

**LOS PUENTES DE LA AVENIDA MADISON. PARA QUE VAYAN
LLEVANDO CARTAS A NADIE. RUFO CABALLERO MORA Y LA
SALIDA DEL CLOSET EPISTÉMICO.**

**THE BRIDGES OF MADISON AVENUE. SO THAT THEY CAN
CARRY LETTERS TO NO ONE. RUFO CABALLERO MORA AND
THE EPISTEMIC COMING OUT OF THE CLOSET.**

Rolando Leyva Caballero
Universidad Autónoma de Barcelona

ABSTRACT

The article approaches the literary analysis of the story *Those Who Went to the Hazelnut Forest*, by the deceased Cuban author Rufo Caballero Mora, a film critic who in 2009 finally debuted in fiction. With a literary work focused until then on the exercise of aesthetic criteria and the essay, the Cuban author made an old artistic and recreational desire come true, that of venturing into narrative. Without changing too much the stylistic register of his literary discourse or giving up the application of the hermeneutic method that defined him as an author, Rufo Caballero rewrites a very well-known history of cinema, which he retells with the intention of providing it with new possible meanings, prolonging in this case not only the plot but also the resolution of the dramatic conflict, of the novella but above all of the film of the same name, *The Bridges of Madison*, written by Robert James Waller and adapted to film by the American actor and director Clint Eastwood.

Key words: Cuban author, film critic, Rufo Caballero, fiction, literary work.

RESUMEN

El artículo se acerca al análisis literario del cuento *Los que fueron al bosque de avellanos*, del autor cubano ya fallecido Rufo Caballero Mora, un crítico de cine que en el año 2009 debutaba al fin en la ficción. Con una obra literaria enfocada hasta ese momento en el ejercicio del criterio estético y el ensayo, el autor cubano hacía realidad un viejo anhelo artístico y recreativo, el de incursionar en la narrativa. Sin cambiar demasiado el registro estilístico de su discurso literario ni renunciar a la aplicación del método hermenéutico que lo definieron como autor, Rufo Caballero reescribe una historia de cine, muy conocida, que él vuelve a contar con la intención de proveerla de nuevos sentidos posibles, prolongando en este caso no solo el argumento sino también la resolución del conflicto dramático, de la novela corta pero sobre todo del filme homónimo, *Los puentes de Madison*, escrita por Robert James Waller y adaptada al cine por el actor y director estadounidense Clint Eastwood.

Palabras clave: autor cubano, crítico de cine, Rufo Caballero, ficción, obra literaria.

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2023.

Fecha de aceptación: 8 de noviembre de 2023.

Cómo citar: Leyva Caballero, Rolando (2023): «*Los puentes de la avenida Madison. Para que vayan llevando Cartas a nadie. Rufo Caballero Mora y la salida del closet epistémico*», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7: 350-375.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2023.7.015>

«Los viejos sueños eran buenos sueños.
No resultaron, pero me alegra haberlos tenido».

Robert Kincaid.

Los puentes de Madison.

Era una cuestión de tiempo que Rufo Caballero incursionase en la ficción como parte 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 artificio de la práctica profesional del criterio, enmascaraba una intención latente: discursar y volver a contar historias de 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, 2018a: 59)

Antes había intentado acercarse a la ficción,¹ pero el experimento no pasó nunca de ahí: «Un tiempo atrás escribí el libro *Cartas a nadie*, que decidí no publicar, porque no me sentía seguro» (Caballero, 2010: 7). Hubo que esperar siete años, hasta la publicación de *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar* (Caballero, 2010), para tener una idea real del talento narrativo del crítico cubano, casi constreñido del todo 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 aún 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 definitiva sobre el arte y la vida:

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

¹ En el año 2002 obtuvo el premio *Razón de Ser* por el proyecto de novela *La última pintura*, que aún permanece inédita, como buena parte de su extensa papelería personal, que está pendiente de clasificar y estudiar tras su muerte en 2011.

