

¡Esto es vida!

Guillermo Cabrera Infante, cinéfilo

Los libros *Un oficio del siglo xx*, *Arcadia todas las noches y Cine o sardina*; los guiones de *Wonderwall*, *Vanishing Point* y *The Lost City* y un alud de referencias gozosas y puntuales dan cuenta de la pasión de Guillermo Cabrera Infante por el cine.

“Esto está contado malamente”, sentencia, lapidario, el de la voz, en autocrítica a su sinopsis de *Intriga internacional*.

“Verlo como lo ha hecho Hitchcock en el cine es la diferencia entre la palabra ruda y el delicado arte de las imágenes.”

¿Ruda la palabra? ¿Superior la imagen en su capacidad narrativa? Esto no suena a discurso de escritor. Suena, sí, a autoinmolación de crítico de cine, ya sólo porque los críticos suelen no ser sino cineastas frustrados, y acaso estén ahí para probarlo Godard, Truffaut y toda su *bande à part* que, no bien tuvieron la oportunidad de filmar, dijeron si-te-he-visto-no-me-acuerdo a su otrora tan caros *Cahiers du Cinéma*.

He aquí, sin embargo, que el de la voz no es un mero crítico. Se oculta, sí, tras el disfraz de uno (G. Caín, el *faux frère* que firmara sus reseñas en la revista *Carteles* y en el periódico *Lunas de Revolución* de esa mítica Habana de finales de los cincuenta), pero, apenas cae la máscara, aparece —aun si en glorioso Technicolor y *breathhtaking* Cinemascope— el escritor. El Premio Cervantes (para los esnobs literarios). El Novelista (para los que se empeñan en clasificar sus libros, a todas luces inclasificables). El cauto cultor del lenguaje lírico, de la frase florida, del *pun* prodigioso (para sus admiradores devotos, que no aspiramos sino a parodiarlo, torpes y turbios y tontos de tanta tórrida aliteración). Aparece, en fin —y por fin—, Guillermo Cabrera Infante.

*

“Quizá su mayor originalidad fue transformar la crítica de cine en un nuevo género literario”, dijo de él Mario Vargas Llosa, en ocasión de la adjudicación del Cervantes, haciéndole a un tiempo un homenaje tan lúcido como sentido y un flaco favor.

Porque Cabrera Infante fue, en efecto, un crítico de cine para los anales (al menos para los analretentivos, como yo, que lo situamos en el panteón de los reseñistas fílmicos junto a Pauline Kael y... a nadie más), pero también un historiador cinematográfico de excepción y un teórico del cine digno de considerarse. Y, sobre todo, fue un hombre que vivió cine.

Que lo escribió, sí, pero que también lo respiró, lo resopló, lo rezumó, lo resumió, lo consumió y (casi) lo conquistó.

Para Cabrera Infante, el cine era la vida precisamente porque le parecía (porque es) *mejor* que la vida. Porque, a veces, acaba bien. (“¿No es ésta la esencia de la comedia, la felicidad momentánea de los espectadores a través de la felicidad eterna de los personajes?”, dice de la última secuencia, apoteósica, del *Amor en la tarde*, de Billy Wilder.) Porque es inmutable e inmortal (“Las estrellas de cine nunca mueren: viven tanto como vive la materia de que están hechas las películas, que son los sueños”, sentencia en un apartado de *Cine o sardina*). Porque, como cuenta de su *alter ego* en *Un oficio del siglo xx*, “atravesamos la calle a la mitad,



Ginger Rogers, magnificent doll.

sin ocuparnos para nada de la luz de tránsito, empujamos la puerta de gordos cristales, traspasamos el umbral de las maravillas y entramos en la sala, en el cine”. La experiencia descrita es universal, pero la percepción sólo puede ser de *be and his shadow*: “Fue entonces que Caín me dijo casi con furia, más vivo que el carajo, ¡jesto es vida!”

