

Fall 1986

Los Ensayos de G. Cabrera Infante: Fragmentos y Experimentos

Isabel Alvarez-Borland

College of the Holy Cross, ialvarez@holycross.edu

Follow this and additional works at: http://crossworks.holycross.edu/span_fac_scholarship

 Part of the [Modern Languages Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Alvarez-Borland, Isabel. "Los Ensayos de G. Cabrera Infante: Fragmentos y Experimentos." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11.1 (1986): 161-169.

This Article is brought to you for free and open access by the Spanish Department at CrossWorks. It has been accepted for inclusion in Spanish Department Faculty Scholarship by an authorized administrator of CrossWorks.

Los ensayos de G. Cabrera Infante: fragmentos y experimentos¹

ISABEL ÁLVAREZ-BORLAND

Los ensayos de Cabrera Infante se encierran en cuatro volúmenes: *Un oficio del siglo xx* (1963; Barcelona, 1973); *O* (Barcelona, 1975); *Exorcismos de esti(l)lo* (Barcelona, 1976); y finalmente *Arcadia todas las noches* (Barcelona, 1978). *Un oficio* y *Arcadia* dan a conocer las experiencias cinematográficas del autor, de enorme importancia porque nutren su narrativa posterior; mientras que *O* y *Exorcismos* fueron concebidos fuera de Cuba y presentan la experiencia posterior a 1965, es decir los primeros años del exilio. En efecto, al estudiar piezas representativas de los cuatro textos se pueden distinguir dos vertientes en su contenido: la cinematográfica, y la que se denomina aquí como estético-popular dada la variedad de sus temas.

En la vertiente cinematográfica, considerada la más importante, se gestan los elementos que, ya bien aislados o combinándose entre sí, aparecen más tarde en su ficción. *Un oficio* es un valioso documento sobre las vivencias del espectador fílmico. Aquí, como en *Arcadia*, Cabrera Infante muestra su capacidad para aportar su experiencia literaria al contenido de los ensayos cuya esencia es el cine. El texto recoge los artículos que, bajo el seudónimo de Caín, aparecieron en *Carteles* (1954–60) y *Revolución* (1959–60). Este texto, sin embargo, es algo más que una colección de críticas de cine; su presentación incluye tres secciones autobiográficas que las unen y les otorgan un sentido y carácter individual. A estas partes deben añadirse las citas que anteceden a los textos al encontrarse en ellas claves que revelan la visión estética del escritor.

“Retrato de un crítico cuando Caín,” entremezcla la burla y la ironía en el segmento titulado “Caín naciendo entre las aguas.” El misterio e implicaciones bíblicas luego se desvanecen: “Caín surgió, como Venus, de entre las aguas: el nombre le vino a su alter ego bajo la ducha” (13). El propósito de las treinta y tres páginas iniciales (impresas en papel azul para acentuar la individualidad de la génesis de Caín), es informar acerca de su carácter, gustos, aficiones, defectos y virtudes. Al desdoblarse adquiere un seudónimo que se convierte en personaje independiente que polemiza con el autor y le pide en un tono de autoridad que publique sus crónicas en forma de libro. Esta primera parte registra datos

sobre la autobiografía y el carácter del crítico Cabrera Infante. Se dan detalles concretos de la vida del autor, como su amistad con Ricardo Vigón y Néstor Almendros, y la influencia que estos cineastas cubanos tuvieron en su concepción del cine. Así como Caín emplea la tercera persona para escribir sus crónicas, Cabrera Infante emplea el truco del desdoblamiento literario para describir con más libertad sus defectos y virtudes como crítico de cine.

“Manuscrito encontrado en una botella ... de leche” continúa el diálogo entre el autor y su seudónimo solo que esta vez la figura de Caín se hace más prominente en el texto. Ahora es Cabrera Infante quien pide a Caín que le dé “una columna vertebral” a esta recopilación de crónicas, ya que este soporte le dará al texto mayor interés. Caín decide complacerlo y le ofrece una lista de las mejores cintas vistas por el crítico a la que llama “manuscrito.” Jugando, Caín la esconde dentro de una botella, lo cual da origen al título de la sección. Esta parte, en páginas amarillas, le brinda a Cabrera Infante la oportunidad de expresar sus verdaderas preferencias cinematográficas.