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)²

Lo primero es entender la incapacidad afectiva y empática de Rufo Caballero para renegar del cine como un arte superior, pero también como un 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), para 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 consumo personalizado, para emplazar y quizá trastocar sus argumentos, 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 de cabecera, 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 como crítico de cine y ensayista: «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

² En la «Nota de contraportada» para *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*.

Sacha, 2010: s/p). Su debut como autor de ficciones lo elevaría a la condición del crítico que decide escribir ciertas historias de cine desde una perspectiva nueva, esencialmente recreativa y reivindicativa.

Rufo Caballero reclama y rescata para su placer la condición del artista que anhela canalizar un determinado impulso para dilucidar sus misterios. La escritura es improvisación, constante fluir de la consciencia, pero también una vieja 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: s/p). Más allá del capricho creador y la deuda dudosa, contraída y saldada consigo mismo, en tanto un 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, *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: 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), uno de los cuentos que luego 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: 148)

Así se descubre que el título inicial y tentativo del libro de cuentos era *Tanda de reposiciones* y no el que al final 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 luego, se le adjudicaba desde el índice, a Rufo Caballero, por supuesto, pero también, ya dentro del cuerpo 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 perceptible, 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 acabado, 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 Clint 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: 193)³

No es solo el largometraje de ficción 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) e incluso 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 él que las acciones de evaluar e interpretar las artes derivan de un proceso perceptivo personal, mediado por el currículum, pero también por la historia de vida del espectador,

³ Citada de la fuente original respetando siempre la ortografía y la puntuación original utilizada por la autora cubana. Que se refiere a Clint Eastwood como Clint, 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 por analizar, si bien coincidimos con Gina Picart en lo que atañe a los tres primeros cuentos que ella enumera como los mejores, en cambio prescindimos de los dos últimos relatos que menciona. En sustitución incluimos, siempre a título personal, *Perros de paja*, basado en *Reservoir Dogs*, de Quentin Tarantino, y *Silicona*, inspirado en *Fresa y chocolate*, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío.

Rufo Caballero reconoce que su análisis del discurso audiovisual, escrito, incluso hablado, más allá de estar incompleto, es imperfecto e inacabado en su definición fáctica. En consecuencia, el método aparentemente científico que lo ampara también es falible y extremadamente subjetivo.

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, dramática y psicológica de ciertas historias de cine muy conocidas que no solo vuelve a contar. 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 y estéticas. 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 más personal, de concesión y con-fusión recreativa de nuevos sentidos contruidos al calor de la duda y las insatisfacciones del espectador.

Rufo Caballero recicla el recurso estético del *hoax* tal y como lo concibió otro de los grandes críticos de cine y escritores cubanos, 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 Infante, 2012: 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 prolongará en sus sentidos ocultos o postergados, parece perseguir, él en tanto escritor de ficciones, la reinención 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, sentimental y sexual.

Quizá las historias de 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 consciente de desideologizar y despolitizar el hecho y objeto artístico, desarbolarlo de la supuesta misión beligerante y dialéctica que en algún momento se le

adjudicó como engranaje de la maquinaria educativa y moralista de los diferentes regímenes económicos y sociales. 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 las coartadas de otro gran autor cubano precedente, Guillermo 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 de cine, hartas reconocidas, a ratos tergiversadas, sino proveer al espectador de una experiencia estética compleja, completa y cómplice, que requiera de la participación y consciente del intérprete, lector y receptor que se vería obligado a traspasar 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 trascendentales de por medio. En eso coincidiría con otro de los grandes autores cubanos posmodernos:

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: 168)

A partir de la publicación anticipada de *Los que fueron al bosque de avellanos*,⁴ siempre a manera de sondeo, Rufo Caballero emprende la aventura artística de incursionar en la literatura de ficción. Continuaba lo que hasta entonces había sido un impulso canalizado desde la crítica de cine y el ensayo más experimental e innovador de lo que en algún momento él mismo denominó

⁴ *Los que fueron al bosque de avellanos*, el título del cuento, a su vez, evocaría el primer verso del poema *La canción de Ængus errante* (*The song of wandering Ængus*), de William Butler Yeats (1835-1939).