Y, contra la vida, ¿qué puede la literatura? (Acaso, meramente, aspirar a comprenderla. Mejor aún, a gozarla.)

*

“Para ser un personaje ficticio”, dijo Cabrera Infante de su

irreal hermano incómodo, “Caín sentía un apego bien real por las mujeres. Cuando le reproché que gran parte de su sección de crítica de cine en *Carteles* estuviera dedicada al culto de la *pin-up*, la corista y la modelo, creí que su respuesta sería una justificación [...] Pero por el contrario Caín solamente dijo [...] ‘Me gustan las mujeres.’” He aquí un rasgo de familia.

Si para Guillermo Cabrera Infante el cine era la vida, lo mejor de la vida (y, por ende, del cine) serían entonces las mujeres. No todas, desde luego. No Garbo y no Dietrich, pero sí un catálogo personal y extravagante, que tuvo la generosidad de albergar a la feúcha Gloria Grahame (“A quien la cámara quiere también la quiere el público y a quien no quiere la cámara, como a Gloria Grahame, la quiero yo”), pero también a divas más divinas (Ava Gardner), más diversas (Barbara Stanwyck), más dispépticas (María Félix). Con ninguna, sin embargo, queda tan evidenciada su idolodulía femenina como con Ginger Rogers, a quien dedicara un párrafo de plano iconoclasta:

No sé nada del *sex appeal* de Fred Astaire porque cuando baila con Ginger Rogers no veo más que a Ginger Rogers, que es, en movimiento, la mujer más bella del cine [...] ¿Quién puede echar de menos a Fred Astaire cuando está Ginger Rogers de cuerpo presente?

Muchos, entre quienes se cuenta el que esto escribe. Es Ginger, sin duda, una *magnificent doll* (así reza, de hecho, el título de una de sus cintas), pero nadie en su sano juicio puede apartar la vista de Astaire una vez que se ha decidido a desplegar la magia de sus bailes. Nadie, desde luego, a no ser Cabrera Infante, que perdía toda capacidad de raciocinio cuando quedaba infatuado por una estrella (uno de esos *crushes*, por cierto, redundó en su matrimonio de 44 años con la que es hoy su viuda, la actriz Miriam Gómez). Tanto lo obnubilaban las mujeres hermosas que incluso él, que afirmaba que “cuando se trata de historia del cine tengo mis cifras preparadas como un revólver cargado y a la menor provocación disparo”, llegaba a cometer *lapsus* que habrá que calificar de *cunnilinguae*. Así su recuerdo de una secuencia de *Silk Stockings*:

Las piernas más voluptuosas de la comedia musical [...] se visten de seda, mientras Cyd canta y encanta. ¡Ah el cantar de la mía Cyd! Este esplendor de música, imagen y piernas es el número titulado *Satin and Silk*, satén y seda.

Pues no. Cyd Charisse siempre encanta pero nunca canta porque no tiene voz (en esta cinta la dobla una tal Carol Richards). Y, de hecho, en esta precisa secuencia, no hay palabras que cantar: Cole Porter le ha compuesto una pieza instrumental. Que, por cierto, se llama “Silk Stockings” y no “Satin and Silk”, que no es sino el título de una canción que interpreta, en esa misma cinta, Janis Paige. Eso sí, la Paige es bien sosa, por lo que no tiene cabida en el universo de Cabrera Infante. Si el cine es mejor que la vida, Cabrera Infante lo dotará entonces de una Cyd Charisse



Cyd Charisse y Fred Astaire en *Silk Stockings*.

hermosísima (Cyd campeadora, solía llamarle) que cante como los ángeles un número llamado “Satin and Silk”. Faltaba más.

