.*

La complicada estructura dramática y diegética del filme de Quentin Tarantino ayuda a comprender y desarrollar, desde la explicación sintomática de algunos pequeños detalles, la interpretación homosexualmente intencionada que Rufo Caballero concederá a dicha historia del cine, una vez él la vuelva a contar en su narrativa. Para ello precisa, más que afeminar a los personajes, fragilizarlos hasta hacerlos seres vulnerables a la búsqueda de cualquier apoyo afectivo:

> Aun abocados a un asalto que mantiene en punta sus nervios, por poco que venga al caso, ellos no pueden dejar de afirmar su voluntad de cumplimiento del rol. Los personajes de *Reservoir Dogs* permanecen, todo el tiempo, en el disfraz animoso de su inseguridad. La turbulencia interior de sus contradicciones de género se exterioriza como agresividad masculina. (Caballero, 2005[g], p. 150)

El constante despliegue de fuerzas desde el diálogo, la fanfarronería sin filtros, más que armarlos de valor, según la argumentación artera que maneja Rufo Caballero, apenas serviría no solo para intentar disimular sus debilidades emocionales y físicas; también expondrán la desesperación y esfuerzo que impone la simulación de una pose, típicamente masculina, de ser un hombre heterosexual inflexible que no admite ningún tipo de comentarios maliciosos sobre su definición u orientación erótica. Sin embargo: "Luego, ahondando en ese mismo sentido de representación, tenemos *la salacidad y saturación de las alusiones propiamente sexuales*, en un juego de peligro sobre la cercanía sexual entre hombres, que trata de ahuyentar, a nivel consciente, la inminencia del deseo reprimido". (Caballero, 2005[g], p. 150)

Según la teoría que bien defiende Rufo Caballero, es un juego de dobles sentidos, en el que incurren tanto el autor audiovisual como los personajes de sus largometrajes, por lo menos en *Reservoir Dogs*, hombres duros desprovistos de compañía femenina, que se complacen con la presencia carismática y locuaz de sus compinches en el crimen:

> En *Reservoir Dogs* no aparecen más que dos mujeres raudas: una camarera asténica y una señora en un automóvil con una pistola letal. Esta escena es tan fugaz y forma parte de un *flasback* que casi es la visión retrógrada de un sueño –o de una pesadilla. Hay, además, en sus películas más discurso que acción. Lo que es inusual para narraciones de gángsters. (Cabrera Infante, 2001, p. 559)

El crítico cubano adelantaba así, entonces, un detalle evidente y muy importante. La ausencia de mujeres bien podría, precisamente, funcionar de acicate y explicación a la admisión, en público, de ciertas actitudes aparentemente impermisibles desde una determinada lógica, machista y patriarcal, que proscribiría a priori cualquier ejemplo de conducta desviada o impropia entre hombres acostumbrados a compartir experiencias, diferentes y extremas, en lo físico y lo sentimental. De todos modos, no decepcionan:

> Terminan en el suelo adoptando posturas de posesión sexual, pero más interesante que ello (escudado en definitiva en el juego de filiación carcelaria), son los indicadores de deseo y excitación sexual que los personajes introducen mientras representan con denuedo el ritual del zorreo y la posesión sexual: "tenía la cabeza en las nalgas", "cuando estaba en el suelo, trataba de violarme", "si fuera homosexual no dejaría ni a mi perro que hiciera sexo contigo. Me conservaría para ti". (Caballero, 2005[g], p. 150)

Bien sabe el crítico que en el cine de Tarantino, tan físico y ultra violento, muchas veces lo que se dice a la primera es mucho más importante que lo que se hace o sucede. Las conversaciones son determinantes aun cuando puedan parecer diálogos al descuido. La intencionalidad oculta es perceptible si se aplican determinados niveles de lecturas, acaso entre líneas, escépticas e intencionadas pero no menos sintomáticas y verdaderas:

> La idea de diálogo constituye una convención eufemística, pues, de entrada, la interlocución acusa por lo general un *dialogo de exclusión*: exclusión a los negros (tan descastados como nosotros, pero peor que nosotros, repudiables. A nosotros nos justifica el crimen, valerosidad suprema de lo masculino; a ellos los despeña el color de su piel) como a los policías (quienes guardan una relación de equidistancia del crimen con respecto a nosotros, pero que son tan pervertidos y corruptos como nosotros. Nosotros tenemos, al menos, el don de la sinceridad). (Caballero, 2005[g], p. 151)

Desde el ensayo, sin embargo, prescinde de la primera persona del singular para apostar por un nosotros utilitario, que lo hace confundir y enmascarar, desde el discurso, la que convendría ser la perspectiva de los personajes del filme y luego de su narrativa. Es un desplazamiento estilístico que indica, de manera inequívoca, el adelantamiento y potenciación del tono autoral específico que caracteriza su estilo al momento de escribir sus historias del cine, contadas o rehechas, donde aparece, de una forma u otra, evidente o implícita, uno de los grandes temas de su obra literaria de naturaleza narrativa:

> *Reservoir Dogs* deja ver un conjunto de refracciones de la exclusión en el que el hombre se siente seguro cuando está solo, y si es posible en una calle oscura.[286] El peligro que entonces aguarda está vinculado a la asechanza del placer; el peligro del movimiento entre los Otros, en cambio, no se conjura fácil. (Caballero, 2005[g], p. 151)

Junto a la búsqueda y hallazgo del amor romántico y sexual, la culpa a posteriori, la decadencia de clase, el envejecimiento del cuerpo y la mente, y el terror a la muerte, es la soledad uno de los grandes temas centrales de la obra literaria de Rufo Caballero, que ya encontraba cabida desde su ensayística pero que en su narrativa es una constante, enmascarada, eso sí, entre otras muchas problemáticas correlacionadas y recurrentes.

Al discursar y teorizar sobre la soledad en el arte del cine, lo hace, sin embargo, desde una perspectiva ambigua y condicionada por cierta comprensión axiológica que se aparta del código binario de los dos géneros y sexos. Más que femenino y masculino, los distingos al respecto, según él, resultan artificiosamente construidos y reproducidos desde la cultura, que castra cualquier comportamiento raro que se apartase de la norma establecida como permisible en tanto se sea convencionalmente heterosexual:

---

[286] En esta cita está la explicación del título del libro en cuestión, la cual es extraída para ser referenciada en la investigación. Dicho libro ya fue analizado en el capítulo anterior de la tesis.

> Pero en *Reservoir Dogs* no hay una sola mujer y la banda de seis lo que produce es una relación equívoca. Como dice Gore Vidal: «La reunión íntima de hombres, ya sea en el deporte o el ejército, siempre produce homosexuales». En este caso el *gang* de ladrones termina en la destrucción física y en un abrazo final de dos hombres. (Cabrera Infante, 2001, p. 560)

De ahí la insistencia de Rufo Caballero en la confusión, quizás en la difuminación, de los límites oficiosos y rígidos que vendrían a distinguir, no los géneros de los sexos, sino incluso los comportamientos adecuados, o no, que corresponderían a cada cual. Según ese sistema de leyes y principios acatados desde el pacto social, que bien podrían restringir el derecho y el ejercicio pleno de la libertad de decidir cómo debe ser quién, llevando a los individuos a la práctica de la hipocresía y el simulacro ético o moral, en lo que concierne al análisis de *Reservoir Dogs*, aclara tajante su posición al respecto, aprovechando un recurso habitual en él: la explicación e importancia de las locaciones.

> En el estuche –resguardo por cierto asociado a lo femenino- de la propia banda, los perros se descubren verdaderamente en reserva, a buen recaudo. En ese contexto, "el depósito", ellos se esfuerzan en representar (otra vez) una fraternidad sólida, cuando saben que incluso esa asociación, o sobre todo ella, está tejida sobre los rieles invisibles de la precariedad y la comunión casual. El Otro de su género no significa entonces sino un riesgo: un peligro de atracción o un peligro de desaparición. El "diálogo de exclusión" entra a resolver, fantasmalmente, ese tiroteo encarnado. (Caballero, 2005[g], p. 152)

Al abordar el significado otorgado al medio ambiente donde ocurren las acciones, se sirve una vez más de cierta concepción esquemática de los entornos, espacios no solo físicos sino sobre todo simbólicos, que distinguen el afuera o allá del adentro y acá.[287] Estos condicionan, hasta determinar, los comportamientos agresivos o pasivos de los personajes que, protagonistas o no, y en su interacción con los demás involucrados, tienden a no saber cómo reaccionar de manera coherente: "Una segunda variante, acaso más sutil y tenebrosa, tiene lugar por *la suplementación de la posesión del Otro por el control de su miedo*, tensión desplazada todo el tiempo entre las varias fuerzas en pugna en el depósito" (Caballero, 2005[g], p. 152). El crítico de cine asume que el control del miedo del «otro» conlleva a su perdición, a través de la posesión de su cuerpo y también por medio de la anulación de la libertad, de una voluntad quebrada a consciencia que invalida al abusado para escapar con vida, concibiendo "*la expresión del sadismo como sobredimensión del encargo sexual*" (Caballero, 2005[g], p. 152).

[287] Habría que dedicar un artículo científico completo orientado al análisis de la importancia que asigna Rufo Caballero a los ambientes, entornos y locaciones donde ocurren las historias del cine que él recrea en su obra literaria de naturaleza narrativa. Aunque es una cuestión abordada de manera breve en la tesis, el tema amerita ser abordado desde una perspectiva mucho más dirigida, específica y exclusiva.

Pero Rufo Caballero siempre se permitía especular e imaginar un poco más allá:

> Existe un guiño de alguna perversidad en el hecho de que el personaje que primero muere sea Mr. Brown, interpretado por el mismo Tarantino, como si el actor se retirase pronto a sus funciones de *relator por detrás de la historia*. Una película inusitadamente sutil como esta, juega con todas esas posibilidades de la estructura cual metáfora dramática, narrativa, pragmática. (Caballero, 2001[g], p. 100-101)

El cambio nominal evidente al referirse al personaje interpretado por Tarantino, que aparece como Mr. Brown en su primer acercamiento axiológico a *Reservoir Dogs*; que luego acaba convertido en otro de sus ensayos en "el futuro Señor Castaño", deja entrever la decisión de recrear al personaje, esta vez desde la literatura, traduciendo, trastrocando su identidad del apelativo primero en inglés a otro esta vez en castellano, más cercano y verosímil, aunque también un tanto ambiguo, descafeinado o inexacto.[288]

En el cine violento de Tarantino cada uno de los personajes es minuciosamente construido, diseñados antes, luego ensamblados como finas piezas de relojería retórica, con un cometido por desempeñar al interior del argumento y el constructo dramatúrgico del filme. No hay estulticia ni improvisación en su bestiario de caracteres principales, apenas dos, pero también secundarios, toda una parvada de atracadores psicópatas:

> Con esa magnificación verbal de la falocracia, el autor introduce su película de manos del cinismo, por cuanto todo lo que en adelante se verá describe el desplome de ese pene enorme. El cine, como la virgen, no sabe si estremecerse de dolor o de placer, porque el objeto de culto proviene de un sujeto que provoca lástima. Y las lágrimas, en los dos rituales, se confunden. (Caballero, 2005[g], p. 156-157)

Buena parte de la obra fílmica de Tarantino descansa en el poder, más que físico, retórico y verbal de sus personajes, abiertos al diálogo galopante como la forma ideal de mostrarse antes de incurrir en cualquier tipo de acción ultra violenta, acaso justificada. Para ello, es preciso, sin embargo, imbuirse antes de esa atmósfera dramática y lúbrica, de acercamiento atento pero indirecto al momento de presentación de los personajes, principales y secundarios, que aún no se sabe quiénes desempeñarán qué papel en sí: "Examinemos la estructura de círculos concéntricos que le permite a la narración presentar al personaje de Mr. Orange, el policía clandestino infiltrado en la banda de malhechores de que se ocupa el relato" (Caballero, 2001[g], p. 101).

---

[288] La traducción literal del nombre de los personajes de *Reservoir Dogs* cambia de una fuente a las otras, no solo en la obra literaria de Rufo Caballero, sino en las demás bibliografías citadas, donde a Castaño, Mr. Brown, o el Señor Castaño, también llegan a decirle, por ejemplo, el Señor Marrón, quizás jugando, en el caso de las ediciones españolas actuales, con lo que significa coloquialmente el asunto del marrón, entendido como aquella situación complicada, embarazosa o problemática, de muy difícil solución real en términos prácticos e inmediatos.

Si bien es imposible colegir entonces la preponderancia dramática y narrativa que sostendrá al personaje del agente encubierto, ocurrirá igual con los demás caracteres, imprecisos en cuanto al estar, aquellos atracadores vestidos de señores, alrededor de una mesa redonda. Es complicado distinguir y jerarquizarlos a partir de sus alias criminales y parlamentos prefabricados, sin embargo, según Rufo Caballero:

> El Joe Cabot de Lawrence Tierney en *Reservoir Dogs* no puede remitir más al Brando del primer *Padrino*. Como aquel, Cabot es el patriarca del grupo, el ideólogo de un proyecto mafioso que le venera por su experiencia y «profesionalismo». Incluso según el criterio histriónico que siguió Tierney, hay algo de remisión a la proyección de Brando. (Caballero, 2001[g], p. 148)

Es una apreciación posible de refrendar luego, cuando lo presentan en su oficina, ya al final del filme, recibiendo en su casa u oficina a sus protegidos y subordinados, uno de ellos recién salido de prisión, que presenta sus agradecimientos y respetos.[289] Pero Joseph, Joe Cabot, es un personaje que, aunque carismático, no es imprescindible, por lo menos no en buena parte del filme en cuestión.

Su intervención es meramente anecdótica y responde a la necesidad de presentar el argumento y el conflicto dramático, paso previo a su potenciación y resolución abrupta. Aun así, la escena inicial acaba siendo una secuencia antológica. De hecho es definitiva en tanto colabora a la presentación, en rondo, de los personajes, esos perros preservados que se aprestan a robar una céntrica joyería a plena luz del día. Para ello el director les concede el don de la palabra hablada: "El naturalismo pop de los diálogos de Tarantino, al tiempo que asegura el tipo de observación vital que interesa al autor, constituye un ligero recurso de extrañamiento que redunda en un cierto distanciamiento" (Caballero, 2008[g], p. 79). Esta es una de las virtudes cardinales de la estética de Quentin Tarantino: la elocuencia contundente de sus personajes.

Desde el discurso clarificador en voz de los personajes y su posición coreográfica, alrededor de la mesa redonda de la cafetería y respecto a sus compañeros en el crimen, Tarantino presenta a cada cual en su elemento y según sus características psicológicas.

[289] La jerarquía criminal del personaje Joe Tabot en su condición de jefe no impone un alejamiento ritual de aquellos amigos o compañeros que le resultan más afines o cercanos y que no deben rendirle pleitesía. Tarantino se detiene en explicar la relación de agradecimiento, amistad y complicidad incondicional que sostiene no solo con Larry, más conocido como Mr. White o el Señor Blanco, al que concede un trato casi paternal, y que este a su vez le corresponde. Con el personaje de Vic Vega, Mr. Blonde o el Señor Rubio, interpretado a su vez por Michael Madsen, aunque menos expresivo el recibimiento que le da Joe Tabot, la relación es cuando menos análoga, en el sentido que la fidelidad demostrada por Vic Vega al momento de ir a prisión sin delatar a sus compinches lo convierte en alguien confiable y valioso, más teniendo en cuenta su relación de amistad y hermanamiento criminal con Eddie El Gentil Joven, el hijo de Joe Tabot, con el cual parece haber compartido algunos secretos de sus días juntos entre rejas.

Si bien Mr. Brown o Señor Castaño habla hasta por los codos, atascado en su diatriba sobre la significación fálica de la canción pop *Like a Virgin*, de Madonna, Mr. Blonde o el Señor Rubio, que luego será descrito y visto como un profesional psicópata, es capaz de disentir de lo que argumenta el Señor Castaño, un detalle que pasa casi inadvertido, proponiendo en cambio una interpretación mucho más inteligente y sensible que entra en abierta contradicción con su naturaleza humana supuestamente ultra violenta.

Respecto a la posición de los personajes en torno a la mesa redonda de la cafetería, el detalle más destacado y también el más sutil, tiene que ver con la afinidad estrecha, por no decir íntima, entre el Señor Blanco y el Señor Naranja, sin duda, dos tipos duros. Se encuentran juntos, con el Señor Blanco ubicando, de manera descuidada y posesiva, su brazo derecho por encima del espaldar de la silla del Señor Naranja. El Señor Blanco, Larry para sus amigos, no pierde la ocasión de picar a Joe Tabot y demostrar la amistad de larga data que ambos sostienen a despecho del Señor Rubio, que se ofrece voluntario para disparar al provocador si continúa importunando al ideólogo, jefe y organizador real del atraco a la joyería. Aparentan ser cuestiones baladíes o casuísticas pero Rufo Caballero aprovecha bien para hilvanar el argumento base y el artesonado dramático de su historia de cine que, vuelta a contar años después, se remite a la práctica habitual de la crítica de cine: "Lo cual demuestra, de paso, que la estructura del guión posmoderno, si no perpetúa las geometrías divulgadas por el Moderno, a su modo es también muy rigurosa, incluso férrea, perfectamente cavilada" (Caballero, 2001[g], p. 104).

Como escritor necesita de una coartada creativa que le permita prolongar no solo el argumento de los filmes cuyo argumento recrea, sino también las formas y razones que explican las conductas y las reacciones de los personajes cinematográficos que una vez trascienden la pantalla y pasan a la literatura, preservan en buena medida su carácter conocido, admitiendo o incorporando, al menos, algunas facetas afectivas, emocionales e intelectuales que antes no parecían disfrutar o no se les permitía expresar, dadas las circunstancias dramáticas. Rufo Caballero argumenta en su favor cierta predisposición axiológica, aquella capacidad intelectual y profesional altamente desarrollada tras años de ejercicio de la crítica de cine que lo autoriza, en este caso, para especular e innovar al respecto, consiguiendo entonces penetrar los entresijos simbólicos que darán paso a su narrativa: "Luego, la sutileza lingüística con que Tarantino confiere unidad interior, aceitada compacidad, a una estructura tan escindida. Los recursos son casi subliminales: solo el especialista, o el receptor muy entrenado, los advierte entre tantos puntos de atención en lo narrativo" (Caballero, 2001[g], p. 104).

Así se entiende que lo que se propone en realidad al rescribir esas historias de cine es demostrar no solo su preponderante poder de análisis y deducción, sino también su talento artístico en crecimiento, que compite y conecta en igualdad de condiciones con aquellos autores del cine a los que admira a pesar de sus detractores, incapacitados para discernir la grandeza del arte y de la creación humanas más extremas. De ahí entonces que Rufo Caballero advierta, a manera de aviso para navegantes, lo que intentará hacer luego en cuanto tenga la oportunidad y el tiempo para ello:

> Los que militan en el otro extremo deberían ser cautos y preferir el silencio, porque de veras que la maestría narrativa de Quentin Tarantino resulta inusual incluso en las postrimerías de una carrera; mucho más en los comienzos. Al menos *Reservoir Dogs*, uno de los ápices más inspirados de la extrema subjetivación del discurso en la dramaturgia posmoderna, parece proyectarse como una pieza que crecerá con los tiempos. (Caballero, 2001[g], p. 105)

Al hablar de crecimiento no solo establece la estatura estética y las potencialidades trascendentes de un filme de culto a la primera, con la consecuente oleada de homenajes y citas paródicas que ocurrirán con posterioridad. También anuncia su interés personal de profundizar en el análisis axiológico del largometraje de ficción hasta considerar que merecen, sus personajes, una segunda oportunidad para expresarse desde una historia, del cine pero sobre todo literaria, donde se pueda al fin, con suerte, admitir, confesar y declarar todo aquello que quedó por decir y sentir antes. Sin embargo, más allá de las apariencias o ciertos indicios posibles de explicar, el Señor Blanco bien podría no haber muerto tras la conclusión de *Reservoir Dogs*, según admite Rufo Caballero en su alegato acusatorio, al emplearlo de narrador y personaje agónico de su cuento "Perros de paja".

4.7. *La oreja de Gauguin o cómo ser un ladrón profesional sin morir en el intento.*

Rufo Caballero, en su literatura de ficción, aplica una estrategia estética análoga a la del director estadounidense en su cine: "Tarantino, no recicla el legado con culpa: lo despliega con desembarazo y fruición: la excavación arqueológica deja de preocuparle" (Caballero, 2001[g], p. 148). El crítico de cine que escribe narrativa conoce que no valdría la pena enmascarar el referente, sino embadurnarlo de una áspera actitud exhibicionista, de instarlo a enseñar las armas y las cartas a la primera, sin dejar de amenazarnos con un destino diferente y no menos emocionante, por explícito y ejemplarizante, en el que el personaje seleccionado para confesar o declarar emplace al espectador pacato, temeroso.

De ahí la elección intencionada no solo del narrador en primera persona del singular, sino también del interlocutor virtual condenado a escuchar y dejar constancia del hecho:

> El fiscal se acerca y me abre las fauces, como si me quisiera tragar; pero se ha jodido cuando tuvo a bien preguntarme por qué disparé a Naranja. Se creía que con eso iba a desestabilizarme, hacerme tambalear, y ya ve. Los tengo a todos boquiabiertos. Como no sea mi voz, no se siente el menor sonido en toda la sala. (Caballero, 2010[c], p. 147)

Lo que más interesa al crítico de cine es que sus personajes cuenten una historia, la más importante de sus vidas. De ahí que le devuelva la voz, muchas veces silenciada, a esos que no han tenido nunca la oportunidad de expresarse sin ser hallados culpables:

> Tengo bastante con no haber dormido en toda la noche. Pero lo único que debe indicar cansancio en mí son las ojeras; nunca mi voz. Han tenido que oírme, y todavía les queda bastante, cabrones. He pensado mucho, toda la noche, en el tono de esta confidencia pública que busca aliviarme y joderlos más, a su puta conciencia, si es que les queda, y decidí que al carajo: si estoy perdido, voy a darme el lujo de contar, en medio de una ceremonia tan patética, tan podridamente tétrica, una gran historia. La pregunta del fiscal me ha servido la oportunidad en bandeja. Al menos voy a llevarme el lujo de haberlos desafiado con una historia que tal vez algunos han vivido y no se atreven a contar; o no, no la han vivido, porque son tan mediocres, letrados con cara lechosa, de prudencia que se pudre en las formas, en las maneras. Yo tampoco me atrevía a confesar nada; hasta que conocía el Señor Naranja. (Caballero, 2010[c], p. 148)

Más que la acción y la búsqueda es el hallazgo del amor el catalizador y detonante de las conductas aparentemente desviadas y pecaminosas que llevan a los personajes protagónicos por el camino de la caída y el delito punible. Pero no estarán nunca solos.

Su contraparte dialéctica, a manera de antagonistas empoderados e intransigentes, no son individuos mucho mejores en ningún sentido imaginable. El Señor Blanco deja claro desde el principio la catadura ética y moralista de los contrincantes que lo juzgan:

> Estos son otros jodidos cabrones. Todavía dicen de nosotros; machistas, hijos de puta. ¿Por qué hay solamente dos mujeres entre todos ustedes, cabrones? ¿Hay un gay? Solamente veo a un negro. Y todavía la mentirosa sociedad actual se llena la boca hablando de diferencia y de coros. El peso avasallante de La Ley sobre los infelices que tratamos de vivir, de colarnos por los resquicios de un mundo ideado para que ustedes se burlen ahora, así, de gente como yo, gente auténtica, que no teme vivir en el límite. (Caballero, 2010[c], p. 148)

Para Rufo Caballero y el personaje del Señor Blanco, no hay grandes diferencias de aptitudes y comportamientos entre los que conciben la ley y el ordenamiento jurídico de la sociedad contemporánea hasta codificar la represión de las emociones e instintos. Una vez se les compara con los que delinquen por necesidad, los actores de la justicia humana apenas devienen burgueses cobardes que no se atreven a disfrutar de la vida:

“No tienen los huevos de gritar al mundo que quisieran haber vivido una historia así; que, por el contrario, los espera en casa una impecable mesa servida, el silencio, la rutina de siglos. Los modales; los modales sociales” (Caballero, 2010[c], p. 148).

De esta forma se logra un emplazamiento extremo e intensivo de las normativas de convivencia social, atenazadora de determinados impulsos, irracionales y tan violentos que además de constituir delitos y pecados también suponen la máxima expresión de la autenticidad y espontaneidad humana, transgresora de los límites establecidos para dejar en libertad al animal fantasioso, ese homínido trashumante que aspira a la felicidad y la plenitud del amor en confrontación abierta con el acto de morir de la manera que sea.

Rufo Caballero aprovecha la actitud asumida desde el ejercicio de la crítica de cine y en su obra literaria de naturaleza narrativa, para emplazar las estructuras sociales que establecen y sancionan a priori aquellos comportamientos supuestamente desviados. Él no solo emplaza la hipocresía y el recato, incluso el conformismo burgués, constante de su narrativa, perceptible y rastreable en algunos de sus historias del cine, entre otras, “Los que fueron al bosque de avellanos”, que tras su aparición anticipada un año antes de la publicación de *Seduciendo a un extraño* conecta con otro de los relatos analizados, “Las Fuerzas mayores. Brokeback Mountain, de Ang Lee”.

Si las elipsis y la fragmentación son las fuentes del estilo fílmico de Tarantino, Rufo Caballero apuesta, al menos en “Perros de paja”, por la linealidad a posteriori. Como ardid eficaz que conecta con el arco confesional y directo en la dramaturgia de un personaje que confronta a un fiscal, el cuento es, a grandes rasgos, una declaración de principios y la rendición de cuentas de un acusado como parte de un proceso penal en el que el delincuente necesita explicarse, a sí mismo pues los demás no importan, por qué hizo lo que hizo con el Señor Naranja, su amado, amigo y cómplice en el crimen.

Continuador de Sam Peckinpah, Tarantino, que al igual que el primero de los dos, es un director de intensidad despiadada, no busca banalizar el mal ni glorificar al villano de turno en un filme donde el Señor Naranja, pero también el Señor Blanco, cada uno de ellos por separado pero al unísono, asumen una actitud de resolución salvaje ante la angustia de la simulación y sobre todo la traición del otro, ese al que amaban de veras. De ahí la pregunta de inicios del cuento de Rufo Caballero, que da paso al argumento: “¿Por qué disparé al Señor Naranja, si sabía que, en caso de quedar vivo yo, eso multiplicaría mi causa?” (Caballero, 2010[c], p. 143). Asumir como narrador en primera persona del singular a un personaje protagónico y testigo que se auto inculpa durante un juicio penal en su contra es comprensible si se analiza lo que sucedió al Señor Blanco.

Antes había sido el Señor Naranja, que tampoco era un ser cobarde y desalmado:

> Más que un héroe existencial es un frío *desperado*, esa palabra del cine del oeste que indica un grado de desespero que lleva siempre a la locura y a la muerte violenta, no gratuita […], sino buscada deliberadamente, como la solución final, la única salida a la trampa de la vida. Eso se llama suicidio. (Cabrera Infante, 2001, p. 223)

Entender que en el amor la entrega absoluta e incondicional puede desembocar en la muerte o el sacrificio por alguien que en verdad nunca se llega a conocer del todo, impone, desde la perspectiva autoral de Rufo Caballero como crítico de cine y escritor, la exigencia afectiva, casi ética y existencial que le hace a sus personajes protagónicos, sobre todo si han conseguido, por las razones que sean, conectar desde la empatía:

> Ellos se comunican, en los preámbulos del asalto, desde una química especial. Y todo comienza cuando White no tiene el menor problema en admitir "su flaqueza": lo conmueve la herida de Freddie. En algún momento White se desnuda con otro personaje y le cuenta que nunca pudo negarle información a Freddie-Orange. Orange lo desarmaba; lo tornaba, desde entonces, vulnerable. Hasta que White asume, sin velo alguno, la protección de Freddie. Se juega la vida por él, desafía a la autoridad gangsteril por él, se gana un disparo por él. Muere por él. (Caballero, 2005[g], p. 154)

Aun cuando consentía el deceso del personaje del Señor Blanco, Rufo Caballero, desde entonces, fue capaz de adjudicar a dicha conexión simpática entre los personajes la posibilidad de un nexo afectivo, quizás amoroso y erótico que, aunque no se concreta en la cópula entre hombres homosexuales, se expresa desde la admiración y la atracción demostrada del sentimiento, de una manera un tanto extrema, resolutiva y ultra violenta. Como eran ellos en tanto individuos desplazados a los márgenes de la sociedad.

Al asumir la incertidumbre y el riesgo a consciencia como dos comportamientos ilógicos pero razonablemente recurrentes, Rufo Caballero plantea una cuestión esencial. La amistad, incluso el amor, es conocimiento del otro; es develación de su identidad real y de los secretos ocultos que dan luz verde al fluir libre de los sentimientos ocultos:

> Sin embargo, nunca supe su verdadero nombre, ni siquiera intentó decir un nombre falso; desde luego, en la circunstancia en que estaba, no iba a decirme su verdadero nombre. Pero al menos hubiera tratado de que yo le dijera un mote, un sobrenombre inventado a propósito. No. Tenía que llamarle todo el tiempo Señor Naranja; como los demás. (Caballero, 2010[c], p. 143)

Es una constante dialógica y ética de su discurso analítico y narrativo. Aun así, debe ocurrir teniendo en cuenta una serie de circunstancias propicias. De ahí que ante la ansiedad y el estrés intenso ocasionado por el atraco frustrado a la joyería, debido a la llegada intempestiva de la policía, los personajes protagónicos incurran en un cliché que les permitirá explicarse e interactuar en serio:

> El intercambio de fuego a propósito de los frágiles atributos fálicos vuelve a representar en el negro una figura de máxima revelación dramática: "el deseo homosexual reprimido entre los dos hombres, el Edipo negativo, está simbolizado por la repetición de un gesto, usado como estribillo visual […]". (Caballero, 2005[g], p. 140)

El anonimato como artimaña y esperanza del encuentro casual y satisfactorio entre extraños que ansían conocerse y pasar a otro plano personal mucho más íntimo y sexual y la confusión o más bien la disolución o trasvase de un personaje cualquiera en el otro hasta su amalgamiento erótico y retórico, son recursos que Quentin Tarantino catequiza en la marca de agua de sus filmes. Él, junto a otros directores, ha propuesto convertir:

> En normativa esta pluralidad dinámica del protagonismo, con la cual queda abolida toda distancia entre sujetos que interactúan desde la prodigalidad que ostentaba el diálogo socrático. Pero en la madeja de opciones del protagonismo desdoblado con que se expresa el cine de las últimas décadas, se aprecia una tipología extremadamente atractiva u que favorece notables argucias dramatúrgicas y conceptuales a la hora de trabajar el par identidad-alteridad, me refiero a lo que podríamos llamar protagonismo espejeado: la simulación de un irrevocable protagonismo temático en algunos o varios de los personajes, cuando en verdad el real protagonismo dramático o sicológico está en su(s) doble(s) o contrapartes de presunto apoyo. (Caballero, 2001[g], p. 117)

Su insistencia en el diálogo socrático, relación binaria y/o dual, incluso discipular, a establecer entre determinados personajes afines y complementarios, también encuentra su expresión fáctica en "Perros de paja", sobre todo en el instante de adjudicar (le)/ (se) ciertas acciones o conductas que nunca ocurrieron o sucedieron de otro modo: "Lo más simpático fue que le disparó una mujer; una inocente que venía de su casa en su auto a la sazón, y tuvimos que dispararle. La mujer le tiro al estómago y por eso el chorro de sangre que estuvo soltando en el almacén, entre lágrimas". (Caballero, 2010[c], p. 143)

Al admitir entre dientes que los dos dispararon en ese instante, el Señor Blanco no solo asume la responsabilidad personal de la muerte de esa mujer, sino también insiste, en este caso Rufo Caballero, en la transmutación de las características y personalidades de uno en el otro, del Señor Blanco en el Señor Naranja y viceversa. El Señor Naranja, policía encubierto, casi metido de lleno en el personaje del delincuente ultra violento, asesina de un disparo a una conductora casual que se entromete en su camino de huida. Por su lado, el Señor Blanco, el atracador, un criminal de carrera, usa sus malas mañas de la calle para desconfiar instintivamente, hasta casi desenmascarar, al policía secreto, el Señor Naranja, que había urdido una leyenda histriónica y teatralizada para hacerse con un prontuario peligroso que lo hiciese confiable ante sus cómplices en el crimen, que no les quedaría de otra que confiar en él.

El carácter lúdico de puesta en escena dentro de la puesta en escena es un asunto que el crítico de cine adelantó años atrás desde el ensayo. Ahora es el confeso culpable, el Señor Blanco, el que admite las habilidades del Señor Naranja para el engaño:

> No sé por qué no me dejé llevar, del todo, por mi intuición. Algo en el cuento que nos hizo esa noche el Señor Naranja me parecía falso, muy fabricado; como si Naranja estuviera actuando para nosotros. De hecho, estaba sentado frente a nosotros, en una banqueta, y decía todo con una perfección que me hizo dudar. Nos contó una historia complicada, en un retrete, durante la sequía de marihuana, en Los Ángeles en 1986. Llevaba encima una buena carga de marihuana y tuvo que entrar a un baño. Allí se encontró a varios policías, con un ovejero, que le ladraba sin parar. Recuerdo el cuento de Naranja y me estremezco, porque, a pesar de toda la actuación, o quizás por eso mismo, logró que nos sintiéramos en el lugar de los policías. Y en verdad, estábamos siendo timados, como ellos. (Caballero, 2010[c], p. 144)

Compartir las características y funciones del señor Blanco y del Señor Naranja, hasta la disolución de ambos en un par de protagonistas distinguibles pero indivisibles, es una cuestión en la que Rufo Caballero insiste casi hasta el cansancio hermenéutico. Es el juego del doble y la escenificación explicada desde la teoría narratológica actual. La conciencia exploratoria, e inculpatoria, del personaje del acusado, el Señor Blanco, que lleva la voz cantante en su relato actúa a manera de prolongación interpretativa del crítico de cine que incursiona en la ficción desde su confusión con uno de los narradores y personajes que la habitan, que siempre parecen hablar en primera persona del singular, admitiendo sus dudas, confesando sus errores de apreciación o cálculo afectivo y ético:

> En este trabajo, tienes que estar atento a los detalles; los detalles son determinantes. En un detalle puede residir el quid de todo un movimiento, de una acción, de una psicología. Si un detalle te parece falso, huye, o cala profundo, que ahí hay gato encerrado. Siempre he sido muy agudo con esto; siempre he estado atento a los detalles. (Caballero, 2010[c], p. 145)

Rufo Caballero, como es lógico, crítico de cine que se remite a su obra epistémica, detiene su atención axiológica en la escena de apertura de *Reservoir Dogs* para explicar, como había hecho antes desde el ensayo, las características y rasgos de la personalidad de los personajes de la banda de atracadores, insistiendo en determinados indicadores, cada cual más sintomático:

> Aún más, esa primera escena comprende una anticipadora parodia del psicoanálisis, al rodar hasta el último detalle la meticulosa discusión de los delincuentes sobre el verdadero significado de la canción *pop Like a Virgin*. No por azar el futuro Señor Castaño, interpretado por el mismo director, asegura que el contenido de la canción refiere la asociación de una muchacha que ha conocido a un hombre "de verga grande" y al hacer el amor con él, le duele como la primera vez. (Caballero, 2005[g], p. 156)

Desde la perspectiva propedéutica de uno de aquellos participantes y personajes, el Señor Blanco, que testimonia los sucesos en primera persona, el escritor rememora, usurpando el lugar del narrador y testigo vivencial de los hechos:

> Una mañana desayunamos juntos, imagino que para escucharnos, pero esa fue una sesión perdida, porque los muchachos trataban de discutir, todo el tiempo, el jodido sentido de la canción *Like a Virgen*, de Madonna. El Señor Castaño, el primero que murió baleado, insistía aquella mañana en que la canción de Madonna se refería al dolor físico de una muchacha, cuando un tipo de verga muy grande le daba y le daba. Castaño decía que el tamaño del dolor era tal que le hacía recordar a la chica, por contraste, sus años de virgen. Y por eso el jodido nombre de *Like a Virgen*. Qué extraña obsesión aquella, la del Señor Castaño. Cómo se llenaba la boca explicando el tamaño de la verga del tipo. Seguro que a Castaño le gustaba… (Caballero, 2010[c], p. 143-144)[290]

El sustrato sexual del filme de Tarantino, admitido por el autor y confirmado por Rufo Caballero, es aludido desde la ficción, cuando el Señor Blanco dice lo que piensa sobre el erotismo encubierto y la personalidad reprimida de sus cómplices en el crimen:

> Siempre pensé que también el Señor Rubio era maricón, con esa prepotencia, esa demostración de «hombría» en cada sílaba, en cada gesto. La bravuconería del Rubio en todo momento era sospechosa; como si actuara siempre. ¿Qué le faltaba? ¿No sería la verga por la que se lamentaba y gozaba la Virgen de Madonna?[291] El Señor Rubio reía con su risa estúpida; imbécil como era. Yo no podía ni mirarle a los ojos, porque me daban ganar de irle arriba. Los demás éramos ladrones profesionales, pero el Rubio era un matón que encañonaba a los otros por cobardía, por terror. Sacaba la pistola, y gruñía con la voz, antes de que lo aplastaran los otros. Siempre vi cobardía agazapada en los ojos del Rubio. (Caballero, 2010[c], p. 144)

Rufo Caballero, en tanto autor, se explaya en la caracterización del Señor Rubio, enfático impostor que oculta su represión. Los comportamientos eróticos no asumidos o encubiertos es una cuestión moral que siempre atrajo la atención axiológica del crítico de cine y también del narrador que vivió en él a lo largo de su carrera profesional.

---

[290] Rufo Caballero incurre en un casi indetectable error nominativo al decir que la canción a la que hacen referencia en el filme de Quentin Tarantino es, ya en el relato del crítico de cine y escritor, *Like a Virgen*, así, en spanglish, y no *Like a Virgin*, en el original, canción que da título al disco homónimo de Madonna, publicado el 12 de noviembre de 1984 por *Sire Records*. Más allá de la acción axiológica de interpretar el sentido de la canción a partir de sus significantes y significados, otorgados por los personajes del filme de Tarantino, un detalle curioso, cuando menos, es que el video clip se rodó, casi íntegramente, en Venecia, dato que conecta, a todas luces, con las teorías cósmicas que manejan varios autores, críticos del arte e historiadores de la cultura, sobre la ciudad del Véneto y su impronta icónico-imaginativa a escala global. En el relato de Rufo Caballero el personaje del Señor Blanco, detallista y memorioso, también olvida que el primero de los atracadores en caer baleado y morir, durante el atraco a la joyería, sería el Señor Azul, no el Señor Castaño, chófer del coche en el que escapan del atraco el Señor Blanco y el Señor Naranja, quien aún no había sido herido por la propietaria del segundo coche robado durante la huida al depósito.

[291] Rufo Caballero juega de nuevo con el significado otorgado a determinados apelativos, acaso artísticos, pero también religiosos. La equivalencia explícita entre Madonna, como la advocación y alusión icónica a la Virgen María, madre de Dios, y el sobrenombre con que es mundialmente conocida la cantante pop norteamericana, entran en sintonía absoluta con el correlato de la historia que narra la canción homónima, *Like a Virgin* (*Like a Virgen*) al interior del argumento y del drama de *Reservoir Dogs* y "Perros de paja".

En su obra narrativa Rufo Caballero no perdió oportunidad para insistir en el gran tema de las sexualidades descentradas y disidentes, que aún así se resisten a la asunción de su condición y conducta, nunca impropia:

> Castaño era otra cosa; me daba igual su trauma, sus razones, su impotencia, que se traslucían en el énfasis absurdo en la jodida canción de Madonna. Bueno, perdimos esa mañana, porque, además, el Señor Rosado se negó a poner su dólar de propina para la mesera. (Caballero, 2010[c], p. 144)[292]

En cualquier caso las razones del Señor Blanco para desconfiar de sus cómplices criminales tienen un complemento y correlato en la relación con el Señor Naranja que, le producía cierta desazón emocional difícil de asumir y explicar de manera racional:

> Sospechaba de todo y de todos, porque ya una vez me había ocurrido que un policía se infiltraba en el grupo; en otro grupo, más profesional incluso; no en este, de canallas imbéciles disfrazados de matones. Pero, al mismo tiempo, algo extraño me ocurría. La simpatía comenzaba a nacer entre Naranja y yo. (Caballero, 2010[c], p. 145)

Rufo Caballero obliga a sus personajes a confesar, pero sobre todo a describir en detalle su evolución emocional, que los apartará de sus aprehensiones instintivas para entregarlos al nuevo sentimiento prohibido que reprime el amar al amigo desconocido, con el cual llega a compartir expectativas estéticas y experiencias existenciales:

> Pero le pedí ver *The Killing*; es mi película preferida, la he visto mil veces, y no pierdo la oportunidad de repetirla. Naranja la tenía, y en un original que había comprado unos días antes. Recuerdo que la estrenamos, rompió la caja delante de mí. Un privilegio. Naranja no la había visto nunca antes, pero se fue excitando con la acción. (Caballero, 2010[c], p. 146)

Rufo Caballero aprieta a sus personajes de ficción hasta encauzarlos por el camino de la perdición, que precede a la redención final por medio de la asunción del amor y tal

[292] Al caracterizar al Señor Castaño como un reprimido (parlanchín, obsesivo, confundido) Rufo Caballero bien podría estar estableciendo, de manera indirecta, cierto paralelismo y sintonía entre la personalidad y la producción cinematográfica de Quentin Tarantino, que interpreta al personaje del atracador a la vez que dirige el filme y el debate dramatúrgico (y diegético) alrededor del significado de la canción de Madonna. Algo muy parecido ocurre al referirse, de pasada, al Señor Rosado, que interpretado en el filme por Steve Buscemi, es la encarnación del profesional prejuiciado, que no solo se niega a dejar propina a la mesera, sino que se resiste a que le impongan el sobrenombre criminal de Señor Rosado, el color vagina, como lo describen los diálogos sexualmente soliviantados del largometraje de ficción. Allí uno de los personajes, Joe Cabot, explicará por qué ninguno de los asaltantes a la joyería será reconocido como el Señor Negro, ya que las disputas alrededor del alias acaban siendo una competencia de egos exaltados por hacerse con el apelativo aparentemente más temible. No se olvide ni se pierda de vista que es el Señor Rosado, quien constantemente cuestiona dentro de la historia del filme la profesionalidad criminal de sus cómplices, es el único sobreviviente del atraco, presunto portador y beneficiario, a posteriori, de los diamantes robados. Desde la perspectiva de Tarantino solo merece sobrevivir y resultar ganador aquel delincuente que se ha comportado de la manera más consecuente con el plan ejecutado a pesar de la delación del Señor Naranja.

vez incluso de la muerte, como el precio justo a pagar por el atrevimiento de existir, incluso, de hacerlo enfrentando las conveniencias y normas de convivencia establecidas.

Desafía así, no la lógica argumental, dramática y narrativa de Quentin Tarantino, sino la perspectiva y perspicacia del espectador omnisciente; que atisba al interior de la historia del cine sin detectar la corriente de sentidos ocultos, subyacentes en el arsenal simbólico de una trama sórdida y urdida en sordina, de manera licenciosa y silenciosa, de personajes contradictorios, duros y dúctiles, corruptibles y dialécticos, que se atraen, aman y admiran, aunque les cueste admitirlo y llevarlo a vías de hecho alguna vez:

> Miré de soslayo a Naranja, porque el recuerdo no me parecía demasiado grato, y descubrí que se sobaba. La película lo tenía disparado. Yo también me sobé; me sentía un jodido actor de Kubrick, y aquel asalto me parecía más fascinante que el que acometeríamos a solo horas. Esa noche la cosa no pasó de ahí: nos mirábamos, sonreíamos; volvíamos a la película. Comentábamos algún detalle. En algún momento, Naranja me miró con una fijeza que intentaba preguntarse si mi perspicacia había reparado en la teatralidad de su historia. Le sostuve la mirada, como quien admite. Sin embargo, seguimos la amistad, porque hay vínculos, empatías, que trascienden lo que el cerebro exige a uno. Entre Naranja y yo había surgido una química muy fuerte. Imparable. (Caballero, 2010[c], p. 146)

Rufo Caballero admite sus bases argumentales y dramáticas de siempre. Por ello transita de la admiración y la atracción mutua al amor, donde la seducción es entendida como una puesta en escena y simulacro que involucra a dos partes afectivas interesadas; que tienden a ignorarse entre sí porque no están seguros de los sentimientos del otro y con el cual se coquetea una y otra vez, buscando descubrir las formas de dar el paso definitivo en la dirección correcta, la del convencimiento e intercambio erótico-sexual: "Nos divertíamos mucho, siempre alrededor de juegos con el lenguaje y el sexo. Ese era nuestro fuerte. Con el lenguaje hacíamos maravillas". (Caballero, 2010[c], p. 146)

A pesar de que se resisten solo en apariencia, el Señor Blanco y el Señor Naranja desafían, a discreción pero en secreto, en el ámbito de lo doméstico, la prohibición de cierto conocimiento compartido. En el caso del otro, el anónimo compañero criminal que acaba siendo algo más que un cómplice en el delito, el amado y amante, se produce una conexión simbiótica entre dos individuos imperfectos e intensos que se atreven a desandar un camino desconocido, que los llevará a concretar el deseo por lo prohibido, una vez superada una serie de antagonistas y obstáculos objetivos interpuestos para dificultar la marcha. La admisión al fin de esa tensión tórrida, sin embargo, no consigue disimular el miedo patológico, no a las consecuencias de sus actos criminales terribles, sino al sentimiento surgido al calor de la camaradería criminal, que dará paso al empuje

erótico-sexual y al nacimiento de los afectos entre aquellos dos hombres sin mujeres, atrapados en un lugar deshumanizado:

> Sí le zafé el pantalón. Lo acaricié. Naranja me dijo, otra vez: «¡Estoy muerto de miedo! ¿Puedes abrazarme, por favor?». Si, seguro. Me recosté junto a él. Lo peiné; lo mimé, con todo el cariño que podía. Al hospital, no; siempre he temido a la cárcel. Siempre supe que allí estaría mi perdición definitiva, probablemente mi suicidio; porque no le va a mis huevos que un tipo me tome por la nuca, me recueste a una litera y me baje los pantalones. No me va; me enfurece la sola idea. Al hospital, no. Fueron minutos muy tensos; pero todavía más los que siguieron. (Caballero, 2010[c], p. 149)

El terror notorio de ir a prisión no tiene nada que ver con el confinamiento físico en un espacio reducido por largo tiempo, ni con la posible violación sexual individual, grupal incluso, sino con lo que supone la reclusión para él: la obligación práctica de volver a ser un hombre duro, fuerte, que no duda ni teme, que debe reprimir sus afectos y simular cierta naturaleza agresiva que lo mantenga a salvo allí después de confesar no solo que se sentía atraído por otro hombre, sino que ambos habían actuado por amor. Para llegar a ese punto romántico y vital de la historia primero tendrían que tocar fondo. De ahí el duelo final a tres bandas, a disparos de pistolas y revólveres, santo sucedáneo, *Reservoir Dogs*, del cine del Oeste, al que tanto culto cinematográfico rinde Tarantino cuando esboza, entonces, la que sería la marca de estilo de su dramaturgia posmoderna:

> Cuando, en el pre final, tres de los personajes se apuntan y disparan entre sí en una coreografía visual y moral impactante, queda metaforizada del mejor modo la condición de «poeta de la violencia» que ostenta el director. Esos sentidos cruzados transitan todo el desarrollo dramático de la película, sin que necesariamente se afecte el simulacro de «neutralidad» expositiva con que la misma y distante instancia narrativa cuenta una historia expandida en el espacio sicológico de sus actores. (Caballero, 2001[g], p. 100)

Pero antes debían deshacerse de la incómoda e irritante presencia del Señor Rubio, el personaje más execrable de los que conformaban la banda de atracadores trajeados, un abusador que se regodeaba sádico en la tortura bestial del policía tomado de rehén. La enemistad del Señor Blanco y el Señor Rubio había surgido desde la secuencia del inicio del filme, esa insana competencia para ver cuál de ellos dos la tenía más larga, teniendo en cuenta el tema candente sometido a debate entonces, el tamaño de la verga del amante de Madonna en *Like a Virgin*, y también de todos aquellos hombres duros, compelidos a mostrarse fuertes e indóciles bajo cualquier circunstancia o estímulo.

La caracterización que el Señor Blanco hace del Señor Rubio en el cuento de Rufo Caballero, que se aviene y entronca con lo que muestra el filme de Quentin Tarantino, ayuda a entender el porqué del mal ambiente y la tensión latente a ser resuelta de un

modo ultra violento en cuanto apareciese la oportunidad: “Mi discusión con el Señor Rubio fue terrible. Ese era un salvaje insoportable, que se erotizaba cortándole la oreja a la gente, mientras escuchaba la lista de éxitos de los setenta”. (Caballero, 2010[c], p. 149)

El dato del Señor Rubio cortando la oreja del policía mientras suena música de los años '70 es una cuestión que el Señor Blanco no podía conocer, pues no se encontraba en el almacén en ese instante, al haber salido con el Señor Rosado a recuperar los diamantes robados, escondidos en un lugar alejado; lo cierto es que para Rufo Caballero el acto enunciativo del cercenamiento del agente responde a otra intención horrible, concebida por un torturador fuera de control, que utiliza ciertos instrumentos u objetos como si fuesen partes de su anatomía, extensiones pronominales donde el pene usurpa ciertas funciones, al caso de “la pistola, en la incriminación de la tortura síquica, y en la navaja, en lo físico. Pero además le corta la oreja, un órgano que en su forma y su función es susceptible de asociarse a lo femenino” (Caballero, 2005[g], p. 152-153).

