



Un oficio del siglo XX: Guillermo Cabrera Infante en su laberinto fílmico

Javier Fernández Díaz

jfernandez451@gmail.com

Universidad de Barcelona

Resumen

El presente trabajo explora las relaciones entre literatura y cine en la obra de Guillermo Cabrera Infante. Para ello presenta dos bloques temáticos interrelacionados. En el primero se sugiere la lectura de *Un oficio del siglo XX*, un libro generalmente entendido como un conjunto de críticas cinematográficas, como un género híbrido, cercano al ensayo y a la autobiografía. El paratexto y las notas a pie de página del autor resultan clave. La segunda parte es una revisión de los tres guiones que Cabrera Infante escribió para cine a partir de la noción de *texto fílmico*.

Palabras clave: Guillermo Cabrera Infante; Un oficio del siglo XX; Literatura Comparada; Relaciones Cine y Literatura.

Abstract

This paper explores the relationships between literature and cinema in the work of Guillermo Cabrera Infante. So there are two interrelated themes. In the first is suggests the reading of a trade of the century XX, a book usually understood as a set of critical film, as a gender hybrid, close to the trial and to the autobiography. The Paratext and footnotes of page of the author are critical. The second part is a review of the three scripts that Cabrera Infante wrote for film starting from the notion of text film.

Keywords: Guillermo Cabrera Infante; A trade of the century XX; Literature comparative; Cinema and literature relations.

1. Introducción

2. Un oficio del siglo XX.

3. Análisis de sus guiones cinematográficos:

3.1. Wonderwall (1968): el espíritu de una época.

3.2 Vanishing Point (1971): La subversión de la épica

3.3. La ciudad perdida/ The Lost City (2005): Un acercamiento a la historia reciente.

4. Conclusión.

5. Bibliografía

1. Introducción

Numerosa es la bibliografía académica dedicada a establecer los evidentes vínculos entre la obra de Guillermo Cabrera Infante¹ (Gíbara, Cuba, 1929-Londres, 2004) y el cine. La crítica ha trazado líneas de investigación en torno a los mecanismos propios del lenguaje cinematográfico en su literatura, la fuerza de la imagen o incluso la aplicación formal de técnicas cinematográficas a la hora de estructurar sus obras. Asimismo se ha destacado el fuerte componente *intertextual* –los constantes guiños y referencias cultas que pueblan su obra- así como la dedicación del escritor a la crítica y comentario cinematográfico².

El presente ensayo versa sobre las relaciones entre cine y literatura en un *Oficio del siglo XX* (La Habana, 1963) y cómo este libro ayuda a entender de manera manifiesta su producción cinematográfica. He estructurado el trabajo en dos grandes apartados, relacionados entre sí: el primero es un análisis del libro que da título a este texto,

¹ De aquí en adelante utilizaré las siglas CGI.

² Para profundizar en la relación entre el cine y la escritura de GCI cf. Phyllis Mitchell, "The Reel against the Real: Cinema in the novels of Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig", en *Latin American Literary Review* 6, 11 (1977), pág. 22-29; Ardis L., Nelson, "Tres tristes tigres y el cine", en: *Romance Quarterly* 29, 4 (1982), pp. 391-404; Stephanie Merrim, "Through the Film Darkly; Grade "B" Movies and Dreamwork in *Tres Tristes Tigres* and "*El beso de la mujer araña*", en *Modern Language Studies*, 15,4, (1985) y por último, Kenneth E. Hall, *Guillermo Cabrera Infante and the Cinema, Newark, 1989*.

centrándome principalmente en la problemática que plantea a la hora de encuadrarlo en un género literario y el segundo gran bloque desarrolla un análisis textual de los guiones para cine que realizó el escritor cubano partiendo de la noción de *texto fílmico*.

Como se sabe, los principales temas en la literatura de GCI son el cine, la ficcionalización lúdica autobiográfica y la visión de una Cuba nostálgica, mitificada y recreada constantemente a través de mecanismos como el humor, la ironía, la experimentación formal y el juego con el lenguaje. Es por ello que en su literatura el cine ocupa un papel fundamental, ya sea como elemento temático, como parte de la trama, como elemento intertextual o incluso como mecanismo compositivo, como mostraré a lo largo de las siguientes páginas.

2. Análisis de *un Oficio del siglo XX*.

- ¿Cuál considera su libro más íntimo?

G.C.I.: Puede ser *La Habana para un infante difunto*, que es un recorrido de la memoria por los rincones que yo frecuentaba de la ciudad; pero el más decisivo fue *Un oficio del siglo XX* porque fue mi primer libro en el cual hice del juego de las palabras y del humor un estilo (Sánchez, 1998: 69).

A propósito de este libro de GCI³ se suele afirmar comúnmente que es una recopilación de las críticas de cine que el autor realizó para las revistas *Carteles* y *Lunes de Revolución* durante 1930 a 1960. Desde otra perspectiva, aquí apuesto por entender este texto como algo infinitamente más complejo: un artefacto metaliterario –y sobre todo metalingüístico- desde el cual el autor traza una vanguardista mezcla de géneros, un texto en movimiento heredero de lo mejor de la obra de James Joyce, Lawrence Sterne y Lewis Carroll, la tradición inglesa que el escritor tanto loa.

En este sentido, se ha de dar especial relevancia a la posible clasificación genérica del libro, ya que en ella reside una de sus características fundamentales y la importancia de esta radical apuesta literaria. Como es bien sabido, una clase de texto es el resultado de la tradición, de los procesos internos de permanencia y cambio que ha sufrido el conjunto de los rasgos que componen su referente cognitivo a lo largo de la historia.