Por último, “Requiem por un alter ego” constituye un verdadero epitafio a esta etapa de su vida. La nostalgia, pero más aún el olvido, lo obsesiona y es por eso que Cabrera Infante insiste en recordar a Caín: “una mañana particular, una atmósfera, el hombre vivo viviendo y una sola frase, dicha sin querer” (466). Se observa cierta ambivalencia por parte del autor hacia esta etapa de su vida. La recuerda con amistad y afecto; pero al mismo tiempo no quiere que regrese: “no quiero la vuelta de Caín si tengo que pagar por ella el precio de la espera” (464). A la vez que Cabrera Infante analiza sus defectos como crítico, reconoce que ésta es una “época de entrenamiento” que le hizo afianzar su creencia en su escritura. Entre los comienzos en *Carteles* en 1954 y su etapa final como escritor en *Revolución* en 1960, Cabrera Infante confiesa haber adquirido experiencia y confianza en su oficio: “allí escribía de madrugada y usaba la primera persona” (469).

Los segmentos dedicados a Caín resonarán en la gestación de la obra posterior. No sólo el estilo, burlón y a la vez erudito, anuncia las largas conversaciones que son lo central de “Bachata/” sino que también existen aquí otros elementos que *Tres tristes tigres* recogerá y desarrollará con más seguridad. Se puede inferir de esta manera que, si los tres ensayos sobre Caín carecen de gran trascendencia en sí mismos, su importancia genética es capital pues constituyen una especie de prelude temático y estilístico a ciertos núcleos en *Tres tristes tigres*.

Las crónicas de cine recogidas en *Un oficio* son otra fase de la prosa ensayística de Cabrera Infante. En ellas se acerca más al periodismo al tener que ajustarse a las limitaciones que impone y exige la publicación

de una revista semanal como *Carteles* o el suplemento literario de *Revolución*. Las numerosas críticas incluidas en el volumen impiden un análisis detallado en este estudio. Se han escogido, entonces, algunas páginas que poseen gran interés por su relación con la ficción posterior.

Así como existen aquí críticas que indican la trayectoria de su ficción, en otras se perciben sus ideas sobre el arte y la libertad de expresión. Un ejemplo lo ofrece la titulada “El cine soviético cabalga de nuevo (1) *Potiomkin* versus *Chapaiev*,” fechada el 6 de marzo de 1960, que evalúa el festival de cine soviético que en aquel entonces se exhibía en Cuba. Las dos cintas en cuestión, de 1925 y 1934, respectivamente, le brindan al autor la oportunidad de valorar la trayectoria del cine soviético durante este siglo, y de señalar el efecto beneficioso que tuvo la tutela de Nikita Krushev (1958–64). Según Cabrera Infante, “*Potiomkin*” es una cinta que: “consigue emoción y verdadera poesía por medios estrictamente intelectuales” (387). Para mostrar y documentar sus opiniones sobre la cinta, analiza una secuencia representativa que muestra el talento de su director, Eisenstein. En esta exégesis Cabrera Infante demuestra su sensibilidad crítica y la aplica a un cine que hasta entonces no había merecido gran atención en Cuba. No obstante, lo más notable en ella son los comentarios generales de Cabrera Infante sobre la censura en el arte. Cabrera Infante condena al realismo social que predomina en el arte soviético y celebra la libertad que Nikita Krushev aportó al cine de su país (386–87).