La amputación de la oreja, aunque es una acción aterradora en sí, no escandaliza. No es un detalle extraño dentro de cierto tipo de cine norteamericano: “Por cierto las orejas, mordidas, cercenadas en un jardín –en *Terciopelo azul*-, cortadas en *Reservoir Dogs* se han vuelto tan cruciales para el cine americano moderno como para Van Gogh. La cámara hace de Gauguin.” (Cabrera Infante, 2001, p. 559). Rufo Caballero encuentra otra explicación e interpretación posible a esa vejación extrema:

> Sabemos que así como la vista se vincula a lo masculino (el hombre, en el erotismo, necesita la imagen, tanto como la mujer el tacto, por ejemplo), el sentido de la escucha se relaciona al hedonismo femenino, la abstracción y delicadeza de la música, el sonido de la lluvia y otras percepciones sutiles. (Caballero, 2005[g], p. 153)

Al aplicar dicha lógica, aparte de incurrir en la codificación binaria del género y el sexo que tanto detestaba, también construye nuevos sentidos plausibles:

> Al amputar el órgano del oído a su objeto de violenta veneración, el fetichista emplaza pronominalmente esa penetración al Otro que quedará pendiente en el juego […], y resuelve al mismo tiempo la demolición de un objeto femenino que lo martiriza al punto del enojo: la espera. Por medio de su objeto ha extirpado ese reservorio de pasividad que puede simbolizar la oreja, y con el vacío, regresa a la ratificación eventual, que debe repetirse mil veces, de su pertenencia al género (a la estirpe). Pero él no es el único sádico que encubre un masoquismo sino, acaso, el que se decide a proyectar ese aluvión pujante que internamente lo desequilibra. (Caballero, 2005[g], p. 153)

En cualquier caso, hay que asumir como entendible la reacción del Señor Blanco: “También influía mi odio visceral a ese cretino cortador de orejas, a ese castrador hijo de puta que trataba de burlarse hasta de mí, falta de respeto como era” (Caballero,

2010[c], p. 150). Sin embargo, no es el Señor Blanco el que aniquila al Señor Rubio, sino el Señor Naranja que, desde el piso y ensangrentado del todo, en ausencia de su amigo atracador que había salido fuera, es capaz de simpatizar con ese compañero policía que, también herido y secuestrado, lo reconoce como uno de los suyos, en tanto es un agente encubierto que aunque ha hecho bien su trabajo, siempre puede ser descubierto.

El asesinato a sangre fría del policía desfigurado, ejecutado por El Gentil Joven, adelanta la conclusión argumental y dramática de un largometraje de ficción en el que casi todos consiguen morir, sin que la solución final sea conveniente ni satisfactoria, como no sea para el estrambótico Señor Rosado, que se resistía a que lo nombraran así, y demandaba profesionalidad de sus cómplices en el crimen: "Esta vez la alegoría de la violencia tiene una moral contra la violencia. En *Reservoir Dogs* […] sólo mueren los violentos. Hace tiempo que no pasaba esto en Hollywood. De hecho, desde los tiempos del Código Hays" (Cabrera Infante, 2001, p. 560).

Igual, no se puede perder de vista que Rufo Caballero escribe en "Perros de paja" un alegato auto inculpatorio en el que el Señor Blanco se responsabiliza, personalmente, no tanto de los delitos y fechorías cometidos en su condición de ser un atracador común, sino del hombre aprehensivo pero violento que se atrevió a enamorarse de otro hombre. Que admite al final esa pasión que lo obligaba a ser cariñoso, comprensivo y delicado, hasta las últimas consecuencias, aun cuando las circunstancias no lo aconsejaban:

> Quedé bañado en sangre, me arrastré hasta Naranja. Lo acaricié y dije: Lo siento, muchacho. Naranja también me dice: «¡Lo siento, Larry. Lo siento mucho!». Nos acariciábamos entre la sangre. Pero ahí aparece la maldita confesión de Naranja: «Soy un policía. Lo siento muchísimo; pero soy un policía». Aun así continúo acariciándolo. No podía parar de protegerlo. (Caballero, 2010[c], p. 150)

Desde la lógica afectiva, emocional y ética de los personajes literarios tal como los contemplaría Rufo Caballero en su narrativa, no se aceptan evasivas ni sobreentendidos. Él precisa, como quizás no lo hizo Quentin Tarantino en su filme, que cada uno de ellos exprese exactamente lo que piensa y siente, a contra pelo que no le convenga hacerlo, aun cuando suponga admitir la frustración y la rabia de haber sido engañado:

> Claro que me sentí burlado; pero eso no era lo importante. ¿Burlado por quién? Por el hombre que me había llenado de ilusión durante semanas, que me tenía vivo, que me hacía sonreír, que me llenaba de ganas de volver a verlo, de esperarlo, de protegerlo. Comencé a emitir un sonido raro, de fiera maltrecha: rugía, lloraba, me quejaba yo también, me lamentaba como una damisela herida. (Caballero, 2010[c], p. 151)

Rufo Caballero aboga, una vez más desde la narrativa, porque el amor se imponga desde la disponibilidad del amado y la disposición del amante para confundirse entre sí, hasta constituir un individuo bifronte y ubicuo. Compartir determinado destino aciago, quizás trágico, estando capacitados para hacer por el otro lo mismo que se espera de él.

Es una exigencia que el escritor le impone a sus personajes cinematográficos y sobre todo literarios, incluso anticipando desde la ensayística dichos comportamientos:

> Esta vez la recurrencia al contrato carece del pretexto dramático de oportunidades anteriores; ahora no vale como acción sino, en forma obvia, como *gesto lingüístico* que confirma la información simbólica. Ambos, situados en el umbral de la muerte […] se descubren frente a la frontera, y están dispuestos a andar. (Caballero, 2005[g], p. 144)

Concede a los personajes, al menos a uno de ellos, que disfrute de vida y voluntad propia después de la disolución del deber y significado del que pudieron estar investidos en el filme. Que se construye desde la elongación y los experimentos con el argumento, los giros imprevistos del guion y los personajes que pasan a un primer plano de acción; y también desde las situaciones o las explicaciones que reciben sus comportamientos y palabras, que habían sido anunciados desde el filme y que vuelven a ocurrir en su obra literaria de naturaleza narrativa. Ahora, respondiendo a otra intención, que el personaje sienta la obligación de admitir, de nuevo, lo que ya declaró antes como un juramento:

> Recuerden que la opción entre diez o muchos años de cárcel y liquidar a un desgraciado estúpido, no es opción. Mándenme a morir, y quedemos en paz. Estoy sereno: al final de mi vida, viví una impresionante historia de amor, y esa es razón para, tranquilo, morir. Sería como si, al final, Naranja también me disparara. (Caballero, 2010[c], p. 152)

La conexión afectiva y emocional, explícitamente amorosa, constatable y profunda entre el Señor Blanco y el Señor Naranja, tal vez caídos en desgracia debido a la pasión compartida, no es un artificio artístico para congeniar con ciertas tendencias de la ética y la estética cinematográfica contemporánea, tan interesadas en la inclusión oficiosa de las otredades sexuales, a las que se les conceden determinadas cuotas de participación y representación simbólica en el discurso artístico actual. La finalidad en realidad es otra, más simple, la de situar a los personajes en medio de una disyuntiva a ser resuelta desde ciertos límites que deben atreverse a cruzar:

> Allí donde la frontera invita a su transgresión, es de una ternura impresionante la secuencia final en que White y Freddie se acarician inflamados por la sangre. Sintiéndose en franca complicidad, Freddie regala a su otro, también en este caso, también entre la sangre y la proximidad de las balas, una última declaración de amor, al confesarle su identidad de policía. (Caballero, 2005[g], p. 155)

Es un nexo sentimental entre hombres, casi declarado más que insinuado desde el filme de Tarantino, a cuyos personajes Rufo Caballero provee de otras características, voces que no se desmarcan del todo de los significados originales y que así trascienden, entre otras muchas razones, por abrazar los afectos y las emociones que movilizan sus actos autodestructivos pero espontáneos, casi instintivos, de obcecación ética y moral:

> Por cierto, recuerdo en los ojos de Naranja una leve y última sonrisa de complicidad: Naranja sí esperaba el disparo. Sabía que no me quedaba otra opción. Aquí sí no había opción. Él hubiera hecho lo mismo. Naranja me pidió morir en mis brazos, cuando supiera yo la verdad. ¿Por qué le disparé? ¿Por la sorpresa, por el impacto de la revelación, luego de que me enemisté con todo el mundo, y estaba ensangrentado precisamente por creer y defender a Naranja? (Caballero, 2010[c], p. 151)

Es una reacción emocional intensa anticipada por Rufo Caballero desde el ensayo, donde el amor y sus encantos no morían con las personas y sus traiciones previsibles. Por el contrario. Rufo Caballero les demanda e impone a sus personajes protagonistas y también a los secundarios, a todos, que sean consecuentes y responsables de sus actos, los que sean, y más si media el amor como sentimiento trascendental a tener en cuenta.

> No hace más que complejizarlo: la ética dura, sanguinaria, del mundo lateral del delincuente que interpreta Harvey Keitel lo obliga a disparar casi como un reflejo incondicionado, lo que no quiere decir, para nada, que deje de amar a Freddie. Es más, todo parece indicar que el personaje de Keitel también ha sospechado de Freddie y es el amor aquello que lo ciega. (Caballero, 2005[g], p. 155)

Articular desde la voz del personaje protagonista preguntas ciertamente retóricas, una vez desandado el camino conocido de la adaptación literaria de una historia del cine que se vuelve a recrear desde la prorrogación argumental del referente primigenio, sirve, en cualquier caso, para que el autor de la obra literaria y el crítico cubano de cine que decide ejercitarse en la acción recreativa de la narrativa insista en una de sus obsesiones:

> Por amor, coño. Los dos lo hicimos por amor. Me lo dijo por amor; porque nuestra relación no merecía una mentira así. Esa burla hubiera sido peor; una muestra salvaje de infidelidad. Y yo también le disparé por amor. No por soberbia; ¡por amor! Nos iríamos juntos. Yo cumpliría con la sanción que él esperaba de mi hombría: tenía que disparar como última muestra de amor; como gesto que sellaba, con la muerte, el pacto. Con su lealtad final, me hablaba de su traición, de una condición que estaba por encima de él, que casi no dependía de él. Me entregaba la verdad, por dura y criminal que fuera, y yo lo castigaba con la muerte que nos enlazaría también al final. Estoy seguro de que Naranja murió complacido, erotizado por mis caricias y mi pistola, por mi bala dulce. Lo maté con un poco de ira y mucho de ternura. Puedo decirme hoy: lo maté como lo amé. Ni más ni menos, señores. (Caballero, 2010[c], p. 151)

Fiel a sí mismo, Rufo Caballero asume el amor como la antesala de la muerte. Para él no podrían coexistir por separado ambos impulsos, contradictoriamente vitales. Es como si anticipara su propia desaparición física prematura. De ahí que le interesara dejar constancia de dicha latencia existencial que, sin llegar al aniquilamiento personal, lo preocupaba y retraía un mundo. Es un hecho contrastable tras el estudio exhaustivo e intencionado de su obra literaria, que intenta siempre, como también lo consiguió desde la crítica de cine, desempeñar otras funciones lúdicras.

Pero también recreativas y de prolongación argumental de una historia reconocida: "Desde el punto de vista artístico, si la película adiciona un solo plano más se va a la redundancia que ha sabido sortear no obstante lo frondoso de la confesión de conciencia" (Caballero, 2005[g], p. 144). Es un encargo estético que luego asumirá él.

Al menos Rufo Caballero condicionaba sus acercamientos axiológicos al arte y la cultura, cubana y universal, teniendo en cuenta la precaución elemental de no apurar ni postergar los tiempos de fraguar en su obra literaria, axiológica pero también narrativa. Las conexiones existenciales interdependientes que recorren su producción intelectual y profesional lo estimulan pero no lo definen. Más importante son los afectos acumulados, las experiencias intensas disfrutadas en carne y mente propias.

Amén del desprecio tácito de los que no fueron capaces de aceptar y entender en su momento, y ahora, la decisión manifiesta del crítico cubano de cine de incursionar en la ficción dentro de su obra literaria, él siempre favoreció la construcción de sentidos, arriesgados y diferentes. Por medio de la prolongación de un argumento reconocible, asentaba su legado artístico desde el ejercicio heterodoxo de imaginar, especular y escribir sobre cine, apostando por la recreación posmoderna de un conflicto que atenaza al que juzga y sanciona; el compromiso, la necesidad y el riesgo de dar el salto al arte, de probarse en el ejercicio de estilo y autoral propio de la escritura narrativa en diferido, entendida como un delito y un pecado capital, ese salto acrobático del caballo, al vacío. A Rufo Caballero, como a Quentin Tarantino, junto al pecado le llegaba la penitencia:

> El crimen no sólo paga sino que gana premios por encima de las pretendidas películas de arte, esas que han tomado el rábano del cine por las hojas pretenciosas del séptimo arte. Dice Tarantino, que es tan generoso como su aprecio como fue Orson Welles, de otra película: «Es una película que reinventa el cine». Esto podría decirse sobre *Reservoir Dogs*. Es el cine que reinventa el cine. (Cabrera Infante, 2001, p. 563)

Quizás sea esta la gran pretensión artística y autoral de Rufo Caballero, el escritor: no reinventar el cine como tal, sino la actividad axiológica sobre el fenómeno fílmico. El ejercicio intelectual y profesional de la crítica de cine, abocado al replanteamiento

conceptual de sus estrategias discursivas, límites gnoseológicos y métodos prospectivos, pasa ahora por la cuestión afectiva, emocional y sentimental, del autor y crítico de cine; que escribe e imagina interpretaciones insólitas con la intención de construir sentidos, en este caso estrictamente personales e intransferibles, que caracterizan cada uno de sus análisis, donde lo más importante es la autenticidad y espontaneidad de los individuos involucrados a manera de personajes proscritos que reciben la oportunidad de resarcirse:

> Lo que no desautoriza para nada la preciosa historia de amor que ellos han encarnado. En definitiva, por muchos litros de sangre que concurran en las películas de Quentin Tarantino, ellas siempre cuentan una desvalida y límite historia de amor, desde los delincuentes que se confiesan en medio de la sangre final de *Reservoir Dogs*, hasta estos seres comunes que luchan por un trozo de felicidad. La verdadera violencia de Quentin Tarantino es de índole sentimental, nadie lo dude. (Caballero, 2008[g], p. 80)

El amor es el arma cargada y aún humeante con la que el autor Rufo Caballero apunta siempre a la cabeza y al pecho de sus personajes, cinematográficos y literarios, obligados a enfrentarse al pelotón de fusilamiento de la incomprensión y la intolerancia, de los que no están capacitados ni dispuestos a la aceptación y comprensión del «otro», que, descentrado y diferente, no dejará nunca de ser un individuo humano con deberes y derechos inalienables. Él no podía entender el arte y la existencia de otra manera.

4.8. *¡Qué te importa si te amo! Fresa y chocolate: una leve introducción al deber gay. Otra guerra: la del fin del mundo. Del proceso de adaptación y otras minucias.*

Según la historiografía que estudia el cine cubano del período posterior a 1959 y hasta la actualidad inmediata, la última década del siglo XX significó un momento de rupturas e iconoclasias, de provocaciones obscenas, en el orden artístico y estético, pero también ético e ideológico, de abordaje fronterizo, no siempre, de nuevas temáticas y tensiones sociales no tan secretas, de intentos mal disimulados y encauzados al instante de ajustarles las cuentas pendientes a un pasado reciente pero también a un presente y futuro que entonces parecían y son muy inciertos. Al ser postergada hasta ese momento, la vocación herética de visualizar personajes y tópicos preteridos no resultaba entonces tan altruista ni casuística sino más bien intencionada y necesaria.

Dicha decisión creativa derivaba en todo momento de la necesidad personal pero también sistémica de liberar presiones acumuladas y zanjar determinados diferendos, con la Historia, en mayúsculas, de la nación y la sociedad cubanas. Más allá de ciertos

indicios y presagios sintomáticos que comunicaban derrumbes y tropiezos escandalosos, otros asombros artísticos y estéticos hacían perceptibles los tiempos por venir cuando "en los primeros años de la década de los 90, un relato largo o novela corta, cambiaría no sólo la manera de entender la literatura, también la sociedad y su complejo entramado" (Ávila, 2012, p. 5). Al recibir Senel Paz el Premio Juan Rulfo[293] con el cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*[294], su autor**:**

> Irrumpía en la escena de la ficción cubana con un retrato a fondo de dos personajes en cuya raíz, Cuba y sus circunstancias latían de modo muy particular: Diego, hombre para quien el arte y la literatura, a la vez que espejo y motivación de vida, eran también refugio y defensa frente al estigma y la imposición de lo arbitrario, y David, joven que se inicia en el descubrimiento de los aprendizajes de la vida en estudio y presencia inmediata, dentro de un marco social ceñido por comportamientos no solo precisos, sino también propensos a lecturas excluyentes. (Ávila, 2012, p. 6)

El cuento marcó una suerte de bisagra en el progreso del arte y la literatura cubana finisecular. En la primera persona del singular, casi siempre en retrospectiva anticipante, en un tono confesional a ratos dubitativo, incluso nostálgico, la narración proporciona, desde el título, las claves y coordenadas de entendimiento del drama que se representa, en apariencia nimio. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* comenzaba a resquebrajar de a poco, desde la literatura de ficción, determinadas estructuras ideológicas de naturaleza estalinista, anquilosadas por completo en el imaginario social[295] de la nación cubana, pero también en el ideario de los decisores que hasta ese momento habían impuesto su ley y las políticas culturales que estimaban correctas, siempre bajo el signo anacrónico y

---

[293] Dicho premio literario, auspiciado por Radio Francia Internacional, el Instituto Mexicano de Cultura y la Casa de América Latina de París, le fue entregado a Senel Paz en 1990.

[294] *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* recibió el Premio de la Crítica en Cuba en 1992, año en que el guion de lo que luego sería *Fresa y chocolate*, adaptación de dicho cuento, resultaba galardonado con el Coral en el concurso de guiones inéditos del XIV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, que entonces otorgó una importante dotación económica que garantizaba la producción del largometraje de ficción con la participación decisiva del ICAIC en el proceso de realización del mismo. El año precedente, una versión apresurada del guion había optado por el reconocimiento de la industria fílmica cubana, sin recibirlo, quizás por la premura con que fue reescrito para la ocasión, bajo el revuelo mediático causado por el cuento en sí, que más tarde superaría su alcance inmediato para ser adaptado a la radio, a casi una veintena de versiones teatrales bien diferenciadas, al guion del filme cubano de ficción e incluso algún que otro poema, una canción de autor y un relato relativamente recientes.

[295] Al hablar de imaginarios sociales se hace alusión al constructo cultural complejo en cuyo diseño grupal inciden los repertorios simbólicos de una comunidad en el tiempo, y también las instituciones sociales, los individuos organizados que preservan la memoria histórica, el patrimonio mitológico, y las tradiciones, los discursos fluctuantes de la voluntad política, el efecto subliminal de los medios masivos de comunicación, así como los anhelos, expectativas, invectivas y necesidades de la mayoría de una población dotada de un sentido de pertenencia y preservación. Por supuesto, los imaginarios sociales dependen de variables volubles: los lugares de la enunciación retórica, las circunstancias ético-políticas, el voluntarismo intelectual que aúpa el cambio, pero también las exigencias de un contexto histórico y social determinado. El triunfo de la Revolución cubana en 1959 supuso un desplazamiento diametral de las imágenes y referentes que habían servido para construir los paradigmas de constitución de la cultura nacional en el tiempo, desplazados arbitrariamente a la izquierda, de un modo transversal, en apariencia.

nefasto del realismo socialista de los años duros, más de una larga década, una política cultural partidista cuyas emanaciones diluidas aún se respiran en la actualidad.

El cuento se acerca al tema de las sexualidades descentradas, incluso disidentes, ahora reivindicadas, en parte. Esta fue la razón principal de su impacto tremendo en todos los órdenes, no solo artístico, estético, ideológico y literario, sino incluso político, y sociológico, amplificado al extremo por las repercusiones derivadas de las posteriores adaptaciones, tanto teatrales como fílmica,[296] que se le hicieron al cuento de Senel Paz, donde uno de los dos protagonistas, a manera de interlocutor sexual, interpela e intenta seducir al otro implicado en los hechos, un inexperto y muy joven militante comunista.

El narrador del cuento es un indeciso efebo de izquierdas que, en tanto personaje, sufre una de las metamorfosis más armoniosas del audiovisual y la narrativa cubana contemporáneos. Es el componente fabular de una historia íntima que alcanzará ribetes éticos y sociales trascendentales para entender, con suerte, la dinámica estática, valga el oxímoron, de la sociedad finisecular de un país casi detenido en el tiempo, que aún hoy, en la actualidad, se resiste al cambio de registro y sistema político.

Desde el título del cuento de 1990 se podrían establecer los referentes semióticos, diríase específicamente simbólicos, que apuntalan la estructura discursiva y el trasfondo temático de una historia que, literaria en un inicio, ha conseguido trascender sobre todo por su adaptación al teatro, al cine, de nuevo al teatro, incluso, a la literatura de ficción. Sin embargo, habrá que remitirse siempre al universo fabular originario de Senel Paz, donde cada elemento, por minúsculo que aparente ser, asume una función dramatúrgica, diegética, incluso descriptiva del físico y la psicología de los personajes protagonistas y el entorno en que coinciden y coexisten.

El lobo es Diego, un cazador urbano de adultos jóvenes, estudiantes y reclutas no necesariamente desprevenidos; a ratos aquiescentes y dóciles. El bosque funciona como una alegoría botánica o medioambiental de La Habana, la ciudad de las columnas[297], referente carpenteriano de segundo grado que no es obvio pero que es posible deducir. No es anecdótica ni casual la elección del solar como la locación principal[298] del cuento,

[296] La bibliografía sobre el tema es contradictoria. Si bien a Senel Paz le adjudican la escritura de *Querido Diego* (1995), otras fuentes señalan que el autor habría firmado otra versión, que con el título homónimo del filme de ficción, disfrutaría de gran éxito de crítica y público en Andalucía y Cataluña.
[297] *La ciudad de las columnas* es un ensayo de lectura obligatoria para todo aquel que estudie la evolución arquitectónica y urbanística de La Habana desde una perspectiva antropológica, cultural e histórica.
[298] La casa de vecindad, la cuartería o el solar donde se estableció *La guarida* como locación principal del largometraje de ficción, en la actualidad un pequeño restaurante privado de igual nombre, está situada en Concordia nº 418, en el barrio de Colón, a pocas manzanas de la Casa Museo de José Lezama Lima, ubicada en Trocadero nº 162, entre Industria y Consulado, Habana Vieja.

más al estar ubicado en Colón, antaño y ahora mismo un barrio de extracción popular, cercana, la casa de vecindad, de donde vivió José Lezama Lima en una calle paralela.

El hombre nuevo,[299] en minúsculas, si acaso, es David, que luego mutará no solo el código de conducta aprehendido en su condición de ser un joven militante comunista, sino incluso el sistema de valores éticos e ideológicos que lo animan como heterosexual. Es David, el narrador y personaje central, quien ocasionalmente le concede voz a Diego, otorgándole la oportunidad de hablar, de expresarse a manera de un ventrílocuo locuaz, afectuoso y denostador a la vez de cuanto es preciso criticar en aras del mejoramiento humano y social, una empresa anónima que acometen los personajes para su desgracia y placer personal; cada cual respecto al otro, desde un posicionamiento de principios en apariencia incompatibles, aunque no.

El proceso de adaptación comienza y va más allá del simple trasplante o trasvase de la historia literaria a un nuevo continente expresivo, en este caso cinematográfico. Antes, desde el teatro, se había replicado el modelo en que se concibió el texto original. Al menos desde el respeto más o menos elemental a su esencia argumental y dramática. El diseño de los personajes y las situaciones vitales, las peripecias que propone la trama, no legibles en primera instancia pero que persisten en un estado de latencia constante, quedaban entonces a la espera de ser descubiertos y explicados en su vasta complejidad referencial y simbólica.

En consecuencia se hace preciso aclarar algunas dudas que tienen que ver con el punto de origen de la historia compleja que luego contará *Fresa y chocolate*, el filme, catalizador de muy diversas y contradictorias interpretaciones y reescrituras simbólicas, algunas de ellas en teoría aberrantes o bizarras, a lo largo de las últimas tres décadas.[300] Al menos desde lo argumental, la historia original del cuento en cuestión es adaptada, antes de llegar al cine, desde el descubrimiento y encuentro casual de los dos personajes protagónicos en un ambiente céntrico y neutral: *La Catedral del Helado*.[301]

---

[299] «El hombre nuevo» es un concepto esbozado en *El socialismo y el hombre en Cuba* (Ernesto Guevara, 1965), donde anunciaba la aparición inevitable de un arquetipo humano casi ideal, el del revolucionario.

[300] El guion cinematográfico de *Fresa y chocolate* es el resultado de la fusión de tres cuentos de Senel Paz. *No le digas que la quieres* aporta la secuencia inicial en la que David convence a Vivian para hacer el amor por primera vez en la habitación de una posada de mala muerte; *Alicia Alonso baila en mi cabeza* se adaptó para una larga escena que no quedó en el corte final del filme y, sobre todo, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, que es el verdadero núcleo argumental y dramático del largometraje de ficción de 1993.

[301] *La Catedral del Helado*, dirigida en 1991 por Sarah María Cruz, fue la primera de las muchas versiones teatrales que se hicieron del cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, la más reconocida entre todas, la que con el nombre homónimo del filme y escrita por el autor del cuento fue montada por *Teatro El Público* y dirigida por Carlos Díaz, con Vladimir Cruz, Fernando Hechavarría y Alfredo Alonso. La obra, estrenada en el Teatro Imperial de Sevilla el 14 de enero de 1998, se presentó más tarde,

Si algo caracterizó para bien, de manera sintomática, de cara a futuras puestas en escena e interpelaciones, a esta primera versión teatral que se hizo del cuento, en este caso a manera de monólogo, fue la confusión casi nuclear entre los personajes pareados, contrapuestos, de David y Diego. El desafío y mérito estaba en el contraste de acciones, registros dramáticos y tonos trabajados al unísono por un único intérprete desatado:

> El actor asume a los dos personajes protagónicos, se desdobla en ambos, e incluso, en otros que participan del cuento primigenio y transmite personalidades muy diversas que coinciden, sin embargo en un punto poderoso: en el fondo, David y Diego son tan solo dos caras de un mismo individuo que en sí resume la diversidad ontológica más allá de la orientación sexual, la preparación intelectual y los criterios ideológicos y filosóficos. (Padrón, 2015, s/p)[302]

Al apelar Diego a Coppelia como *La Catedral del Helado*, al igual que hará David bajo la condición dual de narrador y personaje protagónico omnisapiente, el segundo se beneficia de la retórica psicosexuada de su contraparte discursiva. En cuanto el hablante homosexual al que David imita, el joven comunista acusa una contaminación lingüística no anegada en ningún momento por una carga denigrante de la condición y la jerga gay. Por el contrario, la apropiación tiene como base la empatía y la imitación juguetona.

Aun así el cuento como tal funciona y se organiza en forma de monólogo exterior, por lo que será David, casi siempre desde su ubicuidad como narrador y personaje base, el que habla tenazmente desde la perspectiva desenfadada de Diego, entrecomillando desde la puntuación cada expresión ajena, que el personaje heterosexual ha hecho suyas. Cierto es que su adaptación al cine supuso cambios no tan radicales pero perceptibles, que bien podrían llegar a destilar ciertas lecturas, más que confusas, casi contradictorias, lo suficiente al menos para generar a su vez interpretaciones dúctiles e intencionadas.

La revisión exhaustiva, primero del cuento, más tarde del guion cinematográfico, ambos escritos por Senel Paz, permite detectar, a la primera, las libertades literarias y recreativas que se arrogó el autor cubano al instante de adaptar su relato a un discurso que demandaba la preservación de la quintaesencia de la narración original. Por un lado. Por el otro, la improvisación de los recursos y soluciones cercanas al espíritu estilizado

---

con muchísimo éxito, entre el 7 de abril y el 17 de mayo del mismo año, en el Teatro Principal de Barcelona. El cuento de Senel Paz fue editado primero por Ediciones Era, S.A. de C.V. México D.F. (1991), y su adaptación teatral más popular, *Querido Diego*, publicado por *Tramoya*, 45, Nueva época, octubre-diciembre (1995). Universidad Veracruzana. Xalapa, México, págs. 5- 30.

[302] Frank Eduardo Padrón Nodarse, uno de los más mediáticos y reconocidos críticos cubanos de cine fue el primero que reseñó en la sección "A tiempo", de la revista *Revolución y Cultura*, el estreno entonces de *La Catedral del Helado*. Esta es la nota de acompañamiento del volante que promocionó el montaje, 24 años después, en 2015, del monólogo antes mencionado, en este caso por parte de la misma directora, Sarah María Cruz, que lo llevó a escena en 1991, ahora con Manuel Alejandro Rivera como David-Diego, en este caso, por parte de la compañía *Teatro de Sol*.

e intelectual del audiovisual artístico y de fibrilación fílmica de un director de cine con un aura autoral y un estilo irrepetible, reconocido y único: Tomás Gutiérrez Alea, *Titón*.

De ahí que no sea difícil discernir las divergencias y las similitudes entre el cuento original y el guion adaptado; que a su vez proveen al largometraje de una coherencia y una consistencia más cinematográficas que literarias, y de un sentido, idéntico a ratos, pero también diferente, desde el prisma del espectador entrenado que es todo crítico. Senel Paz desplaza y distorsiona a discreción determinados detalles dramatúrgicos que podían y llegan a ser importantes en la construcción del sentido último del filme.

Así queda claro la capacidad deductiva de David, un individuo para nada ingenuo, como le describen a ratos, sino, al contrario, perspicaz. El lenguaje cifra la naturaleza del efecto binario de atracción y repulsión que en los inicios provoca Diego en David, quien, al empezar a narrar, describe al primero como un maricón que es amigo suyo. David, el narrador personaje, se resiste a utilizar un lenguaje políticamente correcto que sea punitivo con el otro desde el irrespeto de su identidad o idiosincrasia de género.

Así describe a Diego como maricón, a secas, con afecto y sin traumas. Para llegar a ese punto precisaba antes superar la primera impresión correcta que desde la literatura establecía la base argumental y el conflicto dramático del cuento: "Le eché una ojeada: no había que ser muy sagaz para ver de qué pata cojeaba; y habiendo chocolate había pedido fresa" (Paz, 2012ª, p. 10). David, tal y como él se describe, es un heterosexual atípico, que no practica nunca la reafirmación de género, que es cuidadoso y deferente en su expresión hablada al extremo de no blasfemar o maldecir, ni siquiera en las peores circunstancias de su convivencia en el entorno indiscreto de una beca universitaria.

Para colmo está soltero, pues Vivian recién lo abandonó sin mediar razón alguna, que no se explicita en el cuento de Senel Paz pero que sí es expuesta como evidencia acusatoria en el filme. Una de las bases argumentales y dramáticas de la película es la virginidad de David, su desconocimiento casi total en el tema del intercambio erótico con una mujer; no obstante, David era, para los efectos de la versión extraoficial de la literatura cubana de ficción, un hombre hecho y derecho en todos los sentidos, iniciado al fin en los secretos de la vida sexual en pareja con algunas de sus novias anteriores, siendo quizá el personaje masculino que más veces disfruta del hecho de ser desvirgado.

Primero, por Ofelia o por Olga, en *Una novia para David* (Orlando Rojas, 1985).[303] Más tarde sobrevendría Vivian, esa novia que se resiste apenas en apariencia; luego, Nancy, aquiescente pero envejecida. Al final, a la expectativa, detrás de ellas, Diego. Es Diego, así, quien lo incorporará a la cofradía de los adoradores del Maestro, José Lezama Lima, integrada por sodomitas calificados, cultos, inteligentes, y sensibles, al menos bien instruidos pero siempre emocionales, inestables y neuróticos.[304]

Vivian, como personaje, aparece referida desde la primera página del cuento de 1990, al igual que Ismael,[305] que siempre será tratado de soslayo, sin un peso dramático específico o incidente en el desarrollo de la trama tal como ha llegado hasta nosotros en sus múltiples versiones, sean teatrales o fílmica. Vivian, en su condición de personaje de acompañamiento, o de arbotante respecto a David, aún no ha desaparecido de su vida. Bastaría cuanto más un ejemplo fehaciente para corroborar la afirmación precedente, que establecería el carácter adulto de un David trastocado en hombre desde mucho antes de conocer a Diego y Nancy.

Para ello hay que remitirse hasta un cuento previo, "No le digas que la quieres",[306] que a manera de confesión y diálogo con un amigo o condiscípulo cercano, de rendición de cuentas,[307] le sirve a David para recordar en confianza lo que marcó la línea central, desde lo argumental, del relato; esa pérdida de la inocencia de los cuerpos desnudos:

---

[303] Nunca se puede perder de vista que David, Miguel, Vivian y Nancy provienen del universo literario de Senel Paz, en tanto un escritor de cuentos, guiones y novelas que llega a reciclar personajes y situaciones argumentales y dramáticas provenientes de obras anteriores y más tarde actualizadas.

[304] Más que una torcedura argumental y dramática, imprevisible e impensada, tal posibilidad no dimana de una interpretación aberrante del cuento ni de sus posteriores adaptaciones, teatrales y cinematográficas. Al contrario. Tal cual plantea Rufo Caballero en "Silicona", resulta una alternativa cuando menos lógica, plausible, desde una lectura sintomática de ciertos indicios presentes en el relato de Senel Paz y el filme de ficción de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, conectados e interdependientes entre sí.

[305] Ismael, como personaje, aunque aparezca apenas evocado en unas pocas circunstancias y ocasiones, siempre desde el cuento y con ese nombre, introduce ciertos ruidos que no pasan inadvertidos tras una lectura en detalle del relato de 1990. Primero, sus atribuciones y su empleo como un discreto agente de la seguridad del estado cubano, que acaba convertido en amigo y confidente, casi un hermano para David. Por la otra parte, el paralelismo o las similitudes físicas que guarda con Diego, sobre todo referidas a su mirada transparente y a cierto magnetismo inmanente que lo hacen atractivo de algún modo para David a pesar de su trabajo como censor y vigilante encargado de preservar la pureza ideológica de los estudiantes universitarios y la integridad estatal por encima de las libertades personales. Luego se intentará explicar lo que puede significar su presencia en el cuento de 1990 pero no en el guion ni en el filme de ficción.

[306] "No le digas que la quieres" es uno de los cuentos estudiantiles de Senel Paz que antecede en el tiempo a la edición de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, que al ser la base argumental de *Fresa y chocolate*, incorpora giros argumentales y situaciones dramáticas que, provenientes de esas narraciones precedentes, ya eran conocidos al haber sido publicados con anterioridad.

[307] Del análisis de la obra literaria de Senel Paz se podría afirmar que el interlocutor callado y deferente al cual se dirigen de manera habitual los personajes protagonistas que narran la historia suelen ser otros personajes de dicho universo narrativo personal del autor espirituano, siempre evocados en silencio. En el caso de "No le digas que la quieres" bien se podría argüir que Ismael o Miguel, uno de ellos, cualquiera, como confesor, no importa averiguarlo, es el destinatario del diálogo o el monólogo unilateral de David, mientras él sería el confidente.

“Sabía lo que iba a pasar y era la primera vez y era con Vivian y, te lo juro, traté de no pensar en nada, no adelantarme a los acontecimientos y respetarla con la mente” (Paz, 2011, p. 330), una realidad que establece el estado virginal de David, desconocedor de los encantos de una mujer que, desnuda y dispuesta, se apresta a establecer y estrechar la complicidad connivente con su contraparte afectiva según el acuerdo cerrado.

Vivian tenía pleno conocimiento, intuía al menos lo que iba a pasar ese día tan especial para ella y David. Estaba lista y asistió voluntaria a la piedra del sacrificio sexual, a recibir el don debido. La descripción del momento de desvirgarse en la posada, mutuamente, es una de las escenas más prefabricadamente líricas y melodramáticas de la literatura cubana contemporánea.

Es una de las escasas alusiones que se han hecho sobre el tema hasta el momento. Sin llegar a ser explícito, David expresa, para aclarar algunas dudas sobre lo acontecido, su estado de embriaguez erótica y satisfacción plena: “Y nosotros, Vivian y yo, poco a poco fuimos resucitando. Nos volvieron las palabras, la respiración y me moría sobre ella, que sonreía, ya si fuerzas para mantener las manos en mi pelo” (Paz, 2011, p. 340).

Quien habla en esos términos de éxtasis erótico-sexual es un personaje que apenas ha rebasado al fin la edad de merecer. Sin embargo, en el otro cuento, el más conocido, que sirve de línea argumental central al largometraje de ficción de inicios de los ´90, David es un hombre que ha mutado en parte, más seguro de sí, a ratos ecuánime y casi equidistante, lo suficiente para soportar el estrés emocional de ser admirado en público por un homosexual carismático y seductor, dispuesto, quizás en contra de su voluntad expresa, a dejarse contemplar y disfrutar por Diego, que deseaba comerlo de un bocado: “Así es que, por mí, que lamiera cuanto quisiera, no iba a caer en la provocación” (Paz, 2012ª, p. 11). David ya no es el ingenuo e inexperto joven comunista de otros cuentos.

La escena introductoria en la heladería Coppelia, aunque paradigmática en sí, esconde y reviste una importancia argumental y dramatúrgica que casi pasa inadvertida. Los principios y finales, tanto del cuento como del largometraje de ficción en cuestión, las claves de comprensión y distorsión de las intenciones de los personajes dominantes son definidas y esbozadas en ese momento de la trama, a través de comportamientos y detalles sutiles que marcan el cauce dramático de la historia, desde sus significados explícitos hasta los sentidos posteriores que subyacen en una estructura que permanece oculta a simple vista. Primero desde el cuento y el guion, luego en la puesta en escena para el cine y el teatro, se acometen una serie de acciones y rejuegos con una implícita carga erótica homosexual, que dan al traste con la interpretación recurrente que plantea

que más allá de la amistad lo que cuenta *Fresa y chocolate* es una historia de amor gay entre un joven comunista y un homosexual culterano y díscolo.

De ahí la necesidad de exponer, incluso explicar, los detalles que pueden servir de argumentación y coartada para defender la teoría plausible, que plantea como probable, la posibilidad del romance encubierto entre David y Diego como una de las soluciones no admitidas, pero verosímiles, que pudieron tener el cuento y la película en cuestión. Para ello habrá que secuenciar, simultáneamente, el cuento, el guion y el largometraje, hasta detectar y describir esos indicios o síntomas de una pasión gay no asumida en sí, que el escritor y los directores de cine quisieron disimular, sin conseguirlo del todo.

Por ello hay que retrotraerse al inicio de todo, a Senel Paz como ese autor literario para quien es básico el empleo de marcadores temporales aparentemente trascendentes, que alteren el sentido diacrónico de la historia. La relación incipiente de David y Vivian en el cuento "No le digas que la quieres" transcurre en el segundo lustro de los años 60, en cualquier momento anterior a la muerte del Che en Bolivia en 1967.[308] No obstante, aun cuando se pueda presuponer, a partir de lo que apenas sugiere *Fresa y chocolate*, que el inicio de la amistad entre David y Diego es inmediato a la ruptura con Vivian, otras argucias argumentales contrarrestan tal conclusión, quizás apresurada y equívoca, por no decir del todo anacrónica, completamente desfasada en tiempo y espacio, pues lo que se narra en el cuento bien pudo suceder a lo largo de varios años, incluso, décadas.

En *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* el personaje de David, al enumerar las malas mañas que emplea Diego en la heladería Coppelia para conseguir abducirlo hasta *La guarida* señala, también a manera de marcador temporal, cómo este extrae de uno de sus muchos bultos una gran novela prohibida, un hito para miles de escritores y lectores latinoamericanos contemporáneos, al poner sobre el tapete sucio de una de las mesas de la heladería un ejemplar de *La guerra del fin del mundo*, obra de Mario Vargas Llosa, un autor satanizado por la izquierda ortodoxa, en una edición de Seix Barral, que David, en su condición de narrador y personaje, se encarga de remarcar. También está el hecho, en una aclaración no menos evidente, sutil y útil, que se trata de la última novela escrita entonces por el autor peruano, lo que ubica la historia, al menos del cuento, en 1981:

[308] Para establecer los marcadores temporales debidos, que permiten ubicar la historia tanto literaria como fílmica en el espacio y el tiempo correctos, fue necesario detener la atención en este aspecto específico, sobre todo a partir del análisis de algunos detalles significativos que aún así a veces pasan inadvertidos para el espectador, no entrenado o no interesado en el tema. Esta decisión supondría, en el trazado biográfico de los personajes, no solo las remisiones constantes a lo que dicta el cuento de base que serviría de argumento a la adaptación fílmica, sino incluso la lectura alerta y detenida del guion y algunos otros textos, también de Senel Paz, que funcionan como antecedentes literarios ineludibles.

> Seix Barral, Biblioteca Breve, Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*. ¡Madre mía, ese libro, nada menos! Vargas Llosa era un reaccionario, hablaba mierdas de Cuba y el Socialismo donde quiera que se paraba, pero como escritor yo lo adoraba y estaba loco por leer su última novela y mírala allí: los maricones todo lo consiguen primero. (Paz, 2012ª, p. 11-12)

Pero no es solo David. También Senel Paz insiste en recalcar, por medio de Diego, el interés súbito suscitado por la novela del autor peruano en el joven comunista cubano:

> "¿Te interesó Vargas Llosa, compañero militante de la Juventud?", dijo empujando la fresa con el dedo." ¿Lo leerías? Jamás van a publicar obras suyas aquí. Esa que viste, su última novela, me la acaba de enviar Goytisolo de España. Estamos hablando de Juan, por supuesto". (Paz, 2012ª, p. 13)

La alusión a la amistad con el escritor español Juan Goytisolo, que admite Diego al dirigirse a David en ese instante, tampoco es casual ni traída por los pelos. Responde a la intencionalidad de establecer una línea sucesoria de prácticas discriminatorias de las cuales el poeta fue un excepcional testigo de ocasión, más si se sabe que el personaje del homosexual habanero debía estar al tanto, hombre enterado y bien conectado al fin, de la anécdota diplomática famosa relacionada con otro gay antológico y reverenciado de la cultura cubana del siglo XX, Virgilio Piñera, y las reacciones de fiasco y rechazo absoluto que era capaz de provocar su obra literaria en uno de los próceres del proceso revolucionario e ideólogo del concepto y el mito nacional socialista del hombre nuevo:

> Ni aun Virgilio Piñera, que se veía a sí mismo como el epítome de la loca literaria (lo que le costó la cárcel en 1961, el desprecio peligroso del Che Guevara en la embajada cubana de Argel, que presenció Juan Goytisolo, y el abandono último), nunca tuvo la franqueza oral (en todos los sentidos) de su discípulo Reynaldo Arenas. (Cabrera Infante, 1998, p. 182)

La alusión a Juan Goytisolo como personaje real, evocado a manera de un testigo del estado de excepción y exclusión ideológica vigente en la Cuba de inicios de los '70, ayuda a denunciar, de manera indirecta, al régimen de persecución política de aquellos años duros, proceso que se agudizó a raíz de la detención y posterior declaración auto inculpatoria suscrita por el poeta Heberto Padilla, y las reacciones que le sucedieron:

> Y Juan Goytisolo asegura que para quienes conocían a Padilla y estaban al tanto de sus lecturas literarias y políticas, «la desgarradora y caricaturesca confesión aparecía sembrada de lazos y redes para sus cancerberos y mensajes en clave destinados a sus amigos. El poeta se sabía al dedillo el discurso oficial impuesto a trotsquistas y bujarinistas en las grandes purgas estalinistas y había asumido sus fórmulas y clichés exagerándolos hasta el absurdo». Sus autoinculpaciones y servilismo, continúa Goytisolo, «podían engañar a los funcionarios estatales que habían organizado el acto, pero no a los lectores de Swift o de Brecht», y reconoce haberse preguntado muchas veces «cómo los

> dirigentes culturales cubanos pudieron caer en una trampa tan burda», pues el «mensaje que nos transmitía no podía ser más claro». (Fornet, 2013, p. 161)

También David tiene plena conciencia de lo que supone leer a Mario Vargas Llosa en La Habana posterior a 1971, por sus declaraciones conocidas en contra del gobierno, las cuales continuaban las denuncias hechas años antes por Guillermo Cabrera Infante. En este caso, las del premio Nobel peruano se remitían no solo a la situación del poeta cubano antes mencionado, Heberto Padilla, sino también al acoso sufrido por el escritor chileno Jorge Edwards a su paso por La Habana como enviado especial del gobierno de Salvador Allende para el restablecimiento de las relaciones diplomáticos entre los dos países latinoamericanos, quien narra sus vivencias al respecto en *Persona non grata*:

> Por eso buena parte de la crítica que generó *Persona non grata* le reprochaba o hasta se reía de ese obsesivo delirio de persecución que no negaban ni siquiera sus defensores (Cabrera Infante lo apoyaba –apelando a sus habituales juegos de palabras- diciendo que no había delirio de persecución allí donde la persecución era un delirio; y para Vargas Llosa, el hecho de que el libro se acercara a un documento clínico –haber provocado en su autor tal estado de ánimo y llevarlo a bordear la neurosis-, era su mejor crítica al gobierno cubano). (Fornet, 2013, p. 163)

Diego así lo reafirma, esta vez desde el guion adaptado, evocando a otro de los pilares derruidos de la contracultura y del movimiento de empoderamiento y liberación homosexual: "De verdad, de verdad. ¿Con las cosas que dice este señor del comunismo? Mira, si quieres te lo presto… y en casa tengo a Severo Sarduy y a Goytisolo completo. A Juan, por supuesto, no a los otros" (Paz, 2012[b], p. 56). La evocación a Severo Sarduy, premonitoria en muchos sentidos, cierra un círculo infernal de muertes meritorias de escritores cubanos exiliados, obligados a marcharse de Cuba en distintos momentos, debido a la incapacidad del sistema político para ampararlos y dejarles ser estando allí.

Si los decesos, en Cuba, de José Lezama Lima, ya en 1976, y de Virgilio Piñera, en 1979, enmarcan el lapso más probable en que transcurre el argumento del cuento de Senel Paz y del largometraje de ficción de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, las muertes, en el exilio, de Reinaldo Arenas, en 1990, y de Severo Sarduy, en 1993, asientan el instante en que se escribe *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* y se filma y estrena, *Fresa y chocolate*. Severo Sarduy, además, bien podría ser una de las muchas personalidades díscolas de la cultura cubana que le haya servido de modelo humano a Senel Paz al instante de concebir el físico y la personalidad extrovertida e incendiaria de Diego en tanto es un personaje antológico, de ficción, pero bien anclado en la realidad cubana de la época:

> Severo era la aparente frivolidad, pero dentro tenía un escritor extraordinario y, lo que es más difícil, un crítico literario de una sagacidad tan aguda como su capacidad de expresión. Con él muere en el exilio (como murió en Cuba con Lezama) la tradición tan cubana del poeta culto que empezó con José María Heredia a principios del pasado siglo, se continuó con José Martí y culminó con Julián del Casal a fines de siglo. Costó muchos años a Severo conseguir su cultura y, en su devoción por Lezama, una expresión a la vez cubana y erudita. (Cabrera Infante, 1998, p. 190)

No extraña, por tanto, que Senel Paz, por medio de Diego, defienda precisamente, de ahí su intento de conversión estética e ideológica de David, el culto o devoción a los que eran sus tótems literarios asumidos, aquellos autores y escritores que cimentaron la sensibilidad nacional desde una poética pro ecuménica, insular y universal al unísono. Es un detalle a tener muy en cuenta porque esboza el carácter resiliente y la cultura de la persistencia paciente practicada de manera visceral por un grupo social vulnerado tras el triunfo revolucionario de 1959, en sucesivas oleadas represivas que abarcaron desde las burlas de los primeros años hasta su reclusión reeducativa en campos de trabajo forzado, la discriminación y exclusión institucionalizada desde 1971, la condena al ostracismo; sin descuidar otras opciones macabras como la inducción al exilio, el suicidio, o ambas.