³ Tomo de referencia la edición de Barcelona, Seix-Barral, 1982

Por ello, el lector del aparente conjunto de críticas en realidad se encuentra ante un *género híbrido* que escapa a las habituales convenciones y códigos: un artificio literario donde gracias a la pirotecnia verbal de GCI se conjugan la autobiografía, el diálogo neoplatónico, el relato fragmentado y sobre todo el ensayo, entendido en la más amplia de sus acepciones. Bajo la apariencia de críticas de cine, reseñas y análisis, GCI construye una abigarrada arquitectura donde tendrán cabida desde las mínimas anécdotas de rodaje, las referencias más cultas a la tradición literaria pasando por la poesía y la musicalidad de algunas de sus adjetivaciones.

Al respecto, retomo del artículo de Dunia Gras, *G. Caín, Guillermo Caín, Guillermo Cabrera: apuntes para un estudio sobre el cine en la obra de GCI* una cita muy significativa del autor: “Nunca pienso en términos concretos de novela o de cuento o de crónica, ensayo, artículo o lo que sea. Jamás pienso en términos de géneros, pienso en términos de literatura” (Gras, 2008: 33).

El mismo paratexto del libro, ya desde el título, es significativo: el escritor cubano ficcionaliza su quehacer literario como crítico de cine –ya aparecen dos nombres/dos autores en la portada- y, en prodigiosa pirueta lingüística, también sus relaciones con ese alter-ego, Caín, donde la implacable persecución de este ente de ficción configura gran parte del relato.

Es más, las relaciones entre GCI y Guillermo Caín, son las que estructuran el libro, estableciendo una mínima línea argumental que dota al texto de cierto carácter de relato y propicia o más bien sugiere su lectura como la de una novela. Caín, como sabemos el pseudónimo de GGI que más longevidad tuvo y más *vida independiente*; pero Caín no es ni simple abreviación ni pseudónimo casual: reúne en sí tanto al personaje bíblico como al “Ciudadano” de Orson Welles. Connotación evidente en las descripciones que GCI hace de su alter ego:

La hipóbole, la hipertrofia y aun la hipermetamorfosis (...) sirvieron a Caín para construir un domo de fantasías bajo el que la realidad se veía a través del cristal nevado de sus fraudes” (...) Pues bien, Caín fue un maestro del engaño literario, un artífice de la mentira inocente, un aficionado al bola fantástica, un fanático de la falsificación audaz y siempre imaginativa, y un pésimo artista del fraude, porque cultivó el *hoax* que regaba con su

ingenio fecundo y abonaba con su brillantez verbal, cultivo en el que cosechó no pocos triunfos y abundantes fracasos. (Cabrera Infante, 1982:33-35)

En un primer análisis macrotextual se observa que el libro se compone de seis apartados: el primero constituye el inicio del diálogo CGI-Guillermo Caín: *Retrato del crítico cuando Caín. Por G. Cabrera Infante*. En principio, CGI se atribuye la voz narrativa a través de sus juegos, pictogramas y notas. Así, como “narrador” desarrolla los bloques que no forman parte de la labor crítica trazando una suerte de relato, diálogo a tres bandas (donde el tercer vértice sería el lector) y un juego polifónico. Ahora bien, cabe destacar la ambigüedad e imprecisión que rodea estas afirmaciones, pues la prosa forjada a base de retruécanos, paranomasias y otros juegos retóricos invita a dudar de las afirmaciones o marcas textuales que nos dicen quién es el narrador.⁴ En el primer apartado al que hacíamos referencia encontramos una especie de “génesis” del libro, del alter-ego y del propio estilo o tono juguetón que dominará el resto del volumen. Especialmente interesante, es el tercer apartado, tras una serie de críticas, las publicadas en *Carteles* entre 1954 y 1960 -matizadas por las anotaciones “a posteriori” de GCI sobre la obra de Caín- podemos leer: “*Manuscrito encontrado en una botella...de leche*”, donde jugando con el tópico literario, establece un diálogo polifónico donde encadena un artificio retórico tras otro, para desembocar en el establecimiento de un canon cinematográfico: los “grandes del cine” según Caín, presentes en dicho manuscrito. A este apartado le siguen las críticas correspondientes a la revista *Lunes de revolución*, que van desde (1959-1960) y el penúltimo, pero de radical importancia: *Réquiem por un alter-ego*, actualiza la historia de la realización del libro de críticas de Caín, emprendidas por Guillermo Cabrera Infante. Esta búsqueda, el diálogo imposible a lo largo del libro culmina –la idea del macrorrelato o posible lectura como novela- con la muerte de Caín. En el último apartado se encuentran once fotografías, una de ellas –supuestamente del crítico- que continúan en la línea lúdica, de guiño irónico y travesura con el lector.

