

DE LA INFANTE ARCADIA A LA HABANA. EL CINE LITERARIO SEGÚN CABRERA

A Miriam Gómez

Uno de los secretos del genio de Guillermo Cabrera Infante viene de su capacidad para establecer secretas analogías entre los distintos órdenes de la realidad, que terminan configurando una combinatoria estética coherente y peculiar, un alfabeto privado de sus sueños, que se articulan de manera lúdica y jovial para definir un lenguaje, que es una pantalla donde se refleja un mundo. La proyección más evidente y superficial de ese dominio sale a la luz en juegos verbales infinitos, retruécanos, calambures, parodias y paranomasias, que pueblan sus páginas, sus títulos, y se reproducen y multiplican como los vástagos de una tribu elegida. Pero los signos que se proyectan en esa pantalla verbal están regidos por una mente asociativa y poética, por un cerebro que circunvoluciona a 24 fotogramas por segundo, y que se rige por la técnica que Eisenstein denominaría como "montaje intelectual". Es un proceso que, además, está impregnado por el aire de los tiempos, de los tiempos modernos. Si el nacimiento de la Modernidad, según Foucault, puede situarse en el momento en que las palabras hacen las cosas al modo de la analogía simbólica, a lomos de un Rocinante visionario, la aventura tropical de nuestro Infante está traspasada de principio a fin por esa voluntad. La voluntad de incorporar la más joven y tierna de las siete hermanas a ese proceso intelectual en que los sonidos y las imágenes tejen un mismo tapiz: el texto literario como la "túnica de muchos colores" que Jacob regalara al más querido, al Benjamín de sus siete hijos, al casto José, uno de los primeros productores y críticos en la "fábrica de sueños" que es nuestra cultura.

Como la del casto José, la túnica de nuestro Infante es tupida y está estampada en "technicolor". No son, empero, los colores del floreciente Oriente, sino los que la lluvia renueva y purifica en una isla de las Antillas. Pero, como aquellos, contienen el cromatismo de un arco iris mítico. Un mito sobre otro mito. Al evidente mito de La Habana, donde el niño Guillermo, el adolescente Infante, y el alter-ego Caín descubrió la fascinación del cinematógrafo, suma Cabrera otro mito, esta vez clásico y latino, y hace del espacio filmico habanero, una Arcadia de "todas las noches", una utopía de la existencia plena y feliz, la del "homo vidente", que alcanza un estado de regocijo y plenitud cuando se adentra en una sala y es testigo indiscreto de un sueño que alguien soñó por él. Así nos lo cuenta, literariamente, Cabrera: "La Arcadia fue para los antiguos algo más y algo menos que el Paraíso. Era la tierra prometida, pero estaba habitada por dioses y animales prodigiosos y toda la perfección acumulada por el hombre: la belleza y la ilusión y la poesía de la vida. Era también "La tierra del dios Pan", perdida para siempre. Cuentan que "en tiempos" del emperador Tiberio, en una nave que pasaba por la paradisíaca isla de Paxis, unos viajeros griegos y romanos oyeron un grito que declaraba: "¡El gran dios Pan ha muerto!", queriendo decir que había nacido Cristo y que el fin de los tiempos del paganismo se acercaba. Así se perdió Arcadia. Ahora, en estas ocasiones paganas, (...) la recobramos en la oscuridad del cine"¹.

¹ CABRERA INFANTE, Guillermo. *Arcadia todas las noches*. Cap. "El arte breve y Vincente Minnelli feliz de". págs.