La celebración del Congreso Nacional de Educación y Cultura, que tuvo lugar del 23 al 30 de abril de 1971, enmarca un cambio diametral en el diseño y ejecución de la política cultural del gobierno revolucionario cubano en la práctica del poder desde 1959. Es un evento decisivo y de muy triste recordación para los afectados por los acuerdos, que a partir de entonces acabaron siendo discriminados por ley y la aplicación arbitraria e inmediata de ciertos prejuicios, restrictivos hasta extremos entonces inimaginables. "Especialmente fue virulenta la impugnación de las creencias religiosas y, sobre todo, la institucionalización de la homofobia. Con el fin de evitar el contagio, la Declaración estaba dispuesta a hacerle la guerra a los portadores del virus". (Fornet, 2013, p. 170)

Es el contexto ideológico y político donde tiene lugar la historia de Diego y David. De vuelta al análisis comparativo entre el cuento, el guion adaptado y el largometraje de ficción, la novela con la que Diego tienta a David es *Conversación en la catedral*, también de Mario Vargas Llosa[309], pero publicada por primera vez en 1969, un texto más a lugar porque se aviene al espíritu del filme[310] de no resultar tan actual, al

[309] El personaje de Diego llega a decir en algún instante que Mario Vargas Llosa nunca sería editado en Cuba, no de nuevo, olvidando quizás, algo increíble en su condición de hombre culto y bien informado, que unos pocos años antes había sido publicado por Casa de Las Américas el relato *Los cachorros* (1966).
[310] Si nos atenemos a los marcadores temporales que ayudan a definir la época en que transcurre la historia que narra el cuento y luego el largometraje de ficción, los sucesos como tal se remontan a cierto instante, impreciso, que puede abarcar un lapso aproximado de 25 años, desde algún momento previo a la muerte del Che el 8 octubre de 1967, hasta la celebración del Primer Congreso Pioneril, ocurrido en La

retrotraer la historia en el tiempo y establecer un juego intertextual con el extenso relato y la primera adaptación teatral que se le hiciera en su momento. Al estar narrado en retrospectiva, desde un presente evocativo de un pasado no inmediato, casi nadie presta importancia a este detalle quizás anecdótico, sin embargo, determinante para datar el argumento y la historia, primero desde el guion y luego en el largometraje de ficción:

> David inspecciona a Diego con irritación: su pose, su estampa, su vestuario, sus maneras. Luego echa una mirada a los libros. Se interesa. Son ediciones extranjeras de calidad. Vuelve a mirar a Diego, quien parece absorto en la revista, y se esfuerza por leer los títulos. Un cambio de página de Diego y regresa al helado. Enseguida retorna a los libros. Detalle de una portada con las letras contrarias a David: *Conversación en la catedral*, Mario Vargas Llosa. David se entusiasma con el título. Al levantar la vista, Diego lo está observando. (Paz, 2012[b], p. 55)

Por otro lado, resulta interesante el modo en que ocurre la confluencia definitiva de los dos personajes protagonistas, en una suerte de dispositivo mutualista y simbiótico basado en la reciprocidad y la complementación desde el contraste y la divergencia de personalidades, incluso, de los posicionamientos ideológicos en apariencia antagónicos de dos seres humanos ubicados en las antípodas, política y sentimental, de la sociedad cubana de ese momento histórico concreto. Ellos consiguen acoplarse, compenetrarse, coexistir más allá de las diferencias, en una sintonía afectiva, emocional, intelectual; compartiendo un espacio de tolerancia primero, luego de respeto y aceptación absoluta. Si bien la adaptación teatral de 1991 había conseguido el milagro de la confusión del carácter y las personalidades de David y Diego hasta hacerlos confluir en un todo único, no es un mérito que se le pueda adjudicar a la dramaturga que llevó la puesta en escena.

El cuento, desde el inicio, luego el guion, y más tarde el largometraje en cuestión, juegan constantemente al intercambio y la yuxtaposición de los personajes protagonistas que consiguen conectar en un plano telepático, anticipando ciertos actos y reacciones, con respuestas a ratos casi idénticas; lo que es evidente desde las primeras escaramuzas argumentales del cuento de 1990, cuando David apunta un dardo que Diego confirma: "Me cago en su madre", pensé, "este tipo tiene más bolsas que los canguros". "Tengo más bolsas que un canguro", dijo él con una sonrisita" (Paz, 2012[a], p. 12).

Habana del 30 al 31 de octubre de 1991, bajo el apotegma *Somos felices aquí*, representado en una de las gigantografías o muros urbanos repletos de consignas y slogans políticos que aparecen en la película. Sin embargo, una de las obras de arte que forman parte de la ambientación del piso de Diego, *La guarida*, titulada *Martí y el dragón* (Esterio Segura, 1992) prolonga la datación del cuento y del largometraje de ficción al menos un año más. Eso dando por sentado que se asuma como cierta la autoría del objeto en sí.

De vuelta a la escena de apertura del cuento y el largometraje, es preciso entender que, desde el punto de vista del diseño emocional y psicológico, el personaje de David de "No le digas que la quieres" no es el mismo que el de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, dando por cierto lo explicado antes. Aunque en teoría haya pasado poco tiempo, apenas un año y medio, entre lo que cuenta una historia literaria en relación con la otra, es perceptible una evolución emocional notable del personaje de David.

En el segundo cuento David es mucho más desinhibido, incluso soez al narrar sus peripecias, imprecando en tanto narrador enterado que rememora sucesos de un pasado reciente. Es lo que le permite resistir los embates de Diego en Coppelia, desnudando las intenciones del otro, que lo acechaba hacía tiempo, anhelando seducirlo sin él saberlo. Desde el discurso en retrospectiva, David asimila y expresa las insinuaciones libidinosas de Diego para luego desmarcarse de ellas, con fastidio.

Esas motivaciones se replican de manera diferente, tanto en el cuento como en el guion adaptado y el largometraje, que anuncian, sin lugar a dudas, una tensión sexual que no desaparece nunca; que a ratos subyace sumergida porque David se sabe sujeto del impulso erótico del otro; lo intuye sin gran esfuerzo intelectual. Intenta resistirse, pero incluso acepta el juego del abordaje y la seducción a campo abierto; también el de las insinuaciones leves que superan el gesto amanerado para redundar en la utilización de un lenguaje tal vez codificado en una clave para entendidos y alertas.

El encuentro fortuito en la heladería no hace sino reforzar la posibilidad de un nexo sexual en el que cada una de las partes involucradas reconoce su lugar y cometido, con Diego asumiendo su posicionamiento como un seductor gay de jóvenes aprendices, supuestamente inexpertos en temas homoeróticos, y David demorando en lo posible el momento de convertirse en presa apetecible. Esta es una posibilidad y teoría plausible, no tan difícil de exponer y sustentar y que alcanza matices de premonición argumental en el plano también de la ficción ajena, desde la narrativa de Rufo Caballero, quien aprovecha precisamente esos indicios y síntomas para hilvanar una historia del cine, vuelta a contar, que consigue que David y Diego se compenetren entre ellos, al final, teniendo una escena de sexo de consuelo y despedida definitiva.

Desde lo que dicta la lógica homoerótica del cuento y el filme, a veces encubierta tras el simulacro socrático, algunos indicios exponen la reticencia inicial de David a dejarse embaucar en un duelo de agudezas intelectuales con un completo desconocido, que anhela seducirlo por los medios que sean. Cada uno muestra sus cartas ocultas, aunque el lenguaje deja entrever la naturaleza del desafío ideológico que enfrentan:

Diego, acaso enternecido ante la maravilla de reencontrarse con David, que se siente observado, relamido como un ternero recién destetado, a la defensiva pero fascinado, renuente a dejarse convencer y siempre presto al diálogo entrecortado y voluptuoso con un perfecto extraño que a pesar de todo: "Se esforzaba en montar la fresa en la cuchara, pero la fresa no se quería montar" (Paz, 2012ª, p. 13)[311]. Que David, un joven comunista, presumiblemente homófobo y machista, se describa como una fresa silvestre renuente a colaborar con un seductor potencial, dígase que, cuando menos, ofrece el subterfugio de su aquiescencia erótica, de saberse atractivo, capacitado y dispuesto a dejarse arrastrar a una relación gay, con su consentimiento.

El detalle discursivo, desde el cuento y el filme, de insistir alrededor de la fresa, como fruta o sabor, y en tanto alegoría explícita de la condición y el deseo homosexual, no es gratuito. Responde a la necesidad comunicativa de manejar un código fuente que permita establecer el duelo, más bien la lúdica rivalidad simbólica entre dos personajes aparencialmente antagónicos, que bien podrían llegar a entenderse si se lo propusiesen.

Desde el título del filme, *Fresa y chocolate* anuncia que aboga por las aperturas y la superación de ciertas barreras al amor; por la convivencia armónica entre perspectivas supuestamente enfrentadas al momento de entender el mundo y la realidad de la vida. También apuesta por la alternancia cíclica, en el juego de roles, por detentar y usurpar de modo continuo hasta la imbricación del uno en el otro. Es un lenguaje usufructuario de la vocación antropofágica encubierta que dimana del título del filme, donde a una fruta, la fresa, le continúa el chocolate, separados apenas por una conjunción copulativa que lo incorpora y permite participar de su confusión definitiva, sin exclusiones.

Así la fresa es una alusión directa al amor gay, mientras el chocolate, por su lado, viene a ser la reafirmación de la identidad de género convencionalmente heterosexual, machista y patriarcal, dominante en el contexto cultural y social de la Cuba comunista, en Revolución. Pero la fresa también es incitación al pecado, más bien una invitación al

[311] Narrado en clave realista, casi naturalista, sin llegar a la suciedad conceptual de la literatura finisecular, el cuento está sembrado, subrepticiamente, desde nuestra comprensión y perspectiva interpretativa, de un uso figurado del lenguaje que insiste en encubrir, entre líneas, determinadas lecturas imposibles de asumir en un contexto agreste, que establece la naturaleza coloquial interactiva de una relación personal marcada por la atracción erótica de uno de los interlocutores interpelados hacia el otro. Que quizás sea compartida. Al colisionar entre ellos establecen una dinámica conversacional abrupta, de fracturas y reconstrucciones del sentido explícito del discurso hablado, para dar paso a la utilización de un dialecto condimentado con una fuerte carga homoerótica; que no se explicita del todo pero que permanece latente a tiempo completo en el relato hasta explicar los síntomas que llevarán a Rufo Caballero a elucubrar la posibilidad analítica, luego narrativa, de imaginar una escena de sexo gay explícito entre David y Diego, al menos una ocasión, a manera de despedida definitiva y duelo afectivo ante la inminente partida al extranjero de uno de ellos.

sexo gay y la encarnación simbólica del amante a ser atrapado, bendecido, convertido. Senel Paz se regodea en la utilización de ese código insidioso en la medida que, para discursar sobre la amistad platónica entre un homosexual libidinoso y un comunista ortodoxo, precisaba, previamente, atrapar al segundo en una burbuja de acoso y derribo. Dicha decisión creativa se anuncia como tal desde el cuento ontológico de 1990.

También, con mucha más fuerza y descaro, desde el guion al ser adaptado luego. A través del recurso sexuado de la fresa a devorar por Diego, que acaba siendo apartada, olvidada sobre un platillo y finalmente engullida por Germán, en la Heladería Coppelia, ocurre así que: "Diego recoge precipitadamente sus cosas y se va volando tras David. Germán, asombradísimo de la rapidez de la conquista, viene hasta la mesa, toma la fresa que finalmente quedó en el borde del plato y se la come" (Paz, 2012[b], p. 58).

Es un detalle, minúsculo pero sintomático, que establece no solo que a Germán el joven comunista David le resulta atractivo o deseable, sino que, si tiene la oportunidad, también intentará y conseguirá seducirlo; algo que ocurrirá, como colofón argumental, en el cuento que escribirá Rufo Caballero años después. De todos modos Senel Paz es un escritor de cuentos, guiones y novelas que sabe calibrar las cuotas de cambios y las dosis de humor, a veces corrosivo, con que adoba sus historias, desde los incidentes aparentemente nimios que definen a sus personajes. Así, en el cuento, a través de David, quien deja claras sus intenciones y militancia, le da un toque de atención que quizás no es entendido del todo por Diego: "Me cambié el carné rojo de militante de la Unión de Jóvenes Comunistas de un bolsillo a otro: que comprendiera que mis intereses de lector no creaban ninguna intimidad entre nosotros, ¿o prefería que llamara a uno de sus cultos policías? No captó para nada el mensaje". (Paz, 2012[a], p. 12)

Sin embargo, según indica el guion y aclara luego el filme en su puesta en escena, quien quizás comete el error de apreciación en todo caso es David, que no es capaz de percibir las habilidades sensoriales de Diego, pícaro y socarrón, casi hasta el tuétano:

> *David se pasa el carnet rojo de Militante Comunista de un bolsillo de la camisa a otro. Diego capta la acción y mira hacia los lados como para asegurarse que nadie los oye.* Diego: *(Confidencial.)* Capté. Solo puedes leer los libros que te autoriza la Juventud. Los forras, viejo, ten imaginación. (Paz, 2012[b], p. 56)

Una vez Senel Paz recibe la autorización y encargo de Tomás Gutiérrez Alea de adaptar su cuento a un guion cinematográfico, comienza un arduo proceso de escritura, que le permitirá contradecirse en ocasiones en tanto un autor que se cita y homenajea a sí mismo. El desordenamiento dramático y temporal de ciertos sucesos comunes que

ocurren en el cuento, y luego en el guion y el filme, describen las dificultades implícitas en el acto de llevar al plano fílmico un discurso literario con potencialidades al respecto, pero también con ciertas limitantes difíciles de obviar. Se trata de breves secuencias, literarias y fílmicas, las mismas incluso, que sin embargo no transcurren en ese orden de un discurso al otro.

La alusión a Torvaldo, que interpreta el personaje de David en *Casa de muñecas*, ocurre en dos instantes diferentes si se comparan el cuento y luego el guion del filme. Relacionado con el aspecto anterior, también en el cuento de Senel Paz, el momento en que Diego le ofrece a David hacerle una felación, lo lleva casi al borde de una apoplejía. En el guion, no obstante, no es una propuesta invasiva, súbita y mucho menos violenta.

Senel Paz se cuida de comunicar ciertos rasgos biográficos de los dos personajes, entendiendo tal decisión creativa como el movimiento requerido a cumplimentar antes de establecer la sintonía contradictoria pero terminante entre ambos, a contrapelo de los augurios en contra. Si bien David es un actor amateur, estudiante becado en La Habana, hijo de campesinos paupérrimos, escritor en pañales, influido por el realismo socialista, tiene poco que ver en ningún aspecto de su vida con Diego, un homosexual complejo:

> Yo, uno: soy maricón. Dos: soy religioso. Tres: he tenido problemas con el sistema; ellos piensan que no hay lugar para mí en este país; pero de eso nada; yo nací aquí; soy, antes que todo, patriota y lezamiano, y de aquí no me voy ni aunque me peguen candela por el culo. Cuatro: estuve preso cuando lo de la UMAP. Y cinco: los vecinos me vigilan, se fijan en todo el que me visita. ¿Insistes en ir? "Sí", dijo el hijo de los campesinos paupérrimos, con una voz ronca que yo apenas reconocí. (Paz, 2012ª, p. 18)

No asombra entonces que ante David, un joven comunista, Diego asuma y declare que es gay, un creyente practicante de la fe de Cristo, un ex conscripto de las UMAP[312] y también un supuesto y muy peligroso disidente bajo vigilancia constante de los CDR.[313] El espíritu antisocial e hipercrítico de Diego, no por ello, menos cubano,

[312] Según las fuentes consultadas sobre el tema, algunas de ellas muy confiables y todas situadas fuera del territorio insular, las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) estuvieron en activo entre 1965 y 1968, siendo recluidas en ellas un número indeterminado de ciudadanos cubanos, entre 22 000 y 35 000 jóvenes reclutas. En el rango de edad ideal para ser incorporados al Servicio Militar Obligatorio (SMO), fueron enviados allí no como combatientes inexpertos para ser entrenados en el arte y la doctrina de la guerra de todo el pueblo, sino para ser reeducados en el sentido guevarista del supuesto trabajo voluntario, en realidad forzado, que los devolvería al redil de ese hombre nuevo, disciplinado y obediente, que precisaba la Revolución cubana entonces y que nunca llegó a cuajar del todo, tal vez sí, en individuos extremistas, hipócritas y pragmáticos, listos para lo que fuera con tal de que prevalecieran sus principios.

[313] Los Comité de Defensa de la Revolución (CDR) constituyen, desde su creación el 28 de septiembre de 1960, una organización política paraestatal, partidista, progubernamental y de movilización de las masas. Desde sus inicios su cometido práctico básico fue el de controlar cualquier intento de contrarrevolución, desestabilización ideológica y subversión interna por parte del enemigo imperialista norteamericano. También se les impuso monitorear y organizar el funcionamiento teledirigido de la sociedad civil cubana, abocada de manera involuntaria a la perpetuación del sistema vigente, al que debían someterse sin chistar.

lezamiano y patriota, es el que descoloca y viene a suponer un desafío ético e intelectual para ese hombre bueno y nuevo, David, en su sentido más extenso y profundo; que no sabe muy bien qué hacer entonces con aquel individuo carismático y díscolo que se resiste a ser doblegado por un sistema social y político que lo discrimina y conmina a partir al exilio, o en su defecto, acabar reducido al ostracismo intelectual y humano.

Razones de fuerza mayor los conectan desde un pasado compartido que uno de ellos ignora por completo. Por eso el relato de Senel Paz, argamasa argumental del filme de Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, aplica como una suerte de monólogo autocrítico. También funciona como un examen de conciencia que se realiza el personaje de David, para justificar sus acciones y reacciones iniciales en un contexto histórico inhóspito e intolerante con las minorías que no fuesen certificadas como políticamente correctas por el sistema político vigente, ahora y entonces. Quizás sea la razón por la que el autor data el argumento y conflicto dramático de manera asincrónica. Si se insiste una vez más en ubicar la trama en algún lapso concreto del devenir histórico contemporáneo de Cuba, como nación y sociedad, se debe prestar mucha atención a los marcadores temporales que emplea el autor literario a modo de hitos tenues dentro del relato escrito y filmado.

Destacan las alusiones anecdóticas al Congreso de Educación y Cultura (1971), que referencia David al narrar el suceso de la puesta en escena de *Casa de muñecas* una vez que estudiaba en el preuniversitario. A continuación, declara que han transcurrido al menos cuatro años desde que fue descubierto por Diego en su condición de espectador de la obra, desplazando la trama otra vez, que en ese momento transcurre en otra fecha también imprecisa, cercana o posterior a 1975.

Senel Paz es un narrador muy hábil al yuxtaponer para su conveniencia autoral los planos y tiempos narrativos que estima pertinentes manejar en su obra; que no causan un efecto desorientador o disociador de la atención y tensión del espectador emocional, nunca inerte, más bien cómplice, que funciona a manera de catalizadores o detonantes del drama humano al caer, un elemento de su estilo literario definitivamente asentado, que explota en todas sus posibilidades, en beneficio de la historia que narra en diferido.

Resultan muy fáciles de aprehender las transiciones discursivas de un personaje protagónico al otro cuando se transfunden las voces en un discurso único pero nunca monolítico. En el cuento de Senel Paz resalta el calificativo evidentemente peyorativo que utiliza David, al menos en un comienzo, para referirse a Diego como un *Fulano* en cursivas y letra mayúscula inicial, deshumanizándolo, despojándolo de su personalidad, relegándolo al anonimato indigno de un desconocido, imprudente y tangencial.

Por contraste, sorprende en el cuento la constitución ética y moral de Diego que, transparente y casi vertical, es el que declara sus impedimentos y arrastres sociales a la primera, para luego romper lanzas por la amistad, desde lo personal y lo profesional, cual una declaración de principios ante la existencia, que lo posiciona por encima de los que lo denigran. De esta forma, otros detalles menores emergen.

Los ajustes al guion cinematográfico, una vez comienza el rodaje del largometraje, conllevó la sustitución del antiguo elevador de jaula y control manual, descrito por Paz, por las empinadas escaleras de un edificio con valor patrimonial, pero venido a menos. Convertido en una casa de vecindad, cuartería o solar, es donde aparece por primera vez el personaje de Nancy, que no está en el cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Tampoco en la versión inicial del guion adaptado, inédito, presentado a concurso en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana bajo el título de *Enemigo rumor*. Es también el momento en que desde el guion se explica el sentido del color de las flores rojas que Nancy ofrende a Santa Bárbara como creyente y devota.

La guarida[314] como un espacio de connotaciones simbólicas corrobora la condición «predatoria» de Diego en cuanto cazador o seductor de jóvenes estudiantes y reclutas. Un detalle que a veces pasa inadvertido, que en el cuento no deja de ser una aclaración, es que David conoce otros entornos semejantes, habitáculos urbanos ocupados por seres solitarios e inadaptados. Así desde la descripción del entorno doméstico del personaje[315] se delinea la naturaleza intimista de Diego, que aparenta querer aislarse del mundo:

> Consistía en una habitación con baño, parte del cual se había transformado en cocina. El techo, a un kilómetro del suelo, se adornaba en las esquinas y el centro con unas plastas de vaca que en La Habana llaman plafones, y al igual que las paredes y los muebles estaba pintado de blanco, mientras que los detalles de decoración y carpintería, los útiles de cocina, la ropa de cama y demás, eran rojos. O blanco, o rojo, excepto Diego, que se vestía de tonos que iban del negro a los grises más claros, con medias blancas, gafas y pañuelo rosados. (Paz, 2012ª, p. 19)

[314] Al parecer los habaneros mantienen en la actualidad la costumbre de bautizar sus viviendas de modo eufemístico cuando resultan pequeñas e incómodas, un hábito que el personaje de David referencia en el cuento al mencionar otros espacios privados conocidos luego por él (*La Gaveta*, *El Closet*, *El Asteroides*, *La Alternativa*, *Donde-se-da-y-no-se-pide*), teniendo todos en común, presumiblemente, el hecho de que sus moradores sean homosexuales. Al parecer tal conducta popular deriva de la tradición republicana de conferir sobrenombres sonoros a las casas de vecindad, cuarterías y solares: *El Anfiteatro*, *El Cuartel*, *El África*, *Antiguo 17*. De lo anterior se colegia, por intuición, aunque el cuento no se detiene en tal aspecto, que el personaje de David frecuentaba este tipo de espacios e individuos, y no en compañía de Diego.

[315] La concepción y diseño de *La guarida* desde la dirección de arte, apenas escenografía, es esencial. Si La Habana como *La ciudad de las columnas* que describe e instituye Alejo Carpentier es un personaje del cuento de Senel Paz, también lo es *La guarida*, locación principal de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* pero también del filme *Fresa y chocolate*, donde transcurren la mayoría de las acciones y escenas.

El contraste físico y psicológico absoluto entre David y Diego es el que permite, precisamente, el establecimiento no solo de esa admiración y la amistad incondicional, sino también la relación discipular con el Maestro de profesión y vida que es Diego para David, quien al inicio de la relación entre ambos, ya se sabe que "no ha oído hablar de Oppiano Licario, ni de la gorda Fredy y menos de un Celestino capaz de tantas cosas como los hombres sin mujer –de todos tan temidos-" (Méndez, 2011, p. 48).

Más allá del carácter excéntrico y casi exhibicionista de su condición homosexual, Diego es un personaje que lleva el humor criollo a su variante más punzante, el choteo, "-cosa familiar, menuda y festiva- es una forma de relación que consideramos típicamente cubana" (Mañach, 1999, p. 48), de la cual Diego no se puede sustraer, sobre todo a través de su golpeteo constante, su actitud y comportamiento de afeminado fatal, de víctima propicia, de marginal- marginado; no solo por su condición de homosexual, intelectual corrosivo y descentrado, sino también por no manifestarse abiertamente a favor del sistema político al que se encuentra sometido y también por ser un devoto convencido de la fe en Dios, lo que era casi abominable en una sociedad cubana atea, recreada bajo los dogmas férreos del marxismo-leninismo, amén de ser un apasionado cultor y defensor a ultranza de la cultura nacional. Estas condicionantes le hacen asumir una posición ética y defensiva que recurre a la burla perenne e impertinente.

Diego es la encarnación del choteador criollo. Se mofa de todo lo que le parezca, incluso él. También de las circunstancias mediocres que rodean su existencia diferente, casi al margen de la ley en su condición de ser humano desclasado, poco más que un paria social, excluido de la participación en un sistema social al que no se opone pero del que deberá escapar cuando no le dejan otra opción para estar allí sin dejar de ser él. Es un enemigo declarado del orden castrense, quizás castrante, un libertino ante todo; se encuentra más que cómodo desafiando dichas convenciones sociales. Para resumir, es un cínico alegre que adopta a consciencia su actitud de vida sobre la base móvil de la más refinada ironía intelectual, que están incapacitados para detectar y disfrutar los censores a sueldo del sistema. Véase a continuación una de las aristas menos evidente del choteo como un componente esencial del imaginario cultural de la sociedad cubana actual, pero que se corresponderá con la caracterización compleja que hacen de Diego:

> Que todo lo hecha a broma, que a nada le concede, al parecer, importancia, es una suerte de profesional de esa actitud, y ya veremos que tampoco a él le importa mucho que los objetos o situaciones de que se mofa sean en verdad risibles. El choteo es, pues, una actitud erigida en hábito. (Mañach, 1999, p. 50)

Por ello Diego no llega a denotar ese candor aparente que enmascara su cualidad de chota irreducible. Sus actitudes exponen una forma impúdica de sarcasmo intelectual que tiene su origen en la aparente impaciencia que padece el cubano por temperamento contra toda traba a la libre expresión de los sentidos corporales. Frente a toda normativa demasiado imperativa de ejemplaridad estética o moral, Diego recurrirá al choteo como expectorante espiritual y ético, por lo que no solo se revelará contra la autoridad real.

En tanto un personaje literario en peligro de extinción, actúa de ese modo porque precisa con urgencia afirmar "desmedidamente su valor y albedrío personales o porque reacciona a un medio social en que la jerarquía se ha perdido o falseado" (Mañach, 1999, p. 52). El choteo deviene además un despliegue superior de su condición humana, un capote que se arropa encima para esconder su tristeza íntima y no aparentar ser débil o emocional, incluso temeroso en medio del acoso social que lo condena al ostracismo en que lo sumen y de los problemas disímiles que les agobian a todas horas.

El humor criollo, corrosivo casi hasta el irrespeto de las conveniencias sistémicas, es el mecanismo de supervivencia que le permite enfrentar con entereza personal las desdichas de estar y ser un católico practicante, culto y homosexual, en un país regido por un régimen político de filiación marxista-leninista. Al apostar por la confrontación y la lucha de clases acabó en el pasado relegando a los linderos desérticos de la sociedad a los muchos seres extravagantes[316] que al igual que Diego eran esencialmente diferentes, por carismáticos, conspicuos, desinhibidos, exhibicionistas, excéntricos, pero humanos, con deberes pero también derechos inalienables, que estaban siendo violados a todas horas por un sistema político que los discriminaba a priori y casi siempre por exceso.

Al no adaptarse a los moldes rígidos de la nueva moral comunista, que apostaba por la aparición arbitraria de ese hombre nuevo en la misma medida que excluía al que no se adaptase a tal arquetipo humano[317], las bromas de Diego, de evocaciones eróticas,

[316] *Conducta impropia* (Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, 1983) es el documental audiovisual que primero aúna los testimonios filmados, desde el exilio, acerca del proceso de corrección, depuración y/o purificación ideológica al que se vieron sometidos miles de ciudadanos cubanos debido a razones de índole clasista pero también religiosa y sexual, que los hacía políticamente incompatibles con el nuevo estándar social trasplantado a la realidad caribeña insular. Esta suerte de ajustes de cuentas con el pasado cercano por parte de los que fueron recluidos o silenciados se extendió durante décadas y alcanzó su punto álgido en el tránsito del siglo XX al nuevo milenio, con el estreno del filme *Antes que anochezca* (Julián Schnabel, 2000), adaptación de la autobiografía homónima novelada, escrita por Reinaldo Arenas, y del documental, también testimonial, *Seres extravagantes* (Manuel Zayas, 2004).

[317] El proceso institucional inició de manera casi inmediata tras la clausura del Primer Congreso de Educación y Cultura celebrado en La Habana en 1971, que institucionalizó y sancionó, como permisible, la discriminación social a partir de criterios ideológicos intolerantes con las minorías sexuales. La reunión conllevó, supuso, la continuación no necesariamente discreta del proceso de estigmatización al que se vieron sometidos artistas, escritores e intelectuales, a izquierdas y derechas, que de manera abierta o

políticas, religiosas pero también sociales, llevan implícitas el sello del humor tropical; sus arranques estéticos y éticos acarrean, impresos, siempre disimulando sin desdeñarla del todo, la arrogancia criolla del cubano auténtico. Diego es defensor de esa perversión tan cubana que es la burla brutal contra todos. Él es un ejemplar del choteador insular.

Su singularidad es que la asume como herramienta retórica ante las adversidades que superan al individuo que intenta hacer de la sociedad en la que pervive un paraje político menos agreste. Su sentido del humor está anegado de un sentido culterano y profundo que siempre aflora. Si bien muchos de los comentarios y críticas mordaces que Diego esboza como chistes de ocasión están revestidos de un incuestionable sentido estético y ético, nunca permanecen del todo ajenos a una connotación política y social, que a veces se desconoce o soslaya a consciencia.

Explicando su situación personal y profesional, uno de los guiños cómicos más elaborados e indescifrables, que no aparece en el cuento, es cuando Diego entona una conocida tonada infantil, *El ratoncito Miguel*, de uno de los artistas más versátiles de la primera mitad del siglo XX cubano: Félix Benjamín Caignet. Esta canción de apariencia infantil se había popularizado a través de la radio santiaguera y la escena teatral cubana de los años '30 y era utilizada por el pueblo para criticar la situación existente en Cuba. Dice el fragmento de su letra que parafrasea Diego en uno de los bocadillos hilarantes del filme: "La cosa está que horripila y mete miedo de verdad".[318]

No es el único instante en que Diego apostilla la realidad y la exagera hasta la hipérbole absoluta. Otras bromas cultas y comentarios sediciosos pasan desapercibidos casi por completo para el espectador promedio del largometraje de ficción. Entre otros, el que dictamina que fuese un reconocido sexólogo soviético de apellido Raskólnikov[319]

---

encubierta asumían su ineludible condición de homosexuales, dando paso a la etapa más oscura, en el plano estético, ético y sociocultural, de todo el período revolucionario, cuando éstos fueron condenados al ostracismo y relegados a posiciones laborales casi invisibles y de menor remuneración, donde en teoría no constituirían un peligro ideológico para la formación de las venideras generaciones de hombres nuevos.

[318] El texto de la canción dice: *La casa está que horripila y mete miedo de verdad y usted verá que hasta de hambre un ratón se morirá. No hay queso ya y mucho menos una lasca de jamón. Vamos a ver quién va a arrancarle a Micifuz el corazón.* Al cantarla los santiagueros entonces cambiaban ex profeso la palabra *casa* por *cosa*, como ha llegado hasta nuestros días y que es la manera en que Diego la entona en la película. Es muy fácil intuir que Micifuz no era otro que el dictador cubano Gerardo Machado, razón por la cual Félix Benjamín Caignet fue detenido en el Cuartel Moncada. El espectáculo, *1933 Scandals*, fue escenificado en el Teatro Martí de Santiago de Cuba y el Teatro Principal de Camagüey. En el mismo era cantada la pieza *El ratoncito Miguel*. Sobre el tema se sugiere la lectura de *La palabra en el aire. Memorias de la radio santiaguera*, del narrador y periodista Eric Caraballoso Díaz (2014).

[319] Rodión Románovich Raskólnikov es el personaje central de una de las grandes novelas decimonónicas: *Crimen y castigo* (Fiódor Dostoyevski, 1866). Su mención indirecta en *Fresa y chocolate* no lo concibe como una alegoría del joven ruso atormentado, sacudido por las dudas y el remordimiento, culpable del delito y pecado capital de matar a una anciana con alevosía y premeditación, padeciendo de paso la culpa correspondiente. Raskólnikov, mencionado como el presunto autor de un manual de

el que plantease, según declara Diego con el supuesto volumen médico entre las manos, que al menos el 60 % de los hombres han tenido una experiencia homosexual en su vida sin que por ello se vea afectada en nada su masculinidad.

Lo mismo ocurre cuando Diego nombra *Rocco*[320] al refrigerador norteamericano, sin duda alguna adoptando un alusivo de origen cinematográfico, viscontiano, o cuando hace referencia obvia a Antón Arrufat, *Antón Pirulero*, escritor santiaguero, homosexual y aprendiz de Virgilio Piñera; ambos condenados al ostracismo intelectual y profesional como víctimas propicias durante los años duros del quinquenio gris[321] o decenio negro:

> Antón Arrufat, el último discípulo de Virgilio, que había terminado de bibliotecario en una biblioteca de barrio, a partir de la promulgación de las resoluciones del Congreso fue desterrado al interior de la biblioteca, entre los libros, impedido de tener «contacto» con los lectores: la pederastia se pega, es una sífilis sexual, mal de amor. (Cabrera Infante, 1998, p. 57)

Aun así Diego no es un personaje intransigente, atascado en un posicionamiento ideológico inamovible. Él está dispuesto a dialogar y entenderse con el sistema político, con sus decisores y funcionarios investidos de poderes casi ilimitados del todo, siempre bajo la premisa de que estos respeten su deber ciudadano a expresarse sin hipocresía y hacerlo en igualdad de condiciones y derechos. Esta es una de las principales exigencias encubiertas de un personaje político, a la cual no se le ha otorgado la suficiente atención cuando el relato, las obras de teatro y el largometraje de ficción han sido analizados con detenimiento por parte de los críticos de cine e historiadores del arte y la cultura cubana que se han acercado al estudio del tema, esbozado desde una contradicción dialéctica que no siempre se resuelve bien desde la academia, que elude dichas aristas filosas.

---

sexología socialista, además del componente cómico del chiste intelectual encubierto, establece la naturaleza y estado culposo del hombre homosexual, entendida su práctica como una actitud antisocial, delictiva, peligrosa, punible, despojada ahora de dicha condición tal como deja entrever Diego al citar la fuente falsamente «científica» de la cual extrae su aseveración estadística que aumenta, de escena en escena, el porcentaje de hombres heterosexuales que tienen sexo con otros hombres.

[320] Años después Jorge Perugorría, el actor que hace de Diego, convertido en artista de la plástica cubana, concibió una instalación: *Good bye Rocco*, que interviene un refrigerador norteamericano antediluviano, de los que retiraron cuando la Revolución Energética, hasta convertirlo en un ataúd, acto que conecta con una de las constantes del cine de Tomás Gutiérrez Alea: la muerte del individuo y las presiones sociales. La Revolución Energética fue un proceso de sustitución masiva de aparatos y efectos electrodomésticos altamente consumidores pero también, de manera fallida por incompleta, de todo el sistema de generación eléctrica del país, completamente desfasado en lo tecnológico y con tendencia a sufrir averías constantes. Aunque se inició en 2005 dicho programa de ahorro y eficiencia energética nunca funcionó del todo bien.

[321] Con el apelativo eufemístico de quinquenio gris, acuñado por el escritor e intelectual Ambrosio Fornet, denominado por otros autores y fuentes como el decenio negro, se describe el contexto cultural cubano comprendido entre 1971 y 1975, período en el que se recrudece la censura ideológica y la persecución por motivos no solo políticos sino sobre todo de tipo religioso y sexual, que conllevaría despidos, la reclusión domiciliaria inducida o la condena al ostracismo laboral de los «desviados», desautorizados para ejercer, entre otras muchas profesiones, la de maestros y profesores de cualquiera de los niveles de la enseñanza. Sin hablar de la imposibilidad de escribir y publicar obras que se alejaran un ápice del realismo socialista.

Revestido de matices de la cultura popular de la cual no se divorcia, Diego dialoga con las costumbres y tradiciones del ser cubano auténtico. Es capaz de rememorar con alegría y nostalgia sus estudios e iniciación homosexual en el Colegio de los Hermanos Maristas de La Habana a los 12 años, sin que ello le supusiese un trauma personal.[322]

Diego activa y evoca desde la memoria afectiva y emocional más personalizada a otros hombres homosexuales que fueron intelectuales ilustres de la cultura cubana, con los cuales simula establecer un vínculo simpático que trascendería el paso del tiempo. Instituye su cartografía arquitectónica y homoerótica de La Habana, siguiendo los pasos de José Lezama Lima, emulando de paso a otro de los grandes homosexuales cubanos, cultos y díscolos, que no se nombra siquiera de pasada en el cuento, el guión ni el filme: Virgilio Piñera, que bien pudo haber sido homenajeado de alguna forma en su condición de superhéroe del gremio gay insular.

Asombra el estudio taxonómico de la homosexualidad y las múltiples teorías en torno al tema que David adjudica a Diego en tanto personaje ficticio que, dato curioso, sintoniza en buena medida con algunas de las aseveraciones que haría casi al unísono, justo antes de morir por mano propia, otro connotado y talentoso escritor cubano de filiación abierta y escandalosamente gay, Reinaldo Arenas, uno de los autores cubanos, mártires del SIDA, que a diferencia de Severo Sarduy, que sí es evocado desde el guion, no se menciona en el cuento ni en el filme de ficción, aunque debió estar.[323]

No es posible hablar de Diego si no se enfoca la atención en el otro personaje que también deviene coprotagonista del relato escrito y audiovisual, David, viéndolo como el rostro contrapuesto y complementario de una misma moneda bifurcada. En el cuento y la película proliferan muchas minas antipersonales destinadas a distraer o explotar la atención del lector. Enterrada al interior de la trama, mucha información prospera a manera de indicios y síntomas propios de un esquema de interpretación que reconcilia la

[322] En octubre de 1960 los seminaristas que permanecían en Cuba fueron enviados a otros países. En junio de 1961 solo quedaban tres hermanos ordenados en Villa Marista, expulsados en septiembre de ese año. En una dirección diferente pero relacionado de una forma u otra con lo anterior, tanto el cuento original, como las obras de teatro y el guion adaptado por Senel Paz, incluso el largometraje *Fresa y chocolate*, también la historia del cine contada por Rufo Caballero, eluden cualquier planteamiento estético o moral que tenga que ver con la problemática de la pedofilia en los centros de la enseñanza religiosa católica. Hacemos la aclaración porque sí es una temática abordada por Rufo Caballero en otros de sus cuentos, "Plumas en el viento. La duda, de John Patrick Shanley", que también está en el libro *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*, pero que no forma parte de la muestra analizada en la tesis.

[323] Afirmamos que Reinaldo Arenas debió ser mencionado más que todo por las similitudes taxonómicas que comparten sus «estudios» sobre la homosexualidad masculina en Cuba (en tanto fue un escritor con una obra literaria militante en lo político) y las clasificaciones que hace Diego sobre el mismo tema en su condición de personaje literario gay que teoriza al respecto con total crudeza, desparpajo y espontaneidad. Reinaldo Arenas, muy enfermo de SIDA, se suicida el 7 de diciembre de 1990 en su piso de Nueva York.

narratología literaria con la cinematográfica, al menos aplicada al proceso de adaptación del cuento una vez es trasvolado al ámbito fílmico. David, en tanto discípulo informal de Diego, se convierte con el tiempo, según lo que él mismo declara en su condición de personaje hablante, en Maestro de Ismael, al que también ofrece un almuerzo lezamiano porque en la vida de ambos hubo una profesora de literatura española que los inició en los arcanos de la escritura creativa.

Es un detalle leve que no se puede descuidar, aunque apenas incida en la solución definitiva del conflicto dramático que se narra en el cuento, el guion adaptado, y el filme. Ocurre así una transferencia de responsabilidades y virtudes intelectuales. David, una vez alfabetizado en todos los órdenes de la vida estética y ética, debe transfundir dicho caudal de conocimientos, experiencias compartidas e información confidencial a un tercero afín e impropio. Usurpará en algún momento la responsabilidad de reorientar las lecturas que a su vez, en su momento, le indicara Diego.

Escritores de consulta obligatoria como Jorge Mañach, José Martí, Lidia Cabrera, Fernando Ortiz, Cintio Vitier, José Lezama Lima, esenciales y únicos para entender «lo cubano» como categoría cultural inmanente, son reverenciados a través del culto y la divulgación activa de su obra, y homenajeados de disímiles maneras. Diego no solo se propone aleccionar e instruir a David; lo invita a crecer en lo emocional, ofreciéndole en exclusiva su ruta urbana, secreta y laberíntica, de La Habana, destruida a simple vista, que merecería ser salvada de la desidia: “En mapas desplegados en el piso, ubicábamos los edificios y plazas más interesantes de La Habana Vieja, los vitrales que no se podían dejar de ver, las rejas de entramado más sutil, las columnas citadas por Carpentier, y trozos de muralla de trescientos años de antigüedad”. (Paz, 2012ª, p. 35).

No obstante, de principio a fin del relato escrito, no así en las versiones teatrales ni en el guion adaptado al cine, Senel Paz insiste en confundir o extraviar, como lectores, el sentido cronológicamente consecutivo y estricto de la historia que él narra desde la inclusión de marcadores temporales complejos y diversos; que desubican una vez más el contexto histórico y social en que transcurre el argumento, con evocaciones anacrónicas e imágenes atemporales, que se solapan hasta diluir cualquier comprensión diacrónica exacta de la época o el momento en que ocurren los hechos rememorados por ambos:

> Una tarde de noviembre, cuando es más bella la luz habanera, pasaremos frente a su casa, en la calle Trocadero. Vendremos de Prado, caminando por la acera opuesta, conversando y como despreocupados. Tú llevarás puesto algo azul, un color que tan bien te queda, y nos imaginaremos que el Maestro vive, y que en ese momento espía por las persianas. Oye su respiración entrecortada, huele el humo de su tabaco. (Paz, 2012ª, p. 35)

Lo anterior apuntala una vez más la intención autoral de adulterar los espacios y tiempos narrativos, recolocando el argumento y las peripecias en un limbo temporal y espacial que permite describir, sin comprometer su integridad, una etapa de ostracismos y persecuciones que se extendió más allá de la muerte en ralentí de José Lezama Lima[324].

Para ir cerrando el círculo axiológico es imprescindible desmentir en parte las tantas voces autorizadas que han planteado que tanto el cuento de Senel Paz como el filme de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío son un canto a la aceptación y la amistad íntima entre sujetos semejantes pero disparejos y no una historia de amor gay. Un argumento en contra es que Diego no descarta nunca la opción de seducir a David, que no es que subsistía inerme ante los encantos y la insistencia de su amigo gay, ni ante su retórica descarnada, más que todo excitada e incitante a la concupiscencia. Él, Diego, al menos desde el cuento de Senel Paz, no pierde nunca la oportunidad de sondearlo: "Cuéntame algo, viejo, tu primera experiencia sexual, a qué edad te empezaste a venir, cómo son tus sueños eróticos. No trates de tupirme; con esos ojitos que tienes, cuando te desbocas debes ser candela. ¿Y por qué –volvía a la carga en cuanto yo me entiesaba-, ahora que somos como hermanos, no permites que te vea desnudo?". (Paz, 2012ª, p. 36)

Se comprueba no solo que Diego insiste una y otra vez en sonsacarlo para ver si consigue seducirlo al final, sino también que David no permanecía impasible del todo, resquebrajando sus prejuicios y tabúes ancestrales, dejándose atrapar en una dinámica de seducción homoerótica a la cual ya no se resistía; que incluso le agradaba mucho y le entretenía otro tanto, y que lo instaba a complacer y reciprocar a Diego, a su manera, desde el cuento: "Y si lo que yo quería, o necesitaba, era exhibirme con él, si eso me servía para ponerme en paz conmigo o algo, bueno, concedido" (Paz, 2012ª, p. 50). David al final estaba asumiendo sus afectos, complejos, contradictorios, los que fuesen, a contrapelo de lo que recomendaba la cautela social.

La catártica y decisiva, por elíptica, secuencia revisitada en la heladería Coppelia, casi al final, cuando, y donde, David y Diego consiguen intercambiar posiciones y roles, es la asunción de un juego dramatizado de impostaciones y sustituciones tragicómicas, donde uno y el otro no solo se confunden sino que se aprestan para la fusión definitiva:

116 HELADERÍA COPPELIA.

INT. DÍA.

[324] Nacido el 19 de diciembre de 1910, José Lezama Lima muere en La Habana el 9 de agosto de 1976.

La mesa donde David y Diego se conocieron. Diego sentado. David de pie con las copas de helado, una de chocolate y otra de fresa. Va a darle a Diego la de fresa, pero cambia de idea y la toma para sí, dándole la de chocolate. Diego acepta el cambio y lo mira con infinita simpatía. David se sienta. Comienzan a tomar el helado.

DAVID: *(Amanerándose un poco.)* ¡Ex-qui-si-to! Es lo único bueno que hacen en este país. Y ahorita lo exportan a Rusia.

Diego sonríe. David le echa una miradita que se supone es como mira Diego y vuelve al helado.

DAVID: ¡Uy, una fresa! Hoy es mi día de suerte. ¿Alguien quiere?

Diego se divierte. David ha encontrado realmente una fresa. Se la lleva a la boca con mucha ceremonia, como lo haría Diego. Este sonríe con franca felicidad.

DIEGO: Qué bello eres, muchacho. El único defecto que tienes es que no eres maricón.

David abandona el juego. Lo mira con afecto, se encoge de hombres, le dice:

DAVID: Nadie es perfecto.

Esta escena del guion cinematográfico y el filme que, en el cuento en particular, apenas reviste relevancia argumental y dramática, es la que consigue que aparezcan y se desarrollen determinadas dudas razonables y ciertas teorías de la conspiración que quizá llevaron a insinuar la posibilidad de una relación o romance gay entre David y Diego. Rufo Caballero es de los primeros críticos de cine que la analiza y elucubra al respecto:

> Pensándolo bien, ahora reparo en que al compulsarlos a ambos al desdoblamiento no solo introduce como un ensayo de la inversión de la norma que constituye un audaz mecanismo de revelación, sino incluso una probable metáfora sobre la bisexualidad como opción natural que simplificaría los traumas. (Caballero, 1993ª, p. 11)

Al especular que la escena en cuestión consigue demostrar, o al menos esbozaría, esa conversión circunstancial, incluso definitiva, del joven militante comunista cubano, que se atreve a experimentar con su sexualidad gracias a la disposición, los encantos y la insistencia impertinente de Diego, Rufo Caballero se remite a Senel Paz. Al final de su cuento de 1990, donde David siente que al ser aceptado como un discípulo e iniciado en los arcanos de lo que sería el mito y el rito lezamiano, ha contraído una deuda de por vida, que deberá ser solventada de una forma u otra, así sea a través de un brindis al sol: "Y quise cerrar el capítulo agradeciéndole a Diego, de algún modo, todo lo que había hecho por mí, y lo hice viniendo a Coppelia y pidiendo un helado como este. Porque había chocolate, pero pedí fresa". (Paz, 2012ª, p. 53).

Otro aspecto tendencioso que luego será aprovechado para plantear la posibilidad de un romance gay entre David y Diego es el hecho que Germán, el artista, autor de las esculturas de yeso con dolor de estómago, no desaparece nunca como ente dramático.

Detalle que permitirá reciclarlo como personaje de apoyo y continuación de la historia. Que es evocado como una presencia de la cual es difícil deshacerse porque más que cerrar el círculo argumental, dramático y narrativo del filme, prolonga el significado original del cuento y el filme hasta construir nuevos sentidos. Pero para ello se precisa que Diego confiese su cuota de culpa personal en el asunto de la conversión de David, una vez que el engaño formó parte de la táctica asumida por él como parte del simulacro de seducción del joven militante comunista una vez consiguió llevárselo a *La guarida*:

> Cuando te derramé la leche encima, era parte del plan. Tu camisa junto al mantón de Manila, tendidos en el balcón, eran la señal de mi triunfo. Germán, naturalmente, lo ha regado por ahí, y más ahora que me odia. Incluso en algunos círculos, como en los últimos tiempos sólo me dediqué a ti, me llaman la Loca Roja. (Paz, 2012ª, p. 51-52)

En la narrativa de Rufo Caballero, que a lo largo de su intensa carrera como crítico y escritor había insinuado tal posibilidad en varios artículos, ocurre la reivindicación, en ausencia, del personaje de Germán, un elemento que no se puede subestimar porque abre un abanico casi infinito de posibilidades interpretativas que pueden desembocar, luego, en una historia del cine vuelta a contar donde se explicite o haga realidad una de las posibilidades de resolución argumental y dramática que no ocurrió en el cuento de 1990 ni el filme de 1993. No obstante, en aquel primer artículo sobre *Fresa y chocolate*, Rufo Caballero no consiente demasiado a Germán. Por el contrario, parece denostarlo:

> Por cierto, alrededor de Germán, hay un problema de dirección en que sería oportuno reparar: quien conozca un mínimo de artes plásticas sabrá que las esculturas de Esterio Segura entrañan un altísimo grado de elaboración en las ideas y una profundidad de pensamiento difícilmente creíbles en las manos de esa "loca" superficial e irreflexiva que atisba Joel Angelino en su actuación. O se escogían otras piezas, o se apoyaba la imagen de un Germán mínimamente respetable en su proyección y su discurso racional. La verosimilitud es una cualidad muy elemental del arte, pero una cualidad al fin. (Caballero, 1993ª, p. 11)

Más allá de la predisposición y los prejuicios que podría exteriorizar como crítico de cine sobre un personaje complejo y despreciado, lo cierto es que no se puede afirmar que Rufo Caballero no fue avisado, desde el cuento de Paz y el largometraje de ficción, de la capacidad creativa del escultor santiaguero, más allá de su personalidad díscola, desde la primera visita obligatoria que realiza David a *La guarida* de Diego:

> "Estas tallas son una maravilla", precisó en cuanto entramos, para dejar claro que se trataba de arte y no de religión. "Germán, el autor, es un genio. Va a armar un revuelo en nuestras artes plásticas que no quieras ver. Ya se interesó el agregado cultural de una embajada y ayer nos llamaron de la corresponsalía de EFE." (Paz, 2012ª, p. 19)

Las esculturas de yeso[325] de Germán facilitan a Senel Paz, desde el cuento, y luego desde el guion y el filme, concebir la justificación y subterfugio que le permite explicar no solo la decisión de David de abandonar el país de manera definitiva, sino también la de no hacer desaparecer al escultor santiaguero, que parece plegar alas, y pactar con la censura: "Es por la exposición de Germán. Eres muy poco observador, no sabes el vuelo que tomó eso. Y no lo botaron a él del trabajo, me botaron a mí. Germán se entendió con ellos, alquiló un cuarto y viene a trabajar para La Habana como artesano de arte" (Paz, 2012ª, p. 44). Si bien Senel Paz confirma la coartada que le permitirá a Rufo Caballero resucitar y prolongar del argumento y la historia del cine que narran el cuento y el filme, no se puede ignorar que el escritor espirituano propone una suerte de pie forzado que concierne al personaje del escultor pero también al de David, que adquiere nuevos bríos y don de gentes: "No te preocupes demasiado, que esa duda flote en torno a un hombre, lejos de perjudicarlo, le da misterio y son muchas las mujeres que caen en sus brazos atraídas por la idea de reintegrarlos en el buen camino" (Paz, 2012ª, p. 52).