El carácter híbrido que definiendo es evidente en este primer nivel: fotografías, pictogramas, cambios de registro, relato, bromas, juegos con el lector, diálogo, anotaciones, apostillas, digresiones, ironía, etc. De hecho, si en este análisis macro, se descubre una amalgama de géneros, las críticas, los textos que componen el segundo y cuarto apartado no son bloques cerrados o compartimentos estancos: cada uno tiene su

⁴ Téngase en cuenta que en ocasiones vienen introducidos en las respectivas portadas de los apartados.

particular construcción y su propio carácter, así encontraremos la presencia de elementos propios del relato:

Melville, que había nacido en 1819, se escapó muy joven de su casa y se enroló en la tripulación de un buque de carga. Viajó por Europa y de regreso permutó por un ballenero, del cual desertó al poco tiempo, a la altura de las islas Marquesas, siendo protegido por una tribu de caníbales. (...) Los años siguientes le vieron como ballenero, estibador, amotinado, preso y finalmente miembro de la Marina de Guerra de los Estados Unidos. En 1844 regresó a Boston, pidió ser licenciado, cobró su paga y simbólicamente arrojó su uniforme al río: había roto con el mar para siempre. Tenía 25 años” (Cabrera Infante, 1982:138-139)

Caben asimismo los elementos poéticos, como en el texto “*El camino del calvario*”: “La Strada es un milagro. La Strada es un camino; los italianos dicen que es una carretera, pero se sabe que es un camino; un camino real, el mismo por el que Tennessee Williams pasea a su ubicuo Kilroy. Pero a veces un camino no conduce a ningún lado. O a otro camino y éste a su vez a un callejón sin salida (...) (130-136) y por último el ensayo: al respecto, el magistral texto “*En busca del amor perdido*” donde comenta *Vértigo* vinculándolo a gran parte de los principales temas de su narrativa (1982: 365-368).

Entiendo que ésta última perspectiva, la de las características del ensayo, es la mejor manera de acercarnos al texto. Así *Un oficio del S.XX* no es sólo un conjunto de críticas y análisis de películas sino como una serie de textos argumentativos con características propiamente literarias. Su estructura vendría determinada por la pragmática y así postulo estos textos como un *macroacto de habla* –que enlaza con el carácter oral de la literatura de Cabrera Infante-, a través del cual se hace que el receptor quede informado de algo, modifique su forma de pensar o piense de una determinada manera. Pero, por el contrario, la comunicación en este caso, la voluntad de información sobre la película y la hipotética persuasión para verla por parte del autor quedan difuminadas. GCI establece una comunicación *desinteresada*, sin más pretensión que la de comentar algo o de jugar con él a través del texto. No se da ese fin último que pretende un cierto tipo de crítica: valoración del objeto en cuanto a su calidad estética. La importancia de esta obra radica en la idea de trazar una conversación sobre el papel con un interlocutor imaginario; durante su lectura, en ciertos fragmentos, el lector duda de si es Caín el que habla o GCI, de igual manera que se crea una zona de ambigüedad donde

resulta difícil discernir si se dirige al lector, a los posibles espectadores o a su esquivo alter-ego. De esta manera, mediante un juego de perspectivas, cobran nuevo sentido las antaño críticas y reseñas con cierto aire periodístico, transformándose en poderosos y endiabladamente divertidos “*ensayos / artefactos*” sobre cine. El esfuerzo estético de todos ellos se manifiesta en la voluntad de estilo que muestra el autor a través de la ironía. Por ello emparento esta obra con el ensayo, entendiendo éste como obra abierta susceptible de ser corregida, completada, perfeccionada en cuanto que el escritor, en sus conversaciones constantes con su alter-ego Caín tiene conciencia de que los resultados obtenidos son siempre provisionales y parciales en relación a la verdad. El problema subyacente es que no se puede afirmar sin paliativos su naturaleza ensayística por encontrarse más cerca de la crítica y, aunque le rinda un irónico y socarrón homenaje, tampoco puede emparentarse con el diálogo renacentista por su carácter lúdico, transgresor -hasta en el nivel fonológico- y ausente de todo didactismo, pero si es importante resaltar sus vínculos –que no su categorización definitiva- con el espíritu del *diálogo platónico* en el tercer y penúltimo bloque.

Caín y GCI dialogan a través de los deliciosos interludios y notas aclaratorias que salpican el texto. La obra se puebla de comentarios, digresiones, cartas, glosas, manuscritos y pequeñas anotaciones que lejos de explicar o aclarar su sentido, aumentan su significado creando una tupida red de hipertextos que encuentran en su perfección estética, en la abundante profusión de hipérbaton, calamburs, *puns* y juegos conceptuales en su máxima expresión.

Por lo tanto, los textos presentes en *Un oficio del Siglo XX* serían propiamente literarios en tanto en cuanto reúnen valores de expresividad artística y estos valores son considerados por sí mismos un criterio de *literariedad*. En esta obra, tal y como anuncia el autor, el estilo no es un adorno ni un simple medio de persuasión eficaz y divertimento es una modalidad de pensamiento, una vía de conocimiento. En este sentido considero fundamental la noción de ironía y humor como figuras retóricas de las que hace gala el autor. Su actitud irónica se da en la postura de Caín, frente a esta ficción. En cada uno de los juegos, comentarios, caligramas y anécdotas que pululan por el texto, se da una

conciencia de lo narrado como ficticio. Siguiendo las tesis de Pere Ballart⁵, la ironía como modalidad sería un “procedimiento, especialmente ingenioso, de alcanzar la defamiliarización del texto y, en consecuencia, un aumento de su validación estética por parte del lector” (Ballart, 1994:450), o también, “desautomatizar los clichés”. Sólo así entenderíamos la construcción del libro de Guillermo Cabrera Infante. Es una compilación de textos híbridos, pequeños ensayos, juegos con el lector fundados precisamente a través de esa ironía. Transcribimos así, la conclusión que establece Ballart sobre la ironía que, siguiendo con el carácter metanarrativo podríamos leer como un guiño a la película que más adelante comentaremos:

En su honesta imitación de una realidad que, hoy más que nunca, es poliédrica, la ironía crea complejas ficciones que implican al receptor y le invitan a perderse por sus laberintos. El placer del texto, último destino de la figuración irónica, es, en esa clase de creaciones, la percepción de un sentido que huye, camino de un lejano, y siempre cambiante, punto de fuga (Ballart, 1994: 329).