*

Guillermo Cabrera Infante fue un gigante de la literatura y una suerte de Mickey Rooney del cine (un niño prodigio, siempre entusiasta y siempre dispuesto a montar un buen *show*, pero que, como hombre de cine, se quedó un poquitín chaparrito). En 1951, a los 22 años, fundó la Cinemateca de Cuba, que habría de dirigir hasta 1956. Después, creó el Instituto de Cine y dio luz a Caín. Más tarde, escribió un par de guiones (la comedia psicodélica *Wonderwall* y la *road movie* *Vanishing Point*) que gozaron de mediana fortuna. Preso feliz de la literatura, sin embargo, su paso por el mundo del cine habría de ser relevante pero anecdótico; acaso, sin embargo, corrija esto la posteridad. Mientras lloramos todavía su muerte, el flamante director Andy García da los toques finales a *The Lost City*, una película ambientada en esa Habana suya de fines de los cincuenta, con guión del Infante difunto, basado un poco en su *Tres tristes tigres* y un mucho en sus recuerdos personales. Antes de que termine el año, escucharemos a García (que también protagoniza la cinta) clamar desde el celuloide “¡Para ustedes!... *To you all!* Nuestro primer gran *show* de la noche... ¡en Tropicana! *Our first great show of the evening... in Tropicana!* ¡Arriba el telón! *Curtains up!*”

Entonces —y sólo entonces— el cine (y la vida) habrán hecho justicia al hombre que nació con una pantalla de plata en la boca. —

— NICOLÁS ALVARADO

El apocalipsis postergado

El plan Schreber, de Sergio González Rodríguez, no es un libro cualquiera. Se trata de una obra multidisciplinaria y experimental que abre puertas para los escritores de nuestro país, hasta ahora tímidamente parapetados tras la ortodoxia.

La literatura especulativa, los experimentos narrativos, las rupturas temporales, todo el arsenal de la literatura de la modernidad tardía se han vuelto cada vez más infrecuentes en nuestras letras. Un realismo ramplón, kitsch, lineal e ineficaz, a veces tremendista, casi siempre aburrido y a menudo francamente cursi, es el signo distintivo de la narrativa mexicana actual. Es como si la fragmentariedad de *Pedro Páramo* o *Morirás lejos*, la prosa obsesiva de Salvador Elizondo o el fuerte erotismo de Juan García Ponce jamás hubieran existido. Encerrada en una suerte de círculo vicioso donde la falsificación literaria se erige en canon, la narrativa mexicana actual parece haberse olvidado de la existencia de Kafka, Joyce, Beckett, Gombrowicz o Bernhard. Sometida a una industria editorial cuyo signo es el de la literatura chatarra, la literatura mexicana actual —salvo en casos muy excepcionales— se ha sumergido en la estupidez estética: florilegios narrativos disfrazados de falsa prosa poética, cuentitos de relleno para suplementos literarios, novelitas de café barato escritas para el elogio de una crítica mercenaria cuya apoteosis es aparición en las listas de los más vendidos y su conversión final en materia de tesis universitaria. La sumisión a esta *poética del mercado*, antes que a una estética propia, a una exploración de los demonios y milagros del autor y de nuestra era, es lo que define la literatura mexicana de principios del siglo XXI. Y quien se sienta aludido que levante la mano y deje de leer.

En este sentido *El plan Schreber*, de Sergio González Rodríguez, es una apuesta por una literatura de búsqueda experimental, y de exploración de los demonios personales y colectivos, que deja atrás esa pesada linealidad de corte decimonónico que permea la narrativa mexicana actual. Ya desde el espléndido *Triángulo imperfecto* (Ediciones Era, 2003), que incluye “La noche oculta” junto a otros dos textos de largo aliento, “El momento preciso” y “Luna, Luna”, González Rodríguez dio muestras de los alcances de su propuesta narrativa. En este breve relato, a medio camino entre el cuento y la novela breve, González Rodríguez apunta hacia rutas escasamente exploradas en nuestra literatura, que se alejan del artefacto novelístico comercial y de

los reglamentos del cuento en una forma narrativa híbrida que se lanza como una suerte de manifiesto.