Ciertamente, y dada su reciente existencia en el ámbito de las artes, el interés por el cine deriva en un sentido general, de dos cualidades inherentes al género: su capacidad de diversión y su capacidad de hipnosis, tal vez una y la misma. Luis Buñuel señala con un tono sincero en un sus memorias, "Mi último suspiro", ambos extremos. Recuerda cómo en los años 10, siendo aún un niño, "el cine no era más que una atracción de feria, un simple descubrimiento de la técnica". De ese puro entretenimiento oficiado por la sugestión, nació un nuevo destino, el más moderno de los oficios artísticos del siglo XX. "Durante los veinte o treinta primeros años de su existencia (...) ningún crítico se interesaba por él. En 1928 o 1929, cuando comuniqué a mi madre mi intención de realizar mi primera película, ella se llevó un gran disgusto y casi lloró, como si yo le hubiera dicho: "Mamá, quiero ser payaso". Fue necesario que interviniera un notario, amigo de la familia, quien le explicó muy serio que con el cine se podía ganar bastante dinero y hasta producir obras interesantes, como las grandes películas rodadas en Italia, sobre temas de la Antigüedad"².

También para Guillermo, como para su alterego, el "maestro del engaño literario", el "fanático de la falsificación audaz y siempre imaginativa" el acróstico Caín³, su inicio en "la fascinación del cine" tiene todo el encanto de la naturalidad primera, con que el ser empieza a abrirse al mundo, diseñando sus preferencias estéticas, aquellas que contienen en germen las semillas de lo que será su genuina "educación sentimental". El cine, definido por Cabrera, "-qué duda cabe, como un afrodisíaco"⁴, fijó desde siempre

su atención y lezamianamente, "fajó" el lento paso de su mirada ante la velocidad consustancial a ese peculiar "ismo" a que todos las vanguardias artísticas que en el siglo han sido quisieron aspirar, sin conseguirlo. Porque el cine no es sólo un evidente correlato perfeccionado del surrealismo, sino que simultáneamente juega a los dados con Dadá (desde René Clair a Erich Rohmmer), nos hace caer como Altazor con el vuelo de un creacionismo picado por el "vértigo" de una caída existencial. Recordemos los guiones cinematográficos de Vicente Huidobro, en especial el muy expresionista y esotérico "Cagliostro"⁵. Rememoremos la atmósfera existencialista de todo auténtico cine negro⁶. Lleva el futurismo hasta las regiones arcanas del Apocalipsis (desde Fritz Lang a Francis F. Coppola, pasando por Stanley Kubrik) y se empareja con la lírica para recorrer en "tren de sombras" los estratos filmicos de la memoria hasta alcanzar los jardines de la meditación. La "Carta de una desconocida" de Max Ophuls, el "retrato de Jennie" de William A. Wellman, el "callejón de las almas perdidas" de Edmund Goulding.

Los teóricos del cine así lo confirman. Virgilio Melchiorre distingue la categoría espectacular del acto filmico entre la alienación y el posibilismo. Las obras maestras del cine serían signos textuales totalizadores, esos mundos posibles de la imagen, en que las diversas facetas del arte se integrarían en un nuevo "compás de los senti-

89-90. Editorial Bibliotex S. L., 1993. (El texto original es de 1962.)

² BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. págs. 38-40. Editorial Plaza & Janés. Barcelona 1997.

³ Pseudónimo anagrama con que Guillermo Cabrera Infante firmaba sus críticas de cine desde 1959 en la revista cubana "Carteles". CABRERA INFANTE, Guillermo: *Un oficio del siglo XX*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1982. Véanse págs. 23 y ss.

⁴ "Viejo muere el cine pero renace cada día. Es decir, como el acto sexual que es, cada noche. El cine es, qué duda cabe, un afrodisíaco." CABRERA INFANTE, Guillermo. *Cine o Sardina*. Artículo "Viejo muere el cine". Editorial Alaguara, Madrid, 1998. págs 14-17.

⁵ Sobre Cagliostro, dijo su autor: "En lo que toca a la forma de este libro, sólo quiero decir que esto es lo que podría llamarse una novela visual, hecha con una técnica influida por el cine". René de Costa añade: "A Huidobro le fascinaba el aporte del cine a la novela. Para Huidobro (...) el cine era un medio expresivo totalmente nuevo, y de ahí su esfuerzo por hacer una novela nueva para acceder a un público que había adquirido el hábito del cine". HUIDOBRO, Vicente: *Cagliostro*. Anaya-Mario Muchnik, Madrid, 1993, págs. 11-12.