Sin embargo, ese supuesto encanto adquirido tras el escarceo entre David y Diego, amistoso en el cuento y el filme, no imposibilita, sobre todo tras la trastada de Germán, que el joven militante comunista cubano pueda en algún momento intentar recuperar ese vínculo discipular con algún otro individuo parecido a su Maestro afectivo e intelectual, que le resultará cercano y conocido en algún sentido, y Germán podría ser esa persona.

A partir del final del cuento y el filme, se puede afirmar que la mesa del amor gay quedaba servida, con los comensales y cubiertos dispuestos. Todavía queda mucha tela por donde cortar en el análisis de un filme como *Fresa y chocolate*, que no es solo una leve introducción fílmica al deber gay en Cuba, sino también la llave maestra que abrió las puertas del armario para los que permanecían atrapados dentro, esperando la oportunidad de ser redimidos en vida, lo cual no resultaría difícil ahora, pero sí entonces y hasta hace muy poco tiempo atrás. Para ello hay que rastrear con paciencia lo mucho que escribió Rufo Caballero, sobre un filme tan emblemático, difícil y recurrente. Sin proponerse agotar, sino explicar, en sus múltiples perspectivas de análisis, las razones que exponen por qué en *Fresa y chocolate*, una historia del cine cubano, también se habla de sexo y amor, el crítico de cine, recurrirá entonces a la paradoja posmoderna.

[325] Respecto a la descripción y tratamiento que reciben las esculturas de Germán también ocurre un cambio importante. Si en el cuento de 1990 eran tallas en madera, en el guion y el filme serán concebidas en yeso, un material más dúctil que favorece la destrucción de una de las obras a manos de su autor, en medio de un ataque de ira ocurrido tras la negativa de Diego a pactar, con un funcionario, la exclusión de las piezas más problemáticas de la exposición que estaban organizando entre los dos.

4.9. *Donde dije digo, digo Diego. El sabor de la democracia y las ondulaciones del criterio en Rufo Caballero.*

Para entender o al menos hacerse una idea aproximada de la matriz ideologizada imperante en Cuba al momento de concebir la política cultural, aplicada y reconducida, desde una proyección partidista insobornable, habría que remitirse una y otra vez a la correspondencia y documentación oficial de algunos de sus actores esenciales: censores, dirigentes y funcionarios; todos a la vez, condicionados al momento de tomar aquellas decisiones creativas que bien hubiesen podido acarrearles consecuencias en lo personal. Es un proceso perceptible, sobre todo a partir de sus confesiones, consultas, coqueteos, declaraciones y subordinaciones simbólicas al poder, que no les dejaba mucho margen de maniobra ni autonomía artística a salvar.

El discurso dictatorial descubierto que afecta el pleno desarrollo espontáneo del arte y la cultura en Cuba desde hace más de 60 años, conseguía expresarse a través de los canales de comunicación, abierta y expedita, de los que debían ser bien informados, obedecidos, cuando menos, siempre respetados. De ahí que no sean extrañas ciertas actitudes de rendición de cuentas y pleitesía política, aplicadas al momento de ofrecer garantías de inocuidad ideológica al arte y la cultura gestada en el país. Es una actitud lacayuna pero no sospechosa, que les evitaba generar suspicacias, sobre todo en las más altas esferas del poder político real en Cuba, siempre interesados en imponer y perpetuar un férreo control ideológico-político en todos los órdenes de la vida económica y social, comportamiento que afectaba, por supuesto, al arte y la cultura del cine:

> Para la Inauguración tengo previsto el estreno mundial del filme *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea, magníficamente realizado, una joya, y afirmo sin ninguna duda sin haber visto la versión final pues la copia elaborada en México llegará el sábado 27. Me explico. Soy un profesional, y un técnico, no sólo el dirigente del ICAIC; vi el filme en corte sin música y sin algunos de los sonidos ambientes, corrección de luces, etcétera. Pero vi ya la armazón fundamental del filme y pude de ese modo aprobarlo y seleccionarlo. No hay problemas políticos; o mejor, se abordan temas políticos a granel pero se resuelven en la conducta, las palabras, las acciones y la evolución de los protagonistas. Cada cual se afirma en su idiosincrasia pero cada cual se afina en su espíritu revolucionario, en su humanidad. Por eso te aseguro que es una joya y algo más que no es una frase publicitaria; Fidel, con este filme, asumido, y sin nada que decir, cerramos internacionalmente ese horrible momento que algunos llaman Capítulo y que prefiero llamar "inciso", que fue la UMAP. (Guevara, 2003, p. 493-494)[326]

[326] Fragmento de una carta remitida por Alfredo Guevara que tuvo como destinatario a Fidel Castro Ruz. Fechada el martes 23 de noviembre de 1993, en ella el entonces Presidente del Instituto Cubano del Arte e

Alfredo Guevara, quizás el único gran decisor y funcionario cultural sobreviviente a las múltiples comisiones y procesos depuradores acontecidos a lo largo de los más de 60 años de historia de la Revolución Cubana, ejerció de maestro de ceremonias de la clausura, el 10 de diciembre de 1993, del XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, legando a la posteridad una declaración de principios que aludía al filme *Fresa y chocolate* a raíz del revuelo mediático que había provocado en la audiencia cubana y extranjera, sabedora de sus implicaciones ideológicas:

> En Coppelia, como en toda nuestra sociedad, cada quien prefiere el sabor que más le conviene y todos vamos a defender nuestros principios desde el abrazo de David y Diego, abrazo que se multiplicará en otros abrazos que nos unirán más allá de cualquier diferencia en lo que por sobre todo prevalece, la decisión de salvar a Cuba, nuestra identidad, nuestra independencia y soberanía, el derecho a la dignidad, el derecho al futuro. (Guevara, 1998, p. 495-496)[327]

En un eficiente ejercicio de amnesia histórica y equilibrismo estético e intelectual, el artífice y mente maestra del ICAIC daba carpetazo y cerraba, borrón y cuenta nueva, a una burda página del proceso revolucionario, un proyecto de abusos y exclusiones a la comunidad cubana de creyentes, disidentes, homosexuales e inadaptados al sistema que, fueron confinados a la fuerza para reeducarlos por medio del trabajo en la agricultura, una práctica pedagógica y productiva inspirada en el ideario político del Che Guevara, que más allá del mito del argentino, héroe internacionalista y proletario revolucionario, es también una figura de triste recordación al que se adjudican múltiples asesinatos.

Pero el trabajo de convencimiento y seducción de la más alta dirigencia partidista y política del sistema cubano obligaba a Alfredo Guevara a rendirles informes a todos. De ahí la inclusión del fragmento de un memorando informativo que también remitió a otro de los dirigentes históricos de la Revolución cubana, en este caso, Raúl Castro Ruz, eximio General de Ejército y Ministro de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR):

Industria Cinematográficos (ICAIC), le aseguraba al Comandante en Jefe, Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros y Primer Secretario del Partido Comunista de Cuba, su intención de inaugurar el XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana con el largometraje de ficción que estaba llamado a revertir, fue así hasta un punto, el escándalo internacional y de graves repercusiones, diplomáticas y políticas, que ocasionó a la Revolución cubana la implantación de las tristemente célebres Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP), campos de trabajos forzados donde recluyeron a miles de jóvenes cubanos que no se adecuaban al molde de hombre nuevo que proponían los comunistas.

[327] Comenzaba para *Fresa y chocolate* un recorrido internacional que la haría acreedora no solo del Coral de actuación masculina principal para Jorge Perugorría y de actuación femenina secundaria para Mirtha Ibarra, y también el de dirección, compartida, para Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío en el XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Entre otros reconocimientos muy importantes *Fresa y chocolate* también ganaría el Goya a la mejor película extranjera de habla hispana, una mención especial del jurado del Festival Internacional de Cine de Berlín y una nominación al Oscar en la categoría de mejor película de habla no inglesa.

> Te hago llegar con cierto retraso y gran interés en que los leas, los párrafos de la carta que envié a Fidel el 23 de noviembre, a siete días de la Inauguración del XV Festival. En ellos resumía la estrategia que me proponía seguir para el estreno y lanzamiento del filme *Fresa y chocolate*, de Tomás Gutiérrez Alea, inspirado en el cuento de Senel Paz. También adjunto copia integral de esa carta porque puede darte una idea global de cómo y para qué concibo, y por qué me entrego como lo hago a este proyecto. (Guevara, 2003, p. 493-494)[328]

La reproducción de una retórica castrense por parte de un dirigente del campo cultural viene a exponer el marcado carácter militarista, jerarquizado, de la sociedad cubana de entonces y ahora, donde la autonomía del arte es una utopía. No es solo la rígida estructuración piramidal que lo insta u obliga a pedir perdón y permiso a la vez, por anticipado y en diferido, sino también a informar, rendir cuentas y pleitesía política. Parece que Alfredo Guevara buscaba curarse en salud ante determinados fenómenos y problemas que podían surgir al calor, no del estreno del filme sino de su competición, distribución y exhibición internacional. Se habla del que debe ser el filme cubano de ficción más removedor de consciencias, de ahí que no extrañe que la inmensa mayoría de los críticos cubanos de cine de los últimos años le hayan dedicado mares de tinta. Rufo Caballero no es la excepción.

Quizás sea *Fresa y chocolate* el largometraje de ficción de cualquier procedencia geográfica que más haya obsesionado a Rufo Caballero a lo largo de su breve pero fructífera carrera como autor de críticas de arte y cine, ensayista, en resumen, escritor. En cualquier caso, siempre habría que remitirse a ese primer gran texto fundamental[329] que supuso su lanzamiento, no tanto como crítico de cine o escritor de tono ensayístico, sino sobre todo de intérprete interesado de significados y constructor audaz de sentidos, ocultos o postergados a modo de mentiras verdaderas.

Desde el título del artículo de diciembre de 1993, referido a *Fresa y chocolate*, Rufo Caballero, más allá de cualquier duda inicial que hubiese resultado comprensible, cifra el tema principal del filme de ficción en dos cuestiones esencialmente personales, pero conectadas con el campo de lo político: diferencias y elecciones.

---

[328] Párrafo inicial de la carta remitida por Alfredo Guevara, que tuvo como destinatario a Raúl Castro Ruz. Fechada el 10 de enero de 1994, rinde cuentas, con cierto desfase de más de un mes, de la notificación que remitió a Fidel Castro Ruz, poniendo en su conocimiento y solicitando de paso la autorización debida para el estreno y distribución comercial de *Fresa y chocolate*. (Ver en Guevara, 2003, p. 493- 494)

[329] Se trata de "Fresa y chocolate. La democracia del sabor", de Rufo Caballero en *Revolución y Cultura* (1993, nº. 6, p. 7-11). No debe confundirse jamás este con un artículo posterior: "La democracia del sabor (II)". *Fresa y chocolate* (1997, nº. 1, (s/p), en una revista argentina que no ha podido ser consultada para la investigación doctoral. Se deduce, como es lógico hacerlo, a partir del título del artículo y el nombre de la publicación austral que dicho texto puede estar directamente conectado con el anterior, a manera de una suerte de continuación crítica sagaz.

El crítico habla de diferencia y elección en un país donde la democracia había sido convertida en motivo de represión por motivos ideológicos, mientras la posibilidad de escoger en lo político era desestimada o proscrita en tanto un ritual anacrónico y burdo, desprovisto de cualquier carga de convocatoria abierta, participativa y transparente:

> *Fresa y chocolate* es, como mínimo, una obra oxigenante y dinamizadora no ya de la conciencia estética, sino incluso de la social. Se ha insistido hasta la saturación en que su tema es, como el del cuento mismo que la origina, la necesidad de tolerancia para el entendimiento entre los seres humanos, y quizás se trate de un problema de matices, pero a mí me parece que el tema, al menos del filme, reside en una esencia más raigal aún: la legitimidad de la *elección* y el reconocimiento de la *diferencia*. (Caballero, 1993ª, p. 7)

Anunciar a la primera el carácter conciliador y de ruptura de un filme de ficción, aunque parezca contradictorio, expone precisamente el trance ideológico al que se veía abocada la sociedad cubana de entonces y ahora, donde ciertos derechos siguen en vilo. Una vez caído el muro de Berlín, desintegrada en pedazos la URSS y disuelto el campo socialista de los países de la Europa del Este, la alta dirigencia política de Cuba aboca la nación cubana a un feroz, rápido y traumático proceso de adaptación y supervivencia. Amenazados por el derrumbe plausible de una utopía a ratos inspiradora e inclemente, esta había arrastrado al fragor de la Revolución a varias generaciones de cubanos que, nunca supieron adaptarse muy bien, ni del todo, a las exigencias éticas e ideológicas de un proyecto político absolutista, improvisado sobre la marcha, impositivo, por tanto, esencialmente injusto. Así, ciertos cambios cosméticos se suceden en el campo del arte, la economía y la ideología. El estreno de *Fresa y chocolate* y su análisis hermenéutico no escapan de dicha dinámica pre condicionada; y la crítica de cine de Rufo Caballero, desde ese primer acercamiento, responde a tal contexto ideológico de cambios y dudas.

Dicho artículo establece el trasfondo político encubierto de un fenómeno fílmico intermediado por cuestiones históricas e ideológicas, que se remiten la lucha de clases. No como la confrontación democrática de dos antagonistas, que no enemigos políticos, que compiten y dialogan entre ellos hasta pactar, poniéndose de acuerdo para coexistir desde el respeto de las diferencias. Todo ello ocurre en el plano de lo ideal e imaginario, y no en el territorio hostil de la política real y la hegemonía ejercida desde la praxis del poder político absoluto y sus reglas acaso draconianas. Que Rufo Caballero desconoció, o de las que huyó a conveniencia y discreción, estableciendo su posición de principios, cercana al discurso oficial, pero sin plegarse del todo al mismo. Para conseguirlo hace una primera crítica constructiva a la superestructura ideológica y partidista, una decisión que en otro contexto y momento histórico concreto, años antes, le habría costado caro:

> Tal superobjetivo semántico viene a movilizar la reflexión (pueril sería camuflarlo) sobre la cierta inercia de nuestro diseño ideológico en las últimas décadas, cuando ante el feroz asedio del enemigo hemos respondido con algunas posturas restrictivas que a la postre no sólo congestionan esas libertades esenciales por las cuales tanto ha luchado la propia Revolución, sino también sirven de argumento a los voraces vecinos, ahítos de razones con nuestras estrecheces excesivas. (Caballero, 1993ª, p. 7)

El continuismo estalinista del que habla el crítico de cine, valga la contradicción, en este caso dialéctica, replica, al menos en parte, un discurso arraigado como lo más conservador del bosquejo ideológico que le otorgó forma al proyecto revolucionario cubano. Desde la asunción acrítica y defectuosa, a la par que empobrecedora e invasiva, del ideario extremista e intransigente propio del pensamiento político y social soviético, comunista, abocado artificialmente a una realidad ajena, insular, lejana y multicultural, Rufo Caballero, consciente del diferendo histórico, ya secular, entre Cuba y los EE.UU., opta por posicionarse, no podría ser de otra manera, en el lugar del intelectual orgánico, ese que forma parte funcional y útil de los engranajes ideológicos del sistema político.

Así convalida el argumento de la plaza sitiada para justificar, con ciertos matices, determinadas políticas culturales, estatales, gubernamentales, partidistas, esencialmente discriminatorias con los débiles y los diferentes, excluyentes de la influencia extranjera, represivas de los religiosos. Sin embargo, en la medida que declara su absoluta fidelidad a la retorcida retórica revolucionaria consigue el milagro ético de romper el entuerto ideológico de la unidad de acción y pensamiento político, por lo que llega a proponer la práctica de la inclusión como una condición vital para la preservación de esa herencia antiimperialista, nacionalista y patriótica; pero no menos machista y marxista-leninista, defensora a ultranza del fallido proyecto de ingeniería social que supuso la construcción del hombre nuevo a la hechura guevarista:

> La película reacciona, en continuidad con expresiones anteriores del mismo cine cubano y otras manifestaciones de la cultura, frente a la noción falaz de que la unidad implica el monolito. Desde suertes expresivas muy desiguales, el arte cubano viene cuestionando el dudoso perfil de un hipotético "diseño de personalidad" que engendra militantes de probeta y soldados de criterio hipotecado, tanto como el voluntarismo autoritario que de hecho excluye cualquier señal de diferencia respecto a ese patrón equívoco legado alguna vez por el aprendizaje mimético y la fatalidad. Y llegamos a perder de vista que sin diferencia, sin contrariedad, sin la otredad no hay vida posible; y lo más triste, que estábamos frenando la capacidad de la Revolución para reproducirse sobre el matiz enriquecedor, sobre la base de su propia y renovadora crítica. (Caballero, 1993ª, p. 7)

Si antes había cuestionado, una actitud y decisión más que valiente para la época, la prefabricación a escala industrial de ese arquetipo artificial e intolerante de hombre nuevo, un individuo irreal y robotizado que no admitía dudas, quejas ni sugerencias,

Rufo Caballero también resalta el valor ecuménico, emocional, estético y ético, de un filme cubano finisecular pero extemporáneo, que dadas las circunstancias y el contexto, se abría al mundo e intentaba dialogar con él desde el reconocimiento de la diferencia.

Rufo Caballero actualiza el arte cubano desde el emplazamiento ideológico al que es sometida la pieza conjunta e indivisible en su significación simbólica que componen *El lobo, el bosque, el hombre nuevo* y *Fresa y chocolate*; que bien podían funcionar por separado, pero que hay que asumir como partes discursivas pero móviles de un tardío «proceso de rectificación de errores y tendencias negativas», de subsanación de heridas existenciales irreversibles que afectaron a decenas de miles de individuos inadaptados, discriminados, encerrados, excluidos, perseguidos, inducidos u obligados a marcharse del país, algunos o la mayoría en contra de su voluntad manifiesta.

Rufo Caballero realiza una inteligente instrumentalización ideológica de un hecho que desde su perspectiva de crítico de cine y ensayista aboga por la pluralidad política, un tema tabú incluso en la actualidad, en un país regido por un partido político único:

> En primer lugar, porque la película apela a la sensibilidad común y no a la arenga o la homilía; pero también, porque son tantas las formas de discriminación con que el hombre entorpece la vida, que cualquier signo de emancipación (siquiera virtual) puede aunar voluntades y contribuir, subconscientemente, a sublimar viejas aspiraciones humanas a la desinhibición. Por demás, el filme es para nada conmiserativo, no supone la diferencia como una concomitancia respecto a ciertos patrones burdamente tenidos por normales (los únicos normales); antes bien, propone la existencia como un sistema de opciones que es preciso respetar en su frondosa pluralidad. (Caballero, 1993ª, p. 7-8)

De paso, al utilizar el filme como coartada y ejemplo de distensión ideológica, plantea que es necesario y posible, quizás urgente, aprender a coexistir con la diferencia. Incluso va más allá. Insinúa la posibilidad política de disentir, de objetar a consciencia, confrontando en el caso cubano a esa casta heroica de guerrilleros y militares de carrera, improvisados al inicio, consagrados como militantes del Partido Comunista de Cuba, que gobiernan, aún hoy, treinta años después, sin guantes de seda y con puños de hierro: "Entonces, la licencia que la cinta extiende a la libertad sexual viene a ser, en última instancia, una inteligente metáfora sobre la posibilidad de disentir en muchas otras lógicas del comportamiento humano y su proyecto social" (Caballero, 1993ª, p. 8).

Se supone que la desescalada dramática en el trato dispensado a la diferencia tiene que ver, según el entusiasmo insistente de Rufo Caballero al respecto, con la aparente apertura al diálogo del gobierno comunista cubano con la sociedad civil en su conjunto, decisión estratégica quizá derivada de las sesiones de trabajo del IV Congreso del PCC,

celebrado en Santiago de Cuba en 1990. Sin embargo, los sucesos entonces recientes del escarmiento ideológico al que fue sometido el filme *Alicia en el pueblo de Maravillas*, apenas un año después del cónclave comunista, dejaban en las nubes, hasta nuevo aviso, el inicio de la aventura artística que buscaba crear ese mundo mejor y posible donde los actores, los escritores e intelectuales pudiesen gestar su obra sin ser mal interpretados, siempre a conveniencia, por los dirigentes estatales, gubernamentales y partidistas con la capacidad de aplicar el lápiz rojo de la censura ideológica y política casi teledirigida. Rufo Caballero interpreta *Fresa y chocolate* como una llamada de atención, incluso cual una invitación al debate abierto y honesto entre dos tendencias políticas antagónicas, una de ellas, esa minoría licenciosa, en desventaja absoluta, acallada, desvalida del todo, que aún hoy espera que ciertos derechos y reclamos sean aceptados y zanjados al fin.

Fresa y chocolate, desde el prisma poliédrico del crítico cubano, comprometido a todas luces con el cambio cauteloso del *status quo*, es un polémico filme de ficción que, no puede ser complaciente o indulgente con un sistema económico, político y social que había cometido errores y horrores tremendos, pero que aun así merecía la oportunidad histórica de perpetuarse en el tiempo:

> Y es la matizada lucidez de *Fresa y chocolate* para aventurar superaciones, la cualidad que hace de ella una película inevitablemente crítica y hasta dolorosa, pero nunca cruel, ácida o amarga. Los autores respetan demasiado su país y cuidan por su mejor destino para que el filme se permita la diatriba apocalíptica o la acritud. No se ensaña, no es vengativo, no se permite el odio, no aspira a vender a Cuba como un deleznable y caduco proyecto. (Caballero, 1993ª, p. 8)

Su complicidad en tanto es un intelectual orgánico que defiende y se encomienda al régimen político vigente pero que no es del todo ciego ni silente al respecto, le facilita especular y fantasear con la idea y teoría plausible de que, más allá de la amistad como el tema del filme de ficción, subsistirían otros anhelos y problemáticas personales que imposibilitan cerrar las puertas del amor antecedido de la admiración y la atracción gay:

> Como lo refrenda el segundo objetivo semántico del filme: el triunfo de la amistad por sobre todas las ataduras, los intentos de robotización y la economía planificada de los sentimientos; el triunfo de la sensibilidad y las potencialidades del ser humano para erguirse. De ahí también las complejidades actorales que los protagónicos representaban para sus intérpretes, puesto que ambos sufren en el decursar de la historia agudos procesos de maduración. (Caballero, 1993ª, p. 8)

Resuena cómo Rufo Caballero exalta las cualidades actorales de los protagonistas, desde un exultante e inesperado Jorge Perugorría como ese personaje del Diego díscolo, y otro tanto para Vladimir Cruz al asumir a David, el joven comunista en trance.

Al llegar a este, sin embargo, se remite a ciertos detalles sutiles de su construcción y diseño físico-psicológico; que resquebrajaban la imagen impertérrita y monolítica del joven comunista cubano, heterosexual pero sensible, con ciertas inclinaciones artísticas no canalizadas en serio, debido a los prejuicios de la época y a los traumas personales de un personaje cuando menos extraño por su capacidad comprensiva y conciliadora.

Rufo Caballero detiene su atención en el personaje del joven militante comunista, un rasgo indiciario de que quizás la principal metamorfosis por venir tendría lugar al interior de un individuo que, empoderado pero lacónico, se sentía atrapado en un mundo de sensaciones y sentimientos contradictorios e inasumibles como tal. Desde la elección del nombre, David, un personaje proveniente del universo literario de Senel Paz anterior al cuento de 1990, este pasa por su proceso de ignición sexual en el que no interviene Vivian, su exnovia, y sí Diego, de algún modo por disposición activa al acoso y derribo del joven comunista, y también Nancy, por su disponibilidad incondicional a complacer esa necesidad urgente de iniciación:

> No menos complicado era el David (irónico nombre) de Vladimir Cruz, quien debía expresar el sutil despertar de una sensualidad traumatizada, el desgarrador crecimiento interior de un desvalido joven que ha de aprender a despojarse de sus "caras" mediocridades. La historia de un adolescente que desconoce el amor y la vida toda, en la cual el proceso de iniciación erótica vía Vivian-Diego (de algún modo) -Nancy, puede interpretarse como símil vivencial en su despertar a la sensatez y la plenitud. (Caballero, 1993ª, p. 8)

Rufo Caballero ofrece las primeras claves de lo que será, con el paso del tiempo, una obsesión crítica, literaria y proactiva a partes iguales, interesada en la elongación argumental e interpretación del significado nunca prístino que pudieron tener el cuento y el filme en un principio; que acabaron por recrear, de conjunto, una historia del cine, vuelta a contar, donde más allá de la actitud afectada de los personajes protagónicos o el desenlace diferente, lo que importa es la develación de un sentido oculto o postergado, construido, expresado y reproducido en forma de una verdad escandalosa e inasumible.

Al aplicar la metamorfosis y traición textual de un discurso literario ajeno, previo, más que todo conocido pero no por eso cerrado ni definitorio de la naturaleza cambiante del arte y sus muchos afectos especiales, Rufo Caballero, el crítico de cine y escritor de ficciones fílmicas, va desmigando las pistas que permitirán recorrer el camino narrativo seguido por él desde sus primeras críticas sobre algunos largometrajes particularmente recurrentes. *Fresa y chocolate*, el personaje de David, apenas es la punta de la madeja:

> La violenta irrupción de Diego en su abúlica vida fue, además de la tentación estimulante por lo desconocido e inexplorado, la sacudida que lo salvó de la modorra (por cierto, aquí se me ocurre otra personal y alegórica exégesis; ¿es la luz del intelectual y la cultura, que redimensiona las fuerzas de la Revolución para dinamizarse, o que por lo menos le avisa?). Vladimir levanta su personaje con las sutilezas requeridas, el abrazo final le brota de muy adentro, y cuando se tiene que desdoblar él también en gay, demuestra que bien pudo interpretar el otro papel con igual brillantez. (Caballero, 1993ª, p. 8)

Rufo Caballero anunciaba de ese modo que todos participarían de la sexualidad de David, en especial Nancy y Diego, por ese orden, pero también, en la obra literaria del crítico de cine que escribe ficciones, Germán, beneficiario y destinatario último de los afectos del joven comunista tras salir del closet. Entre los tres, David, Diego y Nancy, arman un triángulo amoroso escaleno, por tanto, desiguales. Lo de la figura geométrica en el amor, aunque Senel Paz y Tomás Gutiérrez Alea insistan hasta el cansancio en que no fue ni se pensó así desde un inicio, es una cuestión que luego la actriz Mirtha Ibarra confirma sin darse cuenta, un poco después, en un panel celebrado el 28 de enero de 1994. En el que participa no solo ella, sino incluso los dos directores del largometraje de ficción, en especial Tomás Gutiérrez Alea. Allí la actriz, su esposa, llega a convenir que sí que quizás haya algo de amor gay no resuelto.

Un pie de foto de las que acompañan el artículo de Rufo Caballero del año 1993, al mostrar un fotograma de los tres personajes interactuando en la misma escena dice: "Un trío cálido, civilizado, muy sano" (Caballero, 1993ª, p. 9). Las especulaciones sinuosas que dejaban entrever la posibilidad, desde la ensayística de Rufo Caballero, que *Fresa y chocolate* contase una historia de amor homosexual se remontaba a menos de un mes del estreno mundial del filme; que debe haber provocado reacciones muy parecidas al instante de su premier. Es la coartada planteada en una discreta pero muy esclarecedora nota al final del texto de 1993, que anunciaba que los cuerpos masculinos podrían llegar a colisionar entre ellos; a compenetrarse desde la admiración y la amistad que confluyen en el amor; lo que desnudaba, a su vez, el erotismo desbocado de David, un «picha dulce» que tiene sexo con todo lo que se mueva sin el menoscabo aparente de una identidad de género y orientación sexual clínica y convencionalmente heterosexual, al menos de cara a la galería pública. La calificación de «picha dulce» proviene de la apropiación del argot popular y de la descripción estereotipada del hombre heterosexual desprejuiciado y acaso impulsivo que el personaje de Diego hace en el cuento de 1990, y que dos años después también aparecería refrendado como tal en la autobiografía, novelada y testimonial, de Reinaldo Arenas.

La triada de personajes desajustados y fuera de lugar que encarnan David, Diego y Nancy, replican, cada cual a su manera y en distintos instantes, los arquetipos humanos, específicamente sexuales, que había descrito el personaje de Diego en el cuento de Senel Paz de 1990. Según Diego, él en sí, encarna al homosexual, al maricón y también a la loca de carroza, actitudes reversibles y mutantes pero dependientes del desarrollo orgánico del personaje del gay. Diego, de algún modo, recorre esos estadios del alma y el cuerpo que describe tan bien.

El «picha dulce» es David, quien al abrirse a nuevas experiencias es capaz de madurar y disfrutar de una sexualidad desprejuiciada e intensiva, de riesgos y asaltos asumidos, sin culpa alguna, ideológica ni moral, de por medio. Al final quedan las que en boca de Diego son las mujeres descarriadas y espontáneas, impulsivas e irrefrenables que, con un pasado interesante pero tormentoso, se van a la cama con cualquiera. Esa es Nancy. Rufo Caballero articula entonces una acción axiológica prolongada en el tiempo; desde la simiente que planta el artículo de 1993 hasta 2010, cuando germina una historia del cine donde ocurre lo que muchos espectadores elucubraron al interior del argumento y el drama intimista de *Fresa y chocolate*.

Más allá de la admiración y la amistad, hubo amor y atracción erótica canalizada y recíproca entre David y Diego; quienes llegan a tener sexo al menos una vez antes que el gay culto y desobediente se vea precisado a decirle *Adiós a Cuba* para la eternidad. Es el argumento efectista, por existencial, que sostiene el cuento muy posterior de Rufo Caballero, que reverenciará a *Fresa y chocolate* desde la distorsión deferente del drama, que deja de ser así la fábula roja del acercamiento amistoso entre un joven comunista y un homosexual carismático. “Silicona” es una historia del cine sobre un amor imposible, gay, la presunta prolongación temporal de la trama literaria original, más tarde fílmica, contada ahora desde la ausencia y evocación de los personajes de David y Diego por parte de Nancy, quien dialoga con el otro gran excluido y víctima de la trama primera: Germán. Que ahora reaparece para ser reivindicado en tanto personaje incomprendido.

“Silicona” se arma, crece, desentona, evoluciona y al final eclosiona de manera explosiva con un desenlace casi inesperado, hasta cierto punto previsible por contraste. Más si tenemos en cuenta la lógica explicativa y especulativa que maneja el crítico de cine. Primero, desde la praxis intelectual y profesional del criterio estético. Luego a tono con la literatura de ficción como continuación complementaria del discurso axiológico. “Silicona” es una anécdota de confesión de miedos, resquemores, prejuicios y también la celebración de ciertos actos de justicia humana y de reivindicación de los olvidados.

En el artículo de 1993 Rufo Caballero insinúa tal posibilidad: la del romance entre David, Diego y Nancy, sobre todo entre los dos primeros. Es un triángulo amoroso y erótico el que se arma, donde los implicados nunca coinciden al unísono, sino cual pares de amantes que se alternan entre ellos. Así lo declara Nancy al final del cuento de Rufo Caballero. Ella admite amar a David, en primerísima instancia, pero también a Diego, fantaseando con los dos a la vez, deseando acoplarse con el segundo, como si pudiera, más que poseerlo, penetrarlo de veras.

Rufo Caballero también define en este artículo un sistema de personajes pareados, por contraste, desde las antípodas antagónicas de una misma cuerda ideológica tensada: David y Miguel, jóvenes comunistas cubanos, estudiantes universitarios, en un extremo. Por el otro lado, Diego y Germán, un par de adultos aún jóvenes, creativos y cultivados, pero marcados por su homosexualidad en un contexto cultural, ideológico y politizado, caracterizado por la discriminación, la exclusión, la intolerancia con ciertas diferencias. Rufo Caballero aboga así por actualizar y adaptar a la querella *queer* en plena gestación, la ley marxista-leninista de la unidad y la lucha de contrarios, aplicada tímidamente como la metodología científica concebida, desde la dialéctica materialista, para explicar y entender, siempre desde la lógica hegemónica e incontestada del poder político real, las contradicciones internas de la sociedad insular y de los individuos concretos que la habitan en el proceso de construcción del socialismo real a la cubana.

De todos ellos, a los efectos prácticos que tienen que ver con la argumentación enunciativa de la investigación doctoral, destaca Germán, un personaje de apoyo, difícil de descifrar, caricaturizado de modo reduccionista. No tanto en el cuento de Senel Paz, donde no habla aunque aparece o es invocado con frecuencia. Sí ocurre así en el guion adaptado y luego en el filme. Rufo Caballero considera que no es coherente ni orgánica su actuación ni diseño conductual y psicológico. Sin embargo, muchos años después lo reivindica del todo y le pide disculpas por medio de Nancy, en tanto la narradora activa. Para ello hay que entender ahora que en 1993 el crítico de cine no tenía por qué haberse desprendido aún de la comprensión dicotómica del arte, la cultura y la sociedad que, preconizaba el esquema binario y de exclusiones mutuas establecido como dogma por la política cultural de la Revolución cubana desde sus primeros años, en específico 1961.

A partir del célebre discurso *Palabras a los intelectuales*, resquebrajado en parte, en 1993, pero siempre vigente de una forma u otra, incluso hoy, sesenta años después, Rufo Caballero intentaba entonces analizar el filme desde una metodología militante, que solo contemplaba estar dentro o fuera, a favor o en contra, con ellos o con los otros,

pero nunca adoptar un punto medio conciliador desde el discurso y las estructuras que, favorecieran un acercamiento, mucho más objetivo y pragmático, a la realidad histórica, material y social, entendida siempre de una manera escolástica, de manual y mecánica.

Rufo Caballero, aunque podría acabar expuesto hoy como un intelectual complejo, de aquellos que practicaron la autocrítica y la crítica constructiva, de cuestionamiento a la ortodoxia ideológica imperante, no consigue eludir del todo tal perspectiva politizada. Él anunciaba así los cambios que se producirán al interior de su discurso hermenéutico, que incorporará de a poco la capacidad muy desarrollada de disentir, incluso de disonar, hasta ser impertinente, pero nunca de oponerse de manera abierta al sistema político.

Su obra literaria de naturaleza narrativa es la máxima expresión de ese cambio de registro; que lo llevará a rebasar los límites rígidos de lo políticamente correcto para aventurar explicaciones e interpretaciones que más que eludir, o moldear las normas establecidas, propone unas nuevas reglas para el juego, con la inclusión de un arsenal de métodos, técnicas de la investigación y teorías de análisis no desconocidas en Cuba que, a partir de entonces, son mejor divulgadas y sistematizadas desde su praxis profesional.

En lo que respecta al ensayo de 1993, Rufo Caballero plantea la posibilidad de que la inclusión rápida de Nancy, sobre todo, y la de Vivian, sin tanto peso, respondían a la necesidad refractaria, desde el argumento y el drama, de diluir el potencial homoerótico del cuento, el guion y el filme. Sibilino hasta los huesos, Rufo Caballero se desplaza también entre dos aguas; primero, disiente del argumento del gremio gay como si fuesen lecturas de un espectador interesado y sospechoso. Por el otro lado deja abierta la puerta del closet para que se difunda sin control cualquier interpretación alocada que justifique y ampare la posibilidad del amor abierto, espectral, homosexual, múltiple, y poliédrico, cuestión que le sirve para apoyar de nuevo dicha teoría y llevarla a vías de hecho en una de sus historias del cine de 2010.

Allí ocurre al fin la interpenetración de los personajes masculinos protagónicos. Rufo Caballero, sin embargo, muy curioso, utilizando *Fresa y chocolate* como ejemplo, no adjudica la trascendencia artística y estética de un filme a su carácter más o menos convencional o experimental, en los aspectos de siempre relacionados con el argumento, el discurso dramático, la pericia narrativa, la temática tratada y la vitalidad de lo visual. Él divide los filmes en buenos y malos, sin entrar en muchos detalles, exponiendo así la naturaleza binaria de un pensamiento abierto e inclusivo pero aún muy dependiente de los peligrosos extremos filosóficos e ideológicos, que le impedían una comprensión más compleja de la realidad histórica, al excluir determinados matices meritorios a sopesar.

Habla de la notable dirección de arte pero la atribuye a la capacidad creativa del fotógrafo y no del escenógrafo como tal. Quizás tenga que ver que entonces no era una especialidad que destacara de manera autónoma, sino dependiente, en el caso cubano, de otros aspectos del lenguaje audiovisual cinematográfico, quizás, entendidos y tenidos como más básicos y reconocibles. Sin embargo, en un filme como *Fresa y chocolate*, donde el arte y la cultura cubana secular son rescatados de cierta ignominia ideológica inconsciente de su importancia, es un aspecto que no debe ser descuidado, pues ofrece información valiosa sobre el contexto, pero también de los personajes y sus vicisitudes.

Rufo Caballero, en ese primer artículo de 1993, aunque reconoce las virtudes del actor y el personaje como tal, aún no conecta ni simpatiza del todo con Diego, ni con los individuos y personalidades díscolas que pudieron inspirarle. Sus palabras de entonces, que suenan lo mismo a lamento que a reproche ético, dejaban entrever la supervivencia de varios prejuicios de esencia ideológica y moral, acordes al instante histórico concreto en que él opinaba. La comunidad de los artistas, críticos de cine, escritores consagrados, funcionarios estatales e intelectuales orgánicos, no estaba capacitada para aceptar ciertas actitudes acaso escandalosas o exhibicionistas, ridículas para el estándar revolucionario: "A la inversa, el *look* de la película parece demostrarles a los personajes como Diego que existe otra forma de defender la belleza y enarbolar la cultura desde la austeridad y la contención" (Caballero, 1993ª, p. 11).

Quizás el crítico de cine, que unos pocos meses antes había caído seducido ante las estridencias y excentricidades de los personajes del universo de Pedro Almodóvar, no era capaz de concederle al cine cubano contemporáneo el beneplácito de la duda. Como tampoco se le concedía, a aquellos seres extravagantes y de conductas impropias, la oportunidad de ejercer el derecho de estar o expresarse como ciudadanos cubanos y de ser resarcidos del acoso sufrido; aquellos que habían sido confinados durante años en campamentos de trabajos forzados, condenados al ostracismo, discriminados, excluidos, exiliados en contra de su voluntad, casi inducidos al suicidio con tal de ser acallados, privados de vida y voto en su condición de inadaptados y parias. Que imposibilitaban, con apenas su existencia como ciudadanos e individuos «paranormales», la aparición de ese caro anhelo de ingeniería nacional socialista que sería el masificado hombre nuevo. En torno a este, en tanto el sujeto modélico a construir sin mácula ideológica conocida, se erigiría toda la mitología militante del joven comunista cubano revolucionario actual, llamado a cambiar el mundo empezando por la sociedad siempre por sí mismos.

El hombre nuevo como el estado superior y último de la ética y la sociedad cubana era la resultante de una supremacía de izquierdas y radical, que llegaba para quedarse, codificado en la Constitución de la República de Cuba en su actualización más reciente. Rufo Caballero tuvo la decencia de establecer la estatura y trascendencia estética de un largometraje para la historia. También avizoró sin grandes dificultades sus resonancias más políticas, el efecto expansivo que provocó desde un inicio y con el paso de los años. Incluso al interior de su condición de ciudadano, crítico de cine, escritor que, algún día, en más de una ocasión, se acercó al análisis del filme de ficción como el clásico capaz de generar ondas, en este caso, de sentidos ocultos y postergados. Así llega a decir sobre *Fresa y chocolate*, para cerrar el artículo de 1993 y dejar abiertas las esclusas de la imaginación y la recreación literaria:

> Una legítima obra de arte que pronto se ha vuelto imprescindible, en su condición de detonante para insospechadas catarsis sociales, que nos desnuda con la crudeza de todo exorcismo y nos dinamita la coraza que asfixia la sensibilidad. Porque sé que no se trata de un suceso sublimado en estos difíciles años de intensas necesidades afectivas (¿la era de Nancy?). Muchos años después, seguiremos evocando este filme elegante y suculento con la misma añoranza que hoy nos abroquela en la luz de *Memorias del subdesarrollo*. Desde ahora queda escrito, y no creo que diga poco. Lo afirmo en la certeza de que mi convicción es acaso más importante que mi riesgo. (Caballero, 1993[a], p. 11)

Es lúcido y previsor al punto de conseguir detectar las claves que algunos años después no le permitieron, no tanto como crítico de cine sino en su condición asumida de escritor de ficción, imaginar un argumento diferente al del largometraje de ficción, sino auscultar las evidencias para elucubrar, a partir de ciertos personajes y situaciones, que bien pudieron haber sucedido en algún momento de la trama, determinados sucesos, ocultos, postergados, quizá trascendentes en la medida que construían nuevos sentidos. Es la esencia del experimento estético que estableció la escritura de Rufo Caballero. Tampoco es que no haya imaginado subvertir el argumento, las bases dramáticas y los recursos narrativos del filme en cuestión, que él alentaba a intentarlo a la primera:

> Tomemos el caso de un excelente filme como *Fresa y chocolate* (1993) e intentemos la operación de un nuevo montaje: sustraigamos los planos del cerdo en la escalera, el detalle escatológico de la fornicación que fisgonea David en la posada, las referencias al Comité y la vigilancia, o el chiste ocioso del cheo piropeando a la mulata. Elevada la película por sobre la contingencia, ¿perdería sustancialmente?, ¿se hubiera podido filmar un proyecto básicamente sustentado en las vibraciones esenciales e íntimas del correlato entre sexo y espíritu, «normalidad» y afecto?, ¿hubiera recibido entre nosotros semejante cantidad de reconocimientos?, ¿los mecanismos promocionales le hubieran prodigado tanta atención? (Caballero, 2008[g], p. 190-191)

Más allá del ejercicio hipotético e irrealizable, de proponer una reedición mental de algunas de las escenas y los recursos escenográficos contextuales del filme cubano, Rufo Caballero apostaba en todo caso por formular determinadas preguntas capciosas. Que son las mismas que de una forma u otra intentará responder, primero, desde la crítica de cine y el ensayo; luego, por medio de la escritura de historias del cine vueltas a contar, que se acercan, una de ellas, "Silicona", a la fabulación literaria y recreativa de *Fresa y chocolate*, donde los personajes replican desde el discurso una confrontación ideológica de base que limita cualquier entendimiento apriorístico:

> Más que dialogar entre sí, dialogan con los vectores de la normatividad, ante la necesidad, crucial y legítima, de sentar pautas emancipadoras, demostrar lo inevitable del cambio, ductilizar actitudes. Ello sucede al punto en que, por momentos, las iluminaciones éticas en torno a las aperturas de comprensión del fenómeno migratorio o las opciones sexuales y políticas importan más que la historia misma. Sucede pues que el argumento adquiere gustoso un carácter pretextual y los personajes, aun con sus matices y sus conmovedoras caracterizaciones humanas, bordean a ratos la entelequia. Los personajes son, más que entes o sujetos personales, y como diría la canción, urgentes señales de humo. (Caballero, 2008[g], p. 191)

Al establecer la naturaleza volátil de los personajes protagónicos a la desbandada, y desacralizar de paso el argumento base hasta reducirlo a una anécdota casi fantasiosa, Rufo Caballero abonaba el camino a la aprehensión y el entendimiento del tenso debate ideológico y político de fondo; que constreñía la posibilidad real de concretar cualquier alternativa de resolución dramática y temática que no partiera de la preservación ideal de la estatura ética de aquellos arquetipos binarios pero concretos, que encarnaban los dos cuerpos y rostros posibles, por contrapuestos, de la sociedad cubana revolucionaria. Se le demandaba al cine de autor y a la obra literaria, lo que no habían conseguido los actores políticos en pugna: sentarse a dialogar y disentir sin disonar ni perseguir.

4.10. *No hay que llorar. La vida es un carnaval.*

Rufo Caballero, como un crítico de cine provisto de un ecléctico arsenal analítico, se apoyaba en disímiles metodologías y teorías, válidas para él. Que eran refrendadas siempre que le permitieran argumentar una determinada perspectiva hermenéutica y humanista y defender el entusiasmo de ese estilo especulativo que caracterizó su praxis intelectual y profesional. Que se remitía a lo oculto y lo recóndito, al sentido abierto, nunca prístino ni evidente, a la intención subyacente y rara vez admitida.

De ahí la advertencia y los reclamos que profiere al hablar del filme cubano:

> En el artículo antes citado, y otros, he insistido en que *Fresa y chocolate* requiere un profundo análisis semiológico, tras el cual no sólo se esclarezca el tropo que deviene el personaje de David con respecto a la Revolución (su evolución, la desalienación de su conciencia y en general su crecimiento como ser, es una resuelta metáfora de aquello que los realizadores desean y esperan del proceso social), sino que se configura una nítida imagen de *la guarida como alegoría del salvamento*, como alternativa de regeneración para la Revolución misma. (Caballero, 2000[c], p. 220-221)

La adopción de la semiótica como la ciencia axiológica que estudia los símbolos. El afeminamiento o emasculación simbólica de David en tanto esa encarnación indirecta de una Revolución socialista acaso entrevista como un proceso y sustantivo masculino. La descripción de *La guarida* como un entorno, no de perdición sino de reconciliación. Rufo Caballero comienza a dirigir la argumentación y la atención en una dirección que lo impelerá, a lo largo de los años, a intentar corroborar que en el filme en cuestión se aduce, desde el enmascaramiento, una intención omitida que no podía ser revelada aún. Que obligaba a los personajes protagonistas a buscar dónde esconder quiénes eran en sí: "El análisis semiótico del filme tendría que partir de las etimologías mismas, que no en vano *guarida* significa refugio, acogida, resguardo" (Caballero, 2000[c], p. 220).

Es justo lo que hace el crítico de cine. Aplicar una suerte de análisis simbólico y sintomático que buscaba alumbrar una verdad encadenada a ciertos convencionalismos y conveniencias, políticos y sistémicas. Para ello debía detener su atención axiológica en un complemento más filosófico que ornamental, relacionado con la dirección de arte, la escenografía, la fotografía, incluso la música de *Fresa y chocolate*. También jugaba con la exploración intencionada de ciertos y determinados espacios físicos simbólicos, las locaciones, tan solo una, que remitía, en cada momento, a cuestiones que a veces pudieran pasar desapercibidas casi del todo, pero que no escapaban a la atención de un especialista como él, que anhelaba advertir de una posibilidad profesional pero también intelectual y emotiva:

> En cuanto nos desplacemos de la teoría a la crítica, y con esta última al campo fecundo y personal de la especulación, no faltará el pensamiento pobre que se pregunte sorprendido: ¿pero resulta que la guarida de *Fresa y chocolate* es una plaza de carnaval? (Caballero, 2000[c], p. 198)

Hay que empezar por entender qué sería la plaza de carnaval para Rufo Caballero. Cuando menos, un concepto y principio filosófico válido. En el que él insistirá siempre porque se acopla por completo a su entendimiento particularizado del arte, las ciencias, la sociedad y la vida:

> En verdad, lo que Bajtín llama novela o carnaval –o sea, antisistema- pudiera representar el posmodernismo mismo, o por lo menos a sus elementos lúdicros y subversivos que prometen una renovación. Porque en el carnaval, la «verdadera fiesta del tiempo, la fiesta del devenir, del cambio y de la renovación», los seres humanos, en aquel entonces, como ahora, descubren «la lógica peculiar del "al revés" (à l'envers), del "al contrario",… de numerosas parodias y travestis, degradaciones y profanaciones, coronaciones y descoronaciones cómicas. Una segunda vida.». (Hassan, 2007, p. 26)

Que Rufo Caballero, al criticar el arte audiovisual y aquellos fenómenos estéticos relacionados, se encomiende a un concepto y principio como el de la carnavalización, que aboga por el cambio, los derrocamientos, el devenir, el enmascaramiento, el futuro, incluso el travestismo, describe el riesgo asumido al momento de analizar un filme por demás complejo en sus aprehensivas alusiones ideológicas y políticas. Todo ello en un contexto cubano marcado por la interpretación intencionada y partidista de la creación artística y literaria. Que se veía impelida, desde las estructuras institucionales estatales, a pedir perdón y permiso, sin olvidar ciertas disculpas y dispensas autorales. También a ofrecer garantías ideológicas, pues no solo los realizadores son coartados al momento de afrontar el fenómeno fílmico. Incluso los críticos de cine son inducidos u obligados a practicar el olvido o la omisión de aquellos argumentos problemáticos en los que podría irle el prestigio y la profesión. No era el caso de Rufo Caballero. Su inconformismo, como a Diego, lo volvía peligroso:

> Tal vez sea el legado de alguien que siempre fue uno de los nuestros, pero que no siempre supo comprender o ver lejos; y que, pese a todo, y ésa es la grandeza de la revolución se revela impregnado de sus verdades hasta el tuétano. Ésa es también su grandeza, porque, como Midas, cuando la revolución toca un alma ya no será nunca la misma, un cierto resplandor áureo la hace distinta. (Guevara, 2003, p. 494)

Rufo Caballero se desmarca de esa suerte de militancia incondicional y obediente. Su proceso de reconstrucción sintomática de los significados y los sentidos de un filme como *Fresa y chocolate* evidencian que no era un individuo dado a la complacencia ni al desatino. La suya era una actitud combativa, de confrontación con la versión oficial, que podía haberlo impelido a declinar ser más incisivo, sin llegar a conseguirlo nunca. No le interesaba ser asertivo, ni correcto, ni dialógico del todo; escandaloso sí. Tal vez.

Desde los significados declarados o explícitos que tuvo en sus inicios el filme, amparado en el derecho del espectador interesado que genera una lectura personalizada, Rufo Caballero consigue, con el paso de los años, modular su comprensión compleja del largometraje de ficción y sus implicaciones en los campos de la actividad humana real,

y su incidencia política al interior de la sociedad cubana en el tránsito al nuevo milenio, cuando desde la cúspide del poder partidista se elude el debate con la sociedad civil.