Las ideas expresadas en *Un oficio* se complementan y aclaran en *Arcadia todas las noches*, (Barcelona, 1978), la segunda producción ensayística sobre el tema del cine. Aunque entre la publicación de las dos obras transcurre un lapso de quince años, en el prólogo de *Arcadia* se menciona que fue concebido alrededor de los años 60, o sea durante los mismos años en que *Un oficio* había sido escrito y publicado. Esta proximidad cronológica en la concepción de ambas obras explica las relaciones entre ellas y permite estudiarlas conjuntamente.

En el prólogo de *Arcadia*, Cabrera Infante informa que los cinco ensayos sobre Welles, Hitchcock, Hawks, Huston y Minelli fueron escritos alrededor de 1962 para ser presentados como discursos a los aficionados del cine durante la primavera y el verano de ese año. Cabrera Infante le dedicó a cada autor cuatro o cinco conferencias, ofrecidas en varias semanas. Esto podría explicar el estilo y la falta de continuidad y coherencia dentro de cada ensayo, así como el uso de subtítulos o subsecciones.

En “Orson Welles, un genio demasiado frecuente,” habla de la extraordinaria capacidad que posee este director para crear continuamente obras maestras. El talento de este “genio del cine” parece crecer con cada nuevo triunfo. El ensayo es extenso y abarcador dado que comenta la

biografía de Welles y discute su estilo cinematográfico basándose en cuatro de sus películas. Ese vaivén estructural le permite interpolar sus ideas propias sobre el cine y lo que para él es una obra de arte. Cabrera Infante atribuye el éxito de Orson Welles al “manierismo,” a la afectación o falta de naturalidad que existe en su cine. Este término es empleado por Cabrera Infante para precisar un aspecto del arte de Welles que ha contribuido a su gran éxito. El “manierismo” se hace evidente en los recursos técnicos que emplea el director, sus poderosas metáforas visuales y el uso eficaz de los decorados con techo. Mediante referencias específicas Cabrera Infante explica lo que estas sutilezas significan en la técnica de Welles:

O’Hara cuenta una historia de tiburones: el mar estaba rojo en el ocaso, cuando pescaban tiburones: uno de los escualos fue herido y los tiburones, en un frenesí, se devoraron todos entre sí: hay aquí una total anticipación de la trama del film ... Estas son algunas de las violentas metáforas visuales con que Orson Welles sorprende al ojo antes de intrigar a la mente en “La dama de Shanghai.” Ellas forman parte del lenguaje cinematográfico de Welles, de su poder visual: son su poesía barroca, su manierismo temeroso. (19–20).

De la misma manera que sus metáforas visuales se convierten en claves para la comprensión de su cine, sus decorados con techo le permiten expresar la claustrofobia y el encierro que, por lo general, sufren sus personajes descritos como “peces ambiguos que flotan en una pecera de intrigas, de frases de doble sentido, y de insinuaciones amenazantes” (39). Estas referencias a las metáforas de animales de Welles y la analogía entre personajes y peces son importantes si se recuerda la abundancia de imágenes marítimas en *Tres tristes tigres*. Pero el “manierismo” de Welles, indica Cabrera Infante, no sólo se limita a su técnica sino también a sus diálogos, los cuales son comparados con la retórica shakesperiana ya que en ambos el diálogo se encuentra colmado de mensajes destinados exclusivamente a los intelectuales. Si la palabra “manierismo” implica exceso, Welles, como Shakespeare, sabe valer de estos excesos para añadir interés y hacer de sus cintas verdaderas obras de arte. Una vez más se debe notar que este “manierismo,” que Cabrera Infante tanto admira en Welles, es una parte muy importante de *Tres tristes tigres*, ya que el texto posee cierto “elitismo” que se hace evidente en las múltiples referencias literarias.

Es precisamente en la valoración estética de la obra de Welles que se encuentran los comentarios más interesantes del ensayo. Según Cabrera Infante, “Citizen Kane” es su obra maestra y posiblemente la obra maestra de todo el cine estadounidense. Cabrera Infante explora las causas del éxito de la cinta y concluye que proviene de “la ambigüedad,” elemento esencial a toda obra de arte (28). Cabrera Infante, como ya se indicó en

la crónica sobre el cine de Eisenstein, es enemigo de la literatura didáctica, de la literatura que expresa su filosofía de una manera unívoca e irrevocable. Su admiración por Welles proviene de una postura estética que comparte y que se hace evidente en muchos de sus cuentos, así como en *Tres tristes tigres*.

