

El oficio de Caín

Alejandro Armengol

Tres libros cubren la pasión de Guillermo Cabrera Infante por las películas. Quedaron en la revista *Carteles* crónicas que merecieron figurar en el primero de estos. Hay dispersos artículos y ensayos que no lograron integrar un cuarto. También una monografía abandonada sobre Howard Hawks. Tres libros, cientos de páginas y una obsesión que, con el pretexto de la crónica, encuentra en la conferencia y el ensayo su definición mejor.

De las diversas actividades que Cabrera Infante realizó vinculadas con el cine —entre ellas, la de promotor y guionista—, su labor de crítica cinematográfica es la que más se destaca. Incluso compite muchas veces en calidad y trascendencia con su literatura. Trabajos de amor ganados y hechos a contrapelo de cualquier distanciamiento intelectual: el rechazo a «hacer estética», la adopción de la figura retórica del «cronista», la renuencia a proclamar una visión analítica que lo aleje del entusiasmo y la alegría frente a la pantalla. El interés primordial por recrear un mundo con el empleo de los recursos más diversos (los cuales pronto incorporará a su narrativa). Apego a los valores de la cultura popular. Integración anticipada a la pompa posmodernista. El humor como recurso del método crítico. La crítica del método a través del humor. Ninguno de estos esfuerzos impide encontrar una serie de principios y normas que se mantienen durante años en una visión coherente, surgida en los inicios.

NACE UNA NOCIÓN

Un oficio del siglo XX (1962) es un libro que se autodestruye a medida que se lee. Al final, si uno está solo, por un momento siente unas ganas enormes de gritar ridículamente: ¡El crítico ha muerto! ¡Viva el escritor! Pero se aguanta de inmediato. Esconde el impulso. No lo repetirá jamás ni nadie sabrá nunca de esa tontería. Ha aprendido —si la lectura le sirvió de algo— que hay una línea abismal entre la emoción verdadera y la cursilería. Debe saber, además, que la ironía no viene con una red salvadora. Es apenas un alambre para hacer piruetas. Alentar la vocación de equilibrista. Eso es lo que hace Cabrera Infante en crónicas, exergos entusiastas y contradictorios, prólogo, epílogo y un inserto en función de «columna vertebral del libro», que juegan a poner de cabeza la ficción de la ficción transformada de crítica de cine en juego literario. La película suplantada por una crónica, que luego se nos explica fue escrita por un ente ficticio. Reseñas hechas por un cronista a quien intenta menospreciar su biógrafo —con envidia confesada y ego desbordado entre las cubiertas—, que a su vez es sujeto y objeto, burlador y burlado. Otras y otros —el

habla habanera, el amor, la cultura, la amistad y el sexo— luego suplantarán a este traductor de películas que no se limita a contar y analizar lo que ve y oye en la oscuridad, sino que introduce amigos y enemigos y los comentarios más diversos —aparentemente destinados a desviarse del tema, aunque en realidad no hay un tema único sino un universo de temas o un tema universal—, en un mundo de sombras que iluminan por algo más de una hora. Esta recopilación —que es a la vez literatura y análisis— contiene el germen de lo que será *Tres tristes tigres* y, al menos, dos de las claves de toda la obra de su autor: la traducción y la parodia. Un libro asesino, donde se declara la muerte de un álgter ego que no revivirá nunca Cabrera Infante. La necesidad de una tumba para librar de ataduras al escritor. Un texto vengativo, aferrado a no desaparecer. Las opiniones de ese G. Caín que firma las crónicas repetidas por fanáticos en Cuba y seguidores aquí y allá. Un creador obstinado en mantener bajo tierra a un personaje mayor. Un enterrador que no lloró a su víctima, pero al que le complació mucho hacer regresar a su fantasma más de una vez.

Ese duelo entre narrador y crítico que compiten en *Un oficio...* lo desarrollaron Caín y Cabrera Infante como un desafío de los modelos empleados en las publicaciones cubanas de la época —limitados en la mayoría de los casos a la dualidad entre el contar la película con una descripción adjetivada y unos cuantos datos sobre los actores, extraídos de las promociones brindadas por los distribuidores, y el ejercicio pomposo de respetabilidad con tintes de discurso nostálgico de las «glorias» de la época silente y el «cine de arte» europeo, principalmente francés, que desde su propio encierro denosta de la producción popular norteamericana—, y en franca oposición al comentario periodístico aún más pedestre: la gacetilla publicitaria desplegada en una columna supuestamente de valoración cinematográfica. Las crónicas no eluden las reglas, que limitan a los textos destinados a aparecer en una publicación semanal o diaria: las subvierten para crear una reseña despojada de toda circunspección, pero al mismo tiempo alejada de los esquemas facilistas que convierten a las páginas de espectáculos en lecturas insulsas. No son análisis huecos, atiborrados de conceptos y referencias para iniciados. Varias incluyen la trama de la película, pero siempre como recreación: batallando con «la diferencia entre la palabra ruda y el delicado arte de las imágenes» (*North by Northwest*). El empleo del adjetivo no se descarta, se incorpora en un texto que supera al periodismo para convertirse en literatura: «la acatarrada actuación de Basil Rathbone» en *Anna Karenina* y la actuación «pastosa» de Alida Valli en *Senso* son dos ejemplos de diversa fortuna.