Tomando como pretexto las *Memorias de un enfermo de nervios* de Daniel Paul Schreber, ese libro inclasificable estudiado desde diversas ópticas por Freud, Canetti y Calasso, entre otros, y cuya premisa básica es la paranoia en torno a la transexualidad de la humanidad entera, Sergio González Rodríguez, en su

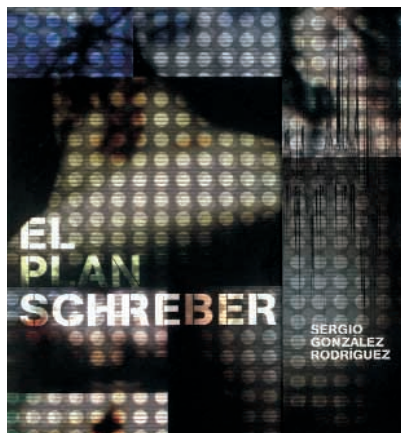
Plan Schreber, construye un rompecabezas narrativo ubicado en tres tiempos.

Abandonando el texto lineal y recombina subgéneros como la ciencia ficción, el relato policial y la literatura fantástica, *El plan Schreber* se las arregla para deconstruir algunos de los fantasmas que recorren nuestro tiempo: la violencia brutal contra las mujeres, la pornografía infantil, el totalitarismo evidente de nuestro entorno global que lo emparienta, en el plano temático, con autores como Ballard o William Burroughs y, en el plano estilístico, con los *Siete pecados capitales* de Milorad Pavić (Sexto Piso, 2003). Narración eficaz que rompe el tiempo y lo fragmenta, imágenes

que adquieren la velocidad de la luz, surgidas de una poética oscura y libérrima que tanta falta hace en nuestras letras. Prosa precisa y alucinante, de una especie de Raymond Chandler metido en un rave, viajando en éxtasis filmado por David Lynch.

Cabe mencionar la edición de *El plan Schreber*, que incluye un DVD con imágenes que aluden o fortalecen la atmósfera opresiva del texto, y que proponen una manera polimorfa de la percepción de lo literario mucho más acorde con el tiempo despedazado que habitamos, sumergidos entre las redes informáticas, la miseria cotidiana, el mundo de la publicidad y la paranoia política que nos envuelve en su matriz totalitaria. Sergio González Rodríguez sabe que habitamos el simulacro póstumo de un apocalipsis para siempre postergado. —

— MAURICIO MOLINA



Sergio González Rodríguez, *El plan Schreber*, libro y DVD, México, Transplugged, 2004, 54 pp., 880.6 MB de imagen y música (Luis Enrique López, Paola Tinoco García, Francisco Lucas Ortigoza, Guillermo Clemente Ruiz, Andrés Almeida, María Teresa Gamboa), Serie “Byblodisc”, 1.

Vida del fantasma

Director (Jonathán Glazer), guionista (Jean-Claude Carrière) y actriz (Nicole Kidman) configuran la triada idónea para una película crecientemente perturbadora: *Reencarnación*.

Por efecto del pelo cortísimo, una Nicole Kidman aún más alta observa a un niño de diez años jugar en el pasamanos del parque. Lo mira con amor. En alguna escena previa habían compartido una mesa (helado para él de por medio) y tenido una conversación en adelante, para nosotros, imposible de olvidar. Preguntaba Anna (Kidman) al engolosinado Sean: “Y [ahora que nos casemos] ¿vas a poder satisfacer mis necesidades?” El niño respondía que sí. Ella dudaba un segundo y disipaba la ambigüedad: “¿Has hecho el amor con chicas?” “Siempre hay una primera vez”, contestaba el pequeño Sean, todo sin perder un ápice de hambre y seguridad.