Si Welles es el director a quien Cabrera Infante admira más, dadas la complejidad y la maestría de su técnica, Hitchcock es el director que más le atrae y fascina. Esta fuerte atracción se debe a su eficiente uso del suspenso y la metafísica de su lenguaje cinematográfico, ya que, según Cabrera Infante, la ficción de Hitchcock siempre plantea conflictos morales. El carácter de este ensayo, titulado “El bacilo de Hitchcock,” es más uniforme que el anterior, al concentrarse, en su mayor parte en un largo comentario sobre la película “Vértigo” y sus connotaciones literarias. Cabrera Infante analiza a los personajes principales del film, Scottie y Madeleine, explora sus acciones y los motivos que animan sus actos para establecer una analogía con dos de los grandes mitos de la literatura: el mito de Orfeo y el de Tristán e Isolda (81–82). El análisis y la comparación de “Vértigo” con la tradición literaria es un ejemplo de la convicción de Cabrera Infante de que, para nuestro siglo, el cine es la única fuente posible de mitos: “Una enorme fábrica que produce sueños en serie, fantasía a granel, y vende esas invenciones al por mayor. El cine, como la realidad de los antiguos, es mayor que la realidad” (32).

La sutileza técnica del cine de Hitchcock contrasta con la violencia y dureza del cine de Hawks. Por eso, “Hawks quiere decir halcón” utiliza como punto de partida la traducción del nombre del ilustre director. Según Cabrera Infante el halcón evoca las mismas cualidades que posee el cine de Hawks: virilidad, violencia y dureza. La simple coincidencia de nombres estimula la imaginación del autor y lo lleva a hacer toda clase de conjeturas que incluyen a Guillermo Halconero: William Faulkner, quien escribió los guiones para Hawks. Cabrera Infante se vale de este juego para hacer un paralelo entre la combinación halcón/halconero y la amistad y la colaboración profesional que surgió entre estos hombres. El aspecto más destacado en este cine “de violencia” de Hawks es el uso de escenas documentales. La feliz combinación del género policial con el western, en cintas clásicas como “Río Bravo,” es para Cabrera Infante comparable con el *Martín Fierro*, ya que ambos son ejemplos de la “epopeya viril” (123). Desgraciadamente las numerosas digresiones que aparecen en este ensayo lo convierten en un ensayo falto de coherencia y dirección. El cine de Hawks se comenta muy poco y se sacrifica en aras de incidentes marginales – anécdotas sacadas de la vida de Hawks y de Cabrera Infante, además de largas discusiones sobre los actores que participan en las cintas.

La maestría técnica fue el punto focal en estos ensayos; pero en el cine

de Huston, Cabrera Infante se centra en su temática, que es la del fracaso. Las consideraciones sobre sus argumentos remiten al autor hacia la literatura, es decir, a discutir a los autores de las novelas que más tarde servirían de guiones en las cintas de Huston.

Las novelas de Dashiell Hammett fueron adaptadas con gran éxito por Huston, hecho que señala la aportación directa que, según Cabrera Infante, existe entre el cine y la literatura. Para dar mayor interés a esta idea, Cabrera Infante cita directamente de la novela de Hammett, *El halcón maltés*. Según Cabrera Infante, el éxito de Huston se debió a la exactitud con que siguió la novela de Hammett, dado que hasta sus actores correspondían exactamente a las descripciones encontradas en la novela.