LAS CLAVES DE CAÍN

Caín —ese que se ha declarado incapaz de hacer estética y que pide dejen «eso a Bazin»— fundamenta sus opiniones cinematográficas en sólidos principios:

- MOVIMIENTO. Considera al movimiento la primera ley del cine (*Memorias de un mexicano*). Habla de la «poesía del movimiento» (*The Gold Rush*). Afirma que *Los siete samurais* es «la obra de arte en movimiento» y alaba la «sensualidad cinematíca» que hay en *Wind Across the Everglades*. En otra reseña, expresa: «[Paddy]Chayefsky se ha olvidado que el primer principio del cine es el movimiento y que antes que el verbo, en el cine al menos estaba la acción» (*Despedida de soltero*).

■ **IMAGEN.** Ya en una de las primera crónicas aparece una definición contundente: «Ocorre que el cine, a pesar del sonido, es un arte eminentemente visual» (*Romeo y Julieta*). Al explicar por qué *Las Vacaciones de Monsieur Hulot* es «cine puro», señala en primer lugar, la utilización que hace de la imagen. Pero este uso debe ser fílmico y no plástico. Por ello, aunque *Funny Face* compite por ser la obra más brillante —visualmente hablando— de toda la historia de la comedia musical, se queda muy por debajo de otros ejemplos cimeros del género en términos de cine, ya que «sus virtudes son gráficas más bien que cinematográficas». Al hablar de *Gervaise* —una cinta que califica de excelente y de una gran perfección formal— menciona de nuevo su rechazo a una plasticidad que se aleja de lo puramente cinematográfico: «Pero esta delicadeza pictórica dota al filme de una frialdad, de una cierta perfección indudablemente académica».

■ **CINE SILENTE.** El predominio de los valores de la imagen y el movimiento, al analizar un filme, no debe entenderse como un apego a un código cinematográfico que prescinde del sonido: «El cine silente ponía el énfasis en la imagen por defecto, no por cálculo estético».

■ **LA PALABRA.** A diferencia del teatro, el habla debe apoyar la imagen en movimiento y no al contrario: «Shakespeare es una muestra de lo que no debe ocurrir en el cine». *Twelve Angry Men*, «con su total dependencia de la palabra», no es un modelo a seguir en la pantalla.

■ **EL MONTAJE.** El repudio de los recursos narrativos del cine silente, en especial de la preponderancia del montaje —tan valorado aún por la crítica cinematográfica académica de entonces—, es un principio fundamental a la hora de juzgar una película: «El montaje —como lo iniciara Griffith y lo sistematizara Eisenstein— ha terminado. La profundidad de foco, la movilidad increíble de la cámara, las nuevas técnicas hacen el *close-up* y su andamiaje de relaciones obsoleto». Elogia la modernidad de *La gran ilusión* y lo fundamenta en que los principios del montaje del período silente e inicios del sonoro desaparecen en el filme de Renoir, para dar paso a una narrativa basada en la movilidad de la cámara y el plano secuencia. Al referirse a *La sombra de una duda*, de Alfred Hitchcock, realizada en 1943, señala que ya en esa época el director se planteaba y resolvía sus problemas fílmicos de una manera coherente, en oposición al mundo fragmentario que habían dejado como herencia el cine silente, Eisenstein y la escuela rusa del montaje.

■ **TEMPORALIDAD.** Arte en movimiento, la película es también una víctima del tiempo: «En el cine, diez años es cadena perpetua». «El cine es un arte con obras maestras que dejan de serlo cinco años después».

■ **REALIDAD.** Cualquier cinta nos presenta un mundo aparente, o mejor dicho: otro mundo. Nada tiene que ver con la realidad y se guía por leyes propias, a veces enigmáticas. Cita a Billy Wilder, que considera que «la vida es una cosa y el arte otra». Al escribir sobre *La strada*, señala que, contrario a los que creen que el filme es un apéndice del neorrealismo, éste no tiene otro vínculo con la realidad inmediata que el que presenta *The Gold Rush* «con la realidad del Klondike y los *prospectors* [buscadores de oro] del Yukon». De *Nazarín* afirma que la ambigüedad del mensaje es lo que la convierte en una obra maestra. Sobre *Mr. Arkadin*, de Orson Welles, explica borgesianamente que el director conduce la

«cámara por un dédalo de imágenes, por la génesis de toda imagen posible: el laberinto es la única solución al misterio del arte».