No tendría por qué titubear. Según la historia que se nos cuenta aquí, Sean es la reencarnación del difunto marido de Anna. O eso es lo que él le dice y por eso ha irrumpido en su vida: para evitar su casamiento con Joseph (Danny Huston), un hombre al que Sean no considera un sustituto al nivel. Todo esto que suena absurdo, les parece cada vez menos a los atónitos personajes adultos que escuchan en labios del niño anécdotas, recuerdos e historias que sólo el difunto habría podido enunciar.

Anna, yendo más lejos, ha comenzado a creer. En *close ups* de varios minutos que, en *Reencarnación*, confirman a Kidman como una de las mejores actrices vivas, el paso del escepticismo al amor es contado con microgestos que mutan de un segundo al otro, y corresponden a fragmentos de una psique que pierde unidad.

Un director británico famoso tanto por sus comerciales y videos como por su debut *Sexy Beast* (una historia de gánsters grasos, estridente en la misma medida en la que *Reencarnación* es etérea), Jonathan Glazer es prototipo de una generación reciente que concilia lo mejor de mundos antes estigmatizados rivales: la riqueza y experimentación visual (propios de la publicidad), y estructuras narrativas lejanas al modelo convencional (guiones que de tan complejos pedirían expresión literal). Un caso parecido al de Michel Gondry y su mancuerna con Charlie Kaufman en *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, Glazer consideró que la colaboración con un escritor que es genio por derecho propio no era una batalla por el foro sino una traducción bilingüe de una preocupación común. Retrabajado por Glazer y Milo Addica, la historia original de *Reencarnación* fue escrita por Jean-Claude Carrière, guionista de las películas más polisémicas de Luis Buñuel.



Kidman: la posesión.

Si Kaufman y Gondry apuntaban ambos al dibujo circular de la mente, el trabajo de Glazer y Carrière en *Reencarnación* revela la ambigüedad como un método inesperado para aprehender el sentido de lo real. Al mantenerse en todo momento por debajo de la resolución, la historia de Anna y el niño no es relevante por lo que de falso o verdadero tenga el fenómeno, sino por lo convincente que acaba siendo su puesta en escena mental.

El fantasma de Sean encuentra cobijo no en la persona del niño sino en el palpable enamoramiento de la mujer que lo sobrevivió. Tanto *Reencarnación* como *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* son metáforas sobrenaturales para fábulas de desamor. Si en ésta lo literal era el sufrimiento de quien, por olvido o tecnología, es borrado de la memoria ajena, en aquella se hace evidente la terrible contundencia del recuerdo y su capacidad para reemplazar las emociones del tiempo real (y ambas, ecos de *Solaris*, apuntan a los mundos falsos como los óptimos para habitar).

Una película saturada de umbrales (como el puente de Central Park bajo el que Sean adulto muere de un infarto, y en donde diez años más tarde se reencuentran el niño y Anna), *Reencarnación* habla de una frontera tan perturbadora como las del horror: el que divide al delirio del relato, ambos estructurados en el mundo de la simulación.

Cuando Sigmund Freud, en ensayo célebre, definía *lo siniestro* como aquella sensación horrible pero surgida de lo entrañable y querido, escribía, sin proponérselo, una teoría de la recepción: algo que sólo le pasa a un público o a un lector. Era una experiencia estética, pero quizá también el punto preciso donde convergen locura y ficción. Lo familiar que se nos vuelve extraño —invertido y por lo tanto el mismo— es, llevado al extremo, el principio de *Reencarnación*. Lo siniestro, hacia un lado o al otro, es un roce no previsto entre el mundo y lo que ignoramos de él. Tiene que ver con tramas ocultas y con la lectura al revés. Es la irrupción no bienvenida de las posibilidades de la invención.

Al principio triste y desconfiada, Anna cede al relato y después se abandona a él. Rendida ante la emoción y el recuerdo, cruza el umbral de la razón suspendida y después le es complicado volver. Pero el umbral es de doble sentido: posibilita —si lo sabremos— la existencia del espectador. El relato es en todas sus formas vehículo de reencarnación. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

