

www.elboomeran.com

GUILLERMO CABRERA INFANTE

OBRAS COMPLETAS

Edición de Antoni Munné

OPERA MUNDI

GUILLERMO CABRERA INFANTE

OBRAS COMPLETAS

I

El cronista de cine
Escritos cinematográficos I

II

Escritos cinematográficos II

III

Narrativa publicada en vida

IV

Narrativa póstuma

V

Ensayos políticos e históricos

VI

Ensayos literarios

VII

Miscelánea I: Lenguaje, viajes, ciudades

VIII

Miscelánea II: Música, humo, variedades

GUILLERMO CABRERA INFANTE

OBRAS COMPLETAS I

El cronista de cine
Escritos cinematográficos I

Edición y prólogo de Antoni Munné

Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores

PRÓLOGO

Retrato del crítico como ente de ficción

I

Este volumen de escritos cinematográficos de Guillermo Cabrera Infante, el primero de sus obras completas, se vertebra alrededor de uno de sus principales libros publicados en vida, *Un oficio del siglo XX*, y de la creación de un personaje, el crítico G. Caín, trasunto de nuestro autor. Si sus dos libros fundamentales *Tres tristes tigres* y *La Habana para un infante difunto* bastarían para situar su literatura como una de las más importantes y más singulares del pasado siglo, *Un oficio...* resulta, a mi juicio, su libro fundacional, un compendio de las dos pasiones que animaron la vida del escritor desde su juventud hasta su muerte –el cine y la literatura–, y también una palpable demostración de lo que con el tiempo se han convertido en las señas de identidad de su estilo: el humor y la inteligencia.

*Un oficio del siglo XX*¹ es una selección de las críticas aparecidas en el semanario *Carteles* entre 1954 y 1960, es decir, entre la dictadura de Batista y el triunfo de la Revolución. Pero no es únicamente eso: a partir de la figura de un personaje inventado, ese G. Caín, seudónimo con el que firma, Cabrera Infante crea una trama argumental en la que, desdoblándose, discute, dialoga, polemiza y discrepa de su álgter ego en una especie de *quest* sobre el autor del manuscrito, un juego de espejos que le sirve para ofrecernos un texto autobiográfico de primer orden, convenientemente camuflado con recursos que serán constantes constitutivas de su producción posterior.

La historia del libro, muy resumida, nos la ofrecía el propio Cabrera en el texto «Orígenes. Cronología a la manera de Lau-

1. Nivia Montenegro lo definió muy acertadamente: «Una biografía imaginaria que juega a ser colección de críticas de cine». (Nivia Montenegro, «Esta infantería», prólogo a Enrico Santí y Nivia Montenegro, eds., *Infantería*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.)

rence Sterne» que escribió para O y que fue actualizando en posteriores libros.

1962. Todavía desempleado, GCI comienza a ser visto como un exiliado interno. Prepara un libro con sus críticas de cine y escribe para ellas un prólogo, un epílogo y un interludio para convertir a *Un oficio del siglo XX* en una pieza de ficción ligeramente subversiva. El libro se propone probar que la única forma en que un crítico puede sobrevivir en el comunismo es como ente de ficción. A la manera bolchevique, es desterrado de la capital política. Pero La Habana es todavía una versión latina de Moscú y en vez de exiliarlo en Siberia es enviado de *attaché* cultural a Bélgica.

A finales de 1962, Guillermo Cabrera Infante y su esposa Miriam Gómez se encontraban viviendo en Bruselas, en esa suerte de destierro político que les llevó a la morada de otro «represaliado», el embajador Gustavo Arcos. ¿Qué hacían en un país tan alejado de sus intereses personales? Para llegar hasta aquí, para saber cómo se gestó *Un oficio del siglo XX*, conviene remontarse al principio.

II

La pasión de Guillermo Cabrera Infante por el cine le viene desde la cuna. O casi. Él mismo lo escribía en *La Habana para un infante difunto* aludiendo a la pasión de su madre: «esta amante del cine que me llevó al teatro del pueblo a los veintinueve días de nacido, creándome un cordón umbilical con el cine, casi naciendo yo con una pantalla de plata en la boca». Lo narra también con palabras similares en la Cronología antes mencionada: «Veintinueve días de nacido. Va al cine por primera vez con su madre, a ver *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (“reprise”)». Estamos en 1929, en Gibara, una pequeña localidad de la costa norte del oriente de Cuba, en la provincia de Holguín. Es allí donde transcurrierán sus primeros doce años de vida.