⁶ En su monumental monografía, señala Guérif: "Las estrategias de angulaciones o iluminación, según perspectivas expresionistas, dieron el tono clásico a los filmes luego denominados "negros"". Hablando de Dashiell Hammet añade: "La nada o el sentido de la nada en el filme negro de los años 40 y 50 no era más que un reconocimiento de la realidad que Hammet había pintado". GUÉRIF, François: *El cine negro americano*. Editorial Javier Coma, Barcelona, 1988. págs. 6 y 68, respectivamente.

dos". El filósofo francés Gilles Deleuze define finalmente la, por él llamada "imagen-tiempo" del cine como la posibilidad de que el receptor o el espectador penetre a través de la imagen en otra dimensión del movimiento temporal", donde "lo actual y lo virtual se integran en una identificación total"⁷. Es interesante la propuesta de Deleuze: el cine como "summa" artística que posibilitó el tierno idilio de un universo de virtualidades con aquel donde habita el acto puro. Tal vez a ello obedezca esa hipnosis afrodisíaca que supone el arte fílmico para sus devotos, y para Cabrera Infante, quien agudamente definió al cine como esa "superficie alucinante" que también retrataba la literatura de Franz Kafka, dos iconos inexcusables de nuestro mundo moderno: "Ahora se puede decir que en el siglo XX, tanto la vida como el cine que es la vida por otro medio, se ha kafkanizado (...). Kafka soñaba siempre en forma de cine"⁸.

Tal vez, cabría pensar que el cinematógrafo haya podido contribuir de manera decisiva a la constitución actual de lo epistemológico, en lo que respecta a una nueva idea del conocimiento, que en la postmodernidad se desembaraza de principios "rotundos" y "obsoletos". La idea de la deconstrucción derridiana no parece muy alejada de la capacidad fílmica de "deconstruir" y "desaprender" por medio de la velocidad de las imágenes, que definiríamos como "antilogocéntrica". A ello también contribuiría el establecimiento de un desnivel en lo que toca al juego de las dimensiones, cuando enfrentamos el tamaño de los rostros y las figuras humanas que se proyectan ante nosotros en la pantalla, algo que muy bien destaca Cabrera Infante a través de un símil literario: los espectadores como "liliputianos en la playa viendo" los gestos humanos filmados a escala de Gulliver. Lo cierto es que, como una Arcadia intemporal, el arte del fotograma en movimiento, ha creado la mitología contemporánea más tupida y persistente. Entre su nómina, vuelve a figurar un catálogo feme-

nino, sólo igualado por el censo de divinidades que el mundo griego apodó con nombre de mujer. En esto, también se muestra el cine testigo de nuestro tiempo, por cuanto expone el encabalgamiento continuo de la emergencia femenina en el ámbito de lo privado y de lo público, desde "La fiera de mi niña" de Howard Hawks hasta la "Jackie Brown" de Tarantino.

El caso específico de Guillermo Cabrera es bien sintomático. La lectura de sus críticas fílmicas nos revela la modalidad discursiva y temática más esencial de su literatura. Estos textos son verdaderos "exorcismos del estilo" donde se muestra el rostro más auténtico de su hacedor. Quiero defender, pues, la tesis de que esta "literatura fílmica" de Cabrera Infante comparte las siguientes características de su destino escritural: son crónicas, en primer lugar, donde se pasa revista agudamente al "corpus" de historias filmadas más interesantes de la filmografía contemporánea. En segundo lugar, introduce voluntariamente un sesgo biográfico: su incursión en el cine es también una historiografía contemporánea. Son biografías reales, como la de Orson Welles, pero también "biografías imaginarias", tal como quería el exquisito Marcel Schwob., vidas para ser contadas, siguiendo las propias técnicas de montaje que el escritor aprende en su oficio de espectador vocacional y apasionado. Eso sí, se trataría de un "montaje sonoro", dada la predilección que, en contra de la reticencia con que los directores soviéticos -con Eisenstein a la cabeza- saludaban al cine sonoro, postula Cabrera Infante a favor de la palabra hablada frente al cine silente⁹. En este sentido, una novela como "Tres tristes tigres" (1964) ofrece un amplio panorama de procesos técnicos parafílmicos: la sintaxis de las imágenes, los fundidos separado-