«ejercicios poscríticos», textos exploratorios, de error y tanteo, que indicaban el derrotero estético a seguir.⁵

Estos apuntaban en la dirección de conceder visos dramáticos y narrativos a lo que en esencia constituían análisis desestructurados y poliédricos de ciertos largometrajes muy específicos. Conseguía al fin hacer realidad una ambición artística postergada: escribir ficciones que inspiradas en el ejercicio profesional de la crítica de cine y las películas 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.

Desde el punto de vista estilístico y literario, Rufo Caballero prefería escribir casi siempre en la 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 de manera directa. De ahí la elección de Joe Kincaid, el hijo imaginado 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 ausente pero 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 Robert James 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, envidia, y que, tratándose de la primera aventura narrativa de Rufo, hablan muy alto de su audacia creadora. (Picart, 2016: 195)

Rufo Caballero, más que el autor, es una suerte de alter ego del personaje del hijo espectral, que alude y emplaza al escritor de la novela -en su condición de interlocutor indirecto e ineludible-

⁵ Así aparecerán descritos tales experimentos estéticos y literarios desde el índice del libro *Nadie es perfecto. Crítica de cine* (La Habana, Ediciones ICAIC, 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 de cine vuelta a contar *El pasillo número 3*. El segundo ejercicio poscrítico evocado con anterioridad se titula a su vez *Dos amigos que se quieren*.

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 cine vueltas a contar por 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 se desea en silencio. A contrapelo de lo que quizá consigue el largometraje 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 más que 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: 149)

En *Los que fueron al bosque de avellanos* Rufo Caballero introduce la temática central definitoria de su obra literaria, que vendría a ser el amor y la pasión en cualquiera de sus formas de existencia y expresión factible: ya fuese un amor 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: 7)⁶

⁶ 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 largometraje 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*. 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 analizados, de conjunto y por separado, algunos de los largometrajes de ficción que luego serán abordados en su obra literaria de naturaleza narrativa: *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío,

Argumentar 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 un 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 muchísimos años de antelación los derroteros estilísticos de su obra literaria de naturaleza narrativa, que apostó siempre por rebasar ciertos extremos impuestos por las buenas costumbres, deseoso de empujar los límites de la ciencia pero sobre todo de la moral imperante en la sociedad actual.

Rufo Caballero impone a sus personajes la exigencia emocional y ética de amar. Sobre todo cuando reflexiona sobre ellos, por ejemplo, al referirse al personaje de 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: 149). Es el nivel de intensidad afectiva y amorosa prácticamente posesiva y tóxica que Rufo Caballero demandaba a sus personajes de papel. La entrega imperiosa al amor y la pasión sin importar sus consecuencias.

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. Sin embargo, en el cuento, posicionándose el narrador en el lugar de Francesca Johnson, 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: 149)

Más que aprovechar para emitir un juicio de valor sobre la novela homónima que sirve de armazón argumental al filme de Clint 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 ambiguo ni binario, más bien dual, a medio

1993), *Los puentes de Madison* (Clint Eastwood, 1995), así como *Una relación pornográfica* (Frédéric Fonteyne, 1999) y *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005).

camino entre cierta femineidad furibunda y una masculinidad menguante pero siempre efectiva, que no se atribula ante las dificultades y anhela agrandar en todos los ámbitos.