Habrá que hablar del contexto familiar, del ambiente en que creció. Cuentan que los padres de Guillermo, Zoila Infante y Guillermo Cabrera López, fueron los fundadores del partido comunista (PSP) local. Esto implica, además del componente estrictamente ideológico, un entorno cultural específico para la formación del muchacho, que tendrá su apogeo cuando la familia se

traslade a La Habana.² Y, además de sus padres, otras personalidades serán decisivas en estos años de aprendizaje: su abuelo materno, Cándido Infante, y su tío abuelo también por parte de madre, Pepe Castro, conocido como Pepe *el loco*, a cuyas excentricidades dedicó páginas memorables.

En 1941 toda la familia se muda a La Habana, un año después de que el padre se le adelantara en busca de trabajo. La decisión del traslado no fue algo decidido de común acuerdo por el matrimonio. Parece que Guillermo padre, una vez instalado en la capital, no sintió la necesidad de avisar a la familia, y que fue Zoila, todo un carácter, la que se plantó allí con sus dos hijos, el joven Guillermito y su hermano menor Sabá. El tránsito fue traumático, «una dolorosa experiencia».

Pasar de los espacios amplios de Gibara a «una habitación sin vistas a la calle, como una celda», su nueva residencia habanera, no fue tarea fácil. Zulueta, 408, primero, Monte, 822 y de nuevo vuelta a Zulueta, 408, lugar mítico inmortalizado en *La Habana para un infante difunto*, una calle paralela al Paseo del Prado y muy cercana de lugares tan conocidos como el Teatro Payret, el Capitolio o las callejuelas estrechas de La Habana Vieja. Fue allí donde Cabrera Infante se inició como escritor.

Un par de apuntes más sobre los padres. Zoila, de personalidad fascinante y fuerte activismo político, convirtió el solar de Zulueta en una especie de centro social en el que confluían muchas amistades de la familia: por una parte, amigos del padre, pertenecientes al partido comunista o compañeros del periódico *Hoy*, el órgano del PSP, y, por otra, amigos de Guillermito, que estudiaba el bachillerato en el Instituto de La Habana. Fue allí, en los patios de Zulueta donde conoció, por ejemplo, a Carlos Franqui, ocho años mayor que él, guajiro, gran agitador y que sería un personaje clave en los años que nos ocupan, y un referente hasta la muerte de nuestro autor en 2005.

A nuestra casa venían muchos comunistas, cosa natural, pero un día se apareció un comunista profesional: es decir, uno que trabajaba exclusivamente para el partido, cuyo empleo era el proselitismo. Se

2. Para este, como para otros muchos de los aspectos de la vida de Cabrera Infante, es imprescindible referirse a la única biografía publicada sobre el autor hasta este momento: Raymond D.Souza, *Guillermo Cabrera Infante. Two Islands, Too Many Worlds*. Austin: Texas University Press, 1996.

llamaba Carlos Franqui y resulta curioso que este visitante ocasional llegara a tener tanta importancia en mi vida, todavía más si se considera que nuestro conocimiento mutuo, cuando ocurrió, tuvo lugar bajo los peores auspicios. Franqui era un activista del Seccional de Tacón (misteriosa palabra seccional, casi tanto como accesoria), una de las divisiones habaneras del partido comunista. Zulue-ta 408 estaba comprendida en ese sector y era natural que Franqui viniera a visitar el solar y que escogiera como base nuestro cuarto, no sólo por ser mis padres viejos comunistas sino porque mi padre trabajaba en el periódico *Hoy*, sitio en el que Franqui, escritor secreto, tenía puesta su mira.³

Entre sus condiscípulos, habría que citar nombres que aparecerán en muchas de sus obras futuras, como Sergio Rigol, Julia Astoviza, Silvano Suárez, Miriam Acevedo, Rine Leal o Matías Montes Huidobro. Es ya en esta época cuando empieza a sentir pasión por la literatura («Un notable profesor –*sno*b y mal actor, pero con las aulas siempre llenas– lo infecta sin querer con un virus literario», dice en la Cronología) y se lanza a escribir cuentos. «Lo que empezó como parodia casi como una apuesta conmigo mismo se hizo afición, después hábito y finalmente una forma de vida.» Estamos asistiendo, pues, al nacimiento de un autor sumamente precoz, cuyo estilo se irá modelando a copia de lecturas, con un deslumbramiento inicial por la literatura norteamericana: Faulkner, Scott Fitzgerald, Hemingway...