> Si el comunismo es la aspiración a la plenitud de la vida y la justeza máxima en las relaciones sociales y la repartición de los bienes, habría que cuidarse de su más triste paradoja, de su reversión en dogma restrictivo. ¿Acaso no será este uno de los ejes definitorios de *Fresa y chocolate* casi veinte años después? La carnavalización ha sido pues vehículo de expurgación y confidencia; pero más que todo, catalizador (de manera orbicular, angular, aparentemente periférica) de las alusiones a una temporalidad para nada constreñida. (Caballero, 2000[c], p. 215)

Que cometiese un elemental error de cálculo en la datación exacta del momento de la realización y estreno del filme, no invalida su efectividad y exactitud al instante de analizar la trascendencia del mismo. Quizá su confusión o equívoco tenga que ver con cierta turbación atmosférica relacionada con el ambiente asincrónico de una historia cinematográfica, antes literaria, incluso teatral, que no es fácil encuadrar por completo. Sí en el espacio de La Habana posterior a 1967, pero no en ningún momento histórico concreto, porque los límites al respecto importan pero no deciden:

> En *Fresa y chocolate* (1993) –película que concluye el intenso ciclo titoniano sobre el *otro*, el *diferente*, casi treinta años después-, lo carnavalesco existe de modo casi fisiológico, como un haz espontáneo indeleblemente incorporado al modo de creación, muy interiorizado por el repertorio imaginal del autor. (Caballero, 2000[c], p. 219)[330]

Rufo Caballero describe el arte del cine en *Fresa y chocolate*, en general, no solo como el accesorio y atributo de un espíritu y ética superior, sino de una mente brillante. Es también una sensibilidad especial y única, asumida y desbordada desde lo somático, donde el contexto, más que invitar, obliga al ocultamiento o el repliegue de los seres. Que aún así no pueden sustraerse a la aglomeración de artilugios y objetos dialogantes, que tienen incorporada la capacidad comunicativa de agredir y dirigirse al espectador, que lo contempla entre asustado y extasiado:

> Lo cierto es que desde su visualidad misma, la guarida de *Fresa…* despliega un barroquismo icónico donde la superposición de textos cifrados remite no solo al *horror vacui* del arquetipo de decoración interior cubana (incrementado por el exclusivismo de esa suerte de *marginalidad culta* que deviene el espacio íntimo y hasta social de Diego), sino que hace pensar pronto en la desmesurada exploración de los resquicios e intersticios de la cultura que es característica del carnaval físico. (Caballero, 2000[c], p. 219)

[330] Rufo Caballero incurre en otro inverosímil equívoco aritmético. Más de treinta años después hay que hablar de un cuarto de siglo, el tiempo transcurrido desde el estreno de *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), el gran filme cubano de todos los tiempos con el que, salvando distancias, es posible emparentar a *Fresa y chocolate*. No solo en el aspecto artístico, sino sobre todo existencial, pero también ideológico e intelectual. Mucho en común tienen Sergio y Diego más allá de su obsesión compulsiva por admirar e intentar salvar a La Habana del desastre en pleno desarrollo y por ocurrir luego.

La contundencia visual del entorno, basada en el abigarramiento y la aglomeración de figuras y objetos en *La guarida* como bazar de significantes y símbolos, lo inviste no solo de significados conocidos sino de sentidos diferentes. Rufo Caballero especula así sobre la posibilidad que sea un factor determinante en el tipo de relación de admiración y amistad, luego quizás amor y atracción erótica que se establece entre David y Diego, atrapados en un círculo o elipsis afectiva que los llevará a girar, no uno en torno al otro, sino siguiendo una estela erótica que podría ponerlos en rumbo de colisión sexual:

> La guarida es una área de una perversidad especial, de una proclividad muy enfilada a la seducción y el vínculo empático, el escarceo erótico, y, lo que resulta más importante, está cargada de una atmósfera que favorece el intercambio de axiologías: si diseñásemos, de forma gráfica, el desplazamiento de los dos sujetos en torno al eje virtual de la carnavalización, a lo largo del desarrollo dramático obtendríamos la configuración de una órbita al cabo de la cual cada personaje se ha desplazado de su punto en el diámetro hasta justo el punto opuesto, en exacta simetría. (Caballero, 2000[c], p. 219)

Cuando habla de perversidad no asume que la homosexualidad sea una condición enfermiza o patológica, sino que la organización del espacio físico está concebida para resultar acogedora y relajante, pensada para propiciar en el visitante cierta comodidad cómplice, que lo invite al desnudamiento literal y metafórico. Es un ambiente doméstico dramatizado y teatral, de bambalinas corredizas, un proscenio donde cualquier extraño podría asumir un personaje diferente, permisivo, consigo mismo y los demás:

> Uno de los principales aciertos de *Fresa y chocolate* consiste en la sutil carnavalización de la historia y el entorno de los personajes como efecto para el rompimiento de la coraza de la identidad (incluso Diego aprende que no llegará a David desde su personalidad egocéntrica), y la exploración del mundo interior y los juicios axiológicos del *otro*. (Caballero, 2000[c], p. 119)

Al aplicar y defender la noción del «otro», en tanto disrupción de un yo destituido, múltiple y permutado, estaría evocando, sin duda alguna, una cuestión y disquisición filosófica, acaso poética y sensorial, proveniente de la tradición literaria decimonónica. Sobre todo en la figura conspicua de Arthur Rimbaud, autor de las *Cartas del Vidente*, donde más allá de arremeter contra la poesía occidental desde la antigüedad clásica, proponía el establecimiento y la práctica de una nueva razón poética, más inclusiva. Basada en la confusión y el trastrocamiento del «otro» que encarna al fin en el yo pero también en lo que el poeta galo denominó un razonado desarreglo de todos los sentidos, Rimbaud asentaba las bases epistémicas y reflexivas que llevarían, en pleno siglo XX, al estudio científico consciente de la otredad en su más amplia acepción académica que el discurso y pensamiento posmodernista se arrogaron como una de sus trazas teóricas.

Si bien es un aspecto que no amerita que se fije la atención, la cuestión del «otro», ese extraño tan diferente y a la vez parecido al yo, acaba siendo una presencia recurrente que le permite a Rufo Caballero especular sobre los significados y sobre todo el sentido, la verdad latente u oculta que puede subyacer al interior del discurso cinematográfico:

> Si en su primera entrada a la guarida David experimenta un susto gigante, en lo sucesivo ese entorno se le irá revelando como un remanso de conocimiento y libertad. Diego tampoco es el mismo dentro que fuera de la guarida: afuera es frívolo, agresivo, «de ambiente»; dentro, sensible y hermoso, adentro se queda su verdadero ser. *La guarida permuta el deber en el ser*; hace aflorar lo mejor, lo bello y recóndito de cada uno, que en buena medida se reconoce precisamente del enriquecimiento dialógico, de la confrontación con *el otro*. (Caballero, 2000[c], p. 220)

Rufo Caballero aduce, en consecuencia, que la amistad entre David y Diego debe ser entendida o vista como un viaje espiritual a través de una carretera de doble sentido, y con un más que anhelado final feliz que no se admite, pero que bien pudiera ocurrir: "Los personajes se han superado a sí mismos, abjurando de sus caros egoísmos y sus vulnerables inocencias, más tampoco serán en adelante, *el otro*. Sin poderse escapar de un todo de sí, incorporan lo mejor del otro" (Caballero, 2000[c], p. 221).

El crítico de cine al final comprende que la resolución del conflicto dramático, aunque armónica y verosímil, sin embargo, también resultaba limitada hasta un punto. Como si le hubiese faltado dar un paso más en una dirección arriesgada pero definitoria de la naturaleza de aquellos individuos heréticos. De ahí que se remita e insista en el análisis del piscolabis lezamiano, que debió acabar siendo el rito de iniciación de David en los arcanos de la homosexualidad, o en su defecto, de cierta praxis erótica abierta, ambigua, francamente flexible, incluso pragmática:

> La secuencia del almuerzo se alza como el ápice de la providencia carnavalesca, de la propensión dadora: con ella se intercambian los roles de los ejes que conforman, de un lado, la *empatía potencial* que tiende hacia lo *explícito* en el progresivo acercamiento de David y Mirta, y de otro, la *empatía fortalecida* aunque *implícita* entre Diego y David. El almuerzo lezamiano desata una fervorosa sinfonía en donde el continuo contrapunto de registros entrecruza el amor y la amistad. (Caballero, 2000[c], p. 221)

Rufo Caballero continúa con su escalada interpretativa, reconstructora de sentidos, que no descarta la autenticidad del poliamor o del triángulo entre pares intercambiables. Y no habla de confusión, consentida, sino de entrecruzamiento espontáneo. Son detalles determinantes que no se pueden perder nunca de vista pues refuerzan el argumento de "Silicona", que instituye su acercamiento axiológico postrero, desde la ficción literaria, al tema de una potencial historia de amor homosexual masculino entre David y Diego.

El fragmento anterior apenas enfatiza y se regodea en una cadena de silogismos. Que casi establecerían la intromisión y la presencia perniciosa del personaje de Nancy. Que no aparece en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* y que es quien en definitiva desvirga a David, justo después de la celebración del opíparo almuerzo lezamiano. Que estuvo pensado en un inicio para dos y donde un tercero, ella, devenía multitud. Incluso, la revisión del guion pone en boca del personaje femenino invitado una respuesta básica que a solicitud de David, desde el cuento, debió ser resuelta siempre por boca de Diego:

> Diego destapó la sopera, donde humeaba una cuajada sopa de plátanos. "Te he querido rejuvenecer", dijo con sonrisa misteriosa, "transportándote a la primera niñez, y para eso le he añadido a la sopa un poco de tapioca…" "¿Eso qué es? "Yuca, niño, no me interrumpas. (Paz, 2012[a], p. 37)

Sin embargo, el guion se complace en despojar a Diego de la respuesta correctiva:

> 91. LA GUARIDA: SALÓN.
>
> INT. DÍA.
>
> *Los tres sentados a la mesa, Nancy y David de un lado y Diego del otro, frente a cámara, presidiendo. Al fondo, el altar cubano. Luz la de los candelabros y la que se cuela por las persianas entornadas del balcón.*
>
> *La escena abre con Diego destapando la sopera, donde humea una cuajada sopla de plátanos.*
>
> DIEGO: *(Revuelve la sopa, la sirve.)* "Los he querido rejuvenecer, queridos cachorros, transportándolos a la primera niñez. Para eso he añadido a la sopa un poco de tapioca..."
>
> DAVID: ¿Qué es eso?
>
> NANCY: Yuca, niño. No interrumpas. (Paz, 2012[b], p. 152)

Con la sustitución simbólica del hablante homosexual masculino por el femenino, la usurpación de funciones discursivas impuestas al personaje de Nancy, cuando menos, abren el acto de reinterpretar a todo tipo de especulaciones y evidencias a las que Rufo Caballero no se puede resistir. De ahí que admita y recomiende mantenerse alertas:

> Incluso, no perder de vista, que *puede que* David ame a Diego y sienta por Mirta tan solo una *amistad erótica*; en ese sentido, el pavoneo final de David –ella «está conmigo»- implica una demostratividad de rol masculino que necesita escucharse; cuando suena falsa, impostada, dramáticamente injustificada. Afectada. (Caballero, 2000[c], p. 221)

Sin dejar de lado la mención intencionada a la tapioca o yuca, que en el contexto cubano funciona como un alusivo fálico, la anterior nota al pie contenida en su ensayo del año 2000 avanza la que será la solución argumental y dramática, diez años después, de "Silicona", cuando en la conversación entre Nancy y Germán es utilizada la misma frase afirmativa, esta vez en boca del escultor santiaguero, recuperado como personaje.

Este parece escuchar con atención lo que tiene que decir ella antes de responderle:

> En el fondo era frágil. David era, es, como un gorrión, y temo por él, Germán. Ahora mismo temo por David: ¿qué no podrá estarle sucediendo?
>
> - Tranquila, Nancy. Para variar, siempre te recordé mucho; pero no fuiste la primera persona que busqué cuando aterricé. A David no le ocurrirá nada: está conmigo. (Caballero, 2010[c], p. 200)

Tampoco es de extrañar. Rufo Caballero domina el arte retórico de la escritura, pero también de la interpretación intencional y simbolista de los significados originales de los que pudo estar imbuido un texto; que acabará adquiriendo un sentido diferente, nuevo, a tono con las exigencias y expectativas de ese espectador entrenado que fue él:

> El aferramiento plúmbeo de la retórica, y la licencia poética de la libertad; lo evidente y lo elíptico; lo que asciende y lo que desciende; aquello que progresa, y cuanto declina. La carnavalización ha propiciado un *desenmascaramiento* de las identidades luego del cual no existen dominados ni dominantes; donde el diálogo se resiste al claustro binario para escaparse a la complejidad misma del acto siempre difícil de vivir. (Caballero, 2000[c], p. 221-222)

A Rufo Caballero le costaba desasirse del hábito de elucubrar interpretaciones que se amoldasen a sus necesidades afectivas, emocionales e intelectuales. En su condición de receptor sospechoso e interesado que precisa de asideros estéticos y éticos a los que aferrarse para defender una cierta comprensión compleja del cine, apuesta siempre por el desdoblamiento de las identidades dislocadas. Que se confunden y solapan entre sí.

Él fue partidario de la subversión de las jerarquías y de los roles impuestos que al final acababan siendo intercambiables en la praxis cotidiana, como bien demuestra en el aspecto argumental la densidad dramática, la narración en retrospectiva y la resolución rompedora que otorga a su cuento "Silicona" una década después. Le conllevó mucho tiempo y esfuerzo, desde la crítica de cine primero y luego desde la escritura de ficción, gestar una alternativa argumental no admitida por Senel Paz ni los directores del filme: "Sin embargo, tampoco habría que olvidar que cuando se filmó esa obra hermosa y compleja que es *Fresa y chocolate*, las circunstancias eran mucho más críticas, y, como vimos antes, los años setenta no lo fueron menos" (Caballero, 2000[c], p. 225).

El crítico de cine, para nada condescendiente, consigue, no obstante, en ocasiones, confundir no solo al espectador del filme sino también al lector en potencia de su obra. Aun cuando pueda ejercer una continuidad sinuosa, valga el oxímoron, no es raro que entrase en cortocircuito consigo mismo, al abogar por el respeto del otro y su inclusión, lo cual una vez lo había descalificado parcialmente.

Es una actitud veleidosa que pareciera compartir con un personaje protagónico, muy querido, "el Diego de *Fresa y chocolate*, que tal vez no sea propiamente decadente pero que, a no dudarlo, tiene mucho de excentricidad *kitsch*, de cultura de solapa y afán demostrativo (Caballero, 2000[c], p. 227). Sin embargo, en su caso, son arranques leves de frivolidad perfectamente comprensibles. Una dualidad psicológica que disfrutaba.

Porque Rufo Caballero siempre regresó a la primera línea del combate axiológico, al intentar educarnos en el culto a la dignidad y el respeto pleno a la condición humana. Es de los que embarcaron en la aventura estética y ética de pretender cambiar el mundo, partiendo de pequeñas transformaciones de tipo intelectual, que llevan a identificarnos con su obra literaria, la cual, al igual que *Fresa y chocolate*, "no hace más que conseguir otra vuelta de tuerca a la legitimidad del diferente" (Caballero, 2000[c], p. 230). De paso, propone que se entienda una cuestión en la que insistirá él hasta el cansancio:

> La reticencia, la distancia crítica del *sujet* puede ser una metáfora dramática del propio filme como «otro pensante», en el camino de esa vindicación de la diferencia que siempre interesó a Gutiérrez Alea y que tiene un punto culminante en *Fresa y chocolate*. (Caballero, 2001[g], p. 141)

El análisis continuo y exhaustivo de *Fresa y chocolate*, desde la crítica, el ensayo persistente y también de la narrativa al final de su carrera profesional y de su existencia, deja entrever una gran pasión: "el cine de apertura a la expresión de las subjetividades sexoeróticas que se alejan del patrón heterosexual y monogámico" (Caballero, 2001[g], p. 157). Quizás fuese el objetivo de vida al que más energías y tiempo dedicó: incursionar en el terreno laberíntico de los amores y atracciones alternativas a la heteronormatividad machista, patriarcal y secular. Es la enseñanza que deja, no tanto el cuento de Senel Paz, como sí el largometraje en cuestión y también la historia de cine vuelta a contar por él:

> Hemos aprendido que el hombre no es nuevo ni viejo, que cuando la vida se desea a contrapelo de sus naturales zonas oscuras se hace por otro lado el terror y la sombra; que la vida es siempre nueva y vieja. Entretanto, la preciosa historia de amor es la razón que eleva la cinta a la categoría de una película mayor. (Caballero, 2008[g], p. 220)

Al hablar de historia de amor y de sexo gay, anticipaba no solo los significantes y símbolos que buscaba desmontar para luego construir y proponer esa otra interpretación meritoria, no asumible como posibilidad debido a sus consecuencias e implicaciones. También dejaba abiertas las puertas del closet para cualquier indagación intencionada que se propusiese mapear esos cauces y corrientes subterráneas que desembocaban en: "Otro río oculto, otro sentido por estudiar en los predios de esa otra Historia del cine cubano que está por revelarse" (Caballero, 2008[g], p. 220).

¿Acaso lo que propone Rufo Caballero al hablar de otra Historia del cine cubano vuelta a contar es alguna clase de rebelión axiológica, que obligue a los críticos de cine, expertos e investigadores del tema, a replantearse los conocimientos y descubrimientos que consideran que dominan y forman parte de su banco de problemas profesionales?: "Comprendemos entonces que no hay temas mayores o menores sino tratamientos; que nada en este mundo puede ser más serio y sagrado que una historia de amor bien contada" (Caballero, 2008[g], p. 221). Es una conclusión y propuesta de trabajo tentadora. A la que él no pudo sustraerse por una sencilla razón que atravesaba toda su obra y vida:

> El profundo sentido de involucramiento personal en sus argumentos, la marcada autorreferencialidad de sus obras y, en definitiva, la envidiable autoconsciencia con que solía generar el mundo dramático en el lugar de una orgánica extensión de sus dudas como hombre y artista. (Caballero, 2008[g], p. 222)

Aunque describía los rasgos existenciales y el estilo que definían la cinematografía compleja de Tomás Gutiérrez Alea, casi se podría decir que son los mismos que anegan su obra literaria de inicio a fin: crítica y narrativa. Rufo Caballero es un profesional y un ser humano hecho a su semejanza "En ese sentido, en el sentido de ser centro, un ente construido con la suficiente riqueza como para que el espectador halle en él un doble de heroicidad vibrante y compungida, triunfante y decadente" (Caballero, 2008[g], p. 223). Incluso resulta "un héroe de la especulación, un sujeto privilegiado de la interpretación" (Caballero, 2008[g], p. 224), "que ha crecido con la violencia que pedían los tiempos, con una mirada despierta siempre, hasta aventurarse en una zona de libertad y desconfianza que conduce a los grandes artistas a la comprensión de los mecanismos de la vida" (Caballero, 2008[g], p. 227).

Respecto al acoplamiento retro orbital de David y Diego en la intimidad lúdicra de *La guarida*. Al engancharse a una adictiva y simbiótica relación de amistad y amor con sexo gay ocasional, convierten a Rufo Caballero en el héroe de su propia guerra autoral, axiológica y narrativa. La cuestión de la dualidad y el espejeado simbólico al abordar el análisis del filme, sin embargo, lo lleva, de nuevo, a insistir de manera recurrente en la existencia unísona de dos dimensiones simbólicas que atrapan las almas pero también la anatomía de los personajes y sus conductas privadas y públicas:

> Si leemos semiológicamente el sistema gráfico de la película, encontraremos que el adentro (la casa, el museo, el libro), es el espacio para el arte, en lo que el afuera (la ciudad) es el espacio de la consigna y la propaganda política. En primer lugar, es mucho más frondoso el repertorio de alusiones artísticas que el espectro de textos políticos, los que en varias oportunidades pasan ante cámara, por detrás de los personajes. (Caballero, 2008[g], p. 225)

Tal dicotomía comienza a diluirse en la medida en que avanza el argumento y se imbrican al fin las individualidades de los dos personajes protagonistas con su entorno. Pero antes que consigan confundirse en un abrazo de despedida, cuerpo contra cuerpo, en espíritu, Diego debe desintegrar su ego en el cosmos cultural cubano de siempre:

> Para *Fresa y chocolate*, el hombre y la casa se han fundido. La guarida está dentro de Diego; Diego está en la pared que muestra a Bola, a Lezama, a Rita, a Servando. Ya no hay adentro y afuera; existe un espacio total de comunión, eventualmente fragmentado por los desdoblamientos de la identidad. En esa constante encarnación de lo uno en lo otro y lo otro en lo uno. (Caballero, 2008[g], p. 227)

El carácter circulatorio del cine cubano, que invitaba a la autofagia y al homenaje, consigue que Rufo Caballero cartografíe conexiones que pueden pasar inadvertidas, pero que él detecta y lee entre líneas. Es su imaginación la que lo traía de vuelta de todo, permitiéndole intuir la confusión de dos personajes protagónicos condenados al empaste estético entre ellos que, espejeados, eran íntimos más allá de lo admisible en público:

> Así, el abrazo del final –de un final que siento también muy tópico, muy explícito dramática y afectivamente-, se enlaza con los minutos postreros de *Fresa y chocolate*. Si allí la cámara giraba para captar las lágrimas de David, y el histrionismo de Jorge Perugorría quedaba finalmente suspendido, ahora es el rostro de Jorge el que merece el plano, pues el decurso dramático no ha hecho más que perseguir sus mutaciones interiores, sus crecimientos al centro de la historia. Son rostros de una misma moneda, y ese abrazo, esa trabazón final, se integra a la estela de restituciones y encuentros de que quiere dar fe esta honesta película. (Caballero, 2001[d], p. 21)

Es una cuestión que había adelantado años antes. No la de la fusión de las almas y los cuerpos, alguna vez desnudos, sino el camino desandado por el héroe homosexual, que lo es y será casi siempre, en Cuba, en contraposición manifiesta al hombre nuevo, que no sabe muy bien qué hacer: "Perspicaces ciclos dramáticos como este evocan el vía crucis del David en *Fresa y chocolate*, e invitan a pensar, otra vez, en la necesidad del diálogo calmo y convocador, pues de lo contrario hasta las ruinas dejarían de serlo" (Caballero, 1998[b], p. 15). Al hablar del abrazo como una de las formas permisibles del diálogo humano, él insinúa que el encuentro sexual entre David y Diego es un accidente previsible hecho realidad, por primera vez, en otro filme cubano que lleva como título *Perfecto amor equivocado* (Gerardo Chijona, 2004):

> Está bien el guiño a *Fresa y chocolate* con la díada de David y Diego, pero ya no la caricatura del segundo, que hubiera incomodado a Gutiérrez Alea. Cuando Diego dice que "ustedes los heterosexuales no tienen idea de lo que es un hombre", latiguillo exasperado por el tono lapidario del actor, el espectador reconoce la burla de los guionistas hacia el propio personaje *gay*, porque semejante cosa no se tomaría en serio nunca. (Caballero, 2004[a], p. 57)

Lo que en realidad le molesta a Rufo Caballero no es que anticipe lo que luego es el acercamiento argumental básico de su historia del cine vuelta a contar años después, sino que el abordaje del gay cubano sea frivolizado desde el chascarrillo hiriente y el humor criollo a ratos condescendiente, homofóbico y condenatorio. Así emplaza a uno de los personajes femeninos, que victimiza, en esta ocasión, a David, "quien tiene que pagar por lo que es: eso está demasiado fuerte, realmente" (Caballero, 2004ª, p. 57).

Para Rufo Caballero la compenetración corporativa de los personajes masculinos protagónicos también conlleva al machihembrado de los cuerpos, en el sentido literal y metafórico de la expresión. Solo si han compartido un espacio y coexistido en armonía a pesar de ciertas diferencias, es que podría comenzar o suceder la liturgia intelectual del adoctrinamiento y la iniciación, que los obligará al desnudamiento y los intercambios, de criterios, y también de posiciones y roles, políticos y sexuales, sin grandes distingos. Es una apuesta arriesgada en la que Rufo Caballero incurre de pleno en su obra literaria.

Si en el artículo de 1993 escribía su primera apreciación sobre *Fresa y chocolate*, quizás desde la perspectiva atribulada del joven comunista que se ahoga en un mar de dudas existenciales y preocupaciones estéticas en 2005 su perspectiva cambia de bando. Entonces adopta el punto de vista del personaje del homosexual carismático y cultivado, que cuestiona la imposibilidad efectiva para el diálogo con la diferencia que defiende el poder político y sus gestores desde el ejercicio de su hegemonía retórica incontestada.

El artículo de 2005 abre con una suerte de reclamo a un interlocutor imaginario, tal vez ese comunista cabal pero discapacitado para dar batalla en el campo de las ideas; que bien podría ser el autor del cuento y el guion, Senel Paz, al que emplaza desde una acusación que hace Diego: "Nunca he podido conversar con un revolucionario. Ustedes solo hablan con ustedes" (Paz, 2012ª, p. 26). El texto[331] discurre así por dos caminos diferentes: al instante de ver la luz pública y cuando es compilado en un libro que sale en 2008. Registrar los cambios no parece ocioso pues insinúa que el diferendo estético y personal rebasó los límites de la admiración profesional, el agradecimiento y la amistad, de la complicidad con el autor del cuento y del guion, hasta alcanzar cuotas de tensión estética e ideológica, no resueltas desde la confrontación de ideas y principios opuestos, ni a través del diálogo, intenso y respetuoso, a raíz del cual no se llegó a ningún acuerdo ni consenso. Rufo Caballero, fiel a su estilo confesional y especulativo, admite en 2005:

[331] El artículo fue descargado y es rastreable en otras bibliografías que lo citan. En la actualidad la fuente digital original en que apareció editado en 2005 es inaccesible en línea. En cualquier caso el texto está en *Lágrimas en la lluvia. Dos décadas de un pensamiento sobre cine*. (Caballero, 2008, p. 81-85). Eso sí, con algunas ligeras variaciones respecto a su primera versión online, que ahora es matizada en parte.

> En abril de 1996 Senel Paz me regaló una edición rosa de su cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990). Una enigmática editorial nombrada Txalaparta acababa de reeditar el relato de temprano culto en forma de un pequeño libro rosado. Cuando digo rosado lo digo con toda la literalidad del mundo: el gracioso volumen parecía un derrame de fresa que no cesaba de proclamar su declaración de principios. ¿Tenía que leer el gesto de Senel en un estricto y peligroso sentido semiótico? Para nada. (Caballero, 2005, s/p)

Si bien la compilación en 2008 del artículo citado elude una introducción como esta sí respeta la esencia, extensión y orden de la primera versión en formato digital que, continúa con otro párrafo indicativo del modo y tono de la polémica sobre el argumento, el drama, los personajes y los temas del cuento y el largometraje de ficción:

> Quizás la gentileza provenía de la gratitud del autor por mi crítica *La democracia del sabor*, donde, después de desgranar las maravillas que tocaban sobre la película de 1993, dejaba abierta una ventana de interpretación acerca de la posibilidad de que el filme contara una historia de amor. Recuerdo que entonces lo hice muy tímidamente, en una discreta nota al pie. Ahora que he vuelto a leer el relato, ya en el librito rosa y he mirado la película por no sé qué vez, estoy en condiciones de decir lo que siempre quise decir. (Caballero, 2005, s/p)

Admitir el intento de soborno por parte de Senel Paz, en 1996, que entonces tenía mucho de agradecimiento, viene a denunciar, en 2005, una década después, que quizás pecó de asertivo, correcto y prudente al momento de escribir el ensayo de 1993. Tal vez el autor del cuento y el guion y los que publicaron el libro fuera de Cuba habían, al fin, aceptado, desde el silencio connivente, la intención homoerótica de la historia de David y Diego. En el artículo de 2005 Rufo Caballero decide denunciar lo que en 1993 no fue más que un acercamiento y teoría plausible pero no desarrollada a tope en esa nota al final, que daba pie a lo que ocurre luego en "Silicona*"*; que empezaba a cocerse a fuego lento en su imaginación que, aún así, encontraba su anclaje axiológico y estilístico en la crítica de cine como el antecedente y la base de su narrativa dentro de su obra literaria:

> Al respecto, mucho se ha insistido en que la relación afectiva se limita necesariamente a la amistad –tal vez porque, considerando los prejuicios, ya es bastante-, pero si examinamos con detenimiento las últimas proyecciones de David (la reclamación por el pasaporte, la preocupación porque Diego no eche la carta, el cambio de condiciones: si antes era que sólo lo llamara por David, ahora sólo que se olvide de la exposición "conflictiva"), comprobaremos que existen indicios de protección y pertenencia, reclamos y sentimientos que tendrían mucho que ver con una amistad amorosa. Si por fin estamos dispuestos a admitir que el amor, el verdadero, el grande, está por encima del primario interés carnal, podría plantearse, sin rubor, que David se enamora de Diego (y aquí cabría especular sobre otra hipotética metáfora en torno a la capacidad de la Revolución para generar ternura, con todo y la retórica. Pero bien visto el caso, la Revolución no es sólo David; es también Diego –y mucho-, Nancy, Germán, Vivian, Miguel. (Caballero, 1993ª, p. 11)

Es bueno aclarar que Rufo Caballero, al analizar *Fresa y chocolate*, insinúa que no es necesaria la concreción explícita del acto sexual entre David y Diego, que puede ser inferido a raíz de los indicios y síntomas que aparecen en el cuento, el guion y el filme, y en la adaptación teatral de 1991, monólogo donde el actor se desdobla, desde el inicio, en el narrador y sobre todo en los dos personajes principales del relato literario de 1990. Al retractarse hasta un punto de los olvidos u omisiones voluntarias cometidas por él en el artículo de 1993, retoma el debate de la inclusión perniciosa y muy tardía de Nancy, la narradora y personaje principal de lo que luego es "Silicona", que un lustro después, en 2010, se aferraba a una coartada y decisión creativa donde ella, que se había quedado con David como premio de consolación tras la partida de Diego, es abandonada por él:

> Pero es sobre todo la inclusión del personaje de Nancy en la trama cinematográfica el recurso que trastorna la composición primera. El tercer vértice –una tercera opción erótica que tranquilice a David y lo regrese a la primera, de la que nunca debió fugarse- obedece en alto grado al propósito de desactivar la variante de la atracción homoerótica. Hasta fortalecer en cambio la historia como una parábola acerca de la comprensión del diferente, el surgimiento de la amistad entre seres de ideologías dispares, y la licitud en definitiva de pensar con cabeza propia en cualquier circunstancia. Eso han dicho los realizadores, y no otra cosa ha repetido la crítica. (Caballero, 2008[g], p. 83)

Rufo Caballero discursa por fin, ya lo había insinuado antes, valga la aclaración, sobre la triangulación afectiva y amorosa que establecen David, Diego y Nancy, detalle que no se puede perder de vista nunca porque es el ardid argumental y la base dramática de su historia del cine vuelta a contar. Así, al incluirse por derechos y méritos propios dentro del aparato de la crítica de cine, él se retracta, en parte al menos, de no haber confirmado antes, no solo la admiración y la atracción erótica, sino sobre todo el amor homosexual entre David y Diego, como la corriente de sentido, sumergida pero posible, que anega y recorre desde el inicio hasta el final a un filme como *Fresa y chocolate*.

También presta una atención especial al proceso de crecimiento y maduración, recíproca y simultánea, de esa atracción que evoluciona en amor, mediada antes por la amistad y la admiración que puede rendirle un discípulo a su Maestro, la cual posibilita, a largo plazo, el intercambio de roles del amante al amado, indistinguibles en ocasiones, más allá de sus diferencias, resueltas desde el diálogo socrático constante entre ambos:

> El interés de Diego comenzó como deseo y terminó como amor; la necesidad de David empieza como curiosidad ante el posible valor del Otro, para avanzar como una dependencia que, si bien ostenta, más que todo, el camino de la sublimación cultural y afectiva, no excluye la opción de la sensualidad. Diego es atractivo para David no sólo por sus ideas y su inconformismo, sino también por su sensualidad osada y cautivadora. Las negativas que continuamente se repite David, como si tratara de controlarse ante el

> peligro y se tranquilizara con el cumplimiento del ritual de exclusión que le marca «el bien social», no hacen más que exponer por debajo su deseo de capitular, de ceder, de entregarse. (Caballero, 2008[g], p. 83-84)

Asimismo se remite, varias veces, a los resquicios que favorecen la posibilidad del intercambio sexual explícito entre David y Diego. Que acontece apenas en "Silicona", no en el cuento original, el guion adaptado, las diferentes obras de teatro ni en el filme; que aun así instan a que el joven comunista previamente pierda la virginidad con Nancy. Desde dicha lógica anticipante, David será el amante abandonado al final por el amado, que por razones, en este caso de fuerza mayor, decide ser quien deja de lado la relación.

Se anuncia aquí que el personaje de Nancy intuye que no era siquiera la preferida de David, como después explicita el cuento desde la primera página. Ella no disponía de más ni mejores recursos para pujar por David. Quien no sabía que era subastado entre varios postores a la vez, empezando por Diego y Nancy pero también siendo admirado, incluso deseado, por Germán, el escultor santiaguero que desaparece en algún momento, incluso también por Miguel, un detalle que a veces escapa a la atención del espectador pero que desde el guion adaptado y el filme, y en más de una ocasión, se entrevé.

Que *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* y *Fresa y chocolate* favorezcan una lectura en la que David y Diego pueden llegar a sentirse atraídos hasta compenetrarse, no implica que el significado primero y único, tanto en la obra literaria de Senel Paz como en el filme de ficción, sea tan solo ese. Rufo Caballero respeta lo suficiente a los autores precedentes que le inspiraron como para entender que el sentido personal que él construye o produce y propone, es apenas una verdad más entre otras muchas posibles:

> No estoy diciendo que esté aquí la lectura definitiva de *Fresa y chocolate*, sino apenas señalando la inmensa posibilidad de construcción «ideológica» que la película favorece. El filme puede que sea efectivamente una parábola general sobre la defensa de la elección personal en cualquier ámbito, lo mismo el de la sexualidad que el de la ideología, pero puede entenderse como la historia del nacimiento y la defensa de un gran amor homosexual. (Caballero, 2008[g], p. 85)

Rufo Caballero le tiende la mano al escritor Senel Paz, quien varios años después, en el prólogo a la reedición de *Fresa y chocolate. Guion cinematográfico*, se adscribe, por reconocimiento táctico, a la interpretación ortodoxa del significado que proponía el crítico de cine, que coincide, no de manera casual, con la que el autor espirituano había defendido desde el inicio de la polémica pública en torno a las intenciones y los temas, del cuento en primera instancia, pero también del filme para el cual concibió el guion, adaptado pero no menos constreñido por la necesidad de diluir su potencial homosexual.

A partir de las insinuaciones sobre la naturaleza gay o al menos homoerótica del cuento de 1990, luego del filme, Rufo Caballero no desaprovecha la oportunidad de oponerse a la argumentación del escritor y guionista, al que acusa de acabar su historia literaria en el instante en que David y Diego podrían haber pasado a otro plano afectivo. De ahí que nos veamos obligados al apostillado del ensayo de 2005, *Fresa y chocolate: Las ondulaciones del deseo*, en el que a diferencia de la reedición realizada en el año 2008, anunciaba su intención de prorrogar el argumento del cuento y el largometraje de ficción hasta proveerlo de un sentido diferente, nuevo, incluso polémico. Arguye en su defensa la misma animadversión que excusa al escritor Senel Paz de desaprovechar la oportunidad recreativa irrepetible de resarcir a los personajes de sus dramas y traumas. Es la razón lúdicra que lo induce a contar una historia del cine, la misma pero diferente, ahora en su estilo y términos:

> Si perdió la oportunidad de realizarlo (por ahora), no renunciará a la expresión. La película supone la historia de un desnudamiento, de la pérdida de la teatralidad en la vida de un hombre. Cuando reverencia la transparencia de Diego, David confiesa todo lo que él ama. Le amará tanto en lo adelante que el escritor decide suspender la escritura y concluir su relato. Eso he advertido en el libro pequeño que me regaló Senel en abril de 1996. Aunque quizá todo se deba al tono rosa de las páginas. (Caballero, 2005, s/p)

4.11. *David Álvarez y el juego de manos, o por qué Silicona es una historia de amor. La contracultura cubana finisecular y el movimiento de liberación gay.*

Es complicado establecer, cuando no se explicita desde el bosquejo argumental y dramático del fenómeno fílmico, cuáles son las preocupaciones, y temas más acuciantes, que podrían abordarse en un filme de ficción, y en su análisis axiológico, e ideológico, atravesado y condicionado por la subjetividad implícita en el acto y ejercicio intelectual, y profesional, de interpretar, a conveniencia de un espectador interesado. En este caso, por dicha razón, el crítico de cine tiende a especular, e imaginar explicaciones, incluso, elucubra alternativas literarias, y recreativas, diferentes a las que pudieron delimitar el autor del cuento, y del guion cinematográfico, el mismo de las adaptaciones al teatro, así como los dos directores a cargo del filme de ficción, quienes dejan de ser, los tres, los depositarios últimos de la responsabilidad simbólica, no de significar, sino de sentir; de proveer de sentido al discurso artístico audiovisual cinematográfico contemporáneo:

> La distinción entre asunto y tema, esencia y apariencia, pareciera acaso una obviedad, pero en modo alguno lo es. De hecho, varios colegas se han sentido motivados a emprender un estudio sobre la participación de *Fresa y chocolate* en una cierta tendencia del cine contemporáneo al universo gay, desde la socorrida *El beso de la mujer araña* hasta la bella y exótica película china *Bawang Bieji* (*Adiós a mi concubina*, de Chen Kaige). Aunque tales estudios deben resultar cuando menos interesantes, a mi juicio responden a una visión en el fondo desenfocada de *Fresa y chocolate*, cuyo sustrato se emparentaría más (salvando el tono) con el espíritu de acercamiento entre los seres humanos a partir de la sensibilidad y el respeto a la diferencia que nutre a otras películas aparentemente distantes como la misma *Paseando a Miss Daisy*. (Caballero, 1993[a], p. 11)

Si bien Rufo Caballero en un inicio elude problematizar desde el erotismo gay la problemática del filme cubano, años después, desde la dedicatoria que antecede al relato "Silicona", dirige sus disculpas al autor del cuento, el guion del filme, de sus versiones teatrales, en torno a la historia de amistad, y amor, entre David y el Diego: "A Senel, por supuesto. Aunque no lo entienda, o no lo quiera" (Caballero, 2010[c], p. 191). Es una mesa de diálogo de partes interesadas, que habrían entrado en conflicto de intereses a raíz de la necesidad del aludido, el escritor Senel Paz, de preservar a toda costa la que sería la esencia argumental, dramática, y resolutiva, del cuento firmado por él en 1990. Que el crítico de cine decidió prorrogar de una manera al parecer inadecuada desde la perspectiva del narrador espirituano. Rufo Caballero aprovecha en esta ocasión, en tanto es más que una teoría demostrable, las diferentes corrientes, o dimanaciones de sentidos ocultos y subterráneos del cuento, y el filme, incluso, sobre todo, de las obras de teatro.

Para suscribir su historia, que colorea de rosado un relato que por sí había ofrecido amaneramientos estéticos proclives a la concreción de un posible nexo amoroso, erótico y sexual entre dos personajes masculinos ubicados en las antípodas ideológicas, el autor cubano, que desde la crítica de cine había desmenuzado el cuento, y filme en cuestión, juntos, y por separado, se atreve a saltar al vacío, con un relato breve pero contundente, más que cerrado o definitivo, esencialista por sintomático. Quizás su decisión recreativa tenga que ver no solo con cierta obsesión interpretativa recurrente, que lo había llevado a revisitar el filme una y otra vez, sino sobre todo con lo que el cuento, y el largometraje de ficción, se negaron a explicitar, o permitir:

> La película no se decide a admitir ese río de atracción sensual que corre tropeloso entre los dos personajes. Pero el pícaro cierre de la ventana antes del abrazo constituye un signo que rebasa los límites del sentido impuesto por la realización (como quiera que David se ha liberado de su retórica partidista, puede abrazar abiertamente a Diego, sin que importen los vecinos). Los personajes callan y asienten alrededor de algo que ya ambos han interiorizado: se precisa cerrar la ventana porque el abrazo entraña una transgresión más delicada que la política. (Caballero, 2008[g], p. 84)

Rufo Caballero insistirá en exculpar a los dos personajes protagónicos. A cambio, delinea algunas atenuantes que quizás expliquen su comportamiento cauteloso:

> En el contexto de la sociedad cubana revelarse como homosexual es casi más comprometedor que denunciarse como contrarrevolucionario. Hay que cerrar la ventana porque, si ha dejado de importar la consecuencia de la actuación política, el amor que ha nacido merece protección. (Caballero, 2008[g], p. 84)

Más que rellenar de colores los espacios en blanco, iluminando de paso las zonas simbólicas a oscuras, que no eran del todo claras, o legibles, Rufo Caballero apuesta por prolongar el argumento más allá de su desenlace cinematográfico conocido, y público. El crítico de cine, que nunca deja de ser tal, en este caso en su condición de espectador inteligente e interesado con expectativas y exigencias por cumplimentar, decide fabular. Ahora concede al argumento, y a los personajes protagónicos una segunda oportunidad, para conectarse entre ellos, y resarcirse de ciertos miedos y prejuicios inoculados.

Son los que podrían haberlos llevado a no realizar esa fantasía e impulso latentes, constreñidos de manera discrecional por la conveniencia y convicción del autor literario, Senel Paz, de no forzar los límites estrictos de cierta credibilidad, y «moral comunista», caducada desde finales del siglo XX. Es una interpretación individual que, no obstante, no descalifica a priori la intención del autor primero, imposible de eludir y homenajear:

> Qué esta segunda lectura no sea prioritaria para nadie más, no la convierte automáticamente en arbitraria ni en necesariamente falsa. No se trata en definitiva, de descubrir que quiso o no quiso decir alguien detrás de la cámara, sino de establecer un diálogo con un texto y hacerlo hablar como resultado de nuestra interpelación. El sentido no está inscrito en el texto, sino que ha de ser producido como resultado. (Carmona, 1993, p. 46)

Rufo Caballero, al respecto, debe tomar ciertas decisiones recreativas más allá de la elongación argumental, y la aparente distorsión del conflicto dramático, e ideológico, de base del cuento original de Senel Paz, pero también del filme posterior. Así adopta, como narrador, un personaje con un punto de vista activo pero limitado en su diseño y desarrollo dentro del guion en sus diferentes versiones, y el filme. La que rememora los sucesos es Nancy, que aunque no aparece en el cuento de 1990, ni en la adaptación teatralizada de 1994, sí lo hace en otro largometraje de ficción, *Adorables mentiras* (Gerardo Chijona, 1991), en el cual Senel Paz también ejerció como guionista principal. Es un personaje femenino cercano, y reconocible, más bien reincidente, al formar parte del universo narrativo de Senel Paz como autor de cuentos, guiones, novelas, y obras de teatro que giran en torno a ese cosmos referencial muy personal.

Detectar su importancia como narrador, personaje principal y testigo en "Silicona" lleva a la caracterización que había hecho de ella Rufo Caballero en el ensayo de 1993. Su irrupción inesperada en *Fresa y chocolate* bien pudo responder a ciertas intenciones encubiertas que Rufo Caballero desestimó entonces, pero que ahora explicarían por qué, años después, la adopta, sin resarcirla del todo, como el personaje central de "Silicona":

> En tan minucioso tablero de ajedrez que Senel enhebró con la argucia del científico, el personaje de Nancy reviste una importancia capital. He escuchado sin embargo ciertas insinuaciones del gremio gay que me dejan atónito: supuestamente, la inclusión de los roles femeninos de Nancy y Vivian representa, "de hecho", una traición al presunto protagonismo gay del relato original, que se concentra en dos personajes masculinos, uno entera y bulliciosamente gay y el otro de sensibilidad "dudosa", al menos ante la tendenciosa voracidad de afirmación de los involucrados o aludidos. Dicho enfoque, ciertamente propio de la mentalidad gay, exhibe una torpeza de lectura increíble, porque de entrada ambas féminas aparecen convenientemente justificadas desde el punto de vista dramático (tan perfectamente integradas que si Senel hubiera introducido a la Nancy en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, en vez del Rulfo habría ganado el Nobel. (Caballero, 1993ª, p. 9)

Nancy es así, quizás, el único personaje que no sufre ningún cambio. Por tanto, que no evoluciona de una historia a la otra, quedando hasta cierto punto rezagada y sola, de nuevo golpeada, y víctima del infortunio. El crítico de cine, y escritor de ficciones tampoco la salvará porque no le interesa hacerlo en lo más mínimo, pues este personaje, aunque lo intentase, no conseguiría ayudarse. Más que todo por su altruismo, y entrega, dispuesta ella al sacrificio sacramental en nombre del amor romántico. Su dependencia emocional, y vulnerabilidad, es una cuestión perceptible en el guion cinematográfico adaptado por el propio Senel Paz, y que Rufo Caballero utiliza para abrir su historia del cine vuelta a contar desde el prisma de una mujer decadente, que espera no se sabe qué.

Al escribir "Silicona", con Nancy como narradora de referencia, la hace originaria de Cabaiguán, en la antigua provincia de Las Villas, donde nació y transcurrió la niñez de Senel Paz; de cuyos alrededores incluso proviene el personaje de David Álvarez. Rufo Caballero, desde los inicios de su historia, en el más puro estilo autoconsciente que distingue a sus personajes al instante de narrar, establece el duelo sin cuartel entre Nancy y Diego, por llevarse el gato al agua. Es una competencia sana para desvirgar y poseer a David, que no se sabe objeto y sujeto sexual, que, no obstante, desde el guion, es ofrendado a Nancy por un Diego que no está seguro del todo de conseguir seducirlo; que apuesta por ofrecerle a David un estímulo erótico, para que regrese, una y otra vez, aunque no sea a su cuerpo, ni a su guarida en primera instancia.

Una vez que Vivian quedó fuera del juego al casarse, y luego marcharse de Cuba, Nancy es el anzuelo y carnada utilizados por Diego para mantener la atención de David:

> En última instancia, son personajes en función del subrayado a Diego, no sólo Vivian deviene en determinado momento una cierta contrincante de poca monta que él muy fácil podría desvanecer para la percepción de David —sugerencia dramática resaltada por la frivolidad de la actriz—, sino además porque la mediación de Nancy entre Diego y David viene a reforzar los valores del primero, pues al propiciar Diego el acercamiento erótico entre Nancy y David, a más de evidenciar una grandeza de sentimientos que ya rebasa la mera apetencia sexual, se demuestra su falta de egoísmo y su capacidad de realización con la felicidad de los amigos. Así que si alguien debería apoyar la necesidad de Nancy como resorte dramático sería el receptor gay. (Caballero, 1993ª, p. 9)

La burda caracterización física y psicológica de Nancy (desde *Adorables mentiras*, pasando por el guion y rodaje de *Fresa y chocolate*), es la de un personaje femenino proactivo, de armas tomar, con buenas intenciones y modales, pero muy dependiente en lo afectivo. Al punto de llegar a las amenazas, y los intentos de suicidio. No obstante, registra un cambio de tesitura de un filme al otro, pero no cambia más a partir de ahí. Ello no impide que Rufo Caballero, con el paso de los años, sin olvidar lo que dijo de ella en su primera crítica sobre *Fresa y chocolate*, la rescate ahora del olvido para, desde su obra literaria de naturaleza narrativa, hacerla sufrir hondos dolores. De nuevo:

> En otro orden de cosas, las intervenciones alegres y "folclóricas" de Nancy permiten que respire el todo de profunda tensión entre Diego y David, con independencia de que ella constituye, a no dudarlo, un personaje relevante por sí mismo, que adquiere vida propia respecto a su escuálida aparición en la cinta *Adorables mentiras*, gana hondura existencial y deja de ser aquella histérica planimétrica para convertirse en una sensible y compleja mujer muy necesitada de afecto, que encuentra apenas en su tragicómica neurosis algún sentido a su existencia. (Caballero, 1993ª, p. 9)

Si bien Nancy evoluciona como personaje de un filme al otro, su transformación en una mujer diferente, ecuánime y madura, no es del todo cierta. Aunque contradiga lo que Rufo Caballero afirmó en cierto momento, años antes, no incapacita al crítico de cine para recuperar el personaje, una vez que decide, y consigue dar el salto a la ficción. Nancy es una mujer de más de cuarenta años, que alguna vez fue muy agraciada, y que aún preserva algo de esa sensualidad salvaje, casi telúrica, que la hizo harto apetecible. Con un pasado tormentoso, más bien turbio, y sin desmerecer de dichos antecedentes, aún tiene mucho que entregar a partir de su experiencia acumulada como trabajadora sexual acogida al retiro, y empresaria irregular a cuenta y riesgo, dedicada al trapicheo de cuantas mercancías, o productos de dudosa procedencia, cayesen en sus manos.

