

# Un camino sembrado de navajas (diálogo atrevido con un gran maestro)

**Rufo Caballero**

*Profesor y crítico. Universidad de La Habana.*

A menudo se discute la hegemonía de la voz crítica, batalla vana donde las hubo, entre tres o cuatro nombres que hacen la celebridad de una década, o de dos. Pero en el fondo, en la latencia de la época, en una especie de vida sumergida que llega a parecer subalterna, existen créditos y obras tan interesantes o más recias que las muy populares. Es el caso, por ejemplo, de José Alberto Lezcano, quien muestra uno de los pensamientos más serios, sólidos y refinados que se dejan sentir hoy en el discreto panorama de la crítica de cine en Cuba. Durante no pocos años, este maestro ha publicado sus artículos y ensayos en la revista *Cine Cubano*, la que casi no puede existir sin él; pero es ahora, cuando tiene ya setenta años, que nos entrega su primer libro: *La magia del laberinto*.<sup>1</sup>

En medio de tanto pino nuevo y presuntuoso, conmueve la humildad genuina, la callada manera en que este ensayista formidable ha ido sedimentando su saber con la parsimonia, la sobriedad y la elegancia del experto que se quiere lejos del bullicio vago y vano del mundo, para entregarse al conocimiento como un laboreo silencioso, resistente, enjundioso. El precio ha sido la aparentemente inexplicable falta de celebridad,

pero el saldo es ahora mismo un soberbio libro de crítica, de una madurez analítica y especulativa fuera de la menor duda.

*La magia del laberinto* es uno de los grandes libros de ensayo crítico conocidos por quien esto escribe, perfectamente a la altura de los textos de Truffaut, Sontag o Kael, por citar tres nombres de culto, y pareciera que todo queda dicho entonces. Fue esculpido siempre, durante años, desde Pinar del Río; lo cual hace de Lezcano, además de uno de nuestros principales ensayistas, un héroe de la República.

Su método crítico pendula entre la teoría y la literatura. Casi todas sus colocaciones de filmes, autores o actores se acodan en las referencias teóricas y literarias, a partes iguales. Veamos este ejemplo, que se repite a lo largo de todo el volumen: «El personaje bordado por Gloria Swanson cumple el itinerario que Bajtin señala en la farsa carnavalesca: coronación, destronamiento y paliza final y, a la vez, hace pensar en una frase de Fernando Pessoa: “Cuando traté de quitarme la máscara, me arranqué la cara”». <sup>2</sup> La mayoría de sus criterios de valor oscilan entre los modelos proveídos por esos paradigmas, la teoría cultural y la tradición literaria.

Lezcano no padece ningún *raptus* alérgico contra los «tecnicismos»; solo que su cultura resulta de una mesura interpretativa que no necesita del último encendimiento semiótico. Aunque lo emplee, aunque el lector lo descubra en la profundidad sumergida del texto, Lezcano, en rigor, no lo necesita.

Como todo ha de decirse, debo confesar que sus apoyos en la historia del cine y de la literatura me parecen mucho más atinados que sus apelaciones a la teoría. Aquí y allá aparecen en el texto ciertas ideas de naturaleza teórica que son dichas de modo un tanto macarrónico. Por ejemplo: «la parodia, despojada de la finalidad emancipatoria que fuera estructural, es en él un símbolo profético de la disolución posmodernista» (59-60). O aquello otro de «las dicotomías cognoscitivas que trajo la explosión posmodernista» (91). Hasta donde yo sé, que es palpablemente muy poco, la explosión posmodernista, lejos de traerlas, se pronunció contra «las dicotomías cognoscitivas».

Pero bien, lo importante radica en la erudición que articula, sobre la base de decenas de asociaciones culturales, un ensayo como «La metáfora en su laberinto», portento que cierra un libro mayormente conformado por breves y maestras piezas de orfebrería crítica, donde el dato es apenas un colaborador del análisis más sesudo y profundo. Léase con cuidado el enciclopedismo asociativo que alimenta un párrafo como este:

En el primer largometraje del holandés Mike Van Diem, la metafísica del tiempo se convierte en una mística de los personajes. Este proceso se aproxima a las analogías circulares de Pirandello, el juego de espejos de Robert Musil y las angustias erosivas de Dostoievski y, bajo la casuística coartada del melodrama, cuenta con los dispositivos necesarios para dar justamente el reverso y la antítesis del melodrama típico. (124)