Sus primeros contactos con el mundo laboral le acercaron ya a lo que sería su actividad futura. Trabajó como corrector de pruebas en diversos medios periodísticos. Paralelamente, su padre le obligó a estudiar inglés, algo que sería fundamental no sólo en su formación sino en su obra posterior. En 1948 consiguió un certificado que le serviría para enseñar esta lengua, al tiempo que empezaba a hacer funciones de traductor en el periódico en el que su padre trabajaba.⁴

3. Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

4. «Although Cabrera Infante's interest in English was kindled by the Hollywood movies that he watched as a child (...) he did not begin formal instruction in the language until the 1940s, when his family moved to Havana and his father enrolled him in night school. Dutifully attending classes for four years, he graduated in 1948 with a certificate in the teaching of English. During the next decade, he honed his

(...) fui con mi padre por primera vez al periódico *Hoy* el día 27 de julio de 1941. La fecha está marcada con tinta en mi memoria porque allí vi y oí por primera vez máquinas de escribir colectivas tecleando al unísono, para crear ese sonido característico de las redacciones que hoy ha desaparecido ante la proliferación del *word processor*, la máquina muda que compone letras verdes(...).⁵

Sus primeros escritos son de esta época y, como cuenta en una entrevista concedida a Danubio Torres Fierro,⁶ el primer texto que publicó era una parodia de *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias, que tuvo la fortuna de aparecer en la revista *Bohemia*, la de más amplia tirada en Cuba.

Tras ensayar sin éxito estudiar medicina, en 1950 ingresó en la Escuela de Periodismo, carrera que alternaría con sus trabajos en distintas revistas, ya que, como hemos visto y como él mismo escribió, sus primeros pasos en el periodismo fueron muy anteriores a esta fecha.

III

Fue Franqui de nuevo quien le orientó sus próximos pasos. La entrada en el mundo del periodismo y el acceso a una revista como *Bohemia* no sólo fueron importantes por el hecho en sí, sino porque le sirvieron para conocer a otra persona muy relevante para él a partir de entonces, el editor literario de la revista, Antonio Ortega. En *Mea Cuba* lo cuenta así:

Hacía un mes o dos que había conocido a Antonio Ortega al llevarle a su despacho de la revista *Bohemia*, de la que era editor literario,

knowledge of the language as a proofreader for *The Havana Herald*, an English-language paper. He also read widely in contemporary American literature, particularly Hemingway and Faulkner, and as resident of Havana, he was continuously exposed to English, the unofficial second language of the city, at the time teeming with American tourists and consumer products. An anglophile ever since his youth, Cabrera Infante noted but did not seem to resent the presence of English in Cuban Spanish. As he said years later, "I've always had a passion for English. Ever since I first found English hidden behind a screen as a child, its mystery fascinated me". Gustavo Pérez Firmat, *Tongue Ties*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2003.

5. *La Habana para un infante difunto*. *Op.cit.*

6. Danubio Torres Fierro, «Entrevista a Guillermo Cabrera Infante», *Memoria plural*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.

un cuento mío, el primero que escribí y que era una suerte de parodia seria de un escritor que luego llegó a ganar el premio Nobel, pero a quien nunca consideré siquiera segundo de Ortega. Para ser jefe de redacción de la primera revista de Cuba, Ortega era increíblemente asequible. Siempre lo fue. Ese acceso fácil me permitió llegar tímido a él cuando yo no tenía más que diecisiete años y exhibía el más claro aspecto de no ser nadie. (Cosa nada difícil porque no era nadie.) Ni siquiera aspiraba a la literatura todavía y escribir era otro juego adolescente. Como el ajedrez, aunque más fácil. Ortega no sólo leyó el cuento que le traje sino que lo publicó y hasta se convirtió en mi mentor literario y extraliterario.⁷

Esa calidad de mentor a la que nuestro autor se refiere se materializará en las constantes visitas a su domicilio de la calle Amistad, no lejos de Trocadero, la calle donde vivía José Lezama Lima. Fue Antonio Ortega quien le puso en la senda de las grandes obras literarias que tenía que leer y quien también se erigió para él en un ejemplo de conducta cívica:

Demócrata incurable, Ortega representaba lo mejor que la República dio a España y Franco desplazó hacia un exilio varias veces miserable.⁸

Con sólo 17 años, Cabrera Infante se convirtió en su secretario personal, lo que contribuyó a que pudiera conocer personalmente a intelectuales y escritores como el doctor Gustavo Pittaluga, María Zambrano, Luis Cernuda o Lino Novás Calvo que en un momento u otro acudieron a la casa del director de *Carteles*.