Por último, quisiera plantear brevemente el problema de la recepción del texto que excede a las pretensiones de este modesto trabajo. La marginación de este libro por parte de la crítica quizás sea debida a su carácter menor en la obra del autor y a la vinculación inherente al medio donde se publicaron originalmente, así como su naturaleza caduca en referencia a la actualidad de las obras que comenta. Mi valoración es que, a pesar de que ciertas reseñas han perdido toda la fuerza de la novedad, el humor, el constante juego, el guiño cómplice y la deliciosa, enrevesada, paroxística prosa de GCI consigue mantener el interés del posible lector y, sobre todo, contagiar un desmesurado entusiasmo por el cine y por todos aquellos que lo hacen posible.

3. Análisis de sus guiones cinematográficos

Ante la imposibilidad de contar con los textos de Cabrera Infante, es decir, los guiones originales y así poder analizar su formato, estructura, desarrollo de personajes y realizar un análisis filológico con especial atención a los paratextos y sobre todo de los

⁵ Un excelente acercamiento a la ironía como *tropos* o mecanismo de construcción: Ballart, Pere. *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994

juegos de palabras, retruécanos, calamburs, punch-lines, a los que era tan aficionado el autor, nos vemos ante la tesitura de establecer los puntos claves de la escritura cinematográfica de Cabrera Infante en torno al “*texto fílmico*”⁶. De esta manera, desarrollaré una serie de breves valoraciones a nivel temático y compositivo de los guiones de las tres películas que escribió Guillermo Cabrera Infante.

Una vez establecida la premisa que el guión (compuesto a través de unas reglas y paradigmas inherentes a su estructura y propósito) y el texto fílmico no pertenecen a los mismos géneros y utilizan distintos lenguajes⁷, trataré de proseguir la estela de los *Apuntes para un estudio de cine y literatura en la obra de CGI* antes citados, procurando no repetir lo allí expuesto sino profundizar en algunos de sus aspectos o plantear un nuevo enfoque. Comenzamos, por orden cronológico, por:

3.1. *Wonderwall* (1968): el espíritu de una época.

El argumento de la película es una versión psicodélica de las novelas de iniciación: un anciano científico, el profesor Collins, descubre a través de sus nuevos y ruidosos vecinos un universo de sensaciones, una vida más plena y posible que su monótona rutina en el laboratorio. El diálogo entre estas dos concepciones del mundo se establece a través de un agujero de la pared, donde el profesor observa y a la vez es observado. Las sugerentes imágenes de su vecina, las fiestas, desarrollan una serie de cambios en el personaje y su evolución hacia la libertad. Destacamos el elemento voyeurístico presente en la actitud con que el profesor contempla al luminoso *objeto de deseo*, el personaje femenino de Penny Lane (Jane Birkin). La contemplación anhelante, *the eye of beholder* que mira y protege, recuerdan por la ambientación victoriana a los capítulos en que el monstruo Frankenstein contempla a la familia y en él se conjuga el descubrimiento, el

⁶ La noción de texto fílmico representa un eje en torno al cual los investigadores centran sus estudios. En teorías del cine se habla del “giro textual”; la idea de giro textual se formaliza a partir del concepto de texto fílmico, un concepto que expone C. Metz en *Lenguaje y Cine*, pero esa idea de texto fílmico que postula Metz es ambigua porque su planteamiento oscila entre el texto como discurso finito, organizado con una finalidad comunicativa y, por otro lado, en un sentido más programático y deconstruccionista. A finales de los setenta y principios de los ochenta, esa noción de texto fílmico como productividad o sistema dinámico, acorde con el paradigma teórico del momento, evoluciona a hacia la idea de comunicación. Como conclusión, para nuestro trabajo el texto fílmico debería ser un conjunto de estrategias a la hora de construcción de un discurso, ya sea fílmico o literario. Así evaluaremos el texto fílmico como una entidad coherente y comunicativa, de manera similar a como se produce cualquier otro discurso social.

⁷ Las diferencias son tan abismales como las que distan entre el “texto escénico” y “texto espectacular” a la hora de afrontar los estudios teatrales (véase Oliva y Torres Monreal, 2003)

deseo, la envidia y, por supuesto, el amor. Conviene no olvidar que *Wonderwall* es, ante todo, el testimonio estético y espiritual de un lugar y una época: el loco Londres de los años setenta. Las ansias de libertad, el anhelo de transgresión, experiencias; la rebeldía como símbolo supremo de libertad, una esperanza de cambio, la indignación social expresada a través de una necesidad de trascendencia. Una época de la que ahora se cumplen cuarenta años y se enjuicia con actitud crítica su herencia al ver los resultados obtenidos: la libertad, la rebeldía, la renovación del amor, la actitud contestataria, la mezcla y experimentación en todos los ámbitos. La recuperación de una trascendencia influida por el auge del tipo de droga imperante en aquella época y la introducción y recuperación un tanto superficial de las nuevas teorías orientalistas de la época. Del influjo oriental, en sentido positivo en este caso, da testimonio la banda sonora, compuesta por George Harrison. Debido a que sus particularidades y las relaciones entre música y cine escapan a este modesto estudio, no la analizaremos aquí. Simplemente consignar su importancia a la hora de acentuar el carácter trascendente de los vecinos y establecer diferentes sinergias entre las sensaciones que experimenta el personaje que interpreta Jack McGowran.