⁷ RUIZ, Sagrario; CERVERA, Vicente; RODRÍGUEZ, Aurelio: *El compás de los sentidos*. Capítulo "Cine y Filosofía", Editorial Universidad de Murcia, 1998, págs. 83 y ss.

⁸ *Cine o Sardina*. Edit. cit. Artículo "Kafka va al cine". págs. 26-30.

⁹ A lo largo de toda la producción ensayística de Caín (así como la de su autor) hay una defensa contundente del cine sonoro. Para Cabrera el cine silente es la prehistoria o antesala del verdadero cine. Esta predilección del autor se muestra asimismo en su obra literaria de creación ficcional. Podríamos convenir en que sus textos fictivos carecen en gran medida del sentido de lo silente. A ello contribuye la presencia continua de elementos procedentes del ámbito de la música y de toda una gama de sonidos tanto humanos como del resto de la Naturaleza.

res de escena, los largos planos-secuencia en que la perspectiva remite a una cámara que se mueve sin querer cortar la filmación, la profusión de imágenes y sonidos yuxtapuestos, la lente-zoom que se aproxima al detalle desapercibido por el distraído o desatento¹⁰.

En tercer y último lugar, al paio de la libertad formal y estructural que el autor, como crítico-narrador-cronista posee en relación a su obra, cabe observar que la biografía del "multiverso" filmico extiende sus redes para alcanzar el estatuto de discurso autobiográfico en las manos de Guillermo. Así, nos es dado trazar una segunda lectura de sus ensayos filmicos como la autobiografía estética de quien asistió por vez primera al cine con su madre con 29 días de edad para ver "Los cuatro jinetes del Apocalipsis" y de quien, siempre eligió para su ocio, para su diversión y, simultáneamente, de manera espontánea y natural, para su carrera profesional, el cinematógrafo frente a la "sardina".

Y como Cabrera Infante espera de sus críticos que sean lectores ubicados estéticamente "tan cerca de mí mismo que puedan ser confundidos conmigo"¹¹, no sólo me he permitido la licencia personal de dedicar estas palabras a esa gran actriz y mujer que es Miriam Gómez, sino que voy a formular una confesión autobiográfica, mediante la cual pretendo vincularme con su sensibilidad como espectador, biógrafo y autobiógrafo del cine.

Confieso, pues, que comparto gustos y preferencias con Cabrera Infante en lo que respecta al Séptimo Arte. Los dos coincidimos en nuestra fascinación por el cine que recoge en nuestra época moderna viejos mitos, símbolos y una morfología cultural identificadora. Como él, con-