De una crítica que comienza así, ¿qué no puede esperarse? Pidan lo imposible; aquí está Lezcano. Un crítico que es además, o primero, un hombre vivo, latiente, feroz a veces, lapidario en ocasiones, cariñoso en otras. Un hombre vivo, por Dios. Que no asume la subjetividad como un acto de contrición por haber faltado a la palabra suprema de la objetividad, o sea, de la ausencia de fibra, pulso y nervio. La crítica de Lezcano es, a Dios, y a él, gracias, obra del sentimiento y de la pasión, descarnados incluso, honestos siempre. Obsedido por la emoción que le produce una secuencia divina como la muerte de la novia en *Amantes*, la notable película de Vicente Aranda, escribe Lezcano que

la secuencia de la muerte de la muchacha que ha querido su inmolación como única salida del laberinto, con la iglesia que preside un panorama de temblor y angustia y las voces entrecortadas de la víctima y su verdugo y la visión de la sangre que gotea sobre la nieve y los rostros apresados en una intimidad cruel y descarnada, constituye un posgrado

de dirección y uno de los pasajes artísticamente más poderosos en toda la historia del cine español. (110)

Un posgrado de dirección, efectivamente. Esa frase superlativa lo dice todo, lo describe todo, lo precisa todo. Pero habrán notado, además, el linaje de la prosa: «preside un panorama de temblor y angustia». Lezcano lo dice todo con belleza y con rigor, con espesura y con fluidez, con galanura y con firmeza. Su escritura es compleja solo si sabemos, como lo sabemos, que la verdadera complejidad es transparente y límpida como el cristal. Lo demás queda a la complicación astringente. En el fluir sereno de esa prosa sabia y caudalosa en referencias, se descubre la cultura esencial que corre igual por las venas del escritor. Todo lo enuncia con una belleza animal, o criminal, como se quiera. De la misma película *Amantes*, concluye Lezcano que «es, en resumen, una crítica de la razón impura, un camino sembrado de navajas» (111). Todo su libro termina siendo, asimismo, un camino sembrado de navajas, de navajas filosas y dulces, en dependencia de cómo se las reciba.

A más de filoso y siempre muy sensible, el camino de Lezcano es el de la sutileza. La sutileza interpretativa tiene en él a un perito total. Lo evidenciaré en apenas tres ejemplos, sobre un género, un director y una actriz.

A propósito de la inserción de determinada película en el legado negro, el ensayista observa que

el guión, escrito por el propio realizador, se mantiene fiel al principio de que las relaciones entre los seres del cine negro son relaciones casi mudas. Estas criaturas aparentemente simples, movidas por resortes elementales (subsistir, eliminar) se expresan ante todo por gestos y ademanes. Ante la impotencia del lenguaje en los contactos humanos, sociales; frente a la ambigüedad de la comunicación verbal, se desarrolla una cadena de acciones físicas que mutilan la palabra, la despojan de protagonismo o —como sucede con Tarantino— la obligan a un trayecto oblicuo y obliterante. (67-68)

En relación con Pedro Almodóvar, nuestro autor desgrana algunas de las mayores escrupulosidades que sobre la difícil y contradictoria poética del cineasta han podido escucharse: «su lenguaje tiene más precisión comunicativa que sintáctica, pero todo lo dice de manera sugerente. Su cine es búsqueda antes que solución» (135). Cuando Lezcano arriba a conclusiones tan desfachatadamente lúcidas, parece un neurocirujano de guardia, con una fortuna de estimulación.

De Elizabeth Taylor se ha dicho y repetido, hasta el cansancio, que en efecto era muy mala actriz, pero que en *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (Mike Nichols, 1966) se cubrió de gloria. En realidad, este tipo de pensamiento cansado tiende a deslumbrarse a la primera, cuando algún dudoso intérprete revela, como de pronto, sus dotes ocultas, o dormidas, o algo así. Digamos, en cuanto Julia Roberts, Richard Gere, Mel Gibson o

Kevin Costner están menos peor que de costumbre, en seguida salta la prensa del corazón a advertir que «ah, tontos, qué tontos hemos sido todo este tiempo, fuimos incapaces de darnos cuenta de que la Roberts es una gran actriz, etc., etc.». Entretanto Lezcano nos explica, con toda la naturalidad del mundo, como quien comenta algo absolutamente obvio, que cuanto sucedió en *¿Quién le teme...* fue un cabal aprovechamiento de todas las limitaciones, integradas, de la Taylor. Por consiguiente, debemos a Lezcano la certidumbre de que en verdad lo excelente fue el *casting*, y no propiamente la actriz, como se asegurara hasta hoy:

Es justo admitir que, si hay logros en el trabajo de la Taylor, ello se debe más a la capacidad del director para convertir en aparentes virtudes de la intérprete lo que en realidad es una astuta explotación de sus debilidades. Mediante un eficaz ejercicio de *casting*, la voz desagradable de la actriz, su personalidad de mujer mimada e insolente, su tendencia al divismo y la belleza ajada de sus facciones se integran al corpus dramático de Martha no como un espejismo sino como la constatación de que, con una conducción adecuada, el líquido podía adaptarse al recipiente. (102)