Así la desconstrucción de aquella masculinidad cinematográfica y literaria casi dominante,⁷ 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 fuesen necesario aplicar. Él lo confirma en la voz del narrador, que a su vez suplanta al personaje al que evoca en ausencia:

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: 150)

Es una necesidad y objetivo perceptible en la obra literaria de Rufo Caballero.⁸ Primero, desde el ejercicio intelectual y profesional que le imponían la crítica de cine y el ensayo literario; luego, a raíz de la sublimación posterior de dichas praxis en su narrativa de resonancias filmicas.

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: 152). Tampoco se aleja de la intención inicial.

⁷ El análisis exhaustivo de la crítica de cine y de la narrativa posmoderna de Rufo Caballero, tributaria del cine de autor más personal, 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, incluso estructurales.

⁸ Más que la aniquilación real o simbólica del macho dominante, de lo masculino patriarcal que encarna en el varón violento, que bien podría ser la finalidad y recompensa del feminismo más furibundo, intransigente y quizás por ello irracional, lo que propone Rufo Caballero es ablandar, con ambigüedades, a 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 otras sus principales virtudes humanas. De ahí que no se admiren, ni se 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.

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 recaería en el espectador. 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: 153).

Es una temática que le interesa remarcar desde la coartada hermenéutica que le ofrece el narrador en tanto un 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 baza 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: 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 distinguos 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: «¿Waller quiere ser poético, o simpático? Termina tan patético como Eastwood» (Caballero, 2009: 154).

Al emitir al unísono un juicio de valor sobre la obra literaria pero también cinematográfica, donde caracteriza las aptitudes artísticas y buenas intenciones del autor de la novela y del director del filme, Rufo Caballero revela, de golpe, que no gusta de ninguna de las dos. Que su historia de cine vuelta a contar fue escrita desde el empuje y la necesidad 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. Aun 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 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: 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 de 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, no obstante, es quizás cercana al crítico en tanto escritor y espectador pero no del todo verosímil en tanto narrador:

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: 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: 158)

Conectado con el asunto del largometraje, incluso con sus experimentos e implicaciones, Rufo Caballero también intenta desmontar el carácter romántico de la historia de 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: 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, de la casada infiel, 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: 7)

Más allá de la similitud argumental y estilística entre el discurso y el método de lo que Rufo Caballero reescribe desde la historia de 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, el autor 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: 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 años antes:

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: 6-7)

La búsqueda y construcción de un nuevo sentido personal pero plausible que se aleje del significado que quizás tuvo el filme en sus inicios llevará al crítico de cine y ensayista, 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: 155)

Aunque el amor y la culpa no ayudarían al héroe que anhelaría serlo, Rufo Caballero había previsto una explicación condescendiente dirigida a la descomprensión dramática del argumento:

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: 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, quizás improvisadas, incluso irracionales, tales acciones dramáticas 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 humano 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: 151)

Es una situación que había dejado entrever, al acercarse al largometraje de ficción desde la crítica de cine y el ensayo, donde se permitía elucubrar explicaciones e interpretaciones plausibles, sin alterar aún los significados explícitos que pudiese tener la película en cuestión:

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: 5-6)

Si bien el crítico de cine y ensayista es capaz de comprender las razones, más que afectivas, meramente prácticas, que llegan a frustrar la construcción del amor romántico y sexual a toda costa, en este caso 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 omnisciente del cuento, que emplaza el discurso literario previo pero también al largometraje de ficción 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: 151)

Rufo Caballero recupera entonces, 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 el largometraje en sí, que no es tan dramático, 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: 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: 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 posteriores, todos de su autoría literaria. Así es posible mencionar tres largometrajes que Rufo Caballero reinterpreta desde su perspectiva de crítico de cine y 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 procreará, más tarde, una historia de cine con un desenlace diferente al conocido, no menos consecuente por decepcionante y fatalista, 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 de cine conocida para adelantar, con un sentido admonitorio e incestuoso, las obsesiones y los temas que aparecerán en su libro *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: 151)