Sin embargo, en su exploración del éxito del cine de Huston, Cabrera Infante va más allá de sus logrados guiones y destaca a Hemingway como la clave del triunfo de Hammett y Huston. El impacto y el logro del cine de Huston se basan, entonces, en la temática y el estilo de Hemingway vía Dashiell Hammett (139, 151). Es importante que Cabrera Infante destaque la influencia de Hemingway en el cine ya que, como el mismo autor ha señalado, la prosa de los cuentos de Cabrera Infante exhibe rasgos que indican su influencia.

Huston, Welles y Hitchcock perciben la vida de una manera realista, que muchas veces esconde cierto pesimismo y que ofrece un marcado contraste con la filosofía de Vincent Minelli. En este último ensayo, Cabrera Infante subraya la poca atracción que en él ejerce el idealismo romántico de Minelli, pese a su conocido éxito comercial.

Estos perceptivos y agudos ensayos sobre cinco cineastas americanos representan la obra más completa y más seria de Cabrera Infante como ensayista. Ellos denotan un profundo conocimiento por parte del autor del cine norteamericano y del arte cinematográfico en general. No obstante, existe en los ensayos otra dimensión no menos importante basada en los comentarios personales que Cabrera Infante interpola en el texto. Estos representan las claves de su estética, al expresar su concepción del papel que la literatura posee en nuestra época, juicios que más tarde se incorporan a *Tres tristes tigres*:

el cine sustituye de un golpe decisivo y único a la tragedia antigua, al drama moderno, a la novela actual ... el cine comparte, en el alma popular, la eminencia de representar los valores ecuménicos con tanta eficacia como el teatro y la literatura y la poesía. (p. 181)

Para Cabrera Infante, el cine es la fuente de mitos del siglo xx y es por eso que, en algunos de los ensayos, ha relacionado a varias cintas con las

antiguas mitologías y ha destacado el aspecto literario que muchas de ellas poseen en sus imágenes y en su técnica. Por tanto, si los ensayos de *Arcadia* son de algún valor para los aficionados del cine, para los críticos de la literatura del autor, ellos encierran muchas de las claves que componen su ficción.

O y *Exorcismos* constituyen la segunda vertiente en la obra ensayística de Cabrera Infante, a que hemos denominado “estético-popular” dada su pluralidad de contenidos y su énfasis en las novedades del mundo moderno. Estos dos textos son de importancia al indicar la trayectoria que ha seguido la obra de nuestro autor después de *Tres tristes tigres*, años de exilio (1965–1976) durante los cuales el autor reside en España y Londres. (*Vista del amanecer en el trópico* y *Arcadia todas las noches*, publicados en 1974 y 1978 respectivamente, fueron gestados antes de 1967, fecha en que se publicó *Tres tristes tigres*). Durante esta época Cabrera Infante ha escrito guiones para el cine (v.g. “Vanishing Point” y “Weekend”) así como traducciones de películas norteamericanas al español (v.g. “Star Wars”). Esta es una época crítica en la vida del autor. El exilio y el suicidio de sus amigos – Calvert Casey en 1969 y Alberto Mora en 1972 – lo sumen en una profunda depresión física y espiritual, crisis que más tarde él describe como un “nervous breakdown, manera inglesa de diagnosticar la locura” (Guillermo Cabrera Infante, “Rompiendo la barrera del ruido,” en *Guillermo Cabrera Infante*, por Rosa Ma. Pereda [Madrid, 1979], 254). Es precisamente durante estos años difíciles que produce y publica *O* (1975), y *Exorcismos* (1976).

Si bien los ensayos de *O* poseen en su mayoría un carácter divertido existe una excepción, “Obsceno,” que se basa en un episodio de la vida del escritor. Se refiere a los problemas y tribulaciones que el autor sufre cuando se publica en *Bohemia* su cuento “Balada de plomo y yerro” que le valió la cárcel (este cuento reaparece más tarde en *Así en la paz como en la guerra*). El ensayo revela cómo la censura fue una parte esencial de su evolución como escritor y explica a la vez su preferencia por seudónimos (v.g. Caín) y su miedo a otras represalias por parte de las autoridades (94–95).