Carlos Franqui y Antonio Ortega pueden ser considerados, pues, los dos artífices del proceso de iniciación de Cabrera Infante al mundo periodístico y literario de La Habana. El primero, desde su perfil de agitador, como la persona que le ayudó a moverse, a tomar iniciativas, a situarse en el contexto adecuado. El segundo, más profundo, como el referente y el guía moral de sus pasos futuros.

En estos años iniciales, además de en *Bohemia*, el joven Cabrera Infante colaboró en cuantas publicaciones pudo, y par-

7. *Mea Cuba*. México: Vuelta, 1995, p. 498.

8. *Ibidem*.

ticipó en la fundación de la revista *Nuestra Generación* y de la sociedad Nuestro Tiempo, proyectos auspiciados por el mencionado Franqui, que por aquel entonces ya había abandonado su militancia comunista. Éste propuso que la sociedad la presidiera Harold Gramatges, un músico reconocido y activo comunista que colocó en los cargos directivos a muchos de sus compañeros del PSP, lo que a la postre propiciaría que tanto Guillermo como el propio Franqui abandonaran sus actividades en la mencionada sociedad.

Fue también por esta época cuando nuestro joven autor comenzó a publicar sus primeras reseñas cinematográficas⁹ en el *Mensuario Nacional de Cultura*, al tiempo que, gracias a una beca que había ganado, pudo asistir a un curso de cine de la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana, dictado por el profesor José Manuel Valdés Rodríguez,¹⁰ del que surgirían otras amistades importantes como Néstor Almendros,¹¹ Ricardo Vigón y Germán Puig,¹² estos dos últimos, creadores del Cine Club de La Habana, en 1948, y más tarde, en 1952, de la Cinemateca de Cuba. Amigos de Guillermo como Rine Leal, Adrián García Hernández Montoro, Julio Matas, Tomás Gutiérrez Alea, Roberto Branly o Jaime Soriano, y él mismo, formarían parte de su núcleo

9. De la importancia del cine en la sociedad habanera, valga como muestra que, en diciembre de 1958, el número de salas que exhibían películas en una ciudad de un millón y medio de habitantes era de 135. De todos modos, como señala Néstor Almendros: «La Habana era el paraíso del cinéfilo, pero un paraíso sin ninguna perspectiva crítica». (Néstor Almendros, *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 38.)

10. «El cine, Industria y arte de nuestro tiempo. Valoración social y estética del cine».

11. «Lo conocí en el curso de verano sobre cine que tenía la Universidad de La Habana, ese año. El cine nos reunió, el cine nos unió.» «Adiós al amigo con la cámara», *Cine o sardina*. Madrid: Alfaguara, 1997.

12. «Todo lo que sé de cine», me confesó una vez Caín, «se lo debo a tres personas: Ricardo Vigón, Germán Puig y Néstor Almendros.» (*Un oficio...*, p. 60) Sobre Vigón y Puig, señalemos su aparición en los diarios de Susan Sontag, que también frecuentó París en esa época, y que los menciona. Del primero escribe: «Cubano; 30 años, llegó a París hace 8-10 años; estudió en la Cinemateca 2 años, también escribe poesía; los últimos dos años ha trabajado como traductor (al español) en la UNESCO. Tuvo un ferviente período religioso, + incluso vivió un tiempo en un monasterio en las afueras de París. Se debatió contra su homosexualidad, luego se entregó totalmente a ella». Y de Germán Puig: «Otro miembro de la colonia cubana. Alto. Esposa "Asunción" y uno de cinco hermanos. Estudió en la Cinéma-thèque». Susan Sontag, *Renacida*. Barcelona: Mondadori, 2011.

directivo, aunque años más tarde se separarían por motivos políticos. En 1956, en pleno apogeo de la dictadura batistiana, el grupo de Cabrera intentó un cierto *coup de force* para hacerse con el control de esta institución. El contencioso que se produjo entre bandos enfrentados –de una parte Germán Puig y Julio Matas; de la otra, los más politizados como Cabrera Infante o Adrián García Hernández– se reflejó en las páginas de *Carteles*, en la sección «Cartas con respuesta al dorso» y llevó a la desaparición de la Cinemateca, hasta su posterior reapropiación por parte del ICAIC en la etapa posrevolucionaria. En la Cronología, Cabrera Infante sintetiza con claridad estos acontecimientos: «Tratando de usar la Cinemateca como plataforma política, la mata. El gobierno se incauta del club y finalmente lo deja morir».