No por definitivo, *La magia del laberinto* resulta un libro perfecto. José Alberto Lezcano es un hombre demasiado inteligente como para incurrir en la perfección. De entrada, el título del libro es imposible. Eso de la magia ya lo tiene a uno extenuado. Todo es magia. La magia de la linterna. La linterna mágica. La magia del cine. El cine mágico, etc. Uno termina cogiéndoles odio a los magos, y al circo, y a los lugares comunes y las frases hechas. No sé qué pinta un título así de malo en un libro tan singular, tan especial. Lo del laberinto tampoco es muy acertado. Ya sabemos, de *El resplandor* a *El nombre de la rosa*, que el laberinto deviene la gran figura de la contemporaneidad, en las ciudades, en los ordenadores, en las mentes, en el arte, está claro; pero sucede que resulta algo pueril el intento de que todas las críticas del libro participen de algún modo de la idea del laberinto, forcejeo innecesario y gratuito. Por ejemplo, al final de una competente interpretación sobre *La lista de Schindler*, Lezcano como que repara en que el tema-laberinto no ha aparecido por ningún lado aún, y no para mientes entonces en escribir, en dos postizas líneas finales, que «De paso nos recuerda que Teseo nunca creyó en la eliminación definitiva del Minotauro» (114). Por favor, Lezcano; en jueguitos estructurales como ese sí que se le sale lo de Pinar del Río... (Risas).

En general, creo que los finales de Lezcano son polémicos, discutibles. Tiende mucho al cierre sentencioso, del tipo «Kubrick, el cineasta, también era arquitecto» (143). Ese tipo de latiguillo final le rebaja puntos al inspirado estilo literario del ensayista. Pero también a nivel conceptual los pequeños ensayos dejan casi siempre la impresión de algo trunco, abruptamente trunco. Ya sé que parte estimable del oficio de concluir

está en dejar la sed, pero junto con la sed queda acá la impresión de que al crítico se le terminó el combustible. Cuando las reflexiones empiezan a ponerse buenas, cuando adquieren una inusitada temperatura analítica, cuando el crítico comienza en verdad a formar lo suyo, entonces el ensayo acaba. Sin que ello implique renunciar del todo al tono medio afrodisiaco que cumplen sus cierres, me atrevo a sugerir a Lezcano que repose más la etapa final de sus críticas, porque pareciera que se resiente la argumentación de las ideas, mientras sabemos que sobra al autor poder de razonamiento, elaboración filosófica del cine, sustancia analítica.

Colmo de parabienes en mi caso de lector: además de respetar enormemente todo cuanto piensa Lezcano, con frecuencia lo comparto. Eso es insignificante, desde luego, porque igual podría diferir en todo y estimarlo sobremanera. Me encanta reconocer que admiramos con el mismo entusiasmo películas como *Un tranvía llamado deseo*, *Amantes* o *Eyes Wide Shut*, que gozamos idéntica devoción por actores como Vivien Leigh (la perfecta Blanche), Glenn Close (monstruo indomable) o Daniel Day-Lewis (ese alquimista de la emoción), al tiempo que padecemos aversiones similares (Winona Ryder sería el ejemplo más sabroso: menos mal que nos ha redimido la cleptomanía de la chica). En otros casos, mis desacuerdos no merecen citarse aquí, pues Lezcano deja muy claro por qué piensa a su manera.

Tengo entonces una única objeción de rigor a los análisis temáticos del autor: su detenimiento en el filme *Titanic*, de James Cameron; no porque la película me interese especialmente, sino porque siento que el ensayista la ha encarado desde una perspectiva equivocada, o por lo menos secundaria. No creo que deba verse *Titanic* como el fracaso de un producto que pudo ser «alta cultura» —si fuera esa la mirada, efectivamente la tela por cortar sería inmensa—; siento que el fenómeno *Titanic* merece leerse a propósito del imaginario, la mitología y la figuración *kitsch*. Alejada de ese territorio, resulta ciertamente fuego fatuo, de artificios; pero vista en tierras de la retórica mediática de la sublimación *kitsch*, la película representa una de las grandes construcciones culturales de los últimos tiempos, tan prominente como el mismo trasatlántico.

Si la tremenda agudeza de Lezcano se permitiera situarse en otro punto, podría entender *Titanic* como un elocuentísimo signo de todo un estamento cultural, allí donde la industria de la cultura extravió para siempre los confines de lo alto y lo bajo, de lo sacro y lo pagano, de la obra y el texto, del arte y la comunicación. *Titanic* podría ser, en tal sentido, una asignatura pendiente para un próximo libro, donde sea estudiada, más que literalmente en sus muchos defectos y concesiones, a la luz de la filosofía de la cultura, campo ancho que, por lo demás, importa sensiblemente a Lezcano.