El personaje en sí mismo es un tipo de mujer atractiva y pizpireta, que Senel Paz, sin embargo, no describe ni evoca como tal, ni siquiera de pasada, en su cuento de 1990, veinte años antes que Rufo Caballero la resucitara como narradora de su historia vuelta a contar; esta vez desde el despecho y la resignación de saber que ha perdido a su amor, otra vez y a manos de un hombre. De nuevo Senel Paz, desde el guion, concede a Rufo Caballero, por medio del personaje de Nancy, la coartada sentimental para que el crítico de cine, luego, abriera su cuento aprovechado las dudas existenciales que arrastraba el personaje desde su aparición imprescindible en *Fresa y chocolate*:

> ¿Mi pasado? ¿La edad? Eso no importa cuando hay amor. Hago gimnasia, me tiño el pelo. Y le contaré mi vida con pelos y señales. *(Al Padrino.)* Él me va a comprender, él va a saber que dentro de mí hay una cosa limpia que nadie, nadie ha podido ensuciar, y eso mío es lo que le ofrezco. (Paz, 2012[b], p. 159-160)

La competencia entre Diego y ella, por conquistar a David, era abierta y asumida, eso sí, como un juego de emociones y engaños piadosos de una con el otro, donde más allá del impulso de ganar al final, predominaba la afinidad y la amistad incondicional, acrisolada en las buenas y las malas, pero sobre todo la lealtad, siempre a sí mismos. Nancy no solo reconoce que se encuentra en desventaja respecto a Diego, sino también que la ausencia, y la decepción fulminante de David con el otro personaje femenino y secundario, Vivian, su ex novia, a la que renuncia, podría llevarlo a cruzar un punto de no retorno, de renuncia a la búsqueda del amor romántico, y su sustitución paliativa por cualquier otro tipo de experiencia afectiva, amorosa y sexual, que pondría a Diego en la casilla de salida, de primero, para seducirlo, siempre por delante de ella, sin importar su disponibilidad y disposición casi absoluta al sacrificio en aras del amor. En este sentido, Rufo Caballero se remite al guion para establecer sus esperanzas e inseguridades:

> Dentro de mí hay una cosa limpia, que nunca nadie ha podido ensuciar, y eso era lo que yo le ofrecía. Esa era mi arma. No que él no hubiera conocido cuerpo de mujer, pues ya pasaba yo los cuarenta y no era ni la chancleta de la Nancy que removía Cabaiguán. No; no era mi cuerpo. Era mi limpieza, la necesidad de amar que delataba mi mirada; lo desvalida que estaba, sobre todo en el momento en que él aparece. (Caballero, 2010[c], p. 193)[332]

[332] La perversidad alusiva de Rufo Caballero y el placer del plagio asumido y declarado casi que lo obliga, por pura decencia, a citar el cuento de 1990, que sirvió de inspiración y guía emotiva a *Fresa y chocolate*. En esta ocasión el descaro del rejuego intertextual es mayor pues alcanza a parafrasear el guion adaptado, por lo que el experimento estético del palimpsesto ya es de segundo grado, al pasar el homenaje del relato original a un sucedáneo cinematográfico, no menos acabado, pero sí un tanto más esquemático, o técnico, híbrido en su manejo del código creativo empleado, fílmico y literario a la vez, pero siempre narrativo. Así sabemos que Rufo Caballero no solo adapta, y referencia los cuentos, novelas u obras de

Nancy, en tanto narrador y personaje autoconsciente que evoca y reflexiona sobre su historia de vida y pasado reciente, no solo arguye en su defensa la vulnerabilidad que la hacía atractiva y sensual ante los ojos de David, quien se encontraba en un momento de duelo, y desconfianza afectiva, ante el abandono de la que era su novia de entonces. También asume su incapacidad intelectual, y demás limitaciones emocionales múltiples, que la ponían en una situación desventajosa para retener al joven comunista a su lado, sobre todo cuando los conocimientos y experiencias estéticas que ofrecía Diego podrían resultar estimulantes y seductores más allá del sexo con una mujer disponible y madura:

> Si Nancy lo inicia en el sexo, pudiera considerarse que Diego lo había iniciado en el amor. Por tanto, entre otras razones que veremos, Diego no teme entregarlo a Nancy: la seguridad de Diego pudiera entenderse como la confianza en que una profunda amistad (amorosa o no) suele ser mucho menos frágil que el mero sexo, y en cualquier caso el deseo de David por Nancy no haría sino incrementar el amor por Diego. O, al menos, no son para nada excluyentes. (Caballero, 1993[a], p. 11)

Es el argumento al que se encomienda Rufo Caballero en su literatura de ficción, para explicar el cambio de rumbo, el salto sexual de David, que cae en brazos de Diego, mucho más psicoactivo, con otros muchos dones y estímulos intelectuales que ofrecerle, introduciéndolo en el mundo de alucinaciones e inspiración poética del rito lezamiano:

> La verdadera iniciación se la proporcionó Diego. Le abrió los ojos. Diego lo enseñó a mirar y ver su ciudad, su cultura. Pasados los años, me doy cuenta de que David necesitaba, más que nacer al mundo del cuerpo, conocer Cuba, eso que amaba vagamente; vagamente no, con mucha intensidad, pero por intuición. David no reconocía la gente concreta de ese todo que amaba por convicción extraña, muy general. (Caballero, 2010[c], p. 193)

De paso, Nancy anticipa desde el recuerdo la emigración definitiva de Diego como escape, huida hacia delante, al abismo de lo desconocido con el consecuente desarraigo y desconexión de la realidad que implica renunciar al regreso inmediato. Nancy adopta el punto de vista invasivo pero discreto del voyeur que observa sin ser detectado y para su placer personal indirecto. Según ella, el tema de su historia del cine vuelta a contar es la limpieza, espiritual e intelectual, de su cuerpo y su mente atrapados en un entorno enfermizo e intolerante, la sociedad cubana en su conjunto, la de entonces y ahora.

El cuento de Rufo Caballero es, de inicio a fin, una confesión y una conversación, de Nancy con otro personaje, también conocido y rastreable desde el cuento original de Senel Paz de 1990 y el guion adaptado del largometraje posterior. Siempre evocado de

---

teatro, sino, incluso, los guiones adaptados, que también le sirven de guía práctica al momento de su puesta a punto.

una manera u otra como una presencia indeclinable: Germán, el amigo frívolo de Diego, al que el crítico de cine decide reivindicar desde su obra literaria de naturaleza narrativa.

El escultor santiaguero es ahora un artista y hombre de éxito que tras el paso de unos pocos años regresó de México y, sin que Nancy lo supiese, ha captado la amistad y el amor de David. Precisamente, el nombre de la historia de Rufo Caballero viene de la caracterización moral del personaje de Germán, ese falso amigo de Diego. Por demás, excéntrico y oportunista, que dará la sorpresa de nuevo y se queda con el premio gordo, David, derrotando de esa forma no solo a Diego, que se ha ido para no volver nunca, sino incluso a su interlocutora, Nancy, quien no sabe que ella también ha sido olvidada y desplazada de la vida de David, por Germán:

> Me parecías frívolo, una liviana pajarita de carroza, un poco tonto, desleal, sí. Una mujer de la vida. Más mujer que madre; como decían ustedes. No encontraba en ti nada natural; todo me parecía silicona. Diego decía que tu problema era el tono, que siempre estaba por encima. Tú bailas bien, Germán; pero te pegas demasiado. Y siempre, muy raro. ¿Cómo alguien así podía pensar aquellas esculturas tan complicadas? (Caballero, 2010[c], p. 200)

Con la breve declaración final en boca de Germán parece que él ejerce su derecho a réplica, saldando de paso esa deuda pendiente que le permite acrecentar su venganza dirigida y personal contra quien fuese su amigo y mentor: Diego. También con la que más allá de la historia y situaciones que narra el filme había retenido a David a su lado durante cierto tiempo después de la partida de Diego con destino desconocido y lejano, sin regreso, al exilio: “Tranquila, Nancy. Para variar siempre te recordé mucho; pero no fuiste la primera persona que busqué cuando aterricé. A David no le ocurrirá nada: está conmigo” (Caballero, 2010[c], p. 200). El crítico, en su condición de autor posmoderno, desangra la creación literaria precedente de Senel Paz, tanto el cuento como el guion, quizás asumiendo la misma estrategia y los principios aplicados por el espirituano:

> Los escritores nos ocupamos más que los cineastas de los procesos internos de la creación y el pensamiento, al tiempo que somos invasores del alma y el intelecto de los demás. Gracias a esas cualidades podemos crear personajes, insuflar espíritu humano, como los dioses, o asumir las perspectivas y el estilo de otros. En este sentido somos vampiros. (Paz, 2012[b], p. 12)

Sin embargo, Senel Paz descuida u olvida un pequeño detalle referido al hecho de que existen muchos directores de cine que adaptan o escriben sus propios guiones que, por tanto, estarían en condiciones de realizar ambas funciones artísticas al unísono. Además de que hay guionistas cuyo trabajo específico es traspasar al discurso del cine las historias ideadas, en primera instancia, desde el lenguaje literario y narrativo textual,

sin que el proceso menoscabe su acabado estético, profesionalidad y talento recreativo. Senel Paz adapta y reescribe, pone en escena, pero no admite que continúen sus cuentos.

Es importante recordar, en cualquier caso, que el personaje de Nancy, narradora, en este caso del cuento de Rufo Caballero, como personaje cinematográfico, y literario, sin embargo, no aparece hasta la segunda, y definitiva versión del guion adaptado por Senel Paz sobre la base contextual de su cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Teniendo en cuenta, por tanto, que no aparece en el cuento, ni en una primera versión inacabada del guion de *Fresa y chocolate*, es lícito que se pregunte de modo capcioso: ¿Qué razones podrían haber llevado a su inclusión? ¿Influyó que el personaje de Nancy, proveniente como se ha dicho del universo literario de Senel Paz, sea interpretada en el largometraje de ficción por Mirtha Ibarra, amiga muy cercana del escritor espirituano y partenaire a su vez del que luego será uno de los dos directores de *Fresa y chocolate*? ¿Por qué ella, que ya había interpretado ese mismo personaje en una película previa, reciente entonces, que según Gutiérrez Alea, su pareja, le hubiese gustado dirigir él? ¿Acaso la inclusión tardía de Nancy como personaje arbotante y tragicómico permitiría, con suerte, desdramatizar el argumento, y obstaculizar la concreción de la admiración, amor y atracción de los dos personajes masculinos, que podrían haber acabado dándose el beso de la mujer araña? Son cuestiones que ellos dos intentan aclarar una y otra vez.

Al momento de la escritura de la segunda, y definitiva versión del guión adaptado, Senel Paz y Tomás Gutiérrez Alea habían leído *Antes que anochezca*, la autobiografía de Reinaldo Arenas, editada en 1992, dos años después de su muerte, y de la aparición, en 1990, del cuento del autor espirituano. No es un detalle cualquiera, o sin importancia, debido a las semejanzas, y la simultaneidad, que bien podrían generar cierta suspicacia, entre la clasificación que hacen Reinaldo Arenas, y Senel Paz, de la homosexualidad masculina cubana posterior a 1959, cada uno por separado, aunque todo parece indicar que al mismo tiempo. Uno, en tanto escritor suicida y el otro por medio de un personaje. Es una cuestión que Senel Paz intenta aclarar desde el prólogo de *Fresa y chocolate*, que refiere una sugerencia que le hiciera el por entonces único director del largometraje de ficción. Hablamos de Tomás Gutiérrez Alea:

> Cuando leyó *Antes que anochezca*, la biografía de Reinaldo Arenas publicada en 1992, dos años después de mi cuento, me pidió que probara a incluir en la historia el entorno de nuestro personaje: el barrio, la relación con los vecinos, encuentros o desencuentros con la policía, lo cual ayudaría a enriquecer el contexto histórico y social y a diversificar los espacios del filme, demasiado concentrado en una sola locación. (Paz, 2012[b], p. 14)

Tanto es así que Paz evoca un personaje de fondo, que no cuajó y que se adecua, sin dudas, al estereotipo de la loca de argolla, que tan bien describió Reinaldo Arenas y que el espirituano se quedó con las ganas de activar, y permitirle existir en pantalla:

> Guardado en alguna gaveta, o carpeta, me quedó un personaje al que le tomé cariño y que a lo mejor retomo en algún momento, a quien identifiqué como La "loca" de las uñas pintadas, el cual me permitía utilizar otra textura del "lenguaje gay", si así pudiera decirse, un tono más popular, porque Diego hace uso del lenguaje popular pero de una manera sofisticada, paródica o irónica. Curiosamente, este personaje no me lo inspiró un gay o una mujer sino un hombre. (Paz, 2012[b], p. 15)

Es curioso descubrir que Senel Paz, que bien puede haber cimentado su fortuna y éxitos como escritor sobre la base de recrear una parte de la mitología del gay cubano, es capaz de reproducir un prejuicio descalificador, que distingue al hombre heterosexual del homosexual, como si ambos, cada cual a su manera, no fuesen seres humanos con derechos. Replica así, en 2012, a veinte años del guion acabado, un error conceptual que lo lleva a establecer distingos retóricos innecesarios, más allá de la inclinación natural por un género o sexo, también por los otros, a la vez o en diferentes instantes de la vida.

Senel Paz también cae en la obligación de explicar el porqué de la inclusión del personaje de Nancy en la segunda versión del guion, en detrimento siempre de Germán, que era el interlocutor natural de Diego, y que ya aparecía con cierto peso dramático, aunque breve y de segundo grado, en el cuento de 1990. Había que evitar incurrir en el equívoco plausible de una historia de amor gay, que sí concreta en la historia del cine de Rufo Caballero, donde finalmente David, objeto y sujeto del deseo, sirve de almuerzo y estímulo lezamiano a Nancy, primero, luego a Diego y también a Germán, en ese orden.

Había que prever, y atajar, cualquier potencial drama, y desenlace homoerótico, entre un combativo comunista de extracción paupérrima, y un homosexual intelectual, socrático. Por eso, más allá del regreso de un personaje carismático y confiable, Senel Paz busca eludir cualquier interpretación que desmontara la hidalguía ideológica de un joven comunista que podía llegar a sostener relaciones afectivas, y sexuales, con un gay.

El fantasma del éxodo masivo por el puerto del Mariel y la producción documental cubana en el exilio, que se acercaba al tema y la obra autobiográfica póstuma de Arenas, asustaban demasiado. De ahí las garantías absolutas que ofrece Alfredo Guevara en la carta dirigida a Raúl Castro a la que ya hicimos referencia, donde aclaraba la actualidad, pero también la idoneidad e inocuidad ideológica y política del largometraje de ficción, una vez se le contrasta con ese pasado, reciente entonces.

Incluso en el prólogo al guion cinematográfico, Senel Paz, un escritor memorioso, evoca desde la distancia y la calma, quizá adoptando la perspectiva incestuosa de David, el efecto que causaban en él esos habitáculos urbanos que le sirvieron de inspiración para *La guarida*, locación principal de su cuento, el guion y el largometraje de ficción:

> También es muy significativo y común en La Habana el hábitat de Diego. Durante los años sesenta muchos hoteles y casas de huéspedes devinieron en viviendas permanentes de espacios reducidos que gente como Diego convirtieron, además, en bibliotecas, pinacotecas y muros de lamentaciones. Estos espacios, a los que procedíamos del campo, nos impresionaban mucho. (Paz, 2012[b], p. 19)

Es una serie de admisiones a trámite de experiencias personales que bien pudieron colisionar en la concepción de ese universo literario entre autobiográfico y testimonial. El prólogo para la publicación en 2012 del guion de *Fresa y chocolate*, más que ciertas explicaciones de tipo estético, es un alegato de autodefensa donde no solo desarticulan y desmienten determinadas teorías conspirativas, omisiones, y olvidos casi involuntarios. Senel Paz debe salvar su responsabilidad social en tanto autor que escribió condicionado por un entorno ideológico discriminatorio, e intolerante.

De ahí que asuma como válido el tema del cuento y el largometraje, ya en palabras de Rufo Caballero, para después dedicarse a desmontar el razonamiento axiológico que llevó al crítico de cine a prolongar, quizás distorsionar, o tergiversar, desde la literatura de ficción, el argumento, la dramaturgia, y la temática del cuento, y el filme en cuestión:

> Para decirlo con palabras de Rufo Caballero, los autores hemos definido el tema de la película como "una parábola general sobre la defensa de la elección personal en cualquier ámbito". El tema ya venía planteado en el relato, pero en la película se refuerza y argumenta mejor porque tuve la oportunidad de beneficiarme de nuevas reflexiones y de las críticas y observaciones de otros. (Paz, 2012[b], p. 21)

El artículo[333] de Rufo Caballero al que hace referencia Senel Paz apenas denuncia, aunque también explica, las intenciones obliteradas del guion, y el largometraje cubano,

[333] Senel Paz apuntala así ciertas palabras de Rufo Caballero, extraídas con pinzas de aquel primer artículo que dedicó a defender la teoría plausible que planteaba que *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* y *Fresa y chocolate*, más allá del argumento de exoneración y justificación trazado por los autores, entiéndase el guionista pero también los directores, eludían ser una historia de amor y sexo gay entre un comunista joven y un intelectual disidente porque las circunstancias y el contexto cultural e ideológico lo impedían. La obra literaria de Rufo Caballero alrededor del tema se había explayado al respecto en el artículo de diciembre de 1993, "Fresa y chocolate. La democracia del sabor", pero también en otro de 2005 (y 2008), "Fresa y chocolate: Las ondulaciones del deseo", el que cita Senel Paz, hasta llegar a su historia del cine vuelta a contar, "Silicona", que está en ese primer y único libro de ficciones publicado hasta el momento: *Seduciendo a un extraño. Historias del cine vueltas a contar* (2010). La lectura en detalle del artículo que parafrasea Senel Paz, que data su primera versión digital del 2005, en una plataforma ya desaparecida, compilado con ajustes, luego, en *Lágrimas en la lluvia. Dos décadas de pensamiento sobre cine* (2008), permitió detectar que Rufo Caballero, en el texto de 2008, cambió los

en la medida que asume, con cierta complacencia, la posibilidad que dicho hipertexto, en su conjunto, y por separado, pudiesen generar diferentes corrientes de interpretación, algunas, en teoría, mal intencionadas y erróneas; que priorizarían aquellas otras lecturas, ajenas a las de los autores plurales que invoca Senel Paz en su defensa numantina.

Senel Paz no desaprovecha entonces la oportunidad de advertirles a los críticos de cine y hermeneutas cubanos que la intención, e interpretación prevaleciente y unívoca, en primera y última instancia, es la de los creadores y procreadores del objeto artístico, audiovisual y literario, y no la de los espectadores interesados, y lectores sospechosos. Senel Paz respondía, de ese modo, a las constantes alusiones, e insinuaciones, que en la obra literaria de Rufo Caballero, primero desde la crítica de cine y luego en su narrativa, dejaban entrever la posibilidad del escamoteo del drama, y la problemática homosexual de un cuento, guion adaptado, y filme de ficción, donde una de las líneas interpretativas bien podría derivar en esa dirección sin problemas:

> A quien señalan que en el cuento y luego en la película faltó decir esto o lo otro, que en el análisis y la denuncia se llega hasta aquí o hasta allá, pero en una pieza literaria o un filme no son un congreso en el que se pueda discutir un tema hasta agotarlo; tampoco un ensayo sino un relato en el que los personajes están condicionados por sus caracteres y circunstancias y viven la historia según pueden, no de una manera socialmente ejemplar. En un relato predomina la trama, no el tema, y este no se puede agotar, como pudiera ocurrir en un ensayo. (Paz, 2012[b], p. 21)

"Silicona", la historia del cine vuelta a contar por Rufo Caballero, vino a colorear de un rosado mucho más intenso y sintomático, una historia de cine que antes se lograba colocar de manera deliberada y siempre equilibrada pero precaria, entre la necesidad del cambio de discurso estético y sensibilidad social, y la denuncia de los errores y horrores cometidos desde el poder político contra los miembros de la comunidad gay cubana a lo largo del tiempo. Desde su «reeducación» en campos de reclusión por medio del trabajo forzado hasta su estigmatización ideológica y la posterior expulsión de las instituciones.

El escritor, al recrear "Silicona", acaba liando un marrón intencionado, y literario, al emplazar no solo un cuento y filme, paradigmáticos de la historia de la cultura cubana finisecular, sino también por hacerlo, precisamente, socavando la tesis del texto literario y del fílmico, antológicos ambos, ese supuesto canto a la amistad, y la reconciliación, siempre necesaria y posible, entre dos antagonistas de clase social y condición sexual.

---

inicios del texto de agradecimiento, al menos un par de párrafos muy sintomáticos por otros dos quizás mucho más acusatorios e incendiarios. El por qué no es tan difícil de imaginar.

Así entra en un conflicto campal con los directores del filme, pero sobre todo con Senel Paz, el escritor y guionista para el cual el arte, el cine y la escritura creativa deben ser asumidos y ejercitados como una catarsis controlada, diseñada, y también redirigida dentro de ciertos márgenes más o menos flexibles, por cierto aparato burocrático estatal, ideologizado, y partidista. Al que no es recomendable desafiar más allá de lo que dicta cierta lógica aprehensiva sostenida, no en la oposición leal al sistema político vigente, algo inconcebible como tal en Cuba hace muchas décadas, sino en la crítica contenida, de las decisiones erróneas e injustas tomadas por una comisión comunista depuradora, capaz no solo de censurar con firmeza (amenazando de paso con fusionar instituciones), sino también de condenar al ostracismo o reprimir con holgura a los más desobedientes, una experiencia que marcó la política cultura cubana de finales del siglo XX:

> Cuando el conflicto que provocó la película *Alicia en el pueblo de Maravillas*, de Daniel Díaz Torres, y en el intento del Estado, muy molesto con este filme, de fundir el ICAIC con el ICRT, lo que dio lugar a que un grupo de cineastas formáramos un comité para oponernos a la medida. Éramos dieciocho compañeros, nos manteníamos juntos casi todo el tiempo, discutiendo y redactando documentos, casi atrincherados, decididos a defender hasta las últimas consecuencias una idea de política cultural y un movimiento artístico de una experiencia inédita de oposición revolucionaria a una medida estatal tomada a nuestras espaldas, producto de los prejuicios y la falta de diálogo. (Paz, 2012[b], p. 8)

Más allá del aliento épico que el escritor confiere a un esfuerzo colectivo por parte de los cineastas, que no querían ser absorbidos por las estructuras del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), de por sí adoctrinadoras y partidistas, no es menos cierto que el filme en cuestión provocó un intenso debate de naturaleza, más que artística o estética, ideológica, al interior no de la sociedad cubana, sino más bien del gremio de cineastas, puestos en la picota de la censura por enésima vez a lo largo de las décadas:

> Aunque la película no fue bien recibida en ninguna instancia del poder, cierto es que de modo sintomático, a partir de su estreno dirigido, por invitación, comienza el subrayado de ciertos cuestionamientos que habían sido soslayados por el debate público sobre los problemas acuciantes que afligían a la sociedad cubana del momento. Si bien se concibe desde el absurdo argumental y espacio-temporal que intentó salvar las responsabilidades del realizador y el coguionista, sin conseguirlo, la película cierra un período conservador y abre una nueva etapa. (Leyva, 2018[b], p. 104)

Casi se podría afirmar categóricamente que la etapa más crítica o herética del cine cubano contemporáneo institucionalizado abre con un conflictivo filme de ficción que, bien puso entonces sobre la mesa, las aspiraciones, expectativas, exigencias, intereses, objetivos, y urgencias, no solo, de los artistas afectados, sino de la ciudadanía en pleno:

> La juventud inquisitiva, demoledora, siempre romántica en su intento de trastocar el orden establecido; la búsqueda de la felicidad y la realización personal en todos los sentidos posibles, más allá de los impedimentos impuestos por las estructuras estatales instituidas; el eterno retorno de las frases gastadas, las consignas revolucionarias devenidas gritos histéricos, el estupor ante la caída de los dioses del socialismo real… Esos y no otros son algunos de los temas trascendentes que aborda el filme, que aún hoy demanda ser analizado desde una perspectiva más compleja y dialéctica, desprejuiciada al menos. (Leyva, 2018[b], p. 104-105)

La exaltación estética y los éxitos de *Fresa y chocolate* habría que adjudicárselos, al menos en parte, a la inmolación previa, en la hoguera de la intolerancia institucional, del filme *Alicia en el pueblo de Maravillas*, que desmontó las esclusas de la crítica, contenciosa pero no desafiante, de las estructuras estatales, y del poder partidista único. Aún así seguía sin ser el momento justo de las demandas al estado y gobierno cubanos. Senel Paz tenía a su disposición, entonces, la coartada creativa para arriesgar y apostar, esta vez al seguro, desde lo argumental y lo dramático, pero no así en lo temático.

La impertinencia, una vez más desde la comedia como género cinematográfico, buscando más que todo una cierta descongestión discursiva, y de expectoración estética, al abordar y criticar el pasado reciente, no solo abarató el drama social en cuestión, sino que incluso llegó a trivializarlo. Por eso se puede afirmar que el cuento de Senel Paz, aunque entretenido, no es cómico del todo. La película de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío sí, gracias sobre todo a los personajes carismáticos de Diego y Nancy.

Senel Paz confiesa que él, como parte de la sociedad cubana de entonces, también cambió y estaba abierto a tolerar que otros escritores, imbuidos de un espíritu inclusivo, expandiesen el argumento y drama original, dado que ahora los actores y circunstancias del proceso de recepción estética e ideológica no eran iguales que veinte años atrás:

> Hoy día se es más tolerante y comprensivo con la homosexualidad en casi todo el mundo, se ha avanzado bastante y en algunos países ha habido conquistas legales notables, pero esto no significa que no sigan presentes muchos prejuicios, como ocurre con el racismo, la religión, la igualdad de géneros, los nacionalismos, esos viejos conflictos del hombre. Tolerar no implica […] la asimilación crítica del problema, por lo que el asunto no queda resuelto cuando, simplemente, nos volvemos más permisivos. (Paz, 2012[b], p. 22)

No hay que ser muy aprehensivo para entender que los códigos y principios éticos, ideológicos, y políticos, que maneja Senel Paz, lo llevan a discursar sobre el tema de la homosexualidad en términos de comprensión y tolerancia, y no de aceptación o respeto. A continuación admite que ese instante ideal, desde el arte, el cine, la escritura y la vida, para dialogar sobre ciertos temas preteridos, o prohibidos entonces, no existe del todo, llegando incluso a desmeritarlo en una escala de valores que lo reducen de raíz:

> Volviendo al arte, me parece que la homosexualidad es más bien un tema pequeño y que, aunque pueda resultar intenso por los tabúes que pesan sobre él, se agota en cuanto planteas la necesidad de reconocer tal orientación sexual como válida en el comportamiento humano y señalas los sufrimientos a los que conduce la discriminación. A partir de ahí, los restantes temas de la pareja homosexual son los mismos de las de la heterosexual: los celos, la pasión no correspondida, la infidelidad, la soledad…Tampoco el personaje homosexual debe estar condenado al tema de la homosexualidad, como no lo deben estar el negro a la negritud o la mujer al feminismo. Más interesantes me resultan a mí las posibilidades que brinda el personaje homosexual en el terreno del lenguaje porque este ha sido uno de sus refugios fundamentales y una de sus armas más eficaces. (Paz, 2012[b], p. 23)

Senel Paz se retrata, en la medida que, si bien cimienta su carrera literaria sobre la base de explotar, desde lo argumental y lo dramático, las problemáticas de un personaje homosexual masculino, por el otro lado desconoce que sus conflictos van más allá de la búsqueda y la consecución real de una pareja afectiva, sentimental pero también sexual. Estos pasan incluso, sobre todo, por la reivindicación de ciertos derechos ciudadanos y humanos que le fueron vedados, por no decir violados. En su condición u orientación, de homosexual confeso e irredento, Diego, que viene a ser el gran tributo de Senel Paz al arte, el cine y la cultura cubana en su conjunto, no reclama para sí el derecho de amar, a tener pareja y sexo con quién a él le parezca mejor, a contrapelo de las convenciones establecidas al respecto que lo han relegado a ser un ciudadano de segunda categoría.

Diego también demanda su derecho inalienable a estar y ser un creyente cristiano, un intelectual, un hombre homosexual de la República de Cuba en revolución, sin que por ello tenga que pagar un peaje excesivo e injusto, ocultando o renegando en público quién es y lo que desea conseguir como meta existencial pero también profesional.

De todos modos, sin ánimos de justificarlo, se comprende la difícil situación en que pudo estar Senel Paz, no tanto al escribir el cuento en 1990, como sí al momento de asumir la responsabilidad artística de adaptar el guion, y las obras teatrales posteriores, una vez que el éxito previo cosechado el extranjero por el relato abría las puertas a las puestas en escena, y también a la asunción de ciertos riesgos supra estéticos plausibles. Se debe recordar que en la década previa, tras el éxodo masivo por el puerto del Mariel en 1980, y la fuga o puesta en libertad de cientos o miles de personajes incómodos para el régimen político, comienza el destape audiovisual cinematográfico de los atropellos represivos en Cuba contra los desafectos y parias del sistema, en especial los creyentes, hippies, homosexuales, intelectuales incómodos, músicos, religiosos, incluso convictos

peligrosos y enfermos mentales expulsados entonces del país con destino a los EE.UU.[334]

Desde una producción documental filmada[335] fuera de Cuba, los exiliados comienzan a denunciar la naturaleza dictatorial y discriminatoria del proceso revolucionario cubano.

Otro tanto ocurre a través de una literatura autobiográfica, novelada y testimonial, que empezaba a cuestionar de manera sistemática, no tanto los modos de construcción del comunismo a la cubana, sino sobre todo su mito antropológico más caro y cuidado, el del hombre nuevo que preconizó el Che en 1965[336] y no tanto así el de la fraternidad, la igualdad y la libertad para todos; algo que Senel Paz sabe muy bien.

La descalificación estereotipada, por tanto reduccionista, de la homosexualidad en este caso masculina, no obstante, ayuda a enmascarar el juego a dos aguas de Senel Paz. Es un escritor que con una obra literaria conocida en Cuba no es hasta que gana el Juan Rulfo de Radio Francia Internacional con el relato *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, que se consagra y catapulta como narrador de prestigio, rescatando en segundas nupcias a un personaje, el hombre homosexual que había sido desterrado de la literatura cubana, enmascarado o ridiculizado, nunca visto como un interlocutor, y un personaje principal. Lo que ocurre ahora con Diego, muy a pesar de Senel Paz, que había reservado la gloria para el joven militante comunista David, la encarnación del hombre nuevo defectuoso e incompleto al que nunca se le ha podido hacer justicia desde el arte. Por razones obvias.

Senel Paz aparenta eludir, infructuosamente, el potencial amatorio y erótico gay como una posibilidad real de solución argumental, y dramática, de la historia del cuento,

---

[334] *El precio del poder*, como es conocida y fue distribuida en castellano *Scarface* (Brian de Palma, 1983), según su título original en inglés, es quizás el primer filme de ficción que se acerca a la temática de los miles de convictos y enfermos mentales, altamente peligrosos y violentos, que fueron embarcados rumbo a los EE.UU. tras ser liberados por el gobierno cubano bajo la égida de Fidel Castro Ruz, quien aprovechó el drama diplomático con la Embajada de Perú para deshacerse de al menos 125 000 ciudadanos cubanos, que decidieron, fueron expulsados o inducidos al abandono voluntario del país, y sus escasas propiedades, actos de repudio que incluyeron linchamientos ejemplarizantes y palizas profilácticas, algunas mortales.

[335] Tres documentales testimoniales filmados fuera de Cuba son los que primero se acercan al tema en sí: *En sus propias palabras* (Jorge Ulla y Lawrence Otto Jr., 1980), *Conducta impropia* (Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, 1983) y, por último, *Nadie escuchaba* (Jorge Ulla y Néstor Almendros, 1988).

[336] *El socialismo y el hombre en Cuba* (Ernesto Guevara de la Serna, Che, 1965) es el canon ciudadano e ideológico que a través del panfleto político más explícito abogaba entonces por la construcción dirigida, el diseño intelectual y la procreación del denominado hombre nuevo, ese joven comunista y extremista, intolerante, intransigente, también oportunista, que encarna no solo en el David como personaje literario y cinematográfico dentro de la obra de Senel Paz y otros muchos escritores, sino sobre todo en Miguel que, es quien mejor se adecua al arquetipo del abusador autorizado por su carnet de militante en el bolsillo. Más allá del fallido experimento de ingeniería social que supuso esa búsqueda vacua de un ser humano supuestamente superior en lo ético, lo físico, lo intelectual y lo moral, el daño antropológico y sociológico causado a varias generaciones de cubanos es prácticamente incalculable y por demás tal vez irreversible.

pero también del guion, la película, y las obras teatrales. Así llega a plantear que Diego, en tanto cazador de amantes comunistas, deseaba pero no amaba a David, y viceversa:

> Yo nunca pensé, vi, o sentí, esta historia como una historia de amor entre los dos personajes, ni en el relato literario ni después, cuando tuve una segunda y tercera oportunidad de retomarla para el cine y el teatro. A mí la historia se me ha presentado tal y como la he contado, no operó en mí ningún tipo de censura ni autocensura. No percibo a David enamorado de Diego y no me pareció bueno ni leal de mi parte obligarlo a una relación amorosa de la que no me daba señales por ninguna parte. Es más, creo que tampoco Diego se enamora de David. (Paz, 2012[b], p. 23)

Aun así el cuento de 1990 lo desmiente sin dificultades, poniendo en evidencia, desde la confesión compartida, y sobre todo la declaración de amor de Diego por David, cierta aprensión artística por parte del autor, que le impedía aceptar y admitir, de paso, el sentimiento profundo que los personajes habían hecho suyo de manera recíproca:

> Un día se quedó (te quedaste, Diego, no voy a olvidar esa mirada tuya), mirándome con una intensidad especial. "Dime la verdad, David", me preguntó, "¿tú me quieres?, ¿te ha sido útil mi amistad?, ¿fui irrespetuoso contigo?, ¿tú crees que yo le hago daño a la Revolución?". María Callas dejó de cantar. "Nuestra amistad ha sido correcta, sí, y yo te aprecio." Sonrió. "No cambias. No hablo de aprecio, sino de amor entre amigos. Por favor, no le tengamos más miedo a las palabras." Era también lo que yo había querido decir, ¿no?, pero tengo esa dificultad, y para que estuviera seguro de mi afecto y de que, en alguna medida, yo era otro, había cambiado en el curso de nuestra amistad, era más el yo que siempre había querido ser. (Paz, 2012[a], p. 49)

Como autor original, casi parece interesado en replicar, precisamente, la actitud evasiva e irresponsable de David, que se resiste aún a reconocer su naturaleza, el afecto acaso confuso pero profundo que profesa a Diego, quien le corresponde con intensidad. Más que admiración, a secas, el suyo es un amor atrevido y de cocción lenta, cultivado, en la acepción más literal del término. La relación discipular no niega, por el contrario, potencia ese diálogo socrático como expresión taimada de la atracción correspondida. Senel Paz, años después, sin embargo, admitiría dicha interpretación, a regañadientes. Hablamos de la posibilidad literaria y recreativa de una atracción mutua, y verdadera, obviando la reticencia inicial del personaje de David para caer en el juego de Diego que:

> Pudiera haberse enamorado, amarlo, pero no es el caso. No creo que un homosexual tenga que enamorarse, forzosamente y sin excepción, de todo aquello que tenga pene, ni que sea capaz de sentimientos y relaciones ajenos a la sexualidad, y esto sin necesidad de que sea un beato ni de que olvidemos que entre dos seres humanos siempre existe la posibilidad de que salte la lagartija erótica. Sería como considerar que la amistad entre un hombre y una mujer no es posible. (Paz, 2012[b], p. 23-24)

Sin embargo Senel Paz, el escritor, desconoce o necesita olvidar, es harto curioso, que David no era un completo extraño para Diego; que lo conocía de varios años antes, aunque fuese bajo la condición del anónimo asistente del espectáculo teatral donde el entonces estudiante de preuniversitario interpretaba al Torvaldo de *Casa de muñecas*. Momento en que había caído rendido ante la belleza, y el talento, de un apuesto pero inexperto David, quien tiempo después, estudiante de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de La Habana, sale a merodear por los aledaños de la calle Galeano, sin saber que lo acechaban y deseaban, a pesar de su aspecto atribulado y desabrido que, lo hacía atractivo a los ojos de Diego, dispuesto a no errar de nuevo aun cuando David, desde el cuento en cuestión, según confiesa, no es que fuera un Adonis carismático:

> Pero ahora yo, tieso y mudo en el centro de la guarida, le resultaba tan soso que empezó a creer que, como en tantas otras ocasiones había sido víctima de un espejismo, de su propensión a adjudicarle sensibilidad y talento a los que teníamos carita de yo-no-fui. Realmente le sorprendía y le dolía equivocarse conmigo. (Paz, 2012ª, p. 24)

Dos detalles destacan de la narración que hace David del instante de la cerrazón. Primero, emplea el adjetivo tieso para referirse a su estado de aletargamiento o estupor, cuando luego, cerca del fin del cuento, conjuga el infinitivo «entiesar» para aludir a las erecciones que le provocaba Diego con solo mencionarle su deseo de verlo desnudarse. Dos, Diego, a juzgar por lo que dice David en el fragmento anterior, había intentado con insistencia no solo seducir algún apuesto efebo de izquierda para su placer instantáneo. También debió buscar alguien agradable y educado, cuando menos instruido y sensible, con quien establecer y estrechar algún vínculo afectivo a tiempo completo y sin miedos, lo que desmonta las teorías que maneja Paz sobre el frivolidad que define al personaje de Diego, incapacitado para enamorarse cuando todo indica justo lo contrario.

Él está aquiescente y más que necesitado de una relación afectiva y erótica sensual que no sea abusiva, circunstancial ni mediada nunca por el interés económico repentino. Esa admiración y el amor que nacerá luego se basan desde el principio en la atracción, que facilita la comunión de intereses y el establecimiento de la relación discipular que le permite a David acceder y ser iniciado en el misterio y rito lezamiano con la anuencia espiritual de Diego, su maestro intelectual. Por eso sorprende la forma en que Senel Paz sostiene que la amistad y el amor son incompatibles; que no pueden subsistir al unísono entre dos personas, sean del mismo género o sexo, u hombre y mujer. Lo que consigue Rufo Caballero es desmantelar desde la ficción una afirmación y criterio esquemáticos. David es amado y amante, a la vez, pero antes y después, también, amigo y discípulo.

Es una praxis habitual que Rufo Caballero maneja a discreción en otros tres de los cuentos que conforman *Seduciendo a un extraño. Historias del cine vueltas a contar*: "Mi Espectador. Intervención sobre *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann y Luchino Visconti", "Las fuerzas mayores. Brokeback Mountain, de Ang Lee", y "Perros de paja. Reservoir Dogs, de Quentin Tarantino",[337] los cuales aluden y reverencian a su vez tres filmes extranjeros que en teoría nada tendrían que ver con la película *Fresa y chocolate*. A no ser el despertar imparable de una atracción complicada entre individuos dispares, que no aparentaban «cojear de esa pata», que es decir, en cualquier caso, que se sienten atraídos por la belleza, el erotismo natural y la sexualidad de seres de su mismo sexo y/o género u orientación, uno de los hilos conductores y temáticos de su obra literaria plena.

Senel Paz, todavía en 2012, siente el impulso de agotar la polémica y ahorrarse las excusas que se le demandaban desde ciertos sectores de la crítica cubana especializada y el público nacional en general que, entonces, y en la actualidad, sostienen que el cuento y el filme hicieron trampa al eludir representar un amor gay a todas luces posible:

> Es por esto que no deja de sorprender la insistencia de algunos en que esta historia es, solo es, y no puede ser otra cosa, que una historia de amor homoerótica que su autor y su director no tuvieron el coraje de asumir y que, en consecuencia, optaron por presentar como una disertación útil pero limitada y pudibunda en torno a la intolerancia y la diferencia. (Paz, 2012[b], p. 24)

Más allá de olvidar o resultarle deprimente que *Fresa y chocolate* fuese dirigida a cuatro manos entre Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, Senel Paz insiste ahora, de cierta manera, en intentar desarticular la raíz del análisis, continuado en el tiempo, que Rufo Caballero hace del cuento, y el filme de ficción, seguimiento en profundidad que se remonta al artículo del 31 de diciembre de 1993, a constantes alusiones dentro de otros libros del autor, al artículo de agradecimiento que escribe en 2005, y a la historia que aparece formando parte de su único cuaderno de ficciones, publicado en 2010.

Sin embargo, en algún momento Senel Paz, agotado quizás y una vez muerto Rufo Caballero, decide rendirse a la evidencia de que es imposible constreñir la interpretación intencionada del arte a los significados que le quiso, o consiguió, adjudicarle el autor, quien, al fin, en este caso a posteriori, admite la posibilidad de transferir la construcción o la producción del sentido, en tanto una verdad personal, al espectador interesado que,

[337] No solo en esos otros tres cuentos de la colección. La simbiosis sentimental entre individuos diversos, que se complementan y aman a contracorriente, es una constante argumental y emotiva en la obra literaria de Rufo Caballero, sea axiológica o de naturaleza narrativa, al final, un solo corpus creativo indisoluble. Ello nos permite afirmar que desde el punto de vista metodológico la muestra de análisis se ha enfocado en apenas cinco relatos solo como una cuestión meramente pragmática.

otorgaría al hipertexto artístico, cultural, y literario, una lectura diferente de la original, la supuestamente más probable, pero no la única, y mucho menos la última:

> Comprendo que toda historia tiene múltiples lecturas, que existe el derecho a la apropiación y a la reinterpretación de cualquier obra, y que reconstruimos las historias ajenas, pero así y todo me parece excesivo señalar a otros autores que no sepan identificar o, peor aún, asumir, sus temas y personajes, obligándose a sí mismos, por cobardía o mojigatería, a la traición y el escamoteo. Si Titón y yo hubiésemos deseado hacer una película sobre el amor entre Diego y David la hubiéramos hecho. Ambos hemos demostrado tener los talentos necesarios. (Paz, 2012[b], p. 24-25)

Es una alusión personal indirecta, siempre rastreable por reconocible, al cuento y al ejercicio crítico sistemático de Rufo Caballero sobre el tema de *Fresa y chocolate*. Que Senel Paz reconozca, a su pesar, el derecho epistémico del autor de las críticas de cine, y de otros cuentos, en tanto escritor y espectador, de elucubrar una interpretación acusatoria o diferente en torno a la historia literaria y luego cinematográfica, es un buen indicio de que Rufo Caballero no iba del todo desencaminado.

En el cuento de 1990, el guion adaptado de 1992, el largometraje de ficción de 1993 y las obras de teatro posteriores, sobre todo la de 1994, abundan pistas que indican cierta propensión manifiesta, en los personajes de David y Diego, a dejarse arrastrar por la admiración, y sobre todo, por la amistad que desboca en el amor romántico, y el sexo, tras el asentamiento de una atracción que es mutua.

Que a Senel Paz no le haya quedado de otra que admitir esa interpretación posible, que no comparte y de la que no se responsabiliza nunca, no obstante, no descalifica para nada, en lo estético, el ejercicio recreativo de Rufo Caballero, quien a hombros de otros, que le precedieron, es capaz de construir su edificio de sentidos y verdades personales, que son, en buena medida, la esencia del arte más honesto y trascendente.

Quizás tardíamente, Senel Paz reconoce que el establecimiento e interpretación, nunca definitivo ni unívoco del significado del arte, no siempre coincidirá con la visión del autor original, él y también los dos directores del largometraje; sino que el sentido, en tanto verdad prístina, es asumido por un espectador y lector que distorsiona o elonga los argumentos y derroteros dramáticos de una historia del cine que se vuelve a contar, de nuevo, desde una perspectiva personal y disidente que replica la intención original en la misma medida que ofrece soluciones alternativas, y una estructura descentrada más cercana a la sensibilidad del autor que la adapta desde la escritura de esencias literarias:

> Un escritor que es a la vez cineasta nunca esperará que la película sea como él la pensó; sus expectativas, por el contrario, serán sorprenderse con la transformación de su texto en obra cinematográfica y con el trabajo de los demás. Yo pienso seguir andando por ambos

> caminos, e incluso, volver atrás y retomar guiones para convertirlos en novelas y poder decir, a propósito de las historias y los personajes, aquello que solo la literatura, libre de los límites de una realización y de presupuestos, tecnologías y tiempos limitados, me permitiría. (Paz, 2012[b], p. 31)

Si bien la literatura de ficción impone la camisa de fuerza y el esfuerzo intelectual extra de recrear el aspecto físico y las circunstancias que fijan las peripecias dramáticas que atraviesan los personajes de celulosa, el cine, con todo su enorme potencial icónico, contribuye a rellenar dichos espacios en blanco, desde la construcción o producción, más que condicionada desde lo literario, de una historia con un incuestionable encanto y potencial adaptable que luego se prorroga. Lo anterior explica por qué al aparecer el primer filme cubano de ficción que presenta al homosexual masculino como un sujeto protagónico, y válido dentro del cine cubano contemporáneo, el mismo no supera con creces la perspectiva amanerada y convencional que hasta entonces se tenía al respecto.

Comienzan entonces, de manera subrepticia, ciertos disturbios de consecuencias estéticas pero también éticas e ideológicas, que procrean una mitología alrededor de una pareja de personajes masculinos, y sus circunstancias, David y Diego, que a su manera abrieron una brecha por la que luego se han intentado reivindicar, sin conseguirlo del todo, otras demandas de tipo político y social.[338]

Rufo Caballero, por su parte, al fin, consigue dar el salto ornamental del caballo. Al no poder refrenar el impulso de incursionar en la ficción dentro de su obra literaria, decide que la mejor forma de librarse de la tentación era caer en la trampa de recrear historias del cine que ya había hecho suyas desde el ejercicio intelectual y profesional de la crítica, el ensayo, y la enseñanza. Él necesitaba no solo especular o imaginar, sino, sobre todo, construir sentidos, y proveer a su existencia de una razón recreativa de peso.

Escribir para él era como respirar: un acto involuntario. Renunciaba, solo en parte, no al compromiso de hacer ciencia, en serio, sino de argumentar, y contrastar la verdad, para demostrar sus puntos de vista que ya, desde el arte, no necesitaban explicación, sino respiración, vida, y suerte, más allá del amor y la muerte, como sus personajes y relatos. Para ello precisaba de las herramientas hermenéuticas del método, en extremo subjetivo, de interpretar a discreción, siendo consecuente con un estilo literario definido

[338] Hubo que esperar hasta finales de la década de los años 80 para que apareciera el primer personaje perceptiblemente homosexual del cine cubano de ficción del período revolucionario, filmado dentro de Cuba, en este caso como parte del largometraje de ficción *La bella del Alhambra* (Enrique Pineda Barnet, 1989): Adolfito, interpretado por Carlos Cruz. Antes apenas habían aparecido atisbos de una igualmente presunta bisexualidad por parte del personaje de Leonardo Gamboa, en *Cecilia* (Humberto Solás, 1982), según las interpretaciones de algunos críticos cubanos, en especial Frank Padrón, así como un personaje animado manifiestamente «afeminado» o «amanerado» en *Vampiros en La Habana* (Juan Padrón, 1985).

y personal, perfectamente reconocible tras veinte años dedicados al acto de discursar y teorizar sobre el cine y otros temas; por el placer de hacerlo y sin miedo al equívoco, pues al final «Nadie es perfecto».

CONCLUSIONES.

La tesis de Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, titulada *El discurso del método*. *La crítica de autor en Cuba y la producción de sentidos en la obra literaria de Rufo Caballero (1993-2010)*, más que ahondar en las contradicciones estilísticas, generacionales, e ideológicas, entre las distintas facciones, y perfiles, desde los que se ha cultivado el ejercicio del criterio en la nación insular a lo largo del tiempo, establece las rasgos epistemológicos, y estéticos, que caracterizan la escritura, y el estilo de Rufo Caballero, como la expresión máxima de la crítica de autor, entendida cual una actividad intelectual y profesional, un discurso literario, y método analítico, que apuesta por narrar una historia del cine, acaso vuelta a contar, a través de la cual el hermeneuta se consagra como un escritor de ficciones hipertextuales, y palimpsestos posmodernos.

Esta no tan nueva orientación de la *crítica de autor* hacia el campo de la creación artística, ensayística, y narrativa, supera por amplio margen el concepto reduccionista que consideraba la profesión como una praxis subsidiaria, y radicícola, respecto al cine, no como un fenómeno cultural y estético en sí. Desde el punto de vista más exhaustivo, y consecuente en lo metodológico, el trabajo supone un estudio de rigor, personalizado, sobre la *crítica de autor* que se escribió en Cuba entre 1993 y 2010, de modo específico, deteniendo su atención en la obra literaria del más importante crítico cubano de cine de ese período, por lo menos, de los que escribían y vivían en el país entonces.

Este resulta un tema que ha sido abordado de manera aleatoria, y circunstancial, predominando el tipo de análisis más subjetivo, consistente en el cuestionamiento de la integridad ética del crítico de cine, y no en el abordaje de sus aportes metodológicos, también teóricos, y de sus avatares existenciales. El estudio actual busca favorecer un seguimiento histórico secuencial de los cambios registrados por esta práctica axiológica acerca del cine, en los últimos veinte años, a tenor con las condicionantes económicas, socioculturales, políticas, que determinan las características intrínsecas de un fenómeno analítico, discursivo, tan subjetivo, y polémico, por las reacciones viscerales que suscita en el ámbito académico cubano. Aunque muchos artículos, ensayos, libros y ponencias, han abordado el tema en cuestión, de un modo tangencial, ninguno ha determinado de manera científica, y objetiva, qué rasgos definen en lo conceptual, y también lo formal, a lo que he dado en llamar la *crítica de autor* en Cuba.

Escrito de las más diversas maneras, las características intrínsecas del discurso y método analítico, aplicado por Rufo Caballero, demuestran una voluntad creativa que, desde puntos de vista personalizados, se propuso, y consiguió, romper con anacrónicos moldes formales y estilísticos de ejercer la crítica de cine en el sentido más tradicional del término. En franca oposición a lo que dictaban las convenciones y conveniencias de los autores y facciones de períodos precedentes, la crítica del cine en Cuba, a partir de su obra literaria (que no limita las tácticas y estrategias de acercamiento del espectador fílmico una vez que el crítico descuida sus dotes de liderazgo y falsa ubicuidad), ofrece un punto de apoyo, equilibrio dinámico, y reconciliación, entre el espectador y el lector; deseando más que nada provocar, instigar, como siempre, al público, a que consuma el cine de manera diferente, más intelectual, pero no por eso menos apasionada, y emotiva, a medio camino entre la duda razonable y la certeza científica, nunca definitiva.

Ocurre que la *crítica de autor* en Cuba, desde la perspectiva de Rufo Caballero, busca que el espectador desconfíe, y no se conforme con las respuestas recibidas, que no vendrán enlatadas, ni regurgitadas por el crítico como hermeneuta infalible; éste se verá obligado a la autogestión del conocimiento cinematográfico, y cultural, a la superación personal en el ámbito emocional, estético, e ideológico, en aras de percibir el fenómeno fílmico, y la crítica del mismo, como prácticas culturales complementarias, y dialógicas, a contrapelo de lo que enseñan los manuales del oficio, que recomiendan el alejamiento entre el fenómeno fílmico, el ejercicio interpretativo, y un espectador en teoría inerte.