sidero que "Vértigo" (1959) es la obra maestra de Alfred Hitchcock, por haber sabido remodelar en una nueva técnica la leyenda griega del descenso a los Infiernos de Orfeo, de la persecución desesperada y patológica de un ideal de mujer y por haberla dejado caer desde un campanario en la antigua misión de San Francisco, que es al mismo tiempo la gruta plutónica del Averno, de la cual Eurídice no volverá "never more". Como él, sostengo que esta cinta contiene la primera manifestación definitiva del surrealismo, de la filosofía del surrealismo, en la historia del cine, a pesar de Buñuel y de Coucteau¹². No sólo porque se han fundido finalmente los territorios del sueño y de la vigilia, la locura y la razón, la vida y la vida que surge "de entre los muertos", la mujer y su fantasma, la construcción demiúrgica y romántica del nuevo "Golem" de nuestra cultura: la hembra esquiva y enigmática, la Isolda-Kim Novak de rubios cabellos, sino también porque el mundo de "Vértigo" es la simbiosis perfecta hecha presencia de un territorio mítico y legendario (las fundaciones católicas en el Nuevo Mundo californiano) con la expresión más decantada del modelo urbanístico contemporáneo: las torres de San Francisco. Y así, la hermosa torre de telégrafos, la Coit Tower, que podemos divisar desde la ventana indiscreta del apartamento de Scottie, se funde y confunde con la torre y el campanario de la misión Dolores, espejo estratificado de la herencia hispánica. Y así mismo, el rostro, la pose y aun los aderezos de

¹⁰ CABRERA INFANTE, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1973. (1ª edic. 1967.) Un buen análisis de la novela se halla en RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: "Estructura y significaciones de Tres tristes tigres", Recogido en el volumen de RÍOS, Julián. (Editor) *Guillermo Cabrera Infante*. Edit. Fundamentos, Madrid, 1974. págs. 94-100.

¹¹ A ello añade: "Así, por ejemplo, mi mejor crítico es la persona que está más cerca de mí que ningún otro ser viviente: Miriam Gómez." Entrevista realizada por PEREDA, Rosa Mª. *Cabrera Infante*. Edit. EDAF, Madrid, 1979, pág. 107.

¹² "Vértigo es el film-pasión, el primer gran film surrealista." CABRERA INFANTE, Guillermo. *Arcadia todas las noches*. Edit. cit. Ensayo "El bacilo de Hitchcock". págs. 61-62. A su vez, Cabrera cita a su alter ego, Caín, en esa referencia: "La muerte de la mujer aparece en un sueño y tiene la irrealidad de las pesadillas. Como en Shakespeare ("estamos hechos de la materia de los sueños"), como auguraba Elipheas Levi ("los sueños son el viaje del pasado hacia el futuro"), la muerte de Madelaine sigue el diagrama del sueño y ya no es más que un sueño, que Ferguson tratará de reconstruir, en un proceso inverso al del pintor del retrato oval." *Un oficio del siglo XX*. Edit. cit. Artículo "En busca del amor perdido", págs. 365-368.

Por supuesto, se trata de una tesis en la cual se hace abstracción consciente de la historia del cine surrealista. *Vértigo* sería, en este sentido, la entronización definitiva de la cosmovisión surreal, lo cual no aminora la calidad de los anteriores filmes surrealistas.

Madelaine-Novak se asimilan a los del retrato de la legendaria, patética y desequilibrada Cecilia Valdés, cuyo “retrato oval” pende imaginariamente en una de las salas del Palace of Fine Arts de San Francisco¹³. Todo ello nos conduce a las palabras del escritor: “creo haber hablado aquí, antes, de una teoría fatal de la ambigüedad como la única calidad posible en la obra de arte. No hace falta decir que el cine suscita como nada esta reflexión: hay en el cine una doblez inmanente”¹⁴.

Confieso, también, que como Caín, siento una especial predilección por los grandes filmes rodados en la década de los 50. Comparto la tesis de que “La Strada” de Federico Fellini (1954) “es lo que muchos intentan y pocos consiguen: un poema. Y un poema en el cine es tanto como un milagro” en un acceso hermosísimo a ese “neosurrealismo cristiano” en que “las viejas imágenes sorprendentes, el aura de sueño (...) y el absurdo cotidiano, están puestos al servicio del amor”¹⁵. Como Caín, estimo que es “Nazarín” (1958) esa obra maestra de Buñuel que confirma la idea de que “el cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente”, a través de la comunión cine-novela, Galdós mediante, ese primer film filosófico, donde Buñuel “transforma las andanzas del cura paisano en una temporada en el infierno de la fe”¹⁶ y, en fin, a su lado, me