No debe olvidar nuestro autor el modelo de crítica que supuso en 1975 la aparición de «*Casablanca*, o el renacimiento de los dioses», el memorable ensayo de Umberto Eco. Allí Eco demostraba que ante ciertos productos salidos de la industria cultural se precisa mucho más el análisis sociocultural que el puntualmente estético. De forma que resulta definitorio el instante en que se decide el método crítico, pues analizar ciertos textos a tenor de los recursos tradicionales de fotografía, dirección de arte, montaje, etc., puede fácilmente devenir, además de ocioso y simpático, insuficiente. En lugar del estudio concreto de los rubros lingüísticos de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), Eco descubre el proceso de montaje cultural que, con respecto de varios mitos y arquetipos, supuso la película de magno y extraño culto; proceso de envergadura cultural que garantiza, todavía hoy, la condición de antología tan vulnerable como venerable para *Casablanca*:

Cuando todos los arquetipos irrumpen sin pudor alguno, se alcanzan profundidades homéricas. Dos clichés producen risa. Cien, conmueven. Porque se percibe vagamente que los clichés hablan entre sí y celebran una fiesta de reencuentro. Del mismo modo que el colmo del dolor alcanza la voluptuosidad y el colmo de la perversión roza la fuerza mística, el colmo de la banalidad deja entrever un edificio de lo sublime.<sup>3</sup>

Y, claro está, *Titanic* es otro edificio, marítimo, acuoso, de lo sublime.

Hablando de las aguas, sabemos que no solo *Casablanca*; también la ínsula vive de sus mitos. Nos fascina repetir los mismos mitos; una y otra vez los mismos mitos. Repetimos, digamos, que Caín<sup>4</sup> ha sido nuestro máximo crítico de cine. Y eso es terriblemente inexacto. No soy un detractor de Guillermo Cabrera Infante como crítico de cine; no puedo abstenerme de agradecer su prosa grácil, su estilo punzante y personalísimo, su ironía fina o su sarcasmo grueso, incluso. Pero tan claro como ello resulta el escaso fondo que asiste a muchas de las reflexiones de Caín, alguien que, muy preocupado por los golpes de efecto literario o la generación de abundantes e irrepetibles frases de ingenio, descuidaba la sistematización mínima que requiere un hecho crítico, como gesto de alumbramiento, de aprendizaje. No pocas críticas de Caín son superficiales, externas, jaboneras. Solo nuestra modorra de clonación mítica nos ha impedido ver esas zonas de vacío, de mera ilusión literaria, que pueblan la producción crítica de Cabrera Infante.

Desde su callado Pinar del Río, José Alberto Lezcano es un crítico mucho más determinante que

Caín. Hombre igual de culto, no fatiga su cultura con la *boutade* o el libelo. Su prosa es tan buena y elegante como la de aquel, con la ganancia de que resulta además prudente, no efectista. Y en el plano de la contundencia de las ideas, ni hablar: no habría comparación. Si Caín va a referirse al cine negro, prefiere hacer un recuento de las rubias que en el género fueron; cuando Lezcano alude al negro, desentumece un mundo de sentidos dormidos o solapados, trae a la superficie una enormidad de caracterización y de colocación cultural. Lezcano es mucho más sólido y más profundo; menos evanescente, menos circunstancial. Mientras el estilo es todo para Caín, para Lezcano representa una escueta contribución, una piedra discreta en la fachada de una catedral.

Salvo los tenaces militantes y seguidores en el gremio cubano de la cinefilia, casi nadie conoce a José Alberto Lezcano. Admito que me dio una profunda tristeza saber que solo hoy este grande de nuestra ensayística publica su primer libro. Dejád fuera toda esperanza. Ahora bien, la falta de correspondencia entre su valía y su silencio no es cosa que quite el sueño a Lezcano, y en esto también es sabio. Cuando un hombre puede escribir semejantes maravillas, cuando de su prosa sale, como mandato de Dios, tal examen riguroso y acabado del cine y de la vida, ese hombre no es ajeno a la evidencia de que tiene el mundo a sus pies. Sin el menor miramiento; el mundo a sus pies. Yo por lo menos, que ni siquiera lo conozco personalmente, o no me acuerdo, cada vez que lo vea acercarse, inclinaré mi sombrero, y diré orgulloso: pase usted, maestrizo.

## Notas

1. José Alberto Lezcano, *La magia del laberinto*, Ediciones Loynaz, Pinar del Río, 2005.
2. *Ibidem*, pp. 28-9. En lo adelante, solo se señalarán las páginas.
3. Véase Umberto Eco, «*Casablanca*, o el renacimiento de los dioses», *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Barcelona, 1998, pp. 217-21.
4. Pseudónimo utilizado por Guillermo Cabrera Infante para sus críticas de cine.