La crítica de cine se vincula de un modo muy cercano, personal, e intransferible, al hecho artístico que analiza. La *crítica de autor* se trata de una creación autónoma que, ni fraudulenta u oportunista, conlleva por antonomasia, y vocación expresiva del crítico, la emisión de un discurso literario en el que prevalece, y se potencia, desde una marcada capacidad y disposición axiológica, un método de análisis concebido con la intención de cuestionar, e incitar, el pronunciamiento por parte del analista, y escritor, de una opinión personal, que sirva de provocación intelectual a un espectador y público masivo, con la capacidad desarrollada de razonar, pero muchas veces adormecido por el bombardeo constante de imágenes e interpretaciones erróneas, e interesadas. El discurso crítico de Rufo Caballero no deja de ser posmoderno porque aspire a desmarcarse del anonimato autoral, y la discrecionalidad alusiva, impuesta como uno de los principios teleológicos del posmodernismo. Su discurso, cuanto menos, evoluciona, y trasciende a un estadio superior, de asentamiento artístico estilístico, que da por sentado su condición de autor, y escritor, para, una vez superada esta barrera artificial, proponer nuevas lecturas.

En la etapa analizada Rufo Caballero escribió algunos de los artículos, crónicas, ejercicios poscríticos, ensayos, y «ficciones» más arriesgados, y experimentales, hecho que convalidaría la hipótesis planteada: la *crítica de autor* en Cuba, la obra literaria del escritor estudiado, entre 1993 y 2010, sin pretender ser perfecta, supuso la irrupción de un discurso y método analítico incendiario respecto al fenómeno fílmico que analizaba. Así, el oficio del criterio, registra un período de crecimiento y evolución, caracterizado por la renuncia voluntaria a todas aquellas ataduras conceptuales, discursivas, estéticas, éticas, formales, sobre todo ideológicas, propias de etapas anteriores, en que la crítica de cine se sometía, por defecto, a la ideología dominante y a una política cultural partidista.

Rufo Caballero fue un escritor e intelectual divo, a ratos frívolo, que adoptó la pose displicente del discípulo perpetuo que aprende de sí, de cualquiera, de los demás, de los otros, de todos, de sus apreciaciones, errores, de sus interpretaciones correctivas, más nunca ortopédicas. La suya es una escritura autoconsciente, que no automatizada, más bien anatómica, o corporal, pues él escribe con, y desde el cuerpo, para satisfacer una necesidad emocional, y fisiológica: comunicarse, por escrito, para ser escuchado, sobre todo, leído, pues su reino es el de la escritura, la ficción, la literatura, la narrativa.

No hay distracción ni distensión en su prosa poética, presa del paroxismo del autor que grafica su opinión desde el criterio personal, asumido y expuesto a cuenta y riesgo. En el ámbito académico cubano contemporáneo es un tópico hablar de la clarividencia abrasiva de su crítica de cine, atenazada desde el inicio por el barroquismo exuberante, no meramente ornamental, de la literatura latinoamericana, la cual él aspiró a integrar.

El suyo fue un método prospectivo, de perforación psicoanalítica del autor fílmico, de búsqueda decidida en los sedimentos cognitivos, existenciales, ideológicos, políticos, que detonan el proceso genésico del acto de la creación artística, intelectual, y literaria, si acaso se diferencian, una problemática que Rufo Caballero resuelve sin preocuparse. En su opinión, no hay límites emocionales, ni gnoseológicos, que divorcien y distancien el arte de la ciencia. El de él fue un amor sin escalas entre la comprensión de la creación como la polea de transmisión, y el vehículo de ciertas ideas a debate, y la ciencia como la explicación, o la reinterpretación de esas ideas, a través de otras, igual de complejas. Ciertas constantes temáticas, y preocupaciones filosóficas, aparecen y desaparecen de su obra literaria, para luego emerger de nuevo, encadenadas, y enmascaradas, tras otros tópicos, también habituales. El individuo aislado, carismático, decadente, e interesante, pendenciero, y «penitenciario», más que el sospechoso habitual, es el gran protagonista de sus críticas de cine, por tanto, también, de su narrativa hipertextual, y posmoderna.

No nos referimos tan solo a los directores de cine, sino incluso a ciertas historias, las ficciones fílmicas, narradas desde el otro anárquico, para nada normativo, o estándar, respecto a los demás. El discurso y método de Rufo Caballero se remite a la enunciación de verdades especulativas, y múltiples. No hay maniqueísmo manierista, ni mesianismo, en su obra literaria, sí liderazgo de opinión, más que todo, porque él fue un comunicador de profesión, en cuanto lo es también un profesor universitario, y una vedette televisiva.

Fue, al menos sus últimos años de vida, el más mediático de los críticos cubanos de cine, apuntalando su eficacia y experticia comunicativa desde la búsqueda y hallazgo no casual, de nuevos códigos, no estrictamente académicos, que le permitieran epatar o intimar con el público masivo. Su registro vocal como crítico de cine oscilaba del tono abdominal, bajo, y conversacional, del discurso hablado para la televisión pública del estado comunista cubano, al articulado funcional en la prensa plana, y el fraseo virtuoso, cuando recurría al ensayo de medio fondo en revistas especializadas, o de largo aliento, en sus libros de ensayos de carácter no compilatorio.

El método analítico de Rufo Caballero partía del principio de la duda razonable y sistematizada. Él aprehende la realidad en cuanto desconfiaba de las verdades unívocas. El suyo era un quehacer centrífuga y radial, que partía del núcleo para desmigarse como una onda expansiva, detonante en direcciones múltiples; también podía, por el contrario, atacar el centro de la atención desde muchos puntos de vista, equidistantes, e inconexos. Esta ambivalencia lo hacía impredecible, pero efectivo. Así, su método se concibe desde la metamorfosis, y el travestismo lúdico del pensamiento corredizo, fluctuante, líquido, pero nunca hormonal, o voluble, aunque se escriba desde la emoción incorregible.

Rufo Caballero se encomienda a la explicación del hombre, el arte, sus hambres, desde las circunstancias, las que sean, que lo rodean. Su dialéctica científica y literaria se construye desde la contradicción, las revisiones constantes y el relativismo más feroz, sin llegar a incurrir en trivialidades, y el fetichismo a deshora, más bien a deshonra.

Su pensamiento es complejo, y diverso, donde colisionan teorías aparentemente antagónicas, e irreconciliables, que él agrupa, y hace funcionar de una manera orgánica, por compensación o contraste, una capacidad inverosímil para los puristas que prefieren las afiliaciones metodológicas estrictas, atrapadas en los aparadores claustrofóbicos del pensamiento científico más conservador. Rufo Caballero no adopta un tono acusatorio, ni ejemplarizante enjuiciador, por lo menos no a tiempo completo. No existen culpables, en su obra literaria, cuando más, responsables. No incurre en la pedantería sociológica de explicar todo desde una perspectiva clasista, o enajenadamente ideológica a ultranza.

Eso no implica que eluda, no tanto la crítica, y la crónica social, sino que observa los fenómenos artísticos en su más vasta complejidad, en sus entresijos extra estéticos, para situarlos en un plano cósmico, acaso ecuménico, y polimórfico, donde explica las incidencias diversas que atañen o afectan el proceso de la creación artística, y literaria.

Rufo Caballero va a la explicación de la obra del hombre en su contexto creativo, inmediato y personal, pero también entendiendo el proceso en sus resonancias gregarias, en cuanto el individuo humano, aunque aislado, sigue siendo un ente social. El discurso, y el método de Rufo Caballero, en cuanto unidad de sentidos, corporales, y conscientes, consiguen describirlo, y desdoblarlo. Él fue anatómico, y sensual, en primera instancia; También intuitivo, y deductivo, en un segundo momento. Son las dos mitades de un ser humano ambivalente, y de un profesional apertrechado de una personalidad polémica, incluso problemática, que disfrutaba de los conflictos y desavenencias con sus colegas.

Entre sus méritos posibles estaría el de implementar el psicoanálisis como método y teoría de perforación de la psiquis profunda del autor, y de él, en cuanto intérprete del del fenómeno fílmico, del cual se arroga la licencia para construir, o reproducir sentidos. Hablamos de la aplicación, al análisis del arte, y de la cultura, del arsenal psicoanalítico, adaptado a esa realidad histórica insular, para lo cual tuvo que enfrentar la desconfianza institucional de la academia cubana finisecular, renuente a entender las potencialidades de una herramienta interpretativa tan funcional, operativa, y válida, como cualquier otro método o teoría, más conductista, historicista, pedagógica, o sociológica, si se quiere.

Rufo Caballero se debate entre la apariencia y la esencia, no de sí, ni su discurso, sino del método que aplica. Resulta complejo y difícil gestar un análisis fílmico a partir de una sistemática ambivalente, en constante cambio, y revisión, que aspira a expandir hasta el infinito el significado del fenómeno fílmico, desde la articulación especulativa y rupturista de nuevos sentidos personalizados pero plausibles, que nacen de suposiciones, y de la propia dramatización literaria y narrativa del proceso hermenéutico de entender.

Rufo Caballero, como un escritor de ficciones, e intelectual insurgente, se conecta con la realidad del arte, y la literatura, a niveles cada vez más profundos, en lo humano. En cuanto hermeneuta, y narrador, secuencia otros derroteros diegéticos, dramáticos, y, tantos sentidos posibles como espectadores haya. Rufo Caballero estuvo provisto de una espiritualidad enciclopédica, y ecuménica, erigida encima de experiencias vitales, ajenas y propias, pero también, sobre la contemplación no diletante, ni displicente, de la vida, que lo desbordaba, en primer término, pero también desde el doble fondo de la ciencia.

Rufo Caballero encomienda su discurso hermenéutico a una gramática ecléctica, donde al consumo del fenómeno fílmico, se suma la lectura y asimilación sesuda de los paradigmas artísticos y estéticos que, desde la filosofía del arte, y la teoría de la cultura, componen su mapa axiológico personal. Su método, híbrido a todas luces, no desdora su regusto por la parafernalia verbal aplicada en dosis excesivas, desde el barroquismo estilístico por un lado hasta la actualización categorial enunciativa y el constante cambio de enfoques que rebasan el marco limitado de la teoría para priorizar, en contraposición dialéctica, un acercamiento pasional al objeto de estudio desde un prisma existencial.

Por eso él criticaba, y a la vez fabulaba, casi siempre en primera persona. No hace distingos al respecto. Indaga en la naturaleza oculta de los fenómenos estéticos desde el conocimiento potenciado a partir de múltiples lecturas y visiones filtradas por el tamiz absorbente de su ser.

Aunque nunca lo admitió, su método de trabajo, su pensamiento, se organizaba alrededor del uso de parejas categoriales antinómicas, complementarias, contrastantes, propias de un pensamiento más cartesiano y lógico que verdaderamente posmodernista. Urgido de hilvanar la información a su alcance, para luego dispersarla a quemarropa, recurre al ensayo más experimental, cuya estructura interna parte del encabalgamiento, la subordinación, y la yuxtaposición de ideas, a la aglomeración de argumentos, a favor, en contra, consecutivos, a veces contradictorios, dubitativos, abiertos a la interpretación libérrima, como una provocación inducida, que busca incomodar al espectador y lector. Él nunca propuso una verdad lapidaria, constrictiva del rigor científico que impondría la duda sistemática. Su escritura fluctuaba, casi arrítmica, necesitada de un «marcapasos».

La suya es una lógica implosiva, que al detonar hacia dentro, provoca un impacto demoledor, debido al pulso intelectual en reconciliación constante con la metáfora, y el símbolo. Su obra resulta genuinamente intelectual, de mayor trascendencia conceptual, al recurrir como nunca a los poderes de la polisemia y la apertura interpretativa.

Su discurso axiológico, fragmentario, que no fragmentado, buscaba dinamitar los cimientos soterrados, a ratos invisibles, de la estructura esquelética interior sobre la cual descansa la carga argumental, dramática, narrativa, sociocultural, incluso psicosexual, de los filmes que analizaba, siempre en dependencia del tono de los mismos. Excelente comunicador, Rufo Caballero concientiza y aplica porque lo entiende así, la importancia de los títulos y los subtítulos de sus textos, tanto a modo de artículos, críticas, crónicas, ensayos, como en sus ficciones hipertextuales. Él empezaba a narrar antes de hacerlo.

Los títulos y subtítulos de sus escritos venden su escritura, suponen una invitación y carta de presentación que induce la lectura. Es posible afirmar que resultan sugerentes, provocativos, no indulgentes con el espectador, incluso premonitorios sobre su historia de vida, devenida biografía intelectual, mapeo inconcluso, cartográfico, de los territorios inexplorados de su corpus filosófico existencial.

Dentro de su método, Rufo Caballero, como autor y crítico, escritor e intelectual, puede llegar a prescindir del momento meramente evaluativo para priorizar en su lugar el ejercicio hermenéutico en sí. Sus críticas se construyen a modo de un rompecabezas, buscando el lugar justo para cada pieza de sentido, adjetiva o sustantiva.

Su único libro de cuentos, esas historias de cine vueltas a contar, sería el acabose, la consagración, y la sublimación definitiva de un viejo anhelo artístico, y recreativo: emborronar los límites corredizos, y neblinosos, él diría que artificiales, e inexistentes, entra la crítica del fenómeno fílmico como una actividad intelectual y profesional que también es discurso, e interpretación, y las que resultarían sus ficciones hipertextuales. A manera de palimpsestos posmodernos, incluso de «trampantojos», sus historias de cine dejan de pertenecerle porque nunca fueron suyas; construyen y reproducen sentidos plausibles de ser rescatados de la amnesia, hasta el infinito interpretante de cada cual, desde una lectura interesada donde el espectador y lector es también el autor de la obra literaria, y del fenómeno fílmico, una fábula que no acaba nunca con un final feliz.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABREU ARCIA, Alberto. *Los juegos de la Escritura o la reescritura de la Historia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2007.

ACOSTA DE ARRIBA, Rafael. "La crítica ante el espejo: una mirada a la crítica cinematográfica cubana". *Cine cubano*, 1993, nº. 139, p. 27-33.

AGRAMONTE, Arturo. *Orientaciones para el principiante en cinematografía*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1963.

_____. *Cronología del cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1966.

AGRAMONTE, Arturo; CASTILLO, Luciano. *Ramón Peón: el hombre de los glóbulos negros*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2003.

_____. *Entre el vivir y el soñar. Pioneros del cine cubano*. Camagüey: Editorial Ácana, 2008.

AGUADO, Ladislao. "Pavel Giroud: Leí el caso Padilla como el drama de Galileo Galilei". En: <https://hypermediamagazine.com/columnistas/set-point/pavel-giroud-lei-el-caso-padilla-como-el-drama-de-galileo-galilei/> (19-XII-2024)

AGUILERA, César Reynel. *El soviet caribeño. La otra historia de la Revolución cubana*. Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2018.

AGUIRRE ROJAS, Carlos. *Retratos para la historia. Ensayos de contrahistoria intelectual*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010.

AGUIRRE, Mirta. *El Neo- Realismo italiano*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1962.

_____. "¿Cómo y para qué hice crítica de arte?". *Santiago*, 1980, nº. 38-39, p. 19-34.

_____. *Estudios literarios*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.

_____. *Crónicas de cine*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988-1989.

ALAPE, Arturo. "Fidel y el Bogotazo". En: <https://rebelion.org/fidel-y-el-bogotazo/> (11-III-2026)

ALMENDROS, Néstor. *Días de una* cámara. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1982.

_____. *Cinemanía. Ensayos sobre cine*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1992.

ALMODÓVAR, Pedro. "Guerra de nervios: 'my week in LA'". En: <https://www.eldiario.es/cultura/cine/guerra-nervios-my-week-in_129_8876386.html> (05-IV-2022).

ALONSO, Aurelio. “Alfredo Guevara en el ejercicio de la crítica”. En: <https://segundacita.blogspot.com/2017/12/alfredo-guevara-en-el-ejercicio-de-la.html> (10-III-2026)

ALONSO ALONSO, María Margarita. “Mediación y Construcción de sentido: notas en torno a su articulación teórico- metodológica en el estudio de apropiación de internet”. *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, 2010, nº. 6, p. 3-37.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luis. “La crítica y el diálogo insomne”. *La Gaceta de Cuba*, 2009, nº. 1, p. 36-40.

_____. *Alejo Carpentier: la facultad mayor de la cultura*. La Habana: Ediciones ICAIC/ Fundación Alejo Carpentier, 2016.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luis; RAMOS RICO, Juan Francisco. *Circunvalar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2003.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luis; BARRETO ARGILAGOS, Gaspar. *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2010.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luis; PÉREZ PADRÓN, Armando. *Introducción al cine*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010.

ARANGO, Arturo. “Pensar el cine desde lo otro”. *La Gaceta de Cuba*, 2000, nº. 1, p. 16-18.

ARIAS, Salvador. “Alejo Carpentier y el cine”. En: ARIAS, S. (sel.). *Alejo Carpentier. El cine: décima musa*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2011, p. 7-17.

ARROYO, Francesc. “La escritura sin sujeto”. *El País*, 10 de octubre de 2004, s/p. En: <https://elpais.com/diario/2004/10/10/cultura/1097359201_850215.html> (12-I-2020).

Así de simple. San Antonio de Los Baños: Escuela Internacional de Cine y Televisión, 2003.

ASTRUC, Alexander. “Nacimiento de una nueva vanguardia: la «cámara-stylo»”. En: SOBERÓN TORCHIA, E. (sel.). *33 ensayos de cine*. San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2008, p. 190-194.

ÁVILA, Roger. “El regreso del lobo”. En: PAZ, Senel. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. La Habana: Colección Sur Editores, 2012, p. 5-7.

BAJTÍN, Mijaíl M. “El autor y el héroe en la actividad estética”. En: NAVARRO, D. (ed.). *El pensamiento cultural ruso en Criterios*. Vol. 1. La Habana: Centro Teórico Cultural Criterios, 2009, p. 284-305.

BALÁSZ, Béla. *La estética del filme*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1980.

_____. “El espíritu pequeñoburgués: base de la producción cinematográfica”. En: SOBERÓN TORCHIA, E. (sel.). *33 ensayos de cine*. San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2008, p. 15-28.

BALLAGAS, Emilio. “El fin de San Petersburgo”. *Revista de Avance*, 1929, año III, N.º.40, p. 287-288.

BARASH, Zoia. *El cine soviético del principio al fin*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2008.

BÁRBARO, Umberto. *El film y el resarcimiento marxista del arte*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1965.

BARQUET, Jesús. J. "Los homosexuales masculinos habaneros entre 1967 y 1980: lugares, prácticas, lenguaje y lecturas (Primera parte)". En: <https://www.arbolinvertido.com/ensayo/los-homosexuales-masculinos-habaneros-entre-1967-y-1980-lugares-practicas-lenguaje-y> (13-I-2026)

_____. "Los homosexuales masculinos habaneros entre 1967 y 1980: lugares, prácticas, lenguaje y lecturas (Segunda parte y final)". En: <https://www.arbolinvertido.com/sociedad/los-homosexuales-masculinos-habaneros-entre-1967-y-1980-lugares-practicas-lenguaje-y> (13-I-2026)

BARTHES, Roland. *La muerte del autor*. (Manteia, 1968). En:

<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html> (12-I-2020).

_____. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S. A., Siglo XXI Editores S. A., Siglo XXI de España Editores S. A., 1972.

_____. *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. (Traducción de Nicolás Rosa). Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S. A., Siglo XXI Editores S. A., Siglo XXI de España Editores S. A., 1973.

_____. *El placer del texto*. (Traducción de Nicolás Rosa). Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S. A., Siglo XXI de España Editores S. A., 1974.

_____. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1987.

_____. *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori España, S. A., 1991.

_____. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

_____. *Mitologías*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2012.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos, 1978.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1966.

BAZIN, André. "Una estética de la realidad: El neorrealismo". En: SOBERÓN TORCHIA, E. (sel.). *33 ensayos de cine*. San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2008, p. 58-67.

BENEDETTI, Mario. *Crítica cómplice*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971.

_____. "Temas y problemas". En: FERNÁNDEZ MORENO, C. (coor.). *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 2000, p. 354-371.

BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo. *Brokeback Mountain. El Paraíso de Eros*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2007.

BORDWELL, David. *El significado del filme. Inferencia y retórica de la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós, 1995.

_____. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós, 1995.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997.

BRANDO, Marlon; LINSEY, Robert. *Las canciones que mi madre me enseño*. Barcelona: Anagrama, 1994.

CABRERA INFANTE, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1967.

_____. *Vidas para leerlas*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones S. A., 1998.

_____. *Cine o sardina*. Madrid: Suma de Letras, S. L., 2001.

_____. *El cronista de cine. Un oficio del siglo XX y otros escritos cinematográficos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S. L., 2012.

CAÍN, G. *Un oficio del siglo veinte*. La Habana: Ediciones Revolución, 1963.

CANEL, Fausto. "Nace el cine cubano… ¿Hembra o Varón?" (Memorias I). En: <https://hypermediamagazine.com/literatura/nace-el-cine-cubano-hembra-o-varon-memorias-i/> (17-III-2026)

_____. "PM: el principio del fin". En: <https://rialta.org/pm-el-principio-del-fin/> (16-III-2026)

CANETTI, Elías. *El suplicio de las moscas*. Madrid: Grupo Anaya, 1994.

_____. *El libro contra la muerte*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.

CAÑELLAS HERNÁNDEZ, Ernesto Miguel: "La ideología del poder. Una lectura histórica del comunismo en Cuba (1925-1965)". En: <https://www.cubaxcuba.com/blog/ideologia-poder-lectura-historica-comunismo-cuba-1925-1965> (11-III-2026)

CAPRILES, Oswaldo. "La crítica cinematográfica: comunicación y conflicto". En: FORNET, A. (sel). *Cine, literatura, sociedad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 166-180.

CARABALLOSO, Eric. *La palabra en el aire. Memorias de la radio santiaguera*. Santiago de Cuba: Fundación Caguayo. Editorial Oriente, 2014.

CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen. Ediciones Cátedra, S.A., 1993.

CARPENTIER, Alejo. "Cervantes en el alba de hoy". En: <https://www.rtve.es/rtve/20141017/discurso-alejo-carpentier-premio-cervantes-1977/1031563.shtml> (22-XI-2024). Además es posible revisarlo en: <https://www.cultura.gob.es/premiado/downloadBlob.do?idDocumento=3852> (22XI-2024)

_____. *La ciudad de las columnas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.

_____. *Crónicas del regreso*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2002.

_____. "El cine: décima musa". En: ARIAS, S. *Alejo Carpentier. El cine: décima musa*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2011, p. 19-21.

_____. "En el vigésimo aniversario del ICAIC". En: ARIAS, S. *Alejo Carpentier. El cine: décima musa*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2011, p. 360-362.

CARRICARTE, Berta. *A la sombra del elogio. Aproximaciones al cine japonés*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2012.

CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena. "El Agnus Dei". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2010, vol. II, nº 4, p. 1-7.

CASTELLANO, Dimas. "El sóviet caribeño: un libro de César Reynel Aguilera". En: <https://rialta.org/cesar-reynel-aguilera-soviet-caribeno-fidel-castro/> (11-III-2026)

CASTILLO, Luciano. *La verdad 24 veces x segundo*. Camagüey: Editorial Ácana, 1993

_____. "Del amor (al cine) y otras posmodernidades". *Cauce*, 2004, nº. 1, p. 21-25.

_____. *A contraluz*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005[a].

_____. "Disparen contra el crítico". *La Gaceta de Cuba*, 2005[b], nº. 6, p. 78.

_____. "Ese ignorado crítico de cine que conocemos". En: CASTILLO, L. (sel.). *Carpentier en el reino de la imagen.* La Habana: Ediciones Unión, 2006.

_____. *Trenes en la noche*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2011.

CASTILLO RODRÍGUEZ, Luciano; NAITO LÓPEZ, Mario. *1968. Un año clave para el cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2018.

_____. *50 años de cine cubano. 1959-2008*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2018.

CASTRO RUZ, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. En: <https://www.presidencia.gob.cu/media/filer/public/2022/05/07/palabras_a_los_intelectuales_1961.pdf> (01-II-2024)

CÉSPEDES, Daniel. "Alberto Garrandés: Una pinga no es aceptable". En: <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/alberto-garrandes/> (25-XII-2021)

_____. "Atravesar la noche reaccionaria exige saber nombrar". En: <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/victor-fowler-atravesar-la-noche-reaccionaria/> (25-XII-2021)

_____. "Gustavo Arcos. Dijeron que ejercía nefasta influencia sobre los jóvenes". En: <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/gustavo-arcos/> (25-XII-2021)

_____. "Jorge Yglesias: Algo tan bello como el silencio". En: <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/jorge-yglesias-entrevista/> (25-XII-2021)

_____. “Las promiscuas redes del cine”. En: <https://www.hypermediamagazine.com/critica/jose-alberto-lezcano/> (25-XII-2021)

_____. “Néstor Díaz de Villegas. En Hollywood también hay un decreto 349”. En:<https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/nestor-diaz-de-villegas-en-hollywood-tambien-hay-un-decreto-349/> (25-XII-2021)

_____. “Víctor Fowler. Es imposible sustraerse de la dimensión política de un filme”. En: <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/cine-reynaldo-lastre-entrevista/> (25-XII-2021).

CHERNENKO, Miron. “Dos facetas de la crítica cinematográfica”. En: FORNET, A. (sel.). *Cine, literatura, sociedad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 149-156.

CODINA, Norberto. *Para verte mejor. Pasajes del cine cubano en La Gaceta de Cuba*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2012.

Cómo se filma un film. Taller de Dirección de Fernando Birri. Diputación de Córdoba. Delegación de Cultura. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2007.

Conquistando la utopía. El ICAIC y la Revolución 50 años después. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010.

CORREA, Guillermo. “La escena de Almodóvar que inspiró todo el cine de Tarantino: «¡Es la mierda más salvaje de la historia!»”. En: <https://www.elespanol.com/el-cultural/cine/20220810/tarantino-reconoce-deuda-almodovar-mierda-salvaje-historia/694430722_0.html> (10-VIII-2022).

CORTÉS, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. La Habana: Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2007.

DE LA ARADA ACEBES, Raquel; SÁNCHEZ MARGALEF, Ferrán; VILANOU TORRADO, Conrad. «El primer cine soviético y la educación de masas: un proyecto pedagógico al servicio de la Revolución». *Historia De La Educación*, vol. 42, n.º 1, noviembre de 2024, pp. 13-48, doi:10.14201/hedu20231348.

DEL RÍO, Joel. *Contextos, conflictos, consumaciones. Análisis crítico del cine cubano entre 2000 y 2006*. Camagüey: Editorial Ácana, 2008.

_____. *Melodrama. Tragedia y Euforia. De Griffith a Von Trier*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2012.

_____. *La edad de las ilusiones: el cine de Fernando Pérez*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2016.

DEL RÍO, Joel; CUMANÁ, María Caridad. *Latitudes del margen. El cine latinoamericano ante el tercer milenio*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2008.

DEL RISCO, Enrique (Enrisco). *Obras encogidas*. La Habana: Banco de Ideas, Ediciones por amor, Casa Editorial Abril, 1992.

_____. “Anna Veltford, una mujer libre”. En: <https://hypermediamagazine.com/entrevistas/anna-veltfort-una-mujer-libre/> (09-I-2026)

_____. *Nuestra hambre en La Habana. Memorias del Período especial en la Cuba de los 90*. Barcelona: Plataforma Editorial, 2022.

DERRIDA, Jacques. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.

_____. *Márgenes de la Filosofía*. (Trad. de Carmen González Marín). Madrid: Cátedra, 1989, p. 247-312.

Diálogos 1. Conversaciones de Altos Estudios. San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2011.

DÍAZ, Désirée. “La mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los 90”. *Temas*, 2001, nº 27, p. 37-52.

DÍAZ, Marta; DEL RÍO, Joel. *Los cien caminos del cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010.

Diccionario de filosofía contemporánea. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1976. En: <https://www.filosofia.org/enc/dfc/diamat.htm> (16-XII-2024)

Diccionario de la lengua española. En: <https://dle.rae.es/> (2-III-2023)

Diccionario panhispánico del español jurídico. En: <https://www.dpej.rae.es/> (15-XII-2021).

DOMÈNECH, Conxita; LEMAS-HINCAPIÉ, Andrés (trad.). MANUAL MLA: *Novena edición adaptada al español*. Modern Language Association of America; N.º: 9, edición (30 abril 2025).

DÓNOAN. “La desconstrucción como cifra de la indecibilidad”. En: DERRIDA, J. *El tiempo de una tesis. Desconstrucción e implicaciones conceptuales*. Madrid: Anthropos Editorial, 2017, p. 7-10.

DOUGLAS, María Eulalia. *La tienda negra. El cine en Cuba (1897- 1990)*. La Habana: Cinemateca de Cuba, 1997.

_____. *Catálogo del cine cubano 1897- 1960*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2008.

EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2012.

ECHAVARRÍA, Ahmel. “La bestia y las radiaciones”. En: <https://www.hypermediamagazine.com/critica/chernobyl-garrandes/> (25-XII-2021).

ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.

ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos. *Con ojos de espectador. Críticas y ensayos de Eduardo Manet*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2018.

ESTUPIÑÁN ZALDÍVAR, Leandro. “Entrevista con Alfredo Guevara. «El peor enemigo de la Revolución es la ignorancia»”. En: <https://rebelion.org/el-peor-enemigo-de-la-revolucion-es-la-ignorancia/> (13-III-2026).

FERNÁNDEZ, Arnaldo M. “Fidel Castro y la Universidad de La Habana”. En: <https://www.cubaencuentro.com/txt/cuba/articulos/fidel-castro-y-la-universidad-de-la-habana-323562> (11-III-2026)

FERNÁNDEZ FE, Gerardo. “Jorge Edwards, Padilla, los micrófonos y los camarones principescos”. En: <https://hypermediamagazine.com/literatura/escritores/jorge-edwards-padilla-los-microfonos-y-los-camarones-principescos/> (17-III-2026)

_____. “Fausto Canel habla de cine y de censura”. En: <https://diariodecuba.com/cultura/1449352283_18616.html> (10-III-2026)

_____. “Severo Sarduy, la luz y el excremento. Una entrevista de Jacques Henric”. En: <https://rialta.org/severo-sarduy-la-luz-y-el-excremento-una-entrevista-de-jacques-henric/> (04-III-2024)

FERNÁNDEZ MORENO, César. *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 2000.

FERRERA, Juan Ramón. *El discreto encanto de las adaptaciones*. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, 2007.

FISHER, Hervé. *La decadencia del imperio hollywoodense*. La Habana: Ediciones ICAIC. Amazonia Films, 2008.

_____. *Ciberprometeo*. La Habana: Editorial Científico-Técnica, 2010.

FORNET, Ambrosio. *Las trampas del oficio. Apuntes sobre cine y sociedad*. La Habana: Ediciones ICAIC. Editorial José Martí, 2007.

FORNET, Jorge. *El 71. Anatomía de una crisis*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2013.

FOUCAULT, Michel. “¿Qué es un Autor?”. En: <http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf1999.> (12-XII-2019).

FOWLER, Víctor. “Bodas de Cenicienta y Tántalo”. *La Gaceta de Cuba*, 2000, nº. 1, p. 14-19.

FRÍAS- RUDOLPHI, María. “¿Racismo a la inversa?: sobre la provocativa filmografía de autor de Spike Lee y Haz lo que debas (1989)”. En: SANDERSON, J. (ed.). *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante: Universidad de Alicante, 2005, p. 55-71. Consultado en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cine-de-autor--revisin-del-concepto-de-autora-cinematogrfica-0/> (15-I-2020).

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. “Por una crítica imperfecta”. *Revolución y Cultura*, 1995, nº. 2, p. 18-21.

_____. *¿Quién le pone el cascabel al Oscar?* Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1999.

_____. *Regreso a la ciudad simbólica*. Camagüey: Editorial Ácana, 2001.

_____. *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002.

_____. *La dictadura de los críticos. Memorias del 10mo. Taller Nacional de Crítica Cinematográfica*. Camagüey: Editorial Ácana, 2003.

_____. *Todo sobre Oscar*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2006.

_____. *Bloguerías*. Camagüey: Editorial Ácana, 2009.

_____. *Otras maneras de pensar el cine cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2009.

_____. *Cine cubano. La pupila insomne*. La Habana: Ediciones Unión, 2012.

_____. *El perfecto neoanalfabeto y otras bloguerías*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2013.

GARCÍA CARRANZA, Araceli; CABALÉ, Julia. *Índice de la revista Cine Cubano 1960- 2010*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2014.

GARCÍA ESPINOSA, Julio. *Un largo camino hacia la luz*. La Habana: Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2002.

_____. "Titón". GUTIÉRREZ-ALEA, Tomás. *Volver sobre mis pasos*. La Habana: Ediciones Unión, 2008, p. 15.

_____. *Algo de mí*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2009.

GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco. "El soviet caribeño o una lección de equitación". En: <https://diariodecuba.com/de-leer/1524939966_38910.html> (11-III-2026)

GARCÍA LÓPEZ, Sonia. "Harry Allan Potamkim: palabra cinematográfica para los tiempos de crisis". En: <https://e-archivo.uc3m.es/rest/api/core/bitstreams/8aecf5e3-85ba-4670-860c-88b079cff3bf/content> (13-XII-2024)

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cómo se cuenta un cuento*. San Antonio de Los Baños: Escuela Internacional de Cine y Televisión, 1996.

_____. *Me alquilo para soñar*. San Antonio de Los Baños: Escuela Internacional de Cine y Televisión, 1997.

_____. *La bendita manía de contar*. San Antonio de Los Baños: Escuela Internacional de Cine y Televisión, 1998.

GARCÍA PRIETO, Miryorly. *El mito Hemingway en el audiovisual cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2011.

GARRANDÉS, Alberto. *La lengua impregnada. Fluencias libres sobre erotismo y sexualidad en la narrativa cubana contemporánea*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2011.

_____. *Sexo de cine. Visitaciones y goces de un peregrino*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2012.

_____. *El ojo absorto. Notas sobre el cuerpo en el cine*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2014.

_____. *El espejo roto. Morfologías del cuerpo gay-lesbiano/queer en el cine*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2016.

GINEBRA, Roberto; Joes. *País con literas. Cuentos cubanos sobre becas*. San Antonio de los Baños: Editorial Unicornio, 2011.

GISBERT CERVERA, Mercè; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan. *Nous escenaris d'aprenentatge des d'una visió transformadora*. Madrid: Wolters Kluwer España, S. A., 2016.

GÓMEZ CASTRO, Cristina; PÉREZ L. HEREDIA, María. "En terreno vedado: género, traducción y censura. El caso de *Brokeback Mountain*". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, 2015, vol. 20, p. 35-52.

GÓNZALEZ, Reynaldo. *Coordenadas del cine cubano 1*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2001.

_____. *Cine cubano, ese ojo que nos ve*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2009.

GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos. "*El erotismo como ficción*: Elogio de la madrastra, *de Mario Vargas Llosa*". En: <https://core.ac.uk/download/pdf/61908684.pdf> (14-II-2024). Apareció originalmente en: *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V Congreso internacional de la AEELH*, 2005: 317-327. ISBN: 84-9749-136-X.

GONZÁLEZ CASTRO, Vicente. *Profesión: Comunicador*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente, 1989.

GÓNZALEZ MACHADO, Claudia. *El riesgo de la herejía. Cartografía de la crítica y el discurso fílmico en la revista Cine Cubano (1960-2010)*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2013.

GÓNZALEZ MELO, Abel. *Festín de los patíbulos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009.

GONZÁLEZ ROJAS, Antonio Enrique: "*El caso Padilla*: epopeya del espanto y el sudor". En: <https://hypermediamagazine.com/arte/cine/el-cine-y-la-bicicleta/el-caso-padilla-epopeya-del-espanto-y-el-sudor/ > (19-XII-2024)

GROYS, Boris. *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*. La Habana: Centro Teórico Cultural Criterios, 2008.

GUBERN, Román. *Historia del Cine*. Barcelona: Editorial Lumen, S. A., 2005.

_____. "Prólogo". SANDERSON, J. D. (ed.). *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante: Universidad de Alicante, 2005, p. 15-19.

GUEVARA, Alfredo. *Revolución es lucidez*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1998ª.

_____. “Desde el abrazo de David y Diego”. En: GUEVARA, A. (sel.). *Revolución es lucidez*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1998[b], p. 495-496.

_____. *Tiempo de fundación*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales S.L., 2003[a].

_____. “Un cierto resplandor áureo…”. En: GUEVARA, A. (sel.). *Tiempo de fundación*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales S.L., 2003[b], p. 493-494.

_____. *¿Y si fuera una huella?* Madrid: Ediciones Autor S.R.L., 2008.

_____. *Dialogar, dialogar (Escuchar, enseñar, afirmar, aprender)*. La Habana: Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano, 2013.

GUEVARA, Alfredo; GARCÉS, Raúl. *Los años de la ira. Viña del Mar 67*. La Habana: Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano, 2007.

GUEVARA, Alfredo; ROCHA, Glauber. *Un sueño compartido*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales S.L., 2002.

GUEVARA, Alfredo; ZAVATTINI, Cesare. *Ese diamantino corazón de la verdad*. Madrid: Iberoautor Promociones Culturales S.L., 2002.

GUTIÉRREZ-ALEA, Tomás. *Volver sobre mis pasos*. La Habana: Ediciones Unión, 2008.

_____. *Dialéctica del espectador*. San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2009.

HASSAN, Ihab. “El pluralismo en una perspectiva posmoderna”. En: NAVARRO, D. (sel.). *El Posmoderno, el posmodernismo y su crítica en Criterios*. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios, 2007, p. 19-42.

HERNÁNDEZ, Pedro *et al*. *Glosario de términos audiovisuales artísticos y técnicos*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2012.

HERNÁNDEZ BUSTO, Ernesto. “Lezama, Vigón, Fronesis. Algunas claves biográficas de 'Oppiano Licario'.” En: <https://hypermediamagazine.com/literatura/ensayo/lezama-vigon-fronesis-algunas-claves-biograficas-de-oppiano-licario/> (21-XII-2022)

HINRICHS, William H. “La novela y la secuela. De cómo la prosa narrativa del Siglo de Oro inventó la continuidad literaria”. En: <https://books.openedition.org/cvz/3324?lang=es> (05-I-2022)

Historia del Cine. Vol. V. Madrid: Sarpe, 1984.

ICHIKAWA MORÍN, Emilio. *El pensamiento agónico*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1996.

INTER PRESS SERVICE (IPS). “Literatura cubana finisecular: un balance posible”. En: <https://vdocuments.es/lit-finisecular.html> (08-VII-2021)

ISAAC SANTANA, Andrés. “Líricas residuales (Aquellos objetos raros). En: <https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/lenguaje-sucio-andres-isaac-santana/lirica-residual-aquellos-objetos-raros/> (25-XII-2021).

IVANOV, Vsevolod. *El tren blindado N.º 14-69*. Madrid: Revista de Occidente, 1926.

KRACAUER, Siegfied. *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1995.

KHRUSHCHEV, Nikita. "Informe Secreto al XX Congreso del PCUS". En: <https://www.marxists.org/espanol/khrushchev/1956/febrero25.htm> (16-III-2026)

LECHUGA, Carlos. "Homenaje a los críticos (I)". En: <https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/planeta-cerquillo-carlos-lechuga/homenaje-criticos-francois-truffaut/> (25-XII-2021)

_____. "Homenaje a los críticos (II)". En: <https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/planeta-cerquillo-carlos-lechuga/homenaje-a-los-criticos-ii/> (25-XII-2021)

LEONOV, Leónidas. *Los tejones*. Madrid: Revista de Occidente, 1926.

LEYVA CABALLERO, Rolando. "Melaza: el resabio salival del bagazo de caña". *Cine Cubano*, 2013, nº. 188, p. 101-103.

_____. "En la casa: los desafíos de la ficción". *Cine Cubano*, 2014ª, nº. 191, p. 105-109.

_____. "¡Qué callada quietud, qué tristeza sin fin! Muerte en Venecia: una sinfonía infinita. Intervenciones sobre la novela de Thomas Mann, la película de Luchino Visconti y una historia del cine vuelta a contar por Rufo Caballero". *Cine Cubano*, 2014ᵇ, nº. 192, p. 76-82.

_____. "Los que se acuestan con niños. Del celibato y la pedofilia al periodismo de investigación". *Cine cubano*, 2016ª, nº. 199, p. 154-159.

_____. "Que te importa si te amo. Fresa y chocolate: una breve introducción al deber gay". *Revista Académica liLETRAd: Revista de Literatura, Lengua y Traducción*. Sevilla: Asociación liLETRAd INTERNACIONAL. Fénix Editora, 2016ᵇ, nº. 2, Vol. 1, p. 159-172.

_____. "Yo no tengo miedo. Abuso escolar y lucha de clases en Camionero, de Sebastián Miló". *Revista Académica liLETRAd: Revista de Literatura, Lengua y Traducción*. Sevilla: Asociación liLETRAd INTERNACIONAL. Fénix Editora, 2016ᶜ, nº. 2, Vol. 1, p. 151-158.

_____. "Entre el complejo de Electra y el final feliz". *Cine Cubano*, 2017, nº. 201-202, p. 134-139.

_____. "El amante doble. De la autofagia fratricida a la pasión en estéreo". *Cine Cubano*, 2018ª, nº. 203-204, p. 138-143.

_____. "Persiguiendo al conejo blanco: *Alicia en el pueblo de Maravillas*." En: CASTILLO RODRÍGUEZ, L.; NAITO LÓPEZ, M. (coor.). *50 años de cine cubano. 1959-2008*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2018ᵇ, p. 104-105.

_____. “Por primera vez.” En: CASTILLO RODRÍGUEZ, L.; NAITO LÓPEZ, M. (coor.). *50 años de cine cubano. 1959-2008*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2018c, p. 119-120.

_____. “Los puentes de la avenida Madison. Para que vayan llevando Cartas a nadie. Rufo Caballero Mora y la salida del closet epistémico”. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2023, nº7, p. 350-375

LEZCANO, José Alberto. *La magia del laberinto*. Pinar del Río: Ediciones Loynaz, 2005.

_____. “El crítico siempre llama tres veces”. *Cine Cubano*, 2007, nº. 163, p. 74-75.

_____. *El actor de cine: arte, mito y realidad*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2009.

LÓPEZ, Ana. *Hollywood, Nuestra América y Los Latinos*. La Habana: Ediciones Unión, 2012.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Alina Bárbara. “Celebración imprudente”. En: <https://jovencuba.com/celebracion-imprudente/> (10-III-2026)

LUKÁCZ, György. *Sociología de la literatura*. Madrid: Ediciones Península, 1973.

_____. “Reflexiones sobre una estética del cine”. En: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/10/georg-lukacs-reflexiones-sobre-una.html> (20-III-2019).

MAIAKOVSKI, Vladimir. *Obras escogidas*. Buenos Aires: Editorial Platina, 1958.

MANN, Thomas. *Muerte en Venecia*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2010.

MAÑACH, Jorge. “El Cameraman”. *Revista de Avance*, 1929, año III, N.º.32, p. 89.

_____. *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999.

_____. *Indagación del choteo*. Madrid: Editorial Verbum, S. L, 2021.

MARINELLO, Juan. “Comentario chaplinesco de Luis Felipe Rodríguez”. En: RODRÍGUEZ, L. F. *Don Quijote de Cinelandia*. La Habana: Molina y Cía., Impresores Papeleros, 1936, p. 14.

MARKIEWICZ, Henryk. *Los estudios literarios: conceptos, problemas, dilemas*. La Habana: Centro Teórico Cultural Criterios, 2010.

MARTÍ, José. “Nuestra América”. En: *Obras Completas* (Tomo 6). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1992, p. 15-23.

MARTIN, Marcel. “La crítica de cine como expresión e instrumento de cultura”. En: FORNET, A. (sel.). *Cine, literatura, sociedad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 157-165.

MARTÍN-ANTÓN, Javier. “Los Cineclubs: un antecedente de los Teleclubs en España”. En:

<https://www.asociacionhistoriasocial.org.es/download/IX_Congreso/5_Sesion/5.14_Martin_Anton_J._Cineclubs_antecedente__Teleclubs.pdf> (13-XII-2024)

MARTÍNEZ MOLINA, Julio. *Haikus de mi emoción fílmica*. Cienfuegos: Ediciones Mecenas, 2008.

MAZÓN ROBAU, Antonio. *Cine Notas*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1997.

MEGÍA, Carlos. "¿Existió el misterioso fotógrafo que inspiró el personaje de Clint Eastwood en 'Los Puentes de Madison'?". En: <https://smoda.elpais.com/moda/actualidad/25-anos-los-puentes-de-madison-clint-eastwood-existio-fotografo/> (02-VIII-2022).

MÉNDEZ, Roberto. *Ritual del necio*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2011.

MERINO PERAL, Esther. "De Eros al cuadrado". En: BLÁZQUEZ MATEOS, E. *Brokeback Mountain. El Paraíso de Eros*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2007, p. 7-14.

MESA, Rolando; HERNÁNDEZ, Yelsy; RIOL, Rubens; MARRERO, Edisabel; GÓMEZ, Armando. "¿Dónde está la nueva crítica?". *Cine Cubano*, 2008, nº. 168, p. 55-65.

MICCICHÉ, Lino. "El cine cambia (...) ¿y la crítica?". En: FORNET, A. (sel.). *Cine, literatura, sociedad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 181-196.

MIRABAL, Elizabeth; VELAZCO, Carlos. *Sobre los pasos del cronista. (El quehacer intelectual de Guillermo Cabrera Infante en Cuba hasta 1965)*. La Habana: Ediciones Unión, 2010.

_____. *Buscando a Caín*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2012.

_____. *Regreso de Ricardo Vigón*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2015.

MITTA, Aleksandr. *El cine entre el infierno y el paraíso*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2009.

MONTAÑÉS SERRANO, Manuel. "La producción de sentido". *Cuadernos Cimas*. Observatorio Internacional de ciudadanía y medio ambiente sostenible, p.1-8. En:<http://www.redcimas.org/wordpress/wpcontent/uploads/2012/08/m_MMontanes_LaPRODUC.pdf> (2-II-2020)

MONTOLÍO, Estrella. *Manual práctico de escritura académica y profesional (Vol. I): Ejercicios gramaticales*. Barcelona: Editorial Ariel, 2014.

_____: *Manual práctico de escritura académica y profesional (Vol. II). (Ejercicios prácticos). Estrategias discursivas*. Barcelona: Editorial Ariel, 2014.

MORENO, Marvel; SARDUY, Severo. "Plagio, robo y pillo todo lo que me gusta". En: *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luse-brésilien*, 1997, nº. 68, p. 163-169. En: <https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_1997_num_68_1_2746> (15-IV-2020)

MOUSSINAC, Léon. *Le Cinéma soviétique*. París: Gallimard, 1928.

NAITO LÓPEZ, Mario. *Coordenadas del cine cubano 2*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005.

_____. *A cuarenta años de Por un cine imperfecto*. La Habana: Cinemateca de Cuba. Ediciones ICAIC, 2009.

_____. *Coordenadas del cine cubano 3*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2014.

NAVARRETE CARDERO, Luis. *¿Qué es la crítica de cine?* Madrid: Editorial Síntesis, S.A., 2013.

NAVARRO, Desiderio. *El pensamiento cultural ruso en Criterios (1972- 2008)*. Tomos I y II. La Habana: Centro Teórico Cultural Criterios, 2009.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. "Modalidades documentales de representación". En: SOBERÓN TORCHIA, E. (ed.). *33 ensayos de cine*. San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2008, p. 105-122.

NOGUERAS, Luis Rogelio. *De nube en nube*. La Habana: Ediciones *La Memoria*. Centro Cultural Pablo de La Torriente Brau, 2003.

NOTARIO, Luis Alberto; PADDINGTON, Bruce. *Explorando el cine caribeño*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2011.

PADILLA CÁRDENAS, Gilberto. "Cabrera Infante no quiere ser tu amigo en Facebook". En: <https://www.hypermediamagazine.com/columnistas/maquinaciones/gilberto-padilla-cardenas-cabrera-infante-no-quiere-ser-tu-amigo-en-facebook/> (15-IV-2017)

PADILLA, Heberto. "Intervención en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba". En: <https://rialta.org/padilla-intervencion-en-la-union-de-escritores-y-artistas-de-cuba/> (21-XI-2024). Reproducido de *Casa de las Américas*, año XI, n. 65-66, marzo-junio, 1971, pp. 191-203.

PADRÓN, Frank. "La eternidad y una pregunta. ¿La poscrítica?". En: GARCÍA BORRERO, J. A. *Regreso a la ciudad simbólica*. Camagüey: Editorial Ácana, 2001[a], p. 137-150.

_____. *Más allá de la linterna*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2001[b].

_____. *La profesión maldita*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2004.

_____. *Sinfonía inconclusa para cine cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2008.

_____. *Co-Cine (El discurso culinario en la pantalla grande)*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2011[a].

_____. *El cóndor pasa. Hacia una teoría del cine "nuestroamericano"*. La Habana: Ediciones Unión, 2011[b].

_____. *Con la buena voluntad del tiempo*. La Habana: Ediciones Unión, 2012.

_____. *Diferente. Cine y diversidad sexual*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2014.

_____. *La catedral… patrimonio del teatro cubano*. La Habana: Teatro del Sol, 2015, s/p.

_____. *El cocinero, el sommelier, el ladrón y sus amantes*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2016.

_____. *El cineasta que llevo dentro. Más de 30 años en la revista Cine cubano (1984-2015)*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2017.