■ IDEOLOGÍA. Por último, el tema de la ideología en el cine merece ser mencionado con más detalle. Dos problemas han preocupado siempre a los críticos al enjuiciar un filme: la ecuación realidad-ficción y la valoración ideológica de una cinta con relación a su contenido artístico. En ambos casos, Caín separa los aspectos cinematográficos del resto y juzga a la película según sus valores fílmicos. ¿Cómo analizar entonces un documental cuyo contenido es la propaganda política? Tal es el caso de *Mau Mau*, un medimetro de la United Artists sobre la lucha de los nacionalistas africanos en Kenya. Aquí el cronista toma partido por los independentistas: el movimiento «Mau Mau no tiene igualdad de armas con los ingleses: según no posee tanques, ametralladoras, aviones, tampoco puede realizar cintas como éstas». Sin embargo, cuando se pasa del tratamiento propagandista a una obra dramática, no cae en un error común: dejar a un lado los valores cinematográficos y apelar sólo al análisis ideológico. La crónica de *Sangre sobre la tierra* —una cinta de ficción que también gira sobre la situación en Kenya y el tema de los Mau Mau— se inicia con una advertencia: el espectador está ante «un filme hipócrita —lo que, como muchas veces ocurre en el arte, no le impide ser excelente». En el caso ya mencionado del guionista Chayefsky, aclara que éste ha perdido de vista que «las denuncias, por francas y necesarias que sean, no siempre se las encuentra en los museos» (*Despedida de soltero*).

Para comprobar que *Un oficio...* es una recopilación que se autodestruye, basta contemplar la última sección. Poco hay de valor —salvo las dos reseñas de *Los cuatrocientos golpes*— en cuanto a crítica de cine. Caín alcanza su culminación y desaparece. Conversión final de un escritor que utiliza la crónica cinematográfica para hacer ficción. Cada vez habla más de él y menos de la película. Una muerte a plazo fijo. El contar se convierte en un fin y no en el medio que lleva al análisis. A esta transformación contribuye la situación en la Isla. A partir de 1959 escasean las películas que merezcan una mención. Su próximo libro de cine será un mirar atrás, una vuelta de espaldas al presente.

LAS CENIZAS DEL FÉNIX

Desempleado tras el cierre de *Lunes de Revolución*, en 1962, Cabrera Infante realiza un ciclo de conferencias en el Palacio de Bellas Artes de La Habana sobre una serie de directores norteamericanos (Welles, Hitchcock, Hawks, Huston y Minnelli) a los cuales volverá a referirse —en diversos artículos y ensayos— durante el resto de su vida. Ni una sola de las películas exhibidas o mencionadas es posterior a 1960. Las charlas son un refugio en el pasado, pero con un alcance futuro: serán publicadas en 1977, con el título de *Arcadia todas las noches*.

Arcadia... es similar y diferente a *Un oficio...* Aunque ya no firma los ensayos, es Caín quien habla todas las noches, veinticuatro para ser precisos. Comparada con *Un oficio...*, a primera vista puede parecer una obra menor. No lo es por más de un motivo. En cierto sentido, puede afirmarse que es el más analítico de los tres libros de cine de Cabrera Infante. Con el tiempo y espacio necesarios para estudiar

a profundidad cada realizador y los diversos temas que conforman su filmografía, se hace un amplio uso del análisis interdisciplinario: desde la literatura hasta la sociología y de la interpretación de los mitos al empleo de conceptos filosóficos. Muchas noches, quien habla aparenta ser más ensayista que narrador. Pero al final, como ocurre en *Un oficio...*, el escritor se impone: el último capítulo —sobre Vincente Minnelli— es más literatura que crítica. Una vez más triunfa la parodia.

Visto en relación con la obra posterior de Cabrera Infante, *Arcadia...* merece más de una lectura. Es un texto ligeramente subversivo. Son conferencias sobre el cine norteamericano dadas por un escritor en desgracia. Y lo que es más importante aún: en un país que se ha declarado socialista, ha derrotado una invasión de exiliados con apoyo estadounidense e iniciado su incorporación plena a la esfera soviética. Desde las referencias a los «compañeros proyeccionistas» hasta el ataque constante al «argumento de autoridad» —que «es siempre repugnante»—, la ironía lanza sus dardos en medio de la recreación de un mundo (cinematográfico) en vías de extinción nacional. Como el ave fénix, que se menciona con frecuencia, el autor piensa resurgir algún día. Pero por el momento, tiene que conformarse con sus cenizas.