estremezco con Caín ante la visión de “Los cuatrocientos golpes” (1959) de François Truffaut, definida por él como “la primera película totalmente autobiográfica”. Las secuencias de inicio y conclusión del film nos produjeron similar asombro y sugestión. “Pocas veces –digo con Caín– una película ha comenzado de forma tan poética, tan sugerente y tan cinemática” con esa hermosa idílica “vista de París en que sólo se ven las puntas de los techos, los aleros de las viejas casas, las altas ventanas de los edificios, la aguja final de la Torre Eiffel, la copa de los árboles de los Champs-Élysées” y ese “final lleno de poesía, de dolor” en que el niño Antoine Doinel “escapa y (...) corre, corre y corre, seguido por un largo dolly de la cámara durante diez minutos: finalmente llega al mar, ve que su huida ha terminado y la película acaba en una monstruosa foto-fija de Doinel que encara... ¿al público?, ¿a la niñez perdida?, ¿a su destino?”¹⁷.

Pero no podría concluir sin acercarme de una manera todavía más personal a la sensibilidad cinematográfica de Cabrera Infante, acompañado por un recuerdo que nos une y secretamente nos hermana. Una alusión que corrobora las tres facetas del escritor que articula la tesis de este trabajo: cronista, biógrafo, autobiógrafo.

Se trata de una historia de amor. Transida de existencialismo y fatalidad. Teñida por el blanco y negro del mejor cine de los 40. Aureolada por ese estado de gracia que algunas obras artísticas poseen, sin que nuestra razón alcance a descifrar más allá de la palabra azar, que para Buñuel preside, con la casualidad el curso de la historia¹⁸. Una historia de personajes condenados al en-

¹³ Al respecto, apunta Eugenio Trías que el método estético de Hitchcock en esta película se ilustra “ante todo en la sabia recreación de la ciudad sobre la que discurre, y en la que transcurre, el filme (...). De hecho Hitchcock, educado en el expresionismo alemán, se orienta más bien, como esta tendencia estética, hacia la formación de imágenes poderosas con valencia simbólica.” TRÍAS, Eugenio: *Vértigo y pasión*. Taurus, Madrid, 1998. pág. 89.

Una curiosidad: la impulsora de la fundación del Museo en el que transcurre parte de la acción fue la millonaria Lillie Hitchcock.

¹⁴ *Arcadia todas las noches*. Edit. cit. pág. 60.

¹⁵ Artículo “El camino del calvario”. *Un oficio del siglo XX*. Edit. cit. págs. 130-136.

¹⁶ *Ibidem*. págs. 412-415. Dice Buñuel: “Conservé lo esencial del personaje de Nazarín, tal como está desarrollado en la novela de Galdós, pero adaptando a nuestra época ideas formuladas cien años antes, o casi. Al final del libro, Nazarín sueña que celebra una misa. Yo sustituí ese sueño por la escena de la limosna (...). Entre las películas que he realizado en México, “Nazarín” es, cier-

tamente, una de las que prefiero.” BUÑUEL, Luis. *Opus. cit.* págs. 253-254.

¹⁷ *Un oficio del siglo XX*. Edit. cit., págs. 447-452.

¹⁸ “La casualidad es la gran maestra de todas las cosas. La necesidad viene luego. No tiene la misma pureza. Si entre todas mis películas siento una especial ternura hacia “el fantasma de la libertad” es quizá porque abordaba este difícil tema (...). Puesto que no somos sino hijos del azar, la Tierra y el Universo hubieran podido continuar sin nosotros, hasta la consumación de los siglos (...). Quizás otros mundos, cegados a nuestro conocimiento prosiguen así su curso inconcebible. Tendencia al caos que sentimos a veces muy profundamente en nosotros mismos.” BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Edit. cit. págs. 201-203.

cuentro imposible. Una tragedia contemporánea donde los héroes purgan con su "hibris" antiguas culpas veladas a nuestro conocimiento. Una de las películas que más bella y sobriamente, contenida siempre por un viejo y hosco dolor antiguo, lancinante, nos arroja una vez más del paraíso para desterrarnos a ese "lugar del infierno", como expresión señera del "laberinto de la soledad". Su director, Nicholas Ray. Su fecha de producción, 1950. Su protagonista, un Humphrey Bogart, mejor actor que nunca; su título: "En un lugar solitario".