Como apuntaba al inicio, resulta interesante la exploración del espacio interior, que metafóricamente remite tanto al espacio físico como al protagonista; ese “muro” que se interpone entre una existencia más plena y sus antiguas convenciones y rutinas. El símbolo del muro es la barrera que delimita la casa del profesor Collins con la de sus alocados vecinos y es -metonímicamente- los prejuicios y valoraciones morales que le impiden abrirse al mundo. Una pequeña brecha por donde se filtra la luz, cambiará la cartesiana vida del personaje protagonista, regida por reglas, estrictos horarios y las perpetuas repeticiones. A partir de ese nimio agujero en la pared dará comienzo un diálogo entre espacios configurado en base a paralelismos e iteraciones que nos lleva a un bing-bang de colores y experiencias cuando el profesor, poco a poco, en un modélico proceso evolutivo, va asimilando el espacio del otro. La casa del profesor, un cubículo oscuro, donde la acumulación de libros simboliza la visión crítica del exceso de erudición va desmoronándose, cambiando, dejando pasar un cierto caos libertador a su existencia. Se establece así una dicotomía muy presente en el cine y la literatura de la época: conocimiento v.s. erudición, o lo que es lo mismo, la “experimentación” contra la “experiencia”. Así se contemplarán de forma burlesca los libros, el estudio y la estética de

la casa del profesor, frente a la psicodelia, los colores, las mariposas de animación que sobrevuelan la pantalla. Años antes, Aldous Huxley había abierto las puertas de la percepción que luego se materializarían en uno de los grupos más iconoclastas –y a la par más icónicos- de la música contemporánea. La experiencia lucha contra el conocimiento erudito. El saber, el conocimiento no está sólo en los libros ni en la investigación. Para ello, el mecanismo retórico que utiliza al texto fílmico a nuestro juicio es dotar al protagonista de elementos carnavalescos. Un aire guiñolesco, de marioneta o mascaradas inunda a todos los personajes, especialmente como hemos anunciado, al profesor. La farsa, el humor ingenuo, el juego con los arquetipos, presente desde el principio en la escena del laboratorio es llevado a sus últimas consecuencias en las secuencias oníricas y en ese final donde los protagonistas se convierten en un pastiche romántico y elevan su amor más allá de las estrellas. A nuestro juicio, la película resulta un divertimento, un viaje alucinante y alucinógeno a un lugar y una época que merece la pena por -aparte de su banda sonora – la frescura y dinamismo de su desarrollo.

3.2. *Vanishing Point*: La subversión de la épica

En 1971, GCI logra su mayor éxito como guionista en la película de culto *Vanishing Point*, dirigida por Richard Sarafian. En cuanto al marco genérico, cabe encuadrar la película, como acertadamente observan los críticos, en el sub-género de “road-movies”, muy en boga durante los años setenta. El viaje, a nuestro juicio, es el elemento estructurador: la loca evasión de Kowalsky, llevando un Dodge Challenger del 70’ desde Denver a San Francisco, con pocas horas de sueño y más de un estímulo en su cuerpo. La narración de dicho itinerario está salpicada con *flash-backs* que narran el pasado de Kowalsky y la presencia de Super-Soul, un DJ que comenta, anima y funciona como oráculo de las hazañas del protagonista. Aquí no incurriremos en los aspectos más retratados y muy comentados en la película: su filiación al subgénero automovilístico. Lo que me interesa principalmente es la simbología presente en la obra y su posterior recepción e influencia, centraremos nuestro breve comentario a raíz de una opinión de GCI acerca de la película:

Del mito, por supuesto. Es una versión de la épica del western mediante la épica de los automóviles. El viejo tema del Oeste –un hombre solo luchando contra la adversidad- trasladado en términos actuales. Se trata de un viaje cuyo trayecto está lleno de azares y aventuras hasta que se completa. Como ves. Es una de las tantas variaciones de los viajes

de Ulises, sólo que en esta ocasión en el final, en vez de Íthaca, está la muerte (Gras, 2008: 34).

Por lo tanto, si el mito y el viaje condicionan su desarrollo, entiendo que el mecanismo retórico en que se basa la construcción del presente texto fílmico es la subversión de la épica: su naturaleza de cantar de gesta transgredido. Si las funciones de la épica se establecen como una cuestión identitaria, GCI construye una sociedad norteamericana filtrada a través del pastiche, de la desmitificación y el sarcasmo. De esta manera, se parte de las reglas del género para reinventarlo. De manera amplia, la épica es “narración” y, aunque se interprete como un determinado género literario, habrá que reconocer también en ella una cierta categoría estética e, incluso, una concepción del mundo. La función estética de lo épico consistiría en hacer presente un mundo que ha sido, un personaje heroico portador de los más altos valores, cuyas hazañas contribuyen a crear una unidad nacional. Por tanto, la épica narra, y su narración se refiere a mitos, dioses y héroes. Mientras que en *Vanishing Point*, por el contrario, el personaje es un marginado, un *outsider* que no busca reconocimiento, sino más bien escapar, sin objetivo concreto, la huida como seña de identidad de nuestro antihéroe. Conviene entonces cotejar y dar cuenta de los valores y características que Colin Smith⁸ le atribuye a la épica y cómo son utilizados de manera subvertida, como negativos de una fotografía, en *Vanishing Point*:

- **Un héroe que ha de conseguir un ideal y se ve obstaculizado en su empresa.**

La carrera de Kowalsky, como se ve a lo largo de la película, abandona su objetivo (la entrega del coche) para establecerse como un desafío, una necesidad de seguir caminando siempre hacia delante, de llegar más allá. No hay un ideal relativo propiamente a valores, más bien al contrario, se podría hablar incluso de cierto nihilismo en su actitud. Tras los *flash-backs* que superficialmente explican su desengaño, su mirada cínica y su necesidad de velocidad, el obstáculo, evidentemente, es la policía, el sistema o cualquier otra de las metáforas ya comunes con las que Cabrera Infante juega.