Otro ensayo de importancia por su mirada retrospectiva es “Centenario en el espejo (tartamudo y feo veneraba las palabras y los consejos)” dedicado a Lewis Carroll. Según Cabrera Infante, Carroll aplica la lógica de las matemáticas a la conversación, destruyendo el discurso tradicional y terminando por inventar un lenguaje propio (105). La desintegración de la conversación y del lenguaje tradicional, esencia de la obra de Carroll y de las ideas desarrolladas por Bustrófedon en *Tres tristes tigres*, parece guiar la filosofía de Cabrera Infante en *Exorcismos de esti(l)lo*, el último de sus textos ensayísticos. *Exorcismos* es el experimento

máximo con la forma e incluye muestras de todos los géneros literarios. En los ensayos de este libro, como en sus viñetas, el narrador expresa el deseo de dominar y controlar el estilo de las diferentes modalidades narrativas, sin prestar mucha atención a su contenido. Como lo indica el autor, *Exorcismos* es un homenaje a Raymond Queneau, el poeta y novelista francés (véase: “Rompiendo,” 255). De hecho *Exercices de style* (1947) era, a su vez, una caricatura del estilo literario al contener 99 versiones de un mismo cuento.

A pesar del predominio del humor, algunas meditaciones están sumidas en un tono serio y abrumador, como en “¿Qué hacer?” por ejemplo. Este plantea una serie de preguntas retóricas sobre la censura que siempre ha existido en las letras. En la secuencia se puede percibir una progresión que va de un tono ligero y despreocupado a una pregunta final, oprimente y pesimista:

¿Qué hacer con el porvenir, próximo o pospuesto, que acabará con las ideas que acabaron con los hombres que acabaron con los libros tratando de acabar con las ideas? ¿Qué hacer con el tiempo que lo destruirá todo? ¿Qué hacer con el mañana remoto indiscernible del remoto ayer? ¿Qué hacer con la eternidad, contra la nada? ¿Nada? (142)

En “Levantarse para caer enseguida,” la tristeza alcanza un tono suicida que deja traslucir la preocupación de Cabrera Infante por el tema de la muerte. Ensayos como éste revelan la angustia de una vida vacía y sin objetivos, angustia existencial que se esconde tras el juego despreocupado que *Exorcismos* pretende entablar.

En esta rápida lectura de los ensayos se advierte la ausencia de la antinomía política vs. apolítica, elemento que ya se ha destacado en textos como *Así en la paz* o *Vista*. Los ensayos prescinden de una dirección ideológica explícita al centrarse en el mundo del cine y del rescate. El interés social que caracteriza la tradición del ensayo hispanoamericano se desdeña por una exploración de los contornos más atrevidos de la prosa contemporánea.

Si bien la temática de los ensayos los separa en las dos vertientes ya indicadas, el estilo deviene una constante que los une y los relaciona. Este se expresa mediante una prosa que es ingeniosa e intelectual y que favorece la sugerencia a la explicación. Los juegos de palabras son múltiples, llenos de modismos que establecen juegos con nombres propios que producen contrastes de gran humor. La ironía verbal se expresa mediante una estructura regida por la asociación de ideas y por la lógica de la conversación. Los ensayos muestran reiteradamente una falta de interés total en completar y probar sistemáticamente las diferentes nociones en que se basan.

Cabrera Infante, en contraste con muchos de los escritores de su tradición, utiliza el medio ensayístico como una especie de terapia o autocontemplación. El cine y la cultura pop proveen al autor un vehículo de evasión para la realidad política y social que él, como exilado político, siente tan de cerca. El género se convierte en un medio que permite estudiar la trayectoria literaria del autor y que sirve de complemento esencial a su ficción.¹

College of the Holy Cross

NOTA

- 1 Para un tratamiento más extenso de la ensayística de Cabrera Infante, véase mi estudio: *Discontinuidad y ruptura en G. Cabrera Infante* (Potomac, Maryland, 1982), 119–34.