ANTES QUE EL DELITO

Otro aspecto interesante de *Arcadia...* es que contiene el antecedente a dos de los cuentos de *Delito por bailar el chachachá*. En un subcapítulo titulado «Ars Amatoria», dice Cabrera Infante, al hablar de él mientras habla de Hitchcock: «Iba un día yo por la calle, (...) cuando vi venir una muchacha, trigueña, linda, con la que me hubiera casado. Ahí no terminó todo, porque detrás venía una rubia, aún más linda, con la que también me habría casado si lo hubiera permitido la primera muchacha o si la poligamia existiera entre nosotros». La descripción de mujeres casaderas sigue en forma similar a la que figura en el cuento que da título al libro mencionado. Culmina el desfile con una nube de fumigación que envuelve a su «novia». «Al disiparse el humo, la muchacha había desaparecido», que es precisamente el tema-advertencia sobre el que está construido el relato «Una mujer que se ahoga», del mismo libro (en el caso de este último cuento, una esposa es tragada por una alcantarilla, en una narración que establece un vínculo con el mito de la mujer de Lot al cual también se hace referencia en las charlas).

A LA CASA DEL CINE

Las posteriores críticas y ensayos cinematográficos de Cabrera Infante siguieron una evolución similar a su narrativa: de la vanguardia al clasicismo; el juego verbal de la calle al salón. Treinta y cinco años separan a *Un oficio...* de *Cine o sardina* (1997). Su tercer libro sobre el tema es la obra de un escritor que analiza directores, actores y aspectos cinematográficos, y no el resultado de un cronista cinematográfico que se aprovecha de una película para hacer literatura, aunque sin dejar de ejercer la crítica.

Esta facilidad de poder darle al cine y a la literatura lo que cada cual merece no implica una nueva perspectiva. En muchos casos, las diferencias entre ambos libros vienen dadas más por los cambios ocurridos en la industria que en los puntos de

vista del autor. El tiempo, sin embargo, no ha pasado en vano. Un *oficio...* es el libro de las crónicas sobre el estreno de fin de semana, la película de matiné, la reposición en los cines de barrio y la muestra en la cinemateca y en el festival internacional. Ir al cine como actividad fuera del hogar. Cine *o sardina* es una recopilación de ensayos y artículos en que se reflexiona sobre los géneros y donde se analiza en detalle tanto las películas como la carrera de realizadores, actrices y actores. En ocasiones, el tono de Cabrera Infante es más moderado que el de Caín, quien con una frase glorificaba o destruía una película. A veces es hasta didáctico, como cuando nos habla del cine como arte, historia y espectáculo, y donde destaca por encima de todas estas categorías culturales su valor de entretenimiento narrativo.

Cine o sardina contiene artículos más íntimos, donde la relación personal con directores a los que Caín sólo conocía de nombre sustituye a la crítica por un catálogo de recuerdos o la descripción de un encuentro de Cabrera Infante. El episodio es a veces la confirmación de una opinión expresada con anterioridad. Por ejemplo, al hablar de la cinta *Brigadoom*, en *Arcadia*, Cabrera Infante dice que Minnelli condena las reuniones sociales, a las que antepone una gira campestre ideal. Años más tarde narra en *Cine o sardina* una ocasión en que coincide con el director norteamericano en una fiesta de Hollywood:

Minnelli pareció de pronto víctima del aburrimiento fulminante. Dijo algo pero no oí, claro, lo que dijo. Alguien a mi lado, el director de cine Richard Sarafian, me iluminó con su obesa oscuridad. Cuando al irse Minnelli le pregunté qué había dicho, repuso el oso celoso: *Vincent said it's too damn hot. ¿Cómo traducirles esta frase final y feliz? Había dicho que hacía mucho calor. Minnelli, que ha sentido y comunicado una pasión por los parties, había dejado esta parte de parties para salir a respirar el aire de Hollywood, que está hecho de smog.*

En casi todas las páginas está presente que su autor ha visto y vuelto a mirar los filmes en la tranquilidad del hogar y luego reflexionado sobre ellos. Ver una película es ahora un hábito casero. Un hombre que se sumerge —casi se ahoga— en la pantalla del televisor. Entre el primer y el último libro media la invención del vídeo. El crítico ya no es esclavo de la función, sino dueño de la cinta o del disco. Las pocas excepciones, de películas vistas y presentadas en festivales, confirman la regla.

De los tres libros sobre cine publicados por Cabrera Infante, *Un oficio...* persiste como la referencia indispensable a la que hay que volver para conocer al Cabrera Infante crítico, a la leyenda de Caín, a Guillermito.