⁸ He adaptado y valorado la tipología que realiza Colin Smith para la edición de Cátedra del *Poema del Mio Cid*. Cf. “Introducción”, en *Poema de Mio Cid*. Cátedra, Madrid, 1976.

- **Tal ideal es un ejemplo moral para una comunidad.**

Como adelantamos, no hay ningún ideal y ahí radica una de las grandes subversiones. Kowalsky, simplemente conduce y no se darán muchas explicaciones a su comportamiento a lo largo de la película. A decir verdad, parece lo contrario: la comunidad en la que se halla no soporta su ejemplo y es perseguido por no detenerse, hasta una muerte final escogida por él mismo.

- **El héroe tiene contactos con la divinidad, de modo que su gesta puede devenir empresa providencial.**

De igual manera que no había ideal, el único contacto con la divinidad se da en la figura de una mujer que alegóricamente podría simbolizar la muerte. Ahí radica el juego, el pastiche. La providencial gesta del antihéroe de *Vanishing Point* es la destrucción, el fuego, el suicidio. La única presencia religiosa que podemos entrever es la de los símbolos, las alegorías con las que GCI ha sembrado la narración.

- **Ostenta un tono elevado y sublime**

Como antes mencionábamos, el tono de la película es irónico, retador, con una estética colorista y un montaje agresivo, construido en impresionantes panorámicas del desierto. La forma de tratar a los personajes es la de arquetipos, figuras representativas con muy poca o nula profundidad psicológica. No sabremos nada de ellos cuando termine la película, tan sólo su motivo o función en el relato. Asimismo, la actitud frente a ellos no es nada solemne, más bien se trata de reflejar ciertos tipos sociales y abundará el humor y la caricatura. En efecto, como Ulises en sus viajes, Kowalsky -su apellido nos hace suponer un origen polaco⁹- conocerá toda una gama de personajes secundarios, actantes que revelan sus diferentes funciones según el esquema de Propp -los hippies, la policía, el dueño de la gasolinera y su hija, etc.- que forjan una imagen paródica de la sociedad estadounidense, muy alejada de sus *Westerns*, pero de los que al mismo tiempo constituye su reverso oscuro.

El viaje de Kowalsky no tiene ningún propósito, su rebeldía nace de un deseo de trascendencia o de seguir aumentando la velocidad. Las hazañas son narradas por un Homero negro que conjuga música, ironía y juegos de palabras mientras el trayecto se

⁹ El apellido y el personaje es tenido en cuenta a modo de homenaje por los hermanos Cohen en su particular *road-movie: Raising Arizona* (1993).

precipita hacia un final abrupto, enigmático en su significado, pero coherente con la configuración del mito que la historia requiere. *Vanishing Point* construye, pues el viaje de un antihéroe, heredero del *malditismo* tan presente en la literatura romántica, un rebelde contra el sistema, desencantado de la sociedad que le rodea en vertiginosa carrera hacia la muerte. Con estos temas, CGI teje un guión muy eficaz donde tienen cabida la ironía, el pastiche, el juego con los arquetipos, el cómic, el vértigo, donde el propio movimiento, el montaje cinematográfico está acorde con aquello que se narra. Es en la ironía, en la crítica, donde GCI mejor se mueve: así el viaje que nos narra será una visión ácida de la sociedad americana donde están bien presentes la caricatura y el humor. El final de esta nueva odisea no será otro que la de la autodestrucción, ya sea como símbolo de máxima rebeldía, como guiño a la construcción de las leyendas, o como una necesidad narrativa con las motivaciones del arquetipo.

A mi juicio es el mejor guión de GCI, o al menos el mejor texto fílmico, pues se conjugan los elementos más afines a su poética: el juego, el pastiche, la revisión irónica de lo establecido. Además, como película, al contrario que otros representantes de este subgénero (que más tarde homenajearía Tarantino en *Deathproof*, 2007) resiste muy bien el paso del tiempo a pesar de sus defectos o “tics” narrativos propios de la época. Su visionado es muy agradecido. A ello contribuye también, sin duda, el montaje y la planificación. De la misma manera que subvierte los mitos y la épica, *Vanishing Point*, atrae –más allá de su ritmo y realización- por la vigencia de dichos temas: el viaje, el destino, la lucha, que hacen que Kowalsky –una presencia, una sombra- se cargue de significado en nuestro imaginario colectivo.

3. 3. *La ciudad perdida (The Lost City): Un acercamiento a la historia reciente.*

A la hora de comentar esta película, trataré de obviar de nuevo los aspectos que ya se han comentado en numerosas reseñas de periódicos –la visión nostálgica de Cuba, el exilio, las relaciones de la isla con EEUU, etc.- para intentar dotar a este estudio de un nuevo enfoque: el cambio de registro de los guiones de Cabrera Infante, en una orientación más cercana al realismo y a la novela histórica.