Puede afirmarse que esta época, marcada por la enorme inquietud de nuestro autor por toda forma de cultura, con la literatura y el cine como primeros motores de su interés, pero también la música, todo tipo de música, la clásica, la cubana, especialmente los boleros, y la música norteamericana, particularmente el swing y el jazz, sirve para definir el microcosmos en el que se desarrollará su obra literaria posterior.

IV

Del trabajo en *Bohemia* y de la relación con Antonio Ortega surgiría a la postre la oportunidad de ejercer la crítica cinematográfica con continuidad. En 1953, la revista *Bohemia* compró el semanario *Carteles* y Antonio Ortega fue nombrado director del mismo. Una vez instalado en el cargo, propuso a Guillermo que se encargara de la sección que se llamaría *Cine*. Esta sección ya no la firmaría como Guillermo Cabrera Infante, ni tan siquiera en su versión más corta («yo firmaba mis cuentos Guillermo C. Infante, siempre preocupado con el largo de mi nombre») sino con el sugestivo y a la larga mítico seudónimo de G. Caín

Sucedió que el año anterior –esta conversación ocurría a finales de 1953– yo había publicado en *Bohemia* un cuento –«Balada de plomo y yerro»– que tenía malas palabras en inglés. El gobierno en general –ya estaba Batista en el poder– y el ministro de Gobernación en particular odiaban la revista *Bohemia* y decidieron procesarla por obscenidad. El director de *Bohemia* –el difunto Miguel

Ángel Quevedo– se sacudió las culpas por el procedimiento de descargarlas todas sobre el autor –es decir, sobre mí– y fui encarcelado y procesado. Después de este incidente criminal yo era todo menos persona grata en la dirección de *Bohemia*, que era ahora la dirección de *Carteles* (donde, bajo la vieja dirección, yo había publicado uno o dos artículos sobre cine con el improbable seudónimo de S. de Pastora Niño). Como se ve fue un acto corajudo de Ortega designarme crítico de cine. Yo respondí con una acción pareja, creando de entre las letras de mi nombre mi seudónimo y así, en diciembre de 1953, publiqué mi primera crónica de cine, que era una visión del año cinematográfico firmada por G. Caín.¹³

Hay en esta cita un cierto desliz de la memoria. El recibo emitido por el juzgado correccional de la sección 7 lleva fecha de 1 de abril de 1953, y especifica que estuvo dos días en prisión preventiva y que, para salir, tuvo que abonar la cantidad de 587 pesos.

El trabajo en *Carteles* no sólo centraría la vida de Guillermo durante estos años, sino que desde entonces buena parte de su vida giraría alrededor de la redacción de la revista, instalada en un barrio de vida nocturna.

A pesar de su aire de revista respetable, estaba en el corazón de Pajarito, como se llamaba a esa otra zona roja de La Habana para diferenciarla del barrio de Colón, donde en sus bordes, cosa curiosa, estuvo *Bohemia* antes de ser una revista con tanto éxito. Así las dos primeras revistas de Cuba vivían (una) o habían vivido (las dos) en un barrio de putas.¹⁴

Fundamentalmente, su actividad principal de estos años en *Carteles* fue la crítica, pero, como hemos dicho al principio, nunca descuidó su pasión por la literatura y siguió escribiendo cuentos, que publicaba en revistas o en la propia *Carteles*. Asimismo, convenció a Ortega de la conveniencia de crear una sección «Cuentos cubanos», que viniera a completar las ya existentes de traducciones de narraciones extranjeras. Gracias a esta iniciativa vieron la luz muchos relatos de escritores ya consagrados, pero también de autores noveles.

13. Texto publicado con el título «Recuento fílmico de 1953» en las páginas 1049-1060 de este volumen.

14. *Cuerpos divinos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, p. 70.

Su primer libro, *Así en la paz como en la guerra*, aparecido en 1960, es decir, un año después de la Revolución, recogería los