"Para qué la crítica". En: *Baudelaire y la crítica de arte*. La Habana: Arte y Literatura, 1986, p. 23-24.

PASOLINI, Pier Paolo. "Cine de poesía". En: SOBERÓN TORCHIA, E. (ed.). *33 ensayos de cine*. San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2008, p. 68-86.

PASOLINI, Pier Paolo; ROHMER, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970.

PASTRANA, Mayra. "Las familiares, inevitables golosas. (Apuntes para la crítica de la crítica)". *Revolución y Cultura*, 1998, nº. 3, p. 63-64.

PASTRANA, Mayra; CABALLERO, Rufo. "El rostro de Clark Gable (en la arena): El sujeto y el otro en el cine contemporáneo". *Revolución y Cultura*, 1998, nº. 5, p. 29-35.

PAZ, Senel. "No le digas que la quieres". En: GINEBRA, R; JOES (sel.). *País con literas. Cuentos cubanos sobre becas*. San Antonio de los Baños: Editorial Unicornio, 2011.

_____. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. La Habana: Colección Sur Editores, 2012[a].

_____. *Fresa y chocolate. Guión cinematográfico*. La Habana: Colección Sur Editores, 2012[b].

PÉREZ BETANCOURT, Rolando. *Rollo crítico*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente, 1990.

PÉREZ- HERNÁNDEZ, Reinier. *Indisciplinas críticas*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2011.

PÉREZ PADRÓN, Armando. *Diez años que estremecieron la crítica*. Camagüey: Editorial Ácana, 2006.

_____. *Huellas olvidadas del cine cubano. Memorias del XV Taller Nacional de Crítica Cinematográfica*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2010.

_____. *Una mirada al cine del Caribe*. Camagüey: Editorial Ácana, 2012.

_____. *El cine, el crítico y el espectador que vino a cenar. Memorias del XVIII Taller Nacional de Crítica Cinematográfica*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2013.

PÉREZ TURRENT, Tomás. “La crítica diaria”. En: FORNET, A. (sel.). *Cine, literatura, sociedad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982. p. 141-148.

PIEDRA RODRÍGUEZ, Mario. *Cine cubano. Selección de lecturas*. La Habana: Editorial Félix Varela, 2009.

PLANAS, Justo. *El cine latinoamericano del desencanto*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2018.

POGOLOTTI, Graziella. “El poder fecundante del asombro”. En: ARIAS, S. (comp.). *Alejo Carpentier. El cine: décima musa*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2011, p. 5-6.

PRADA OROPEZA, Renato. *Hermenéutica, símbolo y conjetura*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2010.

PRATS SARIOL, José. “Pesadilla habanera en cómic”. En: <https://www.14ymedio.com/blogs/cajon-de-sastre/pesadilla-habanera-comic_132_1077528.html> (09-I-2026)

PROULX, Annie. *Brokeback Mountain En terreno vedado. Historias de Wyoming*. Madrid: Siglo XXI, 2005.

QUINTANA MORRAJA, Ángel. “La querella entre clásicos y modernos y el fantasma de la tradición de la *qualité*”. *Nosferatu. Revista de Cine*, 2005, nº. 48-49, p. 117-121.

¡Qué hay que tené boluntá! Memorias del VII Coloquio y Festival Internacional Nicolás Guillén. La Habana: Editorial UH. Fundación Nicolás Guillén, 2011.

RAMONET, Ignacio. *Propagandas silenciosas. Masas, televisión y cine*. La Habana: Fondo Cultural del ALBA, 2006.

REYES, Dean Luis. *La mirada bajo asedio El documental reflexivo cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2010.

RICHARD, Nelly. *Campos cruzados. Crítica cultural, latinoamericanismo y saberes al borde*. La Habana: Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2009.

RINCÓN, Carlos. «Carpentier, “extranjero indeseable”». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2008, N.º.68, p. 185-200. En: <https://www.jstor.org/stable/25479085?saml_data=eyJzYW1sVG9rZW4iOiJmOGZjYTRiNi1hZGQyLTQ5ZjctYjdmYS0yYTBlYjc2NmY0OGYiLCJpbnN0aXR1dGlvbklkcyI6WyI2OWIxNTU3ZS01ZjU2LTQwOTYtODc0Yi02Y2IxMzcxOGIzMjUiXX0&seq=2> (09-I-2025)

RIVERÓN, Rogelio. “Para llegar a Jerusalén”. *La Gaceta de Cuba*, 2000, N.º.1, p. 7-10.

ROA, Raúl. “Carta a Jorge Mañach”. *Orto*, 1929, N.º.5, p. 14-15.

_____. “Firmeza y continuidad de una conducta”. En: VALDÉS RODRÍGUEZ, José Manuel. *El cine: industria y arte de nuestro tiempo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989, p. 433-438.

RODRÍGUEZ, Carlos Rafael. “Los comunistas ante el proceso y las perspectiva de la cultura cubana”, (Primera parte). *El Caimán Barbudo*, diciembre de 1981, p. 16.

RODRÍGUEZ, Luis Felipe. *Don Quijote de Cinelandia*. La Habana: Molina y Cía., Impresores Papeleros, 1936.

RODRÍGUEZ, Raúl. *El cine silente en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1992.

RODRÍGUEZ ALEMÁN, Mario. *La Sala Oscura*. (Tomos I y II). La Habana: Editora UNEAC, 1982.

RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Víctor: “Cintio Vitier: poesía es lo que no fracasa nunca”. *Revolución y Cultura*, 1992, nº. 6, p. 16-18.

RODRÍGUEZ SALVADOR, Antonio. “Che, los intelectuales, y el “pecado original”. En: <https://www.lajiribilla.cu/che-los-intelectuales-y-el-pecado-original/> (13-I-2026)

RODRÍGUEZ, Nelson; CASTILLO, Luciano. *El cine es cortar*. San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2010.

ROHMER, Eric. “Cine de prosa”. En: SOBERÓN TORCHIA, E. (ed.). *33 ensayos de cine*. San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2008, p. 87-104.

ROJAS BEZ, José. *Temas y conceptos de cine*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1991.

ROJAS GARCÍA, Yuleidys; MARTELL CABALLERO, Litz. *Lucas. 15 años*. La Habana: Ediciones En Vivo, 2013.

_____. *El cine entre las artes. Reflexiones estéticas sobre cine*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 2006.

_____. *Audio visualidad, artes y cultura contemporánea*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 2014.

_____. *El arte del cine: formas y conceptos*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 2014.

RUIZ MORA, Irene. “¿Quién inventó a Ed Wood?: una reflexión sobre el concepto de "autor".” En: SANDERSON, J. (ed.). *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante: Universidad de Alicante, 2005, p. 87-100. En:<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cine-de-autor--revisin-del-concepto-de-autora-cinematogrfica-0/> (15-I-2020).

SADOUL, George. *Las maravillas del cine*. La Habana: Editorial Gente Nueva, 1980.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Jorge Luis. *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Fábricas de la memoria. Introducción crítica al cine*. Madrid: San Pablo, 1996.

_____. *Crítica a la seducción mediática. Comunicación y sociedad de masas en la opulencia informativa*. Madrid: Tecnos, 2002.

_____. *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Madrid: Alianza Editorial, 2017.

SANDERSON, John. D. (ed). *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante: Universidad de Alicante, 2005.

SANTANA FERNÁNDEZ DE CASTRO, Astrid. *Literatura y cine. Lecturas cruzadas sobre las Memorias del Subdesarrollo*. La Habana: Editorial UH. Ediciones ICAIC, 2010.

SANTOS, Romualdo. "Cine por TV: el experimento cubano". En: FORNET, A. (sel.). *Cine, literatura, sociedad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982, p. 197-206.

SANTOS, Romualdo. "Historia de una pasión cinematográfica". En: VALDÉS RODRÍGUEZ, José Manuel. *El cine: industria y arte de nuestro tiempo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989, p. 5-25.

SANTOVENIA, Rodolfo. *Diccionario de cine. Términos artísticos y técnicos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1999.

_____. *Cinefilia*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2016.

SARAMAGO, José. *Memorial del convento*. Madrid: Alfaguara, 1998.

SEL, Susana; GASLOLI, Luis. "Georg Lukács y sus reflexiones sobre una estética del cine". En: SOBERÓN TORCHIA, E. (ed.). *33 ensayos de cine*. San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2008, p. 29-37.

SHONE, Tom. *Tarantino. Una Retrospectiva*. Barcelona: Blume, 2018.

SIERRA BRAVO, Restituto. *Técnicas de Investigación Social. Teoría y ejercicios*. Madrid: Editorial Paraninfo. S.A., 1994.

SIERRA MADERO, Abel. *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana*. La Habana: Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2006.

SOBERÓN TORCHIA, Edgar. "(Auto) crítica a los críticos latinoamericanos en el siglo XXI". *Revolución y Cultura*, 2003, n.º. 3, p. 56-58.

_____. *33 ensayos de cine*. San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2008.

SONTAG, Susan. "En contra de la interpretación". En: SOBERÓN TORCHIA, E. (ed.). *33 ensayos de cine*. San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2008, p. 326-336.

SOTTO, Arturo. *Conversaciones al lado de Cinecittá*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2009.

STOCK, Ann Marie. *Rodar en Cuba. Una nueva generación de realizadores*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2015.

SUQUET, Mirta. "Reescritura de un tópico: crítica cubana y crisis". *Cauce*, 2003, nº. 1, p. 10-18.

SZULC, Ted. *Fidel, un retrato crítico*. Barcelona: Editorial Grijalbo, 1987.

TARKOVSKI, Andrei. “El autor en busca de su público”. En: SOBERÓN TORCHIA, E. (ed.). *33 ensayos de cine*. San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV, 2009, p. 218-226.

TIMOSSI, Jorge. “El cine cubano es el producto auténtico de la Revolución”. En: ARIAS, S. (sel.). *Alejo Carpentier. El cine: décima musa*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2011, p. 357-359.

TODOROV, Tzvetan. “La literatura como hecho y valor”. (Entrevista con Paul Bénichou). En: *Crítica de la crítica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1991 (Editions du Seuil, 1984).

TRUFFAUT, François. “Una cierta tendencia del cine francés”. En: *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, 1998, n.º. 12, p. 17-27.

URÍA RODRÍGUEZ, Ignacio. “Hágase tu voluntad (De Iglesia y revolución en Cuba. Enrique Pérez Serantes (1883-1968), el obispo que salvó a Fidel Castro)”. En: <https://www.elcamaguey.org/uria-perez-serantes> (16-III-2026)

_____. *Iglesia y revolución en Cuba: Enrique Pérez Serantes (1883-1968), el obispo que salvó a Fidel Castro*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2012.

Un lugar en la Memoria: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano 1985- 2005. Diputación Provincial de Córdoba. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005.

VALDÉS, Zoé. “Del poema al guion”. En: *Cine cubano*, 1992, n.º. 136, p. 7-14.

_____. *Te di la vida entera*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2008.

VALDÉS-RODRÍGUEZ, José Manuel. “Una película cubana”. *El Mundo*, La Habana, 7 de septiembre de 1930, s/p.

_____. *El cine en la Universidad de La Habana*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1966.

_____. *El cine: industria y arte de nuestro tiempo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.

_____. *Ojeada al cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010.

VALLADARES-RUIZ, Patricia. *Sexualidades disidentes en la narrativa cubana contemporánea*. Woodbridge, Suffolk, UK: Boydell & Brewer Ltd. Rochester, NY, USA: Boydell & Brewer Inc., 2012.

VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S. L., 2002.

_____. “Elogio de la lectura y la ficción. En: <https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/vargas_llosa-lecture_sp-4.pdf> (05-I-2022)

VÁSQUEZ, Carmen. “Alejo Carpentier en París (1928-1939)”. En: <https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2006/coloquio_2006_15.pdf> (07-I-2025)

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. “Derrida: deconstrucción, différence y diseminación. Una historia de parásitos, huellas y espectros”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 2016, vol. 2, nº. 48, p. 289-301.

VEGA MICHE, Sara; NAITO LÓPEZ, Mario. *Cartelera cinematográfica cubana (1969-2017)*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2018.

VEITÍA, Héctor. “Leyendo a Visconti”. *La Gaceta de Cuba*, 2006, nº. 6, p. 12-14.

VELLEGIA, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Editorial Quipus, 2010.

VIDAL, José Ramón. *Medios y públicos: un laberinto de relaciones y mediaciones*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente, 2006.

VINCENOT, Emmanuel. “Germán Puig, Ricardo Vigón et Henri Langlois, pionniers de la Cinemateca de Cuba”. En: <https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2004_num_83_1_1478> (03-I-2025). Apareció antes en *Caravelle*, n°83, 2004. La France et les cinémas d'Amérique latine. pp. 11-42.

WALLER, Robert James. *Los puentes de Madison County*. España: MDS Books/ MEDIASAT, 2003.

YGLESIAS, Jorge. *Un extraño en el paraíso*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1996

ZARZA, Zaira. *Caminos del cine brasileño contemporáneo*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010.

ZUMALDE, Imanol. *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

_____. El autor y su sombra. *ZER. Revista de Estudios de Comunicación*, 7 (12), s/p. En: <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/issue/view/466/showToc> (26-XII-2019)

BIBLIOGRAFÍA SOBRE RUFO CABALLERO

ABREU, Alberto. "La faz heurística de Rufo Caballero (alrededor de *América clásica, un paisaje con otro sentido*)". *El Caimán Barbudo*, 2001, nº. 303, p. 30.

_____. "Rufo Caballero, el desobediente". *La Gaceta de Cuba*, 2003, nº. 3, p. 58-59.

ACOSTA, Vivian. "La naturalidad de la (verdadera) cultura". *Dédalo*, 2003, nº. 3, p. 19-20.

ACOSTA DE ARRIBA, Rafael. "Las aguas de la expiación de Rufo Caballero". *Arte por Excelencias*, 2008, nº.1, p. 35-37.

_____. "El tiempo se abre, Rufo". *Cine Cubano*, 2011, nº. 179, p. 83-85.

ACOSTA-PÉREZ, Alberto. "A solas con Solás". *Cine Cubano*, 2000, nº. 149, p. 71-72.

ÁLVAREZ, Enrique. "La pasión de Rufo Caballero". En: CABALLERO, R. *Lágrimas en la lluvia. Dos décadas de un pensamiento sobre cine*. La Habana: Ediciones ICAIC, Editorial Letras Cubanas, 2008, p. IV-VI.

ÁLVAREZ RAMÍREZ, Sandra. "Agua bendita en el Sábado del Libro". En: <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=12028&idseccion=30> (27-IX-2010).

_____. "Hablar de Rufo en presente". En: <https://negracubanateniaqueser.com/2011/02/13/hablar-de-rufo-en-presente/> (13-II-2011).

ARANGO, Arturo. "De los nuevos sentidos en los mismos paisajes". *Temas*, 1999, nº 18-19, p. 164-167.

_____. "Estaciones inconclusas". *Cine Cubano*, 2011, nº. 179, p. 86-88.

ARAÑA, Hugo. "Rufo Caballero: su estela con otro matiz". En: <http://www.primaveradigital.org/primavera/index.php?option=com_content&view=article&id=805:rufo-caballero-suestela-con-otro-matiz&catid=88:literatura&Itemid=142> (17-II-2011).

BENITEZ QUIÑONES, Daniel Alejandro. "Rufo Caballero y el dolor ante su pérdida". En: <http://cubalagentelavidalascosas.blogspot.com/2011/01/rufocaballero-y-el-dolor-ante-su.html> (7-I-2011).

CALVIÑO, Manuel. "Dos visiones: desde la sicología y la literatura". En: CABALLERO, R. *Un hombre solo y una calle oscura. Los roles de género en el cine negro*. La Habana: Ediciones Unión, 2005, p. 7-25.

CAMACHO, Alfredo: "Más que defender a América, hay que sostenerla. Rufo Caballero, Premio Lya Kostakowsky". *Excelsior*, 26 de febrero de 1999, s/p.

CANALS, Wanda. “Rufo Caballero: Su casa era una metáfora, su casa era el cielo…”. En: <http://www.cubadebate.cu/especiales/2011/01/06/rufocaballero-su-casa-era-una-metafora-su-casa-era-el-cielo/#. VqqTiJorLIU>. (6-I-2011).

CAPARÓ, Gabriel. “Tempestad intramuros”. En: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=3459> (30-XI-2006)

CARPENTIER, Alejo. *La ciudad de las columnas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.

CASTILLO, Héctor Antón. “Del paripé conceptual y otros simulacros. (Una mirada a la estrategia pictórico-publicitaria de Arturo Montoto).”. En: <http://salonkritik.net/08-09/2009/03/del_ paripe_ conceptual_y_otros.php> (16-III-2009).

CÉSPEDES GÓNGORA, Daniel. “Rufo Caballero, o de la crítica que enseña sus armas”. En: CABALLERO, R. *Nadie es perfecto. Crítica de cine*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010, p. 7-15. Aparece también en: <https://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/rufo-caballero-o-de-la-critica-que-ensena-sus-armas/> (21-XI-2024)

_____. “Las narraciones de un seductor”. En: <https://cinereverso.org/tag/rufo-caballero/> (20-XI-2024)

COBOS CASTILLO, Yamila. “Nadie es perfecto: un análisis semántico discursivo dimensional de la crítica cinematográfica de Rufo Caballero”. En: <http://oa.edice.org/index.php/tep/article/view/67> (05-I-2024)

CONDIS, Alejandro. “A la revancha: la crítica cubana se dedica al arte”. En: <http://salonkritik.net/06-07/2008/07/a_la_revancha_la_critica_cuban.php> (7-VII-2008).

_____. “Un pez que huye: Vida, pasión y suerte del Nuevo Cine Latinoamericano”. *El Caimán Barbudo*, 2008, nº. 348, p. 30.

CRUZATA, Orlando. “Hola, cómo va la vida, cubanos…”. *Cine Cubano*, 2011, nº. 179, p. 95.

DEL LLANO, Eduardo. “El pez que escribe”. *Revolución y Cultura*, 1999, nº1, p. 48-50.

_____. “Calandraca para los críticos”. *Revolución y Cultura*, 2002, nº. 4, p. 51-53.

DEL RÍO, Joel. “Ordenar lo inexplicable. Insatisfacciones y reverencias ante el libro que pensó los cien años de cine en Latinoamérica”. *Revolución y Cultura*, 2000, nº. 5, p. 58-59.

DÍAZ, Désirée. “Morir de sed junto a la fuente”. *La Gaceta de Cuba*, 2003, nº. 1, p. 63.

DÍAZ, Elizabeth. “La sinceridad de Rufo Caballero”. *Revolución y Cultura*, 1994, nº. 1-2, p. 40.

DÍAZ INFANTE, Duanel. “Ligereza en la pasarela”. *Extramuros*, 2002, nº. 9, p. 39-44.

_____. “Las tres manías de Rufo Caballero”. *Unión*, 2003, nº. 50, p. 51-59.

_____. “Carta abierta a Rufo Caballero”. *Unión*, 2003, nº. 51, p. 54-55.

EDWARDS, Jorge. “Persona non grata: Prólogo para generaciones nuevas”. En: <https://letraslibres.com/revista/persona-non-grataprologo-para-generaciones-nuevas/> (17-III-2026)

ESCUELA, Mauricio. “Muchos queremos a Rufo”. En: <https://cinereverso.org/tag/rufo-caballero/> (20-XI-2024)

ESPINOSA, Magali. “Antitético paisaje de la América clásica”. *Arte Cubano*, 2000, n.º. 3, p. 76-77.

ESTRADA, José Luis. “Falleció el destacado crítico y ensayista cubano Rufo Caballero”. En: <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2011-01-06/fallecio-eldestacado-critico-y-ensayista-cubano-rufo-caballero/>. (6-I-2011)

FERNÁNDEZ, Hamlet. “El brote de un legado…”. *Cine Cubano*, 2011, nº. 179, p. 6-8.

FORNET, Ambrosio: “Nada a solas con Solás”. *Unión*, 2000, nº. 38-39, p. 134-135.

FOWLER, Víctor. “El amante de las películas. A modo de pórtico”. En: CABALLERO, R. *Rumores del cómplice: cinco maneras de ser crítico de cine*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2000, p. 5-8.

_____. “La paz del mundo... (Rufo no está)”. *Cine Cubano*, 2011, nº. 179, p. 82.

_____. “La lección de Rufo”. *Cine Cubano*, 2012, nº. 184, p. 133-134.

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio. “En memoria de Rufo Caballero”. En: <http://www.ellugareno.com/2011/01/en-memoria-de-rufo-caballero.html> (7-I-2011).

_____. “La interpretación bélica de la crítica”. En: <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2011/04/10/la-interpretacion belica-de-la-critica/>. (10-IV-2011)

GARCÍA CARDENTEY, Mayra. “Hasta en su muerte,…polémico”. En: <https://quovadiscuba.wordpress.com/2011/01/06/hasta-en-sumuerte%E2%80%A6 polemico/> (6-I-2011).

GARCÍA-ESPINOSA, Julio. “El estilo no se escoge, se tiene”. En: CABALLERO, R. *Sedición en la pasarela. Cómo narra el cine posmoderno.* La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001, p. 21-28.

_____. “El crítico que no reía”. *La Gaceta de Cuba*, 2002, nº. 5, p. 57-58.

GARRANDÉS, Alberto. “Rufo Caballero y las insubordinaciones del cine (Nota para petimetres farmacéuticos). *Revolución y Cultura*, 2003, nº 2, p. 22-23.

_____. “Maña y saña del mirón”. *Temas*, 2006, nº. 45, p. 132-134.

_____. “De la fuerza y la virtud”. En: <http://www.cubaliteraria.com/articuloc.php?idarticulo=12835&idcolumna=22> (12-IV-2011)

GÓMEZ, Silvia Isabel. “Proponen escritura sin estereotipos”. *Reforma*, 27 de febrero de 1999, s/p.

GONZÁLEZ, Reynaldo. “El falócrata en el sofá del siquiatra”. En: CABALLERO, R. *Un hombre solo y una calle oscura. Los roles de género en el cine negro*. La Habana: Ediciones Unión, 2005, p. 25-31.

GONZÁLEZ NIETO, Luis Alberto. “Un pez que huye: Rigor intelectual generado por nosotros mismos”. En: *Juventud Rebelde*, 31-V-2008, p. 6.

GONZÁLEZ ROJAS, Antonio Enrique. “Tributo póstumo a Rufo Caballero”. En: <http://www.esquife.cult.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=303:tributo-postumo-a-rufo-caballero&catid =63&Itemid=114>. (7-I-2011).

GRILLO, Rafael. “En el nombre de Rufo y del Caballero”. *El Caimán Barbudo*, 2011, nº. 362, p. 23.

HERNÁNDEZ, Rafael. “El trabajo del crítico”. *Cine Cubano*, 2009, nº. 171, p. 133-136.

HERNÁNDEZ, Yelsy. “Para un hombre que huye, una lágrima en la lluvia”. *Cine Cubano*, 2011, nº. 179, p. 104.

ICHIKAWA MORÍN, Emilio. “América clásica: la teleología directa”. *Temas*, 1999, nº. 18-19, p. 160-163.

KUAN, Rodrigo. “El Rufo que quiero recordar”. En: <http://habanamemorias.blogspot.com/2011/01/el-rufo-quequiero-recordar.html>. (6-I-2011).

LEYVA CABALLERO, Rolando. “Rufo Caballero: allegro ma non troppo”. En: <http://www.cubacine.cult.cu/es/articulo/rufo-caballero-allegro-ma-non-troppo>. (5-I-2021).

LEZCANO, José Alberto. “El cine: entre la confesión y el veredicto”. *Cine Cubano*, 2001, nº. 1, p. 72-74.

_____. “La gran crítica es un pez agarrado por la cola. El vértigo de la palabra en Rufo Caballero”. En: CABALLERO, R. *Cine latinoamericano 1991-2003. Un pez que huye. Análisis estético de la producción*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2007, p. 9-15.

LLÓPIZ CUDEL, Jorge Luis. “Vivir en la grandeza”. *La Gaceta de Cuba*, 1994, nº. 4, p. 57-58.

LÓPEZ GUERRA, Pavel. “De mis sinuosos amores con Rufo Caballero. Carta abierta al crítico por antonomasia”. *Alma Mater*, 2011, nº. 496, p. 22-23.

LÓPEZ SACHA, Francisco. “Al filo del abismo”. En: CABALLERO, R. *Lágrimas en la lluvia. Dos décadas de un pensamiento sobre cine*. La Habana: Ediciones ICAIC, Editorial Letras Cubanas, 2008, p. VII-XX.

_____. “Nota de contraportada”. En: CABALLERO, R. *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010.

_____. “Cercanía de Rufo Caballero”. En: RIOL, R. *La caricia del látigo. Rufo Caballero: un ídolo imposible.* La Habana: Ediciones ICAIC, 2016, p. 11- 19.

MACHADO, Mabel. “Páginas embestidas por otros delirios”. En: <https://ginapicart.wordpress.com/2016/05/21/lo-que-dijo-rufo-cuando-obtuvo-mencion-en-el-concurso-julio-cortazar-de-cuento/> (1-I-2020)

MAGGI, Beatriz. “Prueba al canto”. En: CABALLERO, R. *Nadie es perfecto. Crítica de cine*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010, p. 5-6.

_____. “Planto por Rufo Caballero. ¡Muerte, matástenos a Rufo!”. *Cine Cubano*, 2011, nº. 179, p. 80.

MARTÍNEZ, HRASTE, Frank. “Rufo Caballero dejó claro que nadie es perfecto”. En: <http://archivo.cubarte.cult.cu/periodico/print/articulo/20797. html> (6-XII-2011).

MASVIDAL, Mario. “Hongo fino…: la crítica entendida como creación”. *La Gaceta de Cuba*, 2006, nº. 2, p. 60.

MÉNDEZ, Susana. “Homenaje a Rufo Caballero en presentación de Ediciones ICAIC”. En: <http://archivo.cubarte.cult.cu/periodico/print/noticia/160047.html> (12-XII-2011).

MENÉNDEZ, Lázara. “Desde el respeto, que es decir, también en este caso, desde el cariño”. *Revolución y Cultura*, 2000, nº. 5, p. 47-50.

MESA, Rolando. “De cómo hacer el amor en un salón de espejos”. En: CABALLERO, R. *Agua bendita. Crítica de arte, 1987-2007*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009, p. 13-26.

_____. “Canto al Maestro”. *Cine Cubano*, 2011, nº. 179, p. 100.

MURRIETA, Fabio. “Vivir no es un problema. Volumen de ensayos sobre plástica y cine”. *Bohemia*, 1994, nº. 18, p. 59.

ORTEGA, Gregorio. “Rufo, caballero andante”. *Juventud Rebelde,* 25-III-2001, p. 12.

ORTEGA, Píter. “De Coppelia al cielo: *Un pez que huye* mientras nos asiste del alumbramiento”. *Cine Cubano*, 2008, nº. 169, p. 86-88.

_____. “Rufo Caballero. Un nuevo nacimiento, la fuerza de un legado”. *Cine Cubano*, 2011, nº. 179, p. 98-99.

PADRÓN, Frank. “Almodóvar en Cuba. La seriedad suele ser provechosa”. *Somos Jóvenes*, 1994, nº. 153, p. 39.

_____. “Te estoy buscando, América”. *La Gaceta de Cuba*, 2001, nº. 2, p. 61.

_____. “Seducciones del cómplice (los rumores del cine posmoderno)”. *Cine Cubano*, 2006, nº. 159, p. 89-90.

_____. “Rufo: (anti) academia y hedonismo”. *Cine Cubano*, 2011, nº. 179, p. 93-94.

PEGUERO, Raquel. “Escribir América precisa de otros alfabetos: Rufo Caballero. García Márquez entregó el premio Lya Kostakowsky”. *La Jornada*, *26-II-1999*, s/p.

PÉREZ, Ángel. “Cómo tejer colchas o hacer muebles. El pensamiento sobre cine de Rufo Caballero”. *Revolución y Cultura*. 2018[a], nº. 1, p. 56-60. Aparece también en: <https://cinereverso.org/tag/rufo-caballero/> (21-XI-2024)

_____. “Todo un crítico”. *La Siempreviva*. 2018[b], nº 27, p. 108-109.

PIARD, Tomás. “Desde el misterio de mi otro”. *La Gaceta de Cuba*, 2001, nº. 6, p. 62.

PICART, Gina. “Acumulación vs. enjundia o la necesidad de humanistas en una cultura sana”. En: <https://ginapicart.wordpress.com/2014/04/09/acumulacion-vs-enjundia-o-la-necesidad-de-humanistas-en-una-cultura-sana/> (05-I-2024).

_____. “Adiós, Beatriz Maggi”. En: <https://ginapicart.wordpress.com/2017/05/28/ha-muerto-beatriz-maggi/> (20-XI-2024)

_____. “El libro póstumo de Rufo Caballero”. En: RIOL, R. (com.) *La caricia del látigo Rufo Caballero: un ídolo imposible.* La Habana: Ediciones ICAIC, 2016, p. 191-196. Apareció originalmente en *Cine Cubano*, 2011, nº. 180, p. 175-177.

_____. “La canción de Angus el errante”. En: <https://ginapicart.wordpress.com/2019/02/18/la-cancion-de-angus-el-errante/> (05-I-2024).

_____. “La Muerte (está) en Venecia o el fin del camino”. En: <https://ginapicart.wordpress.com/2013/10/22/1025/> (05-I-2024)

_____. “Los puentes de Madison: arquetipos, literatura y cine”. En: <https://ginapicart.wordpress.com/2019/03/06/los-puentes-de-madison-arquetipos-literatura-y-cine/> (05-I-2024).

_____. “Memorial para Rufo Caballero”. En: <https://ginapicart.wordpress.com/2016/05/15/memorial-para-rufo-caballero/> (05-I-2024).

_____. “Se ha muerto el intelectual más valioso de una generación”. En: <https://ginapicart.wordpress.com/2011/01/08/se-ha-muerto-el-intelectual-mas-valioso-de-una-generacion/> (05-I-2024). Poco después fue publicado como: “Ha muerto una de las figuras más brillantes de la intelectualidad cubana de todos los tiempos”. *Cine Cubano*, 2011, nº. 179, p. 81-82.

_____. “Un ensayo de Rufo Caballero”. En: <https://ginapicart.wordpress.com/2014/04/07/un-ensayo-de-rufo-caballero/> (05-I-2024).

REDACCIÓN OPUS HABANA. “Montoto frente al estanque”. *Opus Habana*, 2003, nº. 1, p. 5.

RICARDO, Rubén. “La ausencia de Rufo Caballero, quince años después”. En: <https://www.juventudrebelde.cu/cultura/2026-01-06/la-ausencia-de-rufo-caballero> (08-I-2026)

RIOL, Rubens. “Veinte años de sobriedad”. *Juventud Rebelde*, 18-II-2009, p. 5.

_____. “Mi carne no será nunca débil”. *Diario del Festival*, 10-XII-2011, p. 8.

_____. *La caricia del látigo Rufo Caballero: un ídolo imposible.* La Habana: Ediciones ICAIC, 2016.

RIVAS, Jorge: "Agua bendita… es un libro que celebra". *Trabajadores*, 8-II-2010, p. 10.

_____. "Cuando un amigo se va…". *Cine Cubano*, 2011, nº. 179, p. 96-97.

RIVERÓN ROJAS, Ricardo. "El canto (diríase posmoderno) del quetzal". *La Isla en Peso*, s/f, nº. 11, s/p.

RODRÍGUEZ CUBELA, Rosa. "Sobre El caballete de Lucas: Él, aspiraba a la perfección". En: <https://lachiringa.wordpress.com/2011/01/07/sobre-el-caballetede-lucas-el-aspiraba-a-la-perfeccion/> (7-I-2011).

ROSADO, Ricardo. "La película de Pedro Almodóvar que inspiró a Quentin Tarantino para cambiar el cine de los 90". En: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a40867304/la-pelicula-de-pedro-almodovar-que-inspiro-a-quentin-tarantino-para-cambiar-el-cine-de-los-90/> (11-VIII-2022)

RUIZ, Mercy: "Dossier homenaje a Rufo Caballero". *Cine Cubano*, 2011, nº. 179, p. 79-106.

SÁNCHEZ, Martha: "El drama de la posesión artística". *Juventud Rebelde*, 17-IX-2010, p. 6.

SÁNCHEZ, Suset. "Rufo Caballero mañana, una lectura que continúa". *Cine Cubano*, 2011, nº. 179, p. 102-103.

SÁNCHEZ MEDINA, Mayra. "Un pensamiento que se atreve. Impresiones sobre *Agua Bendita. Crítica de arte, 1987-2007*". *Temas*, 2010, nº. 61, p. 151-153.

SÁNCHEZ ZÚÑIGA, Taylí. "La crítica: lanza y escudo del Caballero". *Conceptos*, 2009, nº. 2, p.12.

SANDERSON, John. D. (Ed). *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica.* Alicante: Universidad de Alicante, 2005.

SIERRA, Ernesto. "Rufo Caballero en su Isla rodeada de *Agua bendita*". *El Caimán Barbudo*, 2010, nº. 361, p. 28.

_____. "Recado infantil para Rufo Caballero". En: <http://sierraernesto.wordpress.com/2011/03/08/recado-infantilpara-rufo-caballero/> (8-III-2011).

SIERRA MADERO, Abel. "El arte de decir: ¡*Agua bendita*!". *Casa de Las Américas*, 2011, nº. 262, p. 155-158.

SOLÁS, Humberto. "A solas con mi profecía". *La Gaceta de Cuba*, 2000, nº. 3, p. 64.

SOSIN, Eileen. "Seduciendo a un extraño. Como la vida misma, por Rufo Caballero". En: <http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n510_02/510_86.html> (12-II-2011).

SOTTO, Arturo. "El pequeño rufián". *Cine Cubano*, 2011, nº. 179, p. 88-89.

YGLESIAS, Jorge. "Rufo y el negro". *Boletín EICTV*, 2002, s/n, s/p.

BIBLIOGRAFÍA DE RUFO CABALLERO

CABALLERO, Rufo. "El boom de Rocío, apacible y rosado". *Revolución y Cultura*, 1992, nº. 6, p. 44-48.

_____. "Fresa y chocolate. La democracia del sabor". *Revolución y Cultura*, 1993[a], nº. 6, p. 7-11.

_____. *La sinceridad suele ser escandalosa*. La Habana: Casa Editora Abril, 1993[b].

_____. *Aquí el problema es no morirse*. La Habana: Casa Editora Abril, 1994[a].

_____. "Los recuerdos del cómplice". *Revolución y Cultura*, 1994[b], nº. 3, p. 10-18.

_____. "Estoy harto de ser Pedro Almodóvar". *Revolución y Cultura*, 1994[c], nº. 4, p. 4-8.

_____. "La ansiedad de no ser nada (acaso poesía)". *Revolución y Cultura*, 1994[d], nº. 4, p. 69-70.

_____. "Cine de andar y de salir: de la inocencia a la máxima potencia". *Revolución y Cultura*, 1995[a], nº. 2, p.10-13.

_____. "El buen libro y la mala idea". *Revolución y Cultura*, 1995[b], nº. 4, p. 48-52.

_____. "La caja (pública) de Pandora". *Revolución y Cultura*, 1995[c], nº. 5, p. 69-70.

_____. "No me prohíban el lado oscuro de la luna". *Revolución y Cultura*, 1995[d], nº. 6, p. 12-16.

_____. "Ed Wood: perpetuidad de la poesía". *Revolución y Cultura*, 1995[e], nº. 6, p. 67-69.

_____. "Posibilidad irreal, finitud y modo de regresar a la Tierra." *El Caimán Barbudo*, 1995[f], nº. 276, s/p.

_____. "Acúname Frankestein". *Revolución y Cultura*, 1996[a], nº. 5, p. 73-74.

_____. "En el piso de arriba. ¡Posmodernismo a la colombiana!". *Revolución y Cultura*, 1996[b], nº. 2, p. 68-69.

_____. "Posibilidad irreal, finitud y modo de regresar a la tierra". *El Caimán Barbudo*, 1996[c], nº. 276, p. 18-20.

_____. "Que perdure y se ventile la casa". *Revolución y Cultura*, 1996[d], nº. 1, p. 69-70.

_____. “El pintor y el otro a la vera de los años”. *Revolución y Cultura*, 1996[e], nº. 6, p. 33-40.

_____. “Un gato en la oscuridad es un gato *encerrao*”. *Revolución y Cultura*, 1996[f], nº. 6, p. 67-69.

_____. “Con hoja de parra en el jardín del tedio. El sexo y la violencia por la televisión”. *Revolución y Cultura*, 1997[a], nº. 3, p. 16-20.

_____. “El enano y la luna”. *La Gaceta de Cuba*, 1997[b], nº. 5, p. 60.

_____. “El Gumpismo: idiota te necesitamos”. *El Caimán Barbudo*, 1997[c], nº. 277, p. 14.

_____. “El hacendoso perfume de la trascendencia”. *Revolución y Cultura*, 1997[d], nº. 2, p. 68-69.

_____. “Parodia sin odio. El texto que se burla amando. Peculiaridades de la parodia posmoderna en el cine”. *Revolución y Cultura*, 1997[e], nº. 6, p. 42-44.

_____. “Puesto el pensamiento en la cordura”. *El Caimán Barbudo*, 1997[f], nº. 277, p. 10-12.

_____. “Recréese el mito; la elegancia es gala”. *Revolución y Cultura*, 1997[g], nº. 4, p. 62-63.

_____. “Es loco el amor”. *Revolución y Cultura*, 1998[a], nº. 3, p. 58-59.

_____. “Fábula del león y de su olvido. Cine cubano, 1997”. *Revolución y Cultura*, 1998[b], nº. 2, p. 14-17.

_____. “Olvido tu olvido. (Otra estrategia, nunca la del caracol…)”. *Cine Cubano*, 1998[c], nº. 143, p. 4-9.

_____. “¿Todo el mundo es bueno?”. *El Caimán Barbudo*, 1998[d], nº. 286, p. 2-5.

_____. *A solas con Solás*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999[a].

_____. *Cien años sin soledad. Las mejores películas latinoamericanas de todos los tiempos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999[b].

_____. “Cimbrear en el aire”. *Revolución y Cultura*, 1999[c], nº. 4, p. 33-40.

_____. “De ti depende”. *La Gaceta de Cuba*, 1999[d], nº. 5, p. 59.

_____. “El paso (fugaz) del tigre ante el espejo”. *Arte Cubano*, 1999[e], nº. 1, p. 31-35.

_____. “Enrique”. *La Gaceta de Cuba*, 1999[f], nº. 6, p. 59.

_____. “Olvido tu olvido. Otra estrategia, nunca la del caracol”. *Cine Cubano*, 1999[g], nº. 143, p. 4-9.

_____. “Retazos del último conversador”. *La Gaceta de Cuba*, 1999[h], nº. 4, p. 34.

_____. *América clásica, un paisaje con otro sentido*. La Habana: Ediciones Unión, 2000[a].

_____. “Con odio y con amor, como un hombre. Sentido y placer del crítico (cubano)”. *La Gaceta de Cuba*, 2000[b], nº. 1, p. 3-6.

_____. *Rumores del cómplice: cinco maneras de ser crítico de cine*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2000[c].

_____. “Sobre el fuego (las palabras, Rafael y las cosas)”. *La Gaceta de Cuba*, 2000[d], nº. 6, p. 62-63.

_____. “Dos amigos que se quieren”. *Revolución y Cultura*, 2001[a], nº. 3, p. 27-31.

_____. “El hombro tatuado de Dios”. *Revolución y Cultura*, 2001[b], nº. 5-6, p. 48-56.

_____. “La libertad de mentir”. *Unión*, 2001[c], nº. 43, p. 40-46.

_____. “Los girasoles”. *Revolución y Cultura*, 2001[d], nº. 2, p. 19-21.

_____. “Saña de Juliette”. *Revolución y Cultura*, 2001[e], nº. 5-6, p. 96-97.

_____. “Se hacen demasiado”. *Revolución y Cultura*, 2001[f], nº. 1, p. 64.

_____. *Sedición en la pasarela: cómo narra el cine posmoderno*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001[g].

_____. “Tom is a boy húmedo”. *El Caimán Barbudo*, 2001[h], nº. 306, p. 14.

_____. “Bailarina en la oscuridad. Una teleología de la resistencia en el entorno social y estético del cubano hoy”. *Temas*, 2002[a], n.º. 28, p. 36-43.

_____. *El canto del quetzal. Memorias de México. Un libro de viajes*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002[b].

_____. “Humores del súbito”. *Revolución y Cultura*, 2002[c], n.º. 2, p. 46-53.

_____. “Lo que labra el conocimiento, no lo derrumba nada”. *Revolución y Cultura*, 2002[d], n.º. 4, p. 65-66.

_____. “Por Benigno. *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar, tras el escalpelo crítico”. *Revolución y Cultura*, 2002[e], nº. 4, p. 14-20.

_____. “Relato con intriga y trofeo”. *Revolución y Cultura*, 2002[f], nº. 3, p. 12-21.

_____. “Rosebud”. *Revolución y Cultura*, 2002[g], nº. 3, p. 66-68.

_____. *Tántalo frente al estanque. La pintura de Arturo Montoto*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2002[h].

_____. “The Player”. *La Gaceta de Cuba*, 2002[i], nº. 4, p. 63.

_____. “Contra el inmanentismo fetichista”. *Unión*, 2003[a], nº. 49, p. 44-61.

_____. “De Praga a Viena, de Japón a La Habana: la montaña”. *Dédalo*, 2003[b], nº. 2, p. 14-15.

_____. “El rincón de la paciencia. El cine cubano y la crítica, cuarenta años después”. *Revolución y Cultura*, 2003[c], nº. 3, p. 10-16.

_____. “La fuerza de los vientos”. *Revolución y Cultura*, 2003[d], nº. 1, p. 28-36.

_____. “La miseria. Carta abierta a Jorge Luis Arcos y Enrique Saínz”. *Unión*, 2003[e], nº. 51, p. 50-53.

_____. “Las pobres rebeliones”. *Revolución y Cultura*, 2003[f], nº. 1, p. 74-76.

_____. “Persistencia y destino en el arte contemporáneo. A propósito de *Herido de sombras*, de Moisés Finalé”. *Revolución y Cultura*, 2003[g], nº. 2, p. 5-9.

_____. “Afílame el lápiz, negra”. *La Gaceta de Cuba*, 2004[a], nº. 6, p. 56-57.

_____. “Dolor de engaño”. *La Gaceta de Cuba*, 2004[b], nº. 2, p. 62-63.

_____. “El cine latinoamericano y la crueldad de lo poético”. *La Gaceta de Cuba*, 2004[c], nº. 5, p. 52-55.

_____. “El rostro leve de la ínsula”. *La Gaceta de Cuba*, 2004[d], nº. 5, p. 57-58.

_____. “Narrare. Las formas del relato en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano”. *La Gaceta de Cuba*, 2004[e], nº. 2, p. 25-28.

_____. “Náufragos de la totalidad”. *La Gaceta de Cuba*, 2004[f], nº. 3, p. 63-64.

_____. *Disidencias: 25 casos de la tensión cine-literatura*. La Habana: Cubaliteraria, 2005[a].

_____. “Fresa y chocolate: las ondulaciones del deseo”. En: <http://www.cubaliteraria.cu/disidencias/fresa_chocolate.asp> (26-IV-2005) [b]

_____. *Hongo fino. La Modernidad en Jardín, de Dulce María Loynaz: imantación y delirio*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005[c].

_____. “La visita: narración y futuro del cine”. *La Gaceta de Cuba*, 2005[d], nº. 2, p. 40-43.

_____. “La muerte de la hegemonía y el don de la coexistencia”. *La Gaceta de Cuba*, 2005[e], nº. 6, p. 73-74.

_____. “Los días contados”. *La Gaceta de Cuba*, 2005[f], nº. 3, p. 48-50.

_____. *Un hombre solo y una calle oscura. Los roles de género en el cine negro*. La Habana: Ediciones Unión, 2005[g].

_____. “El artista, en su condición de amante, tiene en sí al dios (*La muerte en Venecia*, de Mann a Visconti)”. *La Gaceta de Cuba*, 2006[a], nº. 6, p. 6-8.

_____. “El umbral del camerino”. *La Gaceta de Cuba*, 2006[b], nº. 5, p. 20-23.

_____. “Páginas sumarias de un diario colectivo”. *La Gaceta de Cuba*, 2006[c], nº. 5, p. 56-57.

_____. *Cine latinoamericano 1991- 2003. Un pez que huye. Análisis estético de la producción*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2007[a].

_____. “El cielo del custodio. Nuevo Cine Latinoamericano, en forma de preludio”. *Cine Cubano*, 2007[b], nº. 166, p. 44-48.

_____. “El discurso profundo. Las llaves de acceso a la enunciación y el placer de la crítica”. *Cine Cubano*, 2007[c], nº. 165, p. 2-13.

_____. “Enamorar el intelecto con el llanto por el amanecer”. *La Gaceta de Cuba*, 2007[d], nº. 2, p. 63.

_____. “La enfermedad de la trascendencia”. *La Gaceta de Cuba*, 2007[e], nº. 3, p. 58-59.

_____. *Un pez que huye. Cine latinoamericano 1991-2003. Análisis estético de la producción*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2007[f].

_____. “Erotismo y nación en el cine de Humberto Solás. (La construcción de un diálogo)”. *Cine Cubano*, 2008[a], nº. 168, p. 2-20.

_____. “El terror a la complejidad”. *La Gaceta de Cuba*, 2008[b], nº. 3, p. 50-52.

_____. “Fuera de liga. Cuba en mi mente”. *Cine Cubano*, 2008[c], nº. 167, p. 62-66.

_____. “Humberto Solás o la reinvención de Cuba”. *Cine Cubano*, 2008[d], nº. 170, p. 3-9.

_____. “La crítica y la espera. Chalbaud y Gutiérrez Alea, dos visiones de la revolución en el cine latinoamericano”. *Cine Cubano*, 2008[e], nº. 168, p. 18-37.

_____. “*La muerte en Venecia*, de Mann a Visconti: El artista, en su condición de amante, tiene en sí al dios”. En: CABALLERO, R. *Lágrimas en la lluvia. Dos décadas de un pensamiento sobre cine*. Ediciones ICAIC. Editorial Letras Cubana. La Habana, 2008[f], p. 28-36.

_____. *Lágrimas en la lluvia. Dos décadas de un pensamiento sobre cine*. La Habana: Ediciones ICAIC. Editorial Letras Cubanas, 2008[g].

_____. “Sucedió un domingo”. *La Gaceta de Cuba*, 2008[h], nº. 1, p. 58-59.

_____. “The Comfort of Strangers: El cambio de enunciación”. En: CABALLERO, R. *Lágrimas en la lluvia. Dos décadas de un pensamiento sobre cine*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2008[i], p. 37-41.

_____. *Agua bendita. Crítica de arte (1987- 2007)*. La Habana: Arte Cubano Ediciones. Editorial Letras Cubanas, 2009[a].

_____. “Beatriz”. En: <https://juventudrebelde.cu/cultura/2009-03-22/beatriz> (05-I-2024) [b.]

_____. “De Alamar al D.F. Ernesto Fundora, con el descaro de la corte y la elegancia del solar”. *La Gaceta de Cuba*, 2009[c], nº. 2, p. 44-48.

_____. “Los que fueron al bosque de avellanos”. *Cine Cubano*, 2009[d], nº. 173-174, p. 148-159.

_____. “Maquillaje”. *La Gaceta de Cuba*, 2009[e], nº. 1, p. 54-56.

_____. “Pedaleando”. *Cine Cubano*, 2009[f], nº. 172, p. 118-122.

_____. “Retazos de cuanto fue Almodóvar”. En: <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2009-12-05/retazos-de-cuanto-fue-almodovar> (05-X-2021) [g.]

_____. "¿Son libres los reyes? (Cinco preguntas para R10)". *La Gaceta de Cuba*, 2009[h], nº. 6, p. 32-33.

_____. "Son peligrosas las abstracciones: prefiero las diferencias. (Pensando el cine latinoamericano junto a Paul Leduc". *Cine Cubano*, 2009[i], nº. 172, p. 16-27.

_____. "La prueba". *Cine Cubano*, 2010[a], nº. 177-178, p. 179-182.

_____. *Nadie es perfecto. Crítica de cine*. La Habana: Editorial Arte y Literatura. Ediciones ICAIC, 2010[b].

_____. *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010[c].

_____. "Nos gusta la línea peligrosa que marca la emoción. Polemizando sobre cine, amablemente, con Luis Alberto Lamata". *Cine Cubano*, 2010[d], nº. 175, p. 8-20.

_____. "La cubanidad no acabada. Circunstancias del nacimiento de una obra mayor en la cinematografía nacional". *Cine Cubano*, 2010[e], nº. 176, p. 17-32.

_____. "Pompa". *La Gaceta de Cuba*, 2010[f], nº. 4, p. 62-63.

_____. "Una tarde de un día cualquiera". *La Gaceta de Cuba*, 2011, nº. 4, p. 44-45.

_____. "«Filmo como corren los ríos.» Entrevista a Lucrecia Martel". *Cine Cubano*, 2015, nº. 195, p. 4-15.

_____. "El heroísmo de la debilidad". En: <https://cinereverso.org/tag/rufo-caballero/> (21-XI-2024)

_____. "La excusa. Semiosis, ideología y montaje en Buena Vista Social Club". En: <https://cinereverso.org/tag/rufo-caballero/> (21-XI-2024)

_____. "Ser hereje es ser revolucionario". En: <https://cinereverso.org/tag/rufo-caballero/> (21-XI-2024)

_____. "El Caballete de Lucas". En: <https://www.lajiribilla.cu/el-caballete-de-lucas/> (21-II-2024)

_____. "Le acompaño en su sentimiento". En: <https://www.lajiribilla.cu/le-acompano-en-su-sentimiento/> (21-II-2024)