La ciudad perdida narra la saga familiar de los Fellove y los dispares destinos de tres hermanos ante la llegada de la revolución castrista. El papel protagonista recae sobre

Fico Fellove, el hermano mayor que desde su Club “El Cabaret Trópico” contemplará como testigo -más preocupado por el arte y su familia- el advenimiento del cambio en Cuba y los trágicos finales de sus dos hermanos: Luís, conspirador contra la dictadura de Baptista y finalmente mártir de la revolución; y Ricardo, joven impulsivo y revolucionario que sucumbirá a sus remordimientos. En medio no podía faltar el romance, la historia de amor imposible entre Fico Fellove y Aurora, trasunto de la isla de Cuba, el imposible retorno, el amor perdido que obsesiona a GCI y tanto reaparece en sus obras. Como podemos observar, aquí Cabrera Infante mitiga mucho de la ironía, el collage y los juegos intelectuales que le caracterizan para construir un relato de carácter casi realista. Subyace bajo el argumento de *The Lost City* la influencia de la novela histórica, o incluso de la novela realista. A pesar del humor, la inclusión de números musicales y cierta manera de asumir las situaciones que denotan ese carácter, esa necesidad del “choteo”, que diría Mañach, tan cubanos, consideramos interesante destacar como el presente texto fílmico se aproxima al lenguaje de la novela decimonónica. La película enfrenta al individuo con la sociedad en la que se encuentra, para así gestar una crítica a la revolución y a todo el sistema político que Fidel Castro implantaría en Cuba. Lo peculiar de esta película es su síntesis equilibrada entre sociología e intimismo, entre la descripción de la estructura colectiva cubana y el retrato individual de cada uno de los miembros de la familia Fellove. Superando el sentido narrativo de la acumulación de hechos históricos, consideramos que la apuesta de GCI en *La ciudad perdida* no basa su interés en la anécdota o en la acción, sino en la tensa dialéctica de la personalidad libre del individuo –y usamos a propósito el adjetivo-con la sociedad en que se inscribe.

GCI trata de reproducir ante el espectador el comportamiento e ideología de su protagonista, Fico Fellove, en cuanto a hombre dotado de libertad - pero inevitablemente ligado a los lazos familiares, a la estirpe y a la clase social a la que pertenece- tratando de superar el caos y establecer una línea de sentido a su vivir, como los héroes de la novela decimonónica. Una suerte de *Julien Sorel* cubanizado que, en lugar de tener que elegir entre el rojo de las armas y el negro de la sotana, ve obligado a elegir entre sus ideas, su forma de vida, su negocio y la mujer/patria: Aurora/ Cuba. Este contrapeso entre libertad y unidad de conducta- esa escena impregnada de melancolía y tintes románticos que eliminaron del montaje final cuando Fico se despide de Aurora, Cuba- enmarca el equilibrio entre lo individual y lo social. El enfrentamiento entre individuo y sociedad

trasladado a la realidad cubana en los años posteriores a la revolución se hace patente también a lo largo de todo su argumento, donde la fuerza de los condicionamientos sociales acaba por imponerse al individuo, que fracasa y debe marchar al exilio. De ahí que el sentimiento fundamental, a pesar del epílogo un tanto edulcorado que muestran esos textos en los que se nos anuncia como Fico funda un nuevo club- sea el de impotencia.

No obstante, gracias al personaje del escritor, un posible alter-ego de GCI se abre la interrogación sobre el sentido de la vida y la sospecha de un mundo absurdo en el que la ironía, los juegos de palabras y los sarcásticos comentarios a las noticias, a la verdad oficial, dejan la puerta abierta a la esperanza de un pensamiento crítico. Desde esta vía interpretativa –que no debemos confundir con la idea de un “compromiso” muy alejada de la poética del autor- vemos como CGI construye un artificio donde mostrar la otra cara de la moneda de la revolución. La figura del escritor funciona como *contrapunto humorístico* a lo largo del relato. Sin embargo, no debemos olvidar que su exilio junto a Fico, muestra cómo, tras la Revolución de 1959, la respuesta del régimen fue la necesaria integración del individuo en la sociedad, aún a costa de la renuncia de ese individuo “problemático” a la satisfacción de sus objetivos. Como dice José de la Colina imitando a GCI “o el “Big Brother” te otorgaría encierro, o destierro, o...entierro” (De la Colina, 2005: 51).

A raíz del estreno de la película y en pleno debate sobre la decadencia del régimen Castrista y auge de las voces disidentes en el exilio, se dio una interpretación ideológica, concretada en entender el film como una película de tesis o incluso tendenciosa, entendiendo que el enfoque se hace explícito y el film entero se destina a demostrar algún *a priori*. A saber: las consecuencias nefastas de la revolución Castrista. Por el contrario, se gana en matices con una visión más amplia y trascendente de la película. *La ciudad perdida* no es una película tendenciosa, sí bien muestra ciertos aspectos relativos a la postura y a la condición de exiliados de sus autores. La tesis que sostengo para defenderlo es que no se cumplen en esta película las características típicas del género: estructura cerrada, inventario de conflictos limitado, personajes portadores de valores ideológicos (¿Qué sería del personaje *Meyer Lansky*, interpretado por Dustin Hoffman?) y por supuesto, no hay un uso de circunstancias espacio-temporales abstractas o simbólicas. La ambientación está claramente definida.