Al aludir a través del narrador de *Los que fueron al bosque de avellanos* a la película 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, nuestro crítico de cine no solo conectará el argumento del largometraje con *Los puentes de Madison*, sino también con los otros dos filmes mencionados. Al convertirse en historias de cine vueltas a contar por él reaparecerán dentro de su obra literaria las preocupaciones y temas recurrentes como el amor y la muerte de los personajes, entre otros, que funcionarían 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: 151)

Rufo Caballero se encierra en su círculo de ilusiones y recuerdos híper textuales y literarios. Aunque a veces no sea explícita dicha conexión entre los filmes, la misma existe y es rastreable. 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 obras ajenas. 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 recordar 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: 151)

En cualquier caso es interesante cómo Rufo Caballero consigue confundir 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 del 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 de los augurios casi argumentales. Al conocer el pasado de todos y contar sus historias de cine desde un presente en fuga, él, incluso sus narradores y personajes, todos, 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 codependiente del amor, la presencia de la muerte física, las separaciones, 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 delimitan la crítica de cine y la obra literaria de naturaleza narrativa de Rufo Caballero, que no se sustraen 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 desmenuzamiento implacable del dueto protagonista, 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: 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 de cuerpo presente, que se deja admirar y amar siempre que detecte aquiescencia o predisposición. Desde el punto de vista estilístico, sin embargo, el autor 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: 150)

Alegar cierto conocimiento del argot popular caribeño e insular no insufla de atrevimiento ni 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 y ensayista, culterano y mediático, que no obstante la (de) formación, experiencia y prestigio ganados, sentía la necesidad profesional de conectar a un nivel intelectual y empático con el lector o receptor de extracción más popular, desentrenado, no profesional, al que aspiraba alfabetizar en un sistema de pensamiento estético complejo pero no menos divertido y lúdico. Aspiraba, desde la crítica, la enseñanza y la literatura, y desde antes, en sus programas transmitidos por la TV pública (*24 x segundo* o *El Caballero de Lucas*), a expandir los horizontes o límites de lo que podría ser su público natural, el académico.

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 cubano que, sin embargo, es lógico, no sabe blasfemar u ofender de manera auténtica, espontánea e irredenta; que lo intenta en vano. Aun así, 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 ocultos.

Ese narrador en primera persona, que también podría asumirse y exponerse como el crítico de cine desenmascarado, al emitir juicios de valor sobre la novela de Waller que sirve de inspiración al largometraje de Clint Eastwood pero también al cuento de Rufo Caballero, permite reconocer su condición tardía de autor literario, de hermeneuta, de juez y parte, que sin dejar de serlo nunca, conecta con los autores que le 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 tensiva de la crítica, para emplazar la reproducción de ciertos estereotipos de representación de la condición femenina en confrontación aparente y permanente con sus

contrapartes masculinas. Así, en realidad, 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 de ficción, la estrategia de domesticación secular de la mujer, obligada a guardar las apariencias hasta adoptar y perpetuar en el tiempo un estilo de vida más conservador, puritano, 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 novela corta 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 cinematográfica.

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 designado por él, en el fetiche atmosférico de la lluvia como accidente atmosférico, justo en el momento del clímax dramático de un largometraje de ficción 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: 6)

Si desde la crítica de cine y el ensayo, que se anticiparían en varios años a la escritura de su narrativa, concede una particular importancia dramática 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 plagiarlo, 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: 155)

Tampoco es que sus historias de cine vueltas a contar desmerezcan del análisis literario y las conclusiones previas a las que había llegado el crítico de cine antes de ser escritor de ficciones:

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: 6)

Desde el punto de vista filosófico y existencial, activa como variable problemática la de trastocar la noción de vieja normalidad. Para él, desde lo que insinúa el narrador, las historias de cine vueltas a contar son notables y trascienden si eluden las normas o violan ciertas leyes morales, ya sea delinquiendo o pecando. El sustrato ético de su obra literaria se construye sobre la práctica revulsiva de la subversión, consciente o instintiva, de lo establecido como bueno, correcto y sano. De ahí la moraleja y tema central de *Los que fueron al bosque de avellanos* y de 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: 159)