Pero además, el filme aborda nuevamente el motivo de la mujer como numen y mito de la cultura contemporánea. Encarnado en la gloria de Gloria Grahame. Yo también, en mi niñez, compuse para ella una filmografía imaginaria, donde la convertí en dueña y señora del Olimpo fotogramático, compensando con cartel, honor y fama ficticias su relegada condición de secundaria. Los dos preciosos artículos, con cuyo recuerdo cerraré esta ponencia, que dedica Guillermo Cabrera Infante a Gloria Grahame coronan todo un capítulo de "afinidades electivas" y subrayan el cariz autobiográfico de su cine literario. Nuevamente como una "rubia Isolda" es caracterizada por su amoroso observador desde premisas literarias. "En un lugar solitario" "parece una versión blanca de "Otelo" en que Desdémona es inocente y a la vez culpable de amar a Otelo, mientras que el celoso "in extremis" es ahora un guionista de cine y casi su propio Yago"¹⁹. Esta vez, pues, un oficio del siglo XX dentro del propio circuito de la producción cinematográfica. La crónica de cine de Cabrera termina siendo un homenaje biográfico a la musa-gloria: la propia película parece ser un ejemplo autobiográfico. Gloria Grahame, "la Garbo del olvido", estuvo casada con el director, Nicholas Ray, "un hombre cruel con todos y consigo mismo" que "nunca estuvo enamorado de" ella. La película, extrañamente, retrató esa relación sentimental abocada al fracaso. "Ella –concluye el escritor- fue fiel a Ray más allá de la muerte (él murió en 1979, ella en 1981) y se casó con (un

hijo (de su esposo). ¿Quieren un mejor cuento de amor y de muerte?"²⁰.

Ignoro si mejor, pero al menos tan intenso y bello es el cuento que en "Sic Transit Gloria Grahame" nos relata desde su yo autobiográfico Cabrera Infante, que la presenta como imagen del amor: "era el amor, sin duda. Gloria Grahame ha sido para mí, que no me gustan las rubias, la fascinación en persona –o mejor, en sombras-. (...) No quería hacerle el amor, solamente acostarme con ella sobre esa amplia sábana vertical del cine, sólo sombras los dos, cada noche".

El ensayo, la crónica, las biografías, el discurso del propio yo alcanza al fin, en la literatura de Cabrera Infante, la escala del poema elegíaco. Metáfora de una "verde eternidad", en estas "ocasiones paganas" que la posmodernidad nos brinda, gracias al cine, para recobrar esa "Arcadia que buscamos cada noche", nos remite la pantalla a esa antigua pasión, a esa remota necesidad que define al hombre como forjador hedonista de su propia mitología: "De haberse operado a tiempo, habría salvado la vida; pero Gloria Grahame había escogido morir de una pieza, y no desfigurada como en "The big heat". "La mató la vanidad", dijo John Kobal, que guarda un tesoro de fotos de Gloria Grahame en blanco y negro. No lo creo. La mató la vida, como a todos, pero la conserva su nombre. En Gloria estuvo, y en gloria estará. Para nosotros, los vivos, queda lo que fue: un regalo de sombras eternas. Que en Gloria estemos."²¹

VICENTE CERVERA SALINAS.

Universidad de Murcia

¹⁹ "En un lugar del infierno". *Cine o Sardina*. Opus cit. págs. 359-361.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ "Sic Transit. Gloria Grahame". En *Cine o Sardina*. Edit. cit. págs. 234-237.