Por último, cabe destacar que la película se estructura de forma muy clásica. En todo caso, los máximos alardes narrativos que observamos vienen dados por la utilización de montaje paralelo –podría verse incluso como un homenaje a *El Padrino*, la saga épico-familiar por excelencia- y la inclusión de números musicales. La narración es eminentemente lineal –tan sólo unos pocos *flash-backs* salpican la construcción del relato- y un cierto orden cronológico. Detalle que llama poderosamente la atención, pues se sitúa en las antípodas que las películas antes comentadas. Baste recordar el inicio de *Vanishing Point* “in media res” o las secuencias oníricas de *Wonderwall* para comprobarlo. La película ha de valorarse en su justa medida, pues plantea otra visión de ciertos conflictos históricos. Ahora bien, no se sabe si debido a la dirección de Andy García o a la necesidad imperiosa de sintetizar las más de trescientas páginas del primer borrador del guión en una película de dos horas y media¹⁰, el resultado no es el que cabría esperarse por parte de ambos autores (García y Cabrera Infante).

4. Conclusión

El presente trabajo, constituido por dos apartados interrelacionados entre sí, es un nuevo acercamiento a las evidentes vinculaciones de la obra de Cabrera Infante con el cine, tomando como propósito inicial y apartado central, la obra *Un Oficio del S.XX*. En el primer apartado se ha trazado un acercamiento al problema de la clasificación genérica de un libro como *Un Oficio del S. XX*, teniendo en cuenta otras posibles vías teóricas de estudio por su carácter híbrido. La conclusión es que el lector se encuentra ante un híbrido genérico, vinculado con el relato, el diálogo platónico, la crítica periodística, etc. pero difícil de clasificar. Sería pues, en el ensayo autobiográfico, donde más cerca nos encontraríamos de su adscripción –sin que ésta pueda ser absoluta- por ser el género con el que compartiría sus características básicas. Sobre todo, porque la *literariedad* de ambos viene dada por su *voluntad de estilo*. Un estilo que aparece condicionado por el humor, la ironía y la experimentación formal. Finalmente, el último punto parte de los presupuestos teóricos del texto fílmico y muestra nuevos enfoques sobre los guiones de de GCI. En definitiva, aquí he planteado una pequeña contribución para poder analizar ese volcán de escritura creativa, vasta erudición y cinefilia que constituye la obra de Cabrera Infante.

¹⁰ Quizás influya, a pesar del gran esfuerzo, la evidente falta de presupuesto.

5. Bibliografía

Ardis L., Nelson, "Tres tristes tigres y el cine", en: *Romance Quaterly* 29, 4 (1982), pp. 391-404

Ballart, Pere. *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994

Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Editorial Rialp, 1990

Belmonte Serrano, José y Guerrero Ruíz, Pedro. "Cine y literatura: su didáctica. El ejemplo de Guillermo Cabrera Infante". En *Diálogos cervantinos. Encuentros con Cabrera Infante*, Murcia, Editorial Cajamurcia, 2001, 296 p., pp. 45-57

Bettetini , Gianfranco, *Cine: Lenguaje y Literatura*. México, FCE, 1975

_____, *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1984

Cabrera Infante, Guillermo, *Un oficio del S.XX. G. Caín*. Barcelona, Seix-Barral, 1982

_____, *Tres Tristes Tigres*, Barcelona, Seix-Barral. 1982

_____, *La Habana para un Infante difunto*, Barcelona, Seix-Barral, 2004

Companys, Juan Miguel, *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y Texto Fílmico*. Madrid, Cátedra, 1987

Colina, José de la. "Guillermo Cabrera Infante: soñando el amanecer en La Habana". *Letras Libres* 7.75 (2005): 51-2

Gras, Dunia, "G. Caín, Guillermo Caín, Guillermo Cabrera: apuntes para un estudio sobre el cine en la obra de CGI". [Quimera: Revista de literatura](#), N° 291, 2008, pp. 31-36.

Gómez Zambudio. "El cine, alimento y lenguaje en la obra literaria de Guillermo Cabrera Infante". En *Diálogos cervantinos. Encuentros con Cabrera Infante*", Murcia, Editorial Cajamurcia, 2001, pp. 129-139.

Kenneth E.Hall, *Guillermo Cabrera Infante and the Cinema*, Newark, 1989.

Luis Cano, Pedro, *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y Retórica para cine y televisión*, Barcelona: Gedisa, 1999

Merriam, Stephanie, "Through the Film Darkly; Grade "B" Movies and Dreamwork in *Tres Tristes Tigres* and "El beso de la mujer araña", en *Modern Language Studies*, 15,4, (1985)

Hammerschmidt, Claudia. "El vértigo del ciudadano Caín: la presencia de dos mitos cinematográficos en la obra de Guillermo Cabrera Infante". En *Diálogos cervantinos. Encuentros con Cabrera Infante*, Murcia, Editorial Cajamurcia, 2001, pp. 149-169.

Oliva, César y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*. 7ª ed. Madrid; Cátedra, 2003.

Phyllis Mitchell, "The Reel against the Real: Cinema in the novels of Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig", en *Latin American Literary Review* 6, 11 (1977), pág. 22-29

Rodríguez Marchante, Oti. "La escritura a 24 imágenes por segundo". En *Diálogos cervantinos. Encuentros con Cabrera Infante*, Murcia, Editorial Cajamurcia, 2001, pp. 229-237.

Sánchez, Juan Carlos. "Entrevista a Guillermo Cabrera Infante" en *Revista Hispano Cubana*, n. 2. Otoño. 1998