No obstante, Rufo Caballero 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 las conclusiones y descubrimientos personales. Desconfía de una primera impresión subjetiva, por superficial, para retornar al objeto artístico hasta desnudarlo y descubrir su esencia y apariencias; aun así, no evita cierto resquemor usual:

¿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: 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 clásico⁹ que él citó de vez en vez: «Nadie es perfecto». (Caballero, 2009: 156)

⁹Algunos prefieren quemarse, *Con faldas y a lo loco*, y *Una Eva y dos Adanes* son los títulos comerciales 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, en mayúsculas: «Nobody is perfect» (Nadie es perfecto). El parlamento en cuestión, proferido por el actor Joe E. Brown, que interpretaba el personaje de 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 potencialmente 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 directamente con el tema de investigación de mi tesis doctoral en Teoría de la Literatura y Literatura comparada, 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, aquel joven comunista atribulado por su amistad con Diego, el intelectual homosexual, vendría a ser toda una declaración de intenciones pero también de principios personales, más nunca partidistas. Así también titula, *Nadie es perfecto*, una crónica periodística publicada en el diario *Juventud Rebelde*, órgano oficial de la Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba, 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 argumental y catalizador del cuento *No lo besaba. Intervención sobre Los girasoles ciegos*, de José Luis Cuerda, el segundo de los relatos que aparecen en su cuaderno *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*, pero que no es analizado como parte de la presente investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Caballero, Rufo (2007): «El discurso profundo. Las llaves de acceso a la enunciación y el placer de la crítica», en *Cine Cubano*, 165: 2-13.
- Caballero, Rufo (2009): «Los que fueron al bosque de avellanos», en *Cine Cubano*, 173-174: 148-159.
- Caballero, Rufo (2010a): *Nadie es perfecto. Crítica de cine*, La Habana, Ediciones ICAIC.
- Caballero, Rufo (2010b): *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*, La Habana, Ediciones ICAIC.
- Cabrera Infante, Guillermo (2012): *El cronista de cine. Un oficio del siglo XX y otros escritos cinematográficos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- López Sacha, Francisco (2010): «Nota de contraportada», en Rufo Caballero: *Seduciendo a un extraño. Historias de cine vueltas a contar*, La Habana: Ediciones ICAIC: s/p.
- Moreno, Marvel; Sarduy, Severo (1997): «Plagio, robo y pillo todo lo que me gusta», *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luse-brésilien*, 68: 163-169. <https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_1997_num_68_1_2746> (15-IV-2020)
- Pérez, Ángel (2018a): «Cómo tejer colchas o hacer muebles. El pensamiento sobre cine de Rufo Caballero», *Revolución y Cultura*, 1: 56-60.
- Pérez, Ángel (2018b): «Todo un crítico», *La Siempreviva*, 27: 108-109.
- Picart, Gina (2016): «El libro póstumo de Rufo Caballero», en Rubens Riol (com.): *La caricia del látigo. Rufo Caballero: un ídolo imposible*, La Habana, Ediciones ICAIC: 191-196.



SOBRE EL AUTOR

Rolando Leyva Caballero

(Santiago de Cuba, 1980). Estudiante de doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de Oriente (UO, Cuba, 2005) y Máster en Ciencias Sociales y Pensamiento Martiano (2009). Con experiencia en el campo de la docencia como profesor asistente del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oriente (UO). Especializado en la investigación de temas relacionados con la crítica, la historia y la teoría del cine. Su principal línea de investigación en la actualidad tiene como objeto de estudio la relación entre la literatura y otras artes.

Contact information:

rolandoleyvacaballero@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-6379-7642>

<https://www.linkedin.com/in/rolando-leyva-caballero/>