



Estudios de Literatura Colombiana

ISSN: 0123-4412

revistaelc@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Carvajal Córdoba, Edwin

La textura cinematográfica en los cuentos de Andrés Caicedo
Estudios de Literatura Colombiana, núm. 18, enero-junio, 2006, p. 79
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498357117005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La textura cinematográfica en los cuentos de Andrés Caicedo

*Edwin Carvajal Córdoba**
Universidad de Antioquia

Recibido: 18 de enero de 2006. Aceptado: 24 de abril de 2006 (Eds.)

Resumen: El presente artículo estudia las relaciones cine-literatura a la luz de los múltiples referentes filmicos que se proyectan en varios cuentos de Andrés Caicedo, y se preocupa especialmente de analizar el funcionamiento de dichos referentes cinematográficos, como arte visual o representativo, en medio de un arte esencialmente verbal o narrativo como lo es el género cuentístico.

Descriptores: Literatura Colombiana; Caicedo, Andrés; cuentos; relaciones cine-literatura; principio de homología estructural.

Abstract: This article analyzes the role played by movie references in Andrés Caicedo's short stories. It is specially concerned about how the relationship of two different forms of art, the visual and representative discourse of the cinema and the verbal or narrative discourse of the short story, can function together.

Key words: Colombian literature; Caicedo, Andrés; short stories; cinema and literature; homology structural principle.

La lectura de los cuentos agrupados para este análisis permite evidenciar una variedad de temas y situaciones propias del ser adolescente y juvenil, pues rara vez Andrés Caicedo escribió textos donde los adultos fueran

* Magister en Literatura Colombiana, profesor de la Universidad de Antioquia (ecarvajal26@hotmail.com). Este artículo hace parte de la investigación adelantada por el autor en el marco de su tesis doctoral "Edición crítica de las obras completas del escritor Andrés Caicedo", inscrita al Doctorado en Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada de la Universidad de Granada, España.

parte central de sus historias. Los jóvenes son los verdaderos protagonistas de estos relatos, jóvenes nada convencionales, sino todo lo contrario: con traumas personales, inquietudes, perversiones, sueños, fracasos, indiferentes con el mundo y con una infinidad de carencias afectivas que los hace infelices y sin un destino claro para sus vidas. Sin embargo, estos jóvenes encuentran en el cine y la literatura formas de evasión a su condición actual, y por ello mismo dichas formas se convierten en parte esencial de las historias relatadas.

En los cuentos¹ “El espectador” (53), “En las garras del crimen” (89), “Calibanismo” (129), “Los mensajeros” (167) y “Destinitos fatales” (177) el cine hace parte fundamental de la narración; cine representado, por una parte, en alusiones a películas, directores y actores del cine norteamericano, en una especie de homenaje a este arte, el cual considera el autor como “un sueño, como un viaje colectivo de búsqueda de recuerdos que es el cine” (Caicedo, 1998, 134), y por otra, en un intento por emplear modelos expresivos similares a los del cine.² Sin embargo, es necesario aclarar desde ya que estos últimos, es decir, el empleo de modelos expresivos análogos a los del cine, son los de menos importancia, pues la mayor parte de los referentes filmicos que se encuentran en los cuentos pertenecen a películas, personajes, historias, directores, actores y otros elementos ubicados en el plano del contenido cinematográfico. Aún así, se abordarán ambas formas o elementos filmicos como una repercusión importante en el discurso narrativo de Andrés Caicedo.

Dada la existencia notoria de dichos elementos en los cuentos seleccionados, conviene entonces describir los tipos de motivos del cine escogidos por el autor, así como la intencionalidad de los mismos en el contexto narrativo donde se insertan, pues una vez adoptados en la nueva estructura, sus funciones son otras y por ello la necesidad de descubrir su significado dentro de la trama narrativa que los evoca. Pero antes es necesario detenerse brevemente en la relación que durante todo el siglo XX mantuvieron dichas artes, la cual fue definitiva en la formación literaria de muchos escritores, y

1 Caicedo, Andrés. *Calicalabozo*. Bogotá: Editorial Norma, 1998. En adelante todas las citas de los cuentos se harán con base en esta edición, y sólo se pondrá entre paréntesis el número de la página.

2 Algo similar ocurre con la novela principal de Andrés Caicedo, *¡Que viva la música!*, donde además de la música como elemento estructurante de la narración, el cine se convierte en otro componente esencial de la misma, para construir una trilogía artística (literatura, cine y música) interesante y bastante novedosa para la época.

que de hecho influyó en sus historias ficcionales y elementos estructurantes de su lenguaje literario.

El cine en la literatura

Algunos estudiosos del tema como Carmen Peña, afirma que “una de las herencias que, en sentido amplio, habría transmitido el cine a la narrativa contemporánea es, justamente, la tendencia a precisar el punto de vista óptico desde el que se describen los objetos, así como la variación en las posiciones espaciales de los personajes” (Peña, 1992, 126). En esta misma dirección, Gianfranco Bettetini plantea que gran parte de la narrativa contemporánea se inspira en “los modelos de producción de sentido audiovisual” (Bettetini, 90), dado que la relación entre fragmento narrativo y procedimientos cinematográficos es un problema de sentido, y por tanto, “un problema textual (o intertextual)”. Aclara además que “el sentido de los textos filmicos o literarios no se agotaba en el significado denotado por los signos [...] sino que se produce a través de la interrelación y actualización de diversos códigos jerárquicamente estructurados en el texto” (137). Se sostiene entonces de manera general la influencia del cine sobre la literatura desde varios componentes estructurales, pero de manera especial desde la generación de sentido audiovisual, porque se trata de ser lo más visible posible para crear obras literarias narradas desde una óptica visual, o mejor, desde referentes extraverbales que ponen lo narrado ante los ojos del lector, dado su gran carga o significado visual, sin importar que en el fondo se trate solo de una pura ilusión.

En esta relación íntima entre el cine y la literatura, ambas formas artísticas ofrecen intercambios fructíferos para la renovación de sus respectivas formas constitutivas. Lo anterior resulta fundamental para entender las relaciones que se establecen entre el cine y la literatura, no ya desde la perspectiva de la “adaptación” o la “transcodificación” de un arte a otro, sino desde la puesta en escena, en cada arte por separado, de elementos comunes pertenecientes a una y otra expresión artística. En este sentido, conviene entonces recordar a Umberto Eco cuando afirma que dado que ambas manifestaciones son artes de “acción”, en el sentido que da Aristóteles al término en su poética, la relación que se establezca entre las mismas será de “homología estructural” (Eco, 197); es decir, homología en la forma de estructurar la acción, bien sea representada en el cine o narrada en la novela. Sólo desde este punto, dice el semiólogo italiano, resulta posible establecer comparaciones entre dichas

artes, pero siempre desde la idea de la homología o la metáfora, y nunca desde una “asignación de valor literal” (199), porque cada arte posee sus propias reglas y partes constitutivas que las hacen únicas e independientes.

Es desde esta perspectiva como se quiere ver la relación que se está estudiando, pues, sólo desde allí y desde nuestra experiencia como lectores de otros textos, aludiendo de nuevo a Eco cuando afirma que la interpretación del texto artístico requiere una competencia lectora que abarca todos los sistemas semióticos con que el lector está familiarizado (116-120), es posible hallar sentido a la influencia del cine en la narrativa de Andrés Caicedo, y en la narrativa de muchos otros escritores.

El cine mudo primero, y luego el sonoro y colorido constituyeron, en el caso particular de los escritores de América Latina, una gran revelación para percibir la realidad desde otros moldes, inéditos, que modificaron sustancialmente las formas y los referentes de su experiencia cultural. Fue en realidad una revelación importante que afectó a pequeños y grandes escritores de todo el continente, al punto de dejar su impronta perdurable a lo largo de muchas de sus creaciones. Por ejemplo, Horacio Quiroga, el gran cuentista uruguayo de todos los tiempos, “adoptó algunos dispositivos técnicos que modificaron su concepción del punto de vista y de las visiones de sus personajes, de los postulados básicos del realismo, a los que fue fiel tal vez hasta que descubrió el cine” (Rocca, 29).

Otro caso importante lo constituye la obra del escritor argentino Roberto Arlt, quien pasa de escribir reseñas cinematográficas para centrar muchas de sus creaciones literarias en contextos y motivos propios de las películas que por aquella época se proyectaban, tal es el caso de sus cuentos “Noche terrible” o “Una tarde de domingo” (1995). Ésta será una forma diferente de interferencia del cine en la literatura, muy similar al caso de Andrés Caicedo, pues no pone en la escena narrativa recursos propios de la técnica y el lenguaje cinematográficos, sino sus historias o contenido, y que a la postre será trascendental para observar el efecto del cine sobre sus personajes ficticios. En efecto, en la obra de Arlt “brillan por su ausencia aspectos del *lenguaje filmico* como montaje, perspectivismo, plano, luces, etc., elementos que cualquier crítico interesado en el cine podía estudiar a partir de los años veinte en películas como *Octubre* de Eisenstein” (Gnutzmann, 74). Por tal motivo, todas las referencias a este arte visual serán estrictamente en el plano del argumento, es decir, de las historias que lo seducen cada noche tras una nueva proyección en el cinematógrafo.

De igual forma, en la narrativa de Gabriel García Márquez el cine ha sido decisivo para la configuración de muchas de sus obras, a la par que su formación de periodista. Él mismo declaró en su momento en una entrevista: “Mi experiencia en el cine ha ensanchado, de una manera insospechada, mis perspectivas de novelista” (Fernández Braso, 38). Por esto mismo es fácil advertir que sus obras, especialmente las de su primera época, están escritas desde “la perspectiva del hombre que ha querido ser cineasta: las escenas y los personajes están visualizados y descritos como si los retratara la cámara, y el tiempo y el espacio novelísticos acusan influencias cinematográficas” (Utrera, 81). A esta actividad creadora se le suman otras de gran valor que ayudaron a configurar su devota relación con el cine: varios proyectos de adaptación cinematográfica, crítica cinematográfica y la creación de una escuela para la formación de cineastas en Cuba.

Y así se pueden seguir enumerando otros incontables ejemplos de obras literarias afectadas por las secuelas que dejó el séptimo arte en la mente de sus autores: William Faulkner, Jorge Guillén, Gonzalo Torrente Ballester, César Vallejo, Marguerite Duras, Bioy Casares, Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig, Mario Vargas Llosa, Juan Marsé, Antonio Muñoz Molina, entre otros. Muchos de ellos, como el mismo Caicedo, combinaron su actividad creadora con la crítica cinematográfica, pues la emoción y el encanto producido por las sombras de la pantalla irradiaron su escritura y sus constantes búsquedas intelectuales.³

Se puede afirmar que el cine le aportó a muchos escritores de América Latina, y de otros contextos culturales, instrumentos nuevos o renovados para profundizar en ciertas variaciones de la sintaxis narrativa, experimentar nuevas variedades en la construcción de las historias, mezclar de manera ilusoria el onirismo y la realidad, para re-presentar la vida desde nuevas perspectivas, así como para implementar temporalidades diversas; instrumentos que al día de hoy se hacen vigentes y que constituyen elementos de homología estructural para la interpretación de la influencia, cruce, o confluencia entre estas dos artes.

3 Es necesario recordar que todos los textos que Andrés Caicedo escribió y publicó sobre crítica cinematográfica se compilaron en el libro de su autoría *Ojo al cine* (2000), libro de más de setecientas páginas donde se puede leer su aguda posición crítica frente al mundo del séptimo arte, bien sea de las historias, actores o directores, o de las bandas musicales, los guiones y los elementos propios de la técnica y el lenguaje cinematográficos.

El cine en la creación de Andrés Caicedo

Entrando en el caso del escritor Andrés Caicedo, se debe recordar su formación y gran admiración por el séptimo arte, por ello el cine está presente en su obra a veces en la misma estructura, pero la mayoría de los casos en sus argumentos, como se anotó a propósito de la influencia del cine en la obra de Roberto Arlt. Al igual que el escritor argentino, Andrés Caicedo se sirve del hecho cinematográfico para integrarlo en la argumentación de sus cuentos y de su novela principal; en este sentido, muchos de sus personajes parecen personajes de película o incluso crean un mundo cinematográfico propio (“Los mensajeros”), algunos sólo quieren ser espectadores voraces y con actitud crítica (“El espectador”), otros desean vivir algunas de las experiencias que contempla el cine, al tiempo que discuten sobre especificidades del séptimo arte (“Calibanismo”), y unos más quieren recrear con nuevos matices las aventuras proyectadas en la pantalla (“En las garras del crimen” y “Destinitos fatales”). Sin embargo, todos ellos, es decir, todos los personajes de estos relatos caicedianos encuentran en el cine el refugio seguro que los escuda de los tiempos difíciles que se perciben en el espacio ciudadano de la narración.⁴

Resulta, entonces, necesario describir en contexto algunas de las muchas referencias fílmicas que aparecen en dichos cuentos, de tal forma que se pueda hallar luego una explicación o interpretación de las mismas en el escenario narrativo, teniendo siempre presente el principio de “homología estructural” (Eco, 197-198) entre las dos artes por el que aboga el semiólogo italiano, y la convicción de que dichas referencias no poseen la misma función una vez instaladas en los cuentos, puesto que ubicadas en la narrativa ya se comportan como nuevos referentes, con significados diferentes, como una especie de reflejos deformados de su arte originario.

Por consiguiente, se tiene que en el cuento “El espectador” (1998) las alusiones al cine son muchas y de variado orden, dado que los narradores del mismo, tercera persona omnisciente y primera persona protagonista,

4 Además, el cine representa para Caicedo una gran oportunidad para saber todo sobre el mundo, y por ello mismo lo asume como escudo protector contra los malos tiempos; así lo expresó el propio autor en 1973: “El cine no ha cumplido aún los 80 años y no es demasiado aventurado afirmar que ha puesto a funcionar el mundo según su ritmo... Por su misma juventud ofrece una de las más fascinantes posibilidades que se le pueden ofrecer a hombre alguno: la posibilidad de saberlo todo al respecto” (Caicedo, 1977, 21).

respectivamente, orientan la lectura hacia referentes cinematográficos del momento actual de la narración, es decir, del cine que se produjo en los años sesenta y setenta, época en la cual se escenifican todas las historias de Andrés Caicedo. Por ejemplo, la primera línea de este cuento instala al lector en la escena cinematográfica: "Ricardo González iba al cine. Su primer recuerdo importante al respecto databa de una película de ladrones y policías, en blanco y negro, que había visto hace bastantes años" (Caicedo, 1998, 53); acto seguido el narrador omnisciente pasa a contar el final de la mencionada película sin omitir ningún detalle, con el objetivo, quizás, de que el lector comprenda el porqué de la incomprensión de dicha película por parte del público espectador, excepto, claro está, de Ricardo González, quien acude hasta en ocho ocasiones a la proyección de la misma para confirmar su interpretación sobre la escena final, confirmación que grita al final de la función y que genera duras réplicas y silbidos por parte de los espectadores. Una clara intención se puede deducir del anterior pasaje: la soledad de este espectador que no encuentra a su alrededor alguien con quien compartir esta experiencia filmica, y el tipo de espectadores, sin mucha formación o conocimiento sobre el séptimo arte, quienes sólo disfrutaban películas sin mayor complejidad en su trama o en su técnica.

La soledad del espectador se confirma una vez asume el papel de narrador protagonista y expresa: "Pero si yo tuviera a una persona amiga que le gustara el cine, las cosas serían mucho más fáciles. Sí, yendo a cine todos los días, sin importarnos que el teatro estuviera vacío" (55). Un espectador solitario que encuentra en el cine esa posibilidad que le niega su propia realidad, es decir, la de compartir y vivir otros mundos diferentes de los de su limitada existencia, pues es tal su dependencia respecto del cine que en un momento de la narración dice: "Es triste estar sentado sin nadie alrededor, pero si no voy a cine, ¿qué otra cosa me pongo a hacer, después de todo?" (56). Por ello, este personaje intenta perderse en la ilusión cinematográfica para soñar, o por lo menos para sobrevivir a su vida retraída, ilusión que no le es posible siempre porque una parte importante del cuento se centra en la descripción del momento de la golpiza que recibe Ricardo González al querer entablar conversación con la única persona del cine a quien le gustó la proyección de *Ya eres un hombre*, de Francis Ford Coppola, película que, por supuesto, también le agradó al espectador.

La película de Coppola no aporta mucha información para la interpretación del drama humano de este personaje, pues la trama central gira en

torno al despertar sexual masculino de su personaje protagónico y todas las consecuencias que desencadena dicha situación. Pero funciona como pretexto importante para que Ricardo González, el espectador, ponga en evidencia su conocimiento sobre personajes del cinematógrafo como Fellini, Alan Bates, Polanski, Paul Newman, Marlon Brando, Catherine Deneuve, Elizabeth Taylor o Richard Burton, entre otros más que desfilan en este cuento al lado de las importantes películas donde actuaron o fueron directores; es tal su adoración por todo lo que representa el mundo del cine que incluso llega a percibirlo hasta con su olfato: “Llevo tanto tiempo yendo a cine que hasta conozco el olor de las personas que se me presentan en la pantalla”(61). Pretexto que al mismo tiempo podría justificar el nombre del cuento, en la medida en que funciona como reconocimiento de los espectadores de este arte, conocedores de todos sus componentes, tal como aparenta ser el personaje de esta historia.

De otro lado, no se puede olvidar que la golpiza que sufre el espectador, sumada a los silbidos e insultos iniciales, son una muestra importante para entender un poco el drama de dicho personaje, y que le recuerdan el lazo perenne con su realidad solitaria, al tiempo que lo empujan a refugiarse en el cine, como único mundo referencial en donde se siente pleno, a pesar de que son mundos de ficción que le permiten camuflarse con facilidad entre las historias y aventuras de los personajes del celuloide. Como se dijo antes, esto sería la ilusión en la que se sumerge el personaje y que deja desvelado el papel protagónico del cine como generador de mundos alternativos para suplir el drama del espectador, pues en su mundo cotidiano su vida no representa ilusión o trascendencia alguna; así lo confirma el final del cuento, donde su única esperanza la constituye el cinematógrafo:

Le gustaría decirle a cualquier persona lo bello de las escenas de esa película, pero se calla, sabe que tiene que callarse, y cuando sale de cine recorre esta ciudad, hablando solo y mirando al suelo, conociendo de memoria los andenes y repitiéndose colores, caricias y palabras que ha visto en la pantalla. Porque Ricardo González sigue yendo al cine (63-64),

no ya con su ingenuidad inicial para compartir sus impresiones con el resto de espectadores, sino con el silencio presente de un cinéfilo incomprendido y ermitaño que ve su ciudad y a sus habitantes como seres huraños y complejos, imposibles de ser parte de su propia existencia.

Desde otra perspectiva se podría interpretar el cuento “Los mensajeros”, porque en éste las confluencias con el cine se hacen ya no desde referentes históricos propios de este arte, sino desde la invención de un mundo cinematográfico sólo válido en la inventiva del narrador protagonista del mismo, quien rememora con nostalgia las épocas gloriosas de Cali como centro de la cinematografía mundial. En este cuento el narrador personaje asume durante toda la narración una actitud de esperanza, convencido de que todo volverá a ser como antes, cuando eran felices y sus vidas giraban alrededor del cine:

[U]sted déjeme nomás contarle acerca del día en el que usted llegó por primera vez a Cali y decidió hacer de ella el primer centro del cine en el mundo, y de cómo a los tres meses su deseo estaba realizado, sabe, y le cuento también acerca de todos los astros que llegaron un día como cualquier otro y que jamás salieron de esta ciudad, se negaron a hacerlo. Claro, hasta que comenzó eso (168).

“Eso”, o aquello que produjo la decadencia de la ciudad y con ella el abandono de todas las “estrellas” y empresarios del cine, no se vislumbra muy claro en el cuento, pues siempre se nombra con dicha expresión, pero, dadas las condiciones históricas y la situación propia del escritor, se podría sospechar que en realidad “eso” hace alusión a la violencia y demás conflictos sociales que sufría el país desde años antes, frente a los cuales Andrés Caicedo fue bastante crítico en algunas de sus obras. Esta sospecha podría tener coherencia si se observa el siguiente pasaje donde el narrador, dando cuenta de su nostalgia y recordando los viejos tiempos, insinúa que la decadencia de la ciudad se debe al aire de muerte que la circunda: “Pero día a día las cosas fueron empeorando, entonces se pararon de sus asientos y comenzaron a andar por las calles de Cali, entre la oscuridad y toda esa muerte, mirando el horizonte y sin hablar con nadie” (174). Con esta expresión se entiende un poco mejor la despoblación de la ciudad, lo ruinoso de sus edificios y espacios más representativos, así como la tristeza que acompaña a los pocos habitantes que todavía moran en ella; situaciones que reiteradamente evoca el narrador sin perder la confianza en un futuro igual de próspero al pasado:

Pero aquí no todo será ruinas cuando ellos regresen, cuando mister Rudolph P. Houston se acerque caminando a mi Fuente y me vea y sonría, cuando se tire a abrazarme y a anunciarme a gritos que ha regresado,

Lalita mía los Studios del Río no han muerto [...] y regresar a Cali quiere decir encontrar la inmortalidad (173).

La función del personaje protagonista, como testigo directo de ese pasado glorioso de la ciudad como meca del cine mundial, no es otra que la de servir de memoria y esperanza; memoria en cuanto no existe nadie más en Cali que pueda recordar dicho pasado para mantenerlo vigente en los nuevos tiempos; y esperanza, en la medida que mantiene la ilusión de que todos volverán a la ciudad y harán de ella, de nuevo, el más grande escenario cinematográfico. Por ello este personaje espera y recuerda todo el tiempo de la narración, recuerda y espera teniendo presente la alegría perdida, pero anhelada, y la desolación presente de su ciudad. No sobra decir que el tratamiento del tema, es decir, de la evocación de Cali como epicentro mundial de cine, es verosímil por la naturalidad con que se asume la historia narrada, sin importar que en nuestra experiencia y competencia cultural sepamos que ello nunca sucedió allí.

Antes se había dicho que este cuento construye su propio mundo cinematográfico, mundo que en esencia constituye el valor más importante de él, dado que en el cuento, Caicedo se vale de su propia experiencia para crear referentes nuevos y propios de su universo imaginario, teniendo como telón de fondo su ciudad natal, y el resultado de ello es la invención de nuevos referentes del séptimo arte como las películas *Amor del Caribe*, *La voraz estrella del trópico*, o *El anillo de la maldad*; los actores Jymmy, Lalita Dos Ríos o Anthony Tex; o incluso una industria del cine como Los Studios del Río, y muchos argumentos de las películas que se filmaron en Cali. En este sentido se podría decir que la invención de este mundo, y su posterior evocación, es un claro intento por parte del autor de registrar mediante la palabra lo que cada vez se acerca más a un “montaje” de los recuerdos; montaje instalado desde la capacidad creativa del narrador, capaz de nombrar un mundo cinematográfico que jamás existió y que sólo habita en su propio mundo, combinado, por supuesto, con su contexto y propia existencia de vida que incluye formación, frustraciones, proyectos e ilusiones.

En otras palabras, se está ante un caso inédito en la obra de Andrés Caicedo, que consiste en asumir el cine desde un nuevo orden fílmico que no conecta ya con los referentes establecidos por el cine en el contexto cultural del momento de la narración, sino que abre posibilidades originales en la percepción de la realidad, con lo cual se modifican sustancialmente

las formas de vincular el cine comercial con su narrativa. En últimas, la experiencia vivencial que posibilita el cine, más que cualquier otro arte, se ve reflejada en “Los mensajeros” en la medida que crea nuevos referentes cinematográficos a partir de la experiencia de los personajes y de la transformación de su ciudad, lo que produce un imaginario filmico más creativo, sin importar que se encuentre empañado por las difíciles condiciones históricas que se recrean en el cuento, y que lleve consigo, entre otras cosas, a la decadencia de un arte tan vital como lo es el cine, en una ciudad igualmente abatida que aspira a recuperar su esplendor pasado.

En “Calibanismo” las alusiones al séptimo arte y su mundo referencial de personajes e historias vuelven a cobrar vida, dado que se presentan de forma parecida al del primer cuento, es decir, vinculando a la escena cuentística experiencias de las películas que se proyectan en el cinema, pero no ya desde la óptica del espectador incomprensido y desolado, sino desde la mirada de un narrador protagonista en primera persona, que disfruta todos los días de las proyecciones en la pantalla blanca, pese a los “tiempos difíciles” que trascurren en su ciudad, una ciudad que se encuentra contaminada y sin la vitalidad de años anteriores.

Un pretexto inicial y final del cuento lo constituye la revelación del narrador quien cuenta que ha visto comerse a hombres todas las semanas y de diferentes formas, de ahí la posible relación que tenga este motivo con el título del cuento: “Calibanismo”, donde se vincula el sentido antropófago de “canibalismo” con “Cali” para crear la imagen de una ciudad devoradora de hombres, o incluso, la Cali que se devora así misma, dado su estado decadente e imposibilidad de revivir su pasado glorioso.⁵ Sin embargo, este pretexto no es el punto crucial o relevante de esta historia, pues como ya se dijo, sólo se alude a él al principio y en la última página, dejando para la trama central la historia del personaje protagonista que deambula de

5 De igual forma, el título del cuento puede tener relación con la imagen de “Calibán”, el personaje de *La tempestad* de Shakespeare, que ha provocado diversas interpretaciones por parte de humanistas europeos y latinoamericanos, dada la inversión de sentido que sufre dicha palabra, de su originaria “Caníbal”, a su vez, versión deformada de “Caribe”, de los hombres caribes que resistieron con valentía la llegada de los españoles. Quizás la mejor lectura de este personaje y su relación directa con América Latina la presenta Roberto Fernández Retamar, quien ve en “Calibán” la “característica versión degradada que ofrece el colonizador del hombre al que coloniza” (Fernández, 1974, 16); al tiempo que se constituye en “la metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad” (30).

cinema en cinema deslumbrado por la magia del celuloide, compartiendo sus historias con amigos y retratando de cuando en cuando la decadencia que recorre a la ciudad y que empaña los viejos tiempos vividos.

El vínculo con el cine se inaugura en este cuento cuando el narrador suspende su alusión al canibalismo para hablar de temas mejores: “Por qué mejor no me dejan que piense en otra cosa. En películas, por ejemplo” (132), y a partir de aquí se inicia un recuento sin par de distintas referencias al cine: ya sea en plan de crítico cinematográfico al descalificar las adaptaciones que hizo el cineasta Roger Corman de los cuentos de Edgar Allan Poe: “Una masa casi líquida de repugnante podredumbre. Escribió Poe. Pero Corman lo volvió vómito... vómito que no tiene nada que ver con Poe” (134); con la intención de homenajear mediante su evocación a figuras cinematográficas tan importantes como Ava Gardner, Elizabeth Taylor, Debra Paget, Fellini, o Robert Wise; con la esperanza de crear amistades en el cine y descubrir su sexualidad bajo el manto oscuro que cubre la proyección de los filmes:

Tener una pelada al lado mientras se ve cine. No hay nada mejor, eso es lo único [...] desde la oscuridad eterna al lado de María que agacha la cabeza bastante y me lambe el ombligo y me dice qué siente papito y yo le digo muchas cosas María, siento muchas cosas, y cuando la película se acababa ella me apretaba la mano (138-139).

O bien imaginando lo que podría haber hecho Poe si hubiera vivido en tiempos del celuloide: “Cómo hubiera escrito Poe si hubiera conocido el cine, eso es lo que me pregunto yo, qué cosas hubiera escrito, digo, después de que ha entrado a una sala a la que después de una señal se le apagan las luces” (134); o incluso recreando con las palabras algunas escenas de películas entrañables:

Debra Paget fue la que bailó desnuda en *El Tigre de Bengala*, cómo recuerdo esa imagen morada de Debra Paget subiendo las escaleras en *Morella*, esa imagen morada y negra, con esa cara que no podría ser otra cosa sino la maldad pura, la maldad pura con forma de mujer subiendo unas escaleras mientras la otra Debra Paget la esperaba arriba, arriba toda pureza toda belleza y toda candor esperando a su madre que es la maldad pura (133-134).

Todas estas referencias al cine funcionan de manera similar a la forma en que aparecen en “El espectador”, es decir, como resultado de la fasci-

nación que le produce este arte a los personajes narradores, quienes pasan más tiempo de sus vidas en las salas de cine que en cualquier otro sitio de su cotidianidad. Sin embargo, en "Calibanismo" surge un elemento cinematográfico nuevo que irradia en parte el devenir histórico de los personajes que se retratan allí. Se trata entonces de la alusión a películas de tipo "Western", que ven no sólo el personaje narrador sino muchos de los adolescentes o "gallada" de jóvenes que acuden a las salas de cine.

Este nuevo elemento es importante en la medida que, como bien lo plantea Carmen Peña, muchas veces las ficciones de la pantalla o, al menos, determinados géneros, "lejos de funcionar como meras anotaciones realistas, están alimentando también el mundo imaginario de una serie de personajes adolescentes para los que el cine representará un escape y un medio de trascender la dura y asfixiante realidad" (Peña, 1992, 99-100). Es esto precisamente lo que significa el cine para dichos adolescentes, pues por un lado lo adoptan como medio de resistencia ante la dura realidad de su momento histórico, eso le pasa al personaje narrador, quien decide seguir yendo al cine luego de enterarse de que el Lobo Feroz, su mejor amigo y con quien hablaba de cine, se había vuelto loco: "Mucha gente se está enloqueciendo en estos días aquí en esta ciudad. Lo que pasa es que estamos pasando días difíciles, eso es lo que yo le digo a la gente apenas puedo. Pero que no se pongan muy moscas que las cosas tienen que cambiar" (136). Y por otro lado, asumen las historias de las películas como sucesos dignos de imitar en sus propias realidades, y por ello las mejores historias las constituyen las películas del género "Western", las cuales en su mayoría daban cuenta de la fascinación del hombre por la perdición, la criminalidad, el horror y los mundos corrompidos, entre ellas figuran *Río Bravo*, *La leyenda del indomable*, *La jauría humana*, *Prófugo de su pasado*, *Pistoleros al atardecer*, *El infierno es para los héroes*, *Pacto de sangre y Motín a bordo*, entre otras tantas más que veía el personaje narrador en compañía de María, aquella amiga suya que encuentra en el cine un espacio importante de felicidad: "Ella es feliz viendo cine y va a durar siglos con esa felicidad mano, quién no" (140), y con quien además vivía sus juegos eróticos en la oscuridad del cinematógrafo.

Incluso, se podría afirmar que las descripciones que hace el narrador al principio y al final del cuento, sobre las diferentes formas de comerse a la gente, pueden estar influidas por el cine, es decir, que hayan sido producto de la ficción filmica vista por el personaje, en una especie de traslación

de dichas ficciones a su experiencia cotidiana. Lo que no genera dudas es la adopción del género “Western” en la ficción narrativa para imitar las acciones y conductas de los héroes del celuloide, quienes se debaten entre dramas carcelarios, pactos de honor, rivalidades entre clanes, conquistas de territorio, aspectos que impactan a los personajes de la narrativa caicediana, tanto como a su autor, y por ello mismo los conduce a la conformación de bandas o “galladas” juveniles que tratan de asumir los mismos comportamientos de sus héroes o antihéroes de la ficción filmica, y con mayor razón en los “tiempos difíciles” que se viven en Cali.

Estamos, entonces, ante una nueva forma de interconexión de texto filmico con texto narrativo, fundamentado en el principio de la transferencia en el sentido en que los personajes del cuento son caracterizados o representados de acuerdo con referentes cinematográficos que, como bien puntualiza Carmen Peña, “componen el orbe imaginario de algunos escritores y que quedan explícitos en el texto” (1992, 183). Personajes que se ven obligados a asumir dichos roles debido a los problemas sociales que se vislumbran cada vez con mayor resonancia en la cotidianidad de la vida de Cali y, claro, de los personajes que la habitan.

Otro matiz del cine presenta Caicedo en su cuento “Destinitos fatales”, en donde ya no son importantes las alusiones al cine como en los cuentos anteriores, aunque se mencionen algunos nombres de cineastas, sino a un género en concreto: las películas de vampiros. Es un cuento corto con tres microrrelatos muy breves que sólo se conectan por la alusión al cine y, en dos de ellos, por la relación cercana al cine de vampiros. El autor los numera o titula I, II y III, y cada uno ofrece tres historias diferentes, con personajes y ambientes distintos: En I, se hace alusión a la fundación, dinámica y decadencia de un cine club, donde el último espectador antes de su clausura fue un Conde; en II, se narra la historia de un empleado público quien una tarde se monta al autobús, y al cabo de un rato descubre que tanto el conductor como el resto de los pasajeros son seres “con el hambre en la cara” (179) que se disponen a comérselo; y en III, se muestra a un personaje que camina orgulloso por las calles de Cali llevando a cuestas un libro de cinco kilos de Edgar Allan Poe, motivo por el cual recibe una burla de otro transeúnte, burla que lo entristece por cinco días, ya que asiste al cine y allí se enamora con facilidad de una de las actrices de la pantalla, con lo cual pone fin a su tristeza anterior.

Se podría encontrar el origen de estos tres relatos en los referentes cinematográficos asumidos por Andrés Caicedo en su activa formación como cinéfilo de todo tipo de películas, pero en especial las de vampiros que tanto le fascinaban y las “Western”, con las que llegó a sentirse bastante identificado y sobre las cuales versan muchas de sus reseñas y críticas cinematográficas. Por ello, es posible que la trama de dichos relatos haya surgido entonces de su experiencia con el cine de vampiros, pues suele ocurrir, que muchos relatos se apoyan “en situaciones bien conocidas y codificadas en la tradición filmica” (Peña, 1992, 183). En este caso en concreto, los temas de vampiros y de canibalismo ampliamente expuestos en el cine, y que en otros cuentos como “Los dientes de caperucita”, “Calibanismo” o “Bere-nice” Caicedo explorará con igual ahínco y expresividad simbólica.

Si bien entonces la conexión con el cine en estos microrrelatos es de menor intensidad o presencia que en los anteriores, se debe destacar el valor de las temáticas asumidas que, dada su brevedad y dinámica accional, podrían funcionar como dos tomas o secuencias cinemáticas que vinculan inmediatamente con el cine de suspenso, no tanto porque en ellos se mencione el cine, o que incluso en uno de ellos el espacio de la narración sea la misma sala de proyecciones, sino porque ha sido un referente literario que el cine ha mitificado por medio de las innumerables adaptaciones para crear una tradición importante sobre la temática en cuestión. De igual forma, su valor está asumido en la medida que posibilita la individualización, tanto física como psicológica, de los personajes que intervienen en dichos microrrelatos, porque mediante repertorios extraverbales, de clara estirpe cinematográfica, los personajes expresan sus emociones y dan cuenta de su situación, tal como se ve reflejada en el final de las dos primeras historias: “El hombrecito iba a comenzar a hablar de la película que amaba tanto, pero el Conde se paró de su butaca y le sonrió, y el hombrecito tuvo que bajar los ojos” (I, 178), y “Entonces el bus para y todos se le van encima, y cuando al hombrecito le arrancan el primer pedazo de mejilla piensa en lo que dirán sus compañeros de oficina cuando salga mañana en el periódico. Pero mañana no va a salir nada en el periódico” (II, 179).

Y frente al tercer microrrelato, que funciona entre la literatura y el cine, sólo se podría decir que un escritor tan admirado como Poe, de fuerte influencia en la narrativa de Caicedo, le sirve de lastre a un personaje caicediano para recorrer las calles de su ciudad soportando los cinco kilos del libro; lastre que encuentra un poco de sosiego cuando el personaje se

introduce en la ficción filmica y se enamora con facilidad de la primera actriz norteamericana que aparece en la escena cinematográfica. Es la idea del cine como posibilitador de otros mundos e historias capaces de hacer olvidar los referentes de la realidad narrativa. Situación que no funciona de igual manera en los dos primeros microrrelatos, dado que allí las referencias con la realidad propia de los personajes se pierden por completo desde la primera línea, bien porque se está en la sala del cine con proyecciones vampirescas, o ya sea porque se está en el espacio del autobús atestado de muertos vivientes con intenciones caníbales.

Con la puesta en escena de estos referentes o modelos cinematográficos de forma deliberada, Andrés Caicedo busca adaptarlos a sus propios intereses o necesidades significativas, puesto que dichas temáticas adquieren en la pantalla mayor impacto mientras que en sus cuentos su valor se dosifica de acuerdo con la experiencia lectora de cada “espectador” caicediano, y de acuerdo, por supuesto, con el interés suscitado por el autor en mostrar un referente en el contexto complejo y ciudadano de Cali de los años setenta, donde los intereses son otros y en donde historias o temáticas como éstas sólo podrían tener un significado alegórico, algo escaso en su narrativa, dado el fuerte carácter vivencial y hasta biográfico de muchas de sus obras.

Para terminar, se tiene el último cuento de los seleccionados para este análisis, “En las garras del crimen”, quizás el de menos referencia explícita al cine, dado que su intencionalidad es más literaria que filmica, no sólo por la alusión directa a cuentos, novelas o escritores del ámbito literario universal (Hugo, Balzac, Poe, Brontë, Henry James, Woolf, Hemingway y otros más del género policiaco), sino también porque el personaje narrador debate consigo mismo todo el tiempo sobre aspectos formales y de contenido a la hora de emprender el oficio de la creación literaria, dada su formación como licenciado en literatura y su interés por alcanzar a dominar una buena técnica en la escritura. Pero de manera especial, se debate sobre el proyecto literario, pactado con anterioridad con un cliente, que hará por entregas y que contará la vida de dos hermanas, una de ellas, la cliente que lo contrata para tal fin.

La trama anterior será el pretexto inicial para que el protagonista comience su discusión sobre el tipo de narrador por elegir, el lenguaje por utilizar y otros aspectos estilísticos importantes para iniciar su trabajo como aprendiz literario. De igual forma, será el motivo para recrear en su proyecto literario pactado (sin que haga alusión explícita al referente cinematográfi-

co), la historia de un clásico del cine de suspenso, o “thriller” psicológico, el de la película *¿Que pasó con Baby Jane?* (*What ever happened to Baby Jane?*), del cineasta Robert Aldrich, y con las actuaciones de Bette Davis y Joan Crawford. Drama filmico que trata sobre el tema de la “suplantación de personalidad” (Pérez, 1994, 189), pues a partir del accidente que sufre una de las hermanas (Crawford) y que la deja en estado paralítico, la otra (Davis) aprovechará la ocasión para ocupar su papel, como gran estrella de Hollywood, no sin antes cometer contra su hermana todo tipo de vejaciones y maltratos.

Esta misma historia (que el lector conoce sólo si ha visto la proyección de la película), será la que el personaje narrador utilice para complacer a su clienta, quien le solicita caracterizar de manera perversa a su hermana por el tipo de humillaciones que le propina y que la hacen infeliz. Sin embargo, lo que este personaje narrador no sabe hasta el final, es que ambas hermanas lo visitan indiscriminadamente sin que él sospeche, dado su condición de gemelas, y que lo único que quieren es hacerle una broma con las historias que cada una le cuenta para que alimente su proyecto literario. Es tal el grado de frustración del protagonista al enterarse de la afrenta, que al final, con ciertos signos de delirio, se dedica sin éxito alguno a la búsqueda de las hermanas para cobrar su venganza.

Como se puede observar, el motivo cinematográfico se convierte en motivo narrativo, no con igual significación, dado que se está ante la presencia de dos lenguajes diferentes, sino con el propósito de asignarle otro valor, de re-significar la historia contada con las modificaciones respectivas sobre el tema de la “suplantación de personalidad” que tanto inquietó a Andrés Caicedo en su experiencia literaria. Se tiene, pues, la reelaboración del tema con matices nuevos y alimentado con los referentes propios y amplios de la ficción literaria mundial que se cuelan en el discurso de este cuento, con el objetivo de darle una nueva dinámica, que difiere en parte de la filmica de donde proviene, pero que depende de ella para lograr la complicidad con el lector que es al mismo tiempo espectador de cine. Por ello mismo, esta nueva variante en la relación del cine con la narrativa de Caicedo exige lectores con competencia cinematográfica, capaces de descifrar los enigmas y encantos que ofrece el escritor en su reelaboración.

Se puede decir también que es el cuento donde se hace uso de algunos elementos que combinan ambas artes, como lo es la focalización detallada de las acciones de los personajes, pero que en el cine, dado su fuerte

carga visual, aparece con mayor vitalidad, que es precisamente lo que intenta hacer el narrador cuando describe la siguiente escena del cuento: “Entonces una de sus manos, la derecha como zarpa, me agarró de la nuca y zarandeándome (he debido perder un millón de pelos) me obligó a alzar la cara para que viera todavía más: que con la izquierda se había apartado el mechón colgante y entonces era que me estaba exponiendo la costra, el pellejo tieso ¿la lepra?” (103). Se trata de una descripción detallada de lo que ve el personaje narrador, la cual podría inscribirse dentro de las situaciones narrativas ligadas al cine, dado su carácter de representación o de imagen visual más propia de un arte mostrativo y representado como lo es el séptimo arte; o en palabras de Carmen Peña, lo que intenta hacer el autor en este cuento, como lo han hecho otros incontables escritores en el siglo XX, es “mostrar cinematográficamente en un modo literario” (211).

Luego de este recorrido por los cruces y convergencias del cine en los cuentos caicedianos sólo queda por decir que son varias las categorías temáticas y formales propias del cine que vincula Andrés Caicedo en su narrativa cuentística, al punto de afectar el modo de crear sensaciones cinematográficas en el momento de la lectura de sus relatos. Esto, sumado al efecto del cine sobre sus personajes ficticios, que los protege del declive urbano de su ciudad, y al empleo de un lenguaje que supura formas fílmicas en cada historia, nos lleva a concluir, sin llegar a ser categóricos, que su intencionalidad al crear situaciones narrativas ligadas al cine no es otra que la de crear expectativas en el lector, un lector que si no posee una competencia fílmica difícilmente entenderá la lógica interna de su discurso, y enriquecer su técnica y recursos literarios, así como sus propias invenciones temáticas, por medio de infinidad de detalles provenientes del cine, pero que en el contexto literario se enriquecen y adquieren nuevos sentidos para el deleite de aquel lector que le pueda seguir la pista. Y claro, también para rendir un homenaje a ese arte que marcó su corta existencia de vida y le abrió el camino para comprender las filigranas y claves específicas del universo ficcional.

Bibliografía

- Arlt, Roberto. *Noche terrible. Una tarde de domingo*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Bettetini, Ginfranco. *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra, 1984.

- Caicedo, Andrés. *Calicalabozo*. Bogotá: Editorial Norma, 1998.
- _____. *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*. Bogotá: Editorial Norma, 1995.
- _____. *Ojo al cine*. Bogotá: Editorial Norma, 2000.
- _____. "Especificidad del cine", en: *Gaceta Colcultura*, No. 9. Bogotá: abril 1977, 19-21.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. "Andrés Caicedo" en: *La narrativa colombiana después de García Márquez*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1989, 128-133.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.
- _____. "Cine y literatura: La estructura de la trama", en: *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1970, 194-200.
- Fernández Braso. *Una conversación infinita*. Madrid: Editorial Azur, 1969.
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. México: Editorial Diógenes, 1974.
- Fundación Caballero Bonald. *Literatura y cine. Actas del congreso literatura y cine*. Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 2003.
- Gnutzmann, Rita. "Roberto Arlt y el cine", en: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 32. Madrid: 2003, 71-81.
- Greimas, A.J. "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico" en: *Análisis estructural del relato*. Barthes, Roland (comp.). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, 45-86.
- Morales Benítez, Otto. *Momentos de la literatura colombiana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1991.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1992.
- _____. (coord.). *Encuentros sobre literatura y cine*. Teruel: Instituto de Estudios de Teruel y Universidad de Zaragoza, 1999.
- Pérez Jaramillo, G. (coord.). *Historia del cine*. Tomo 2. Madrid: Euroliber, 1994.
- Romea, María Cecilia. (coord.). *Cine y literatura. Relación y posibilidades dialécticas*. Barcelona: ICE- Horsori, 2001.
- Rocca, Pablo. "Horacio Quiroga ante la pantalla", en: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 32. Madrid: 2003, 27-36.
- Utrera, Rafael. *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1987.
- Williams, Raymond. *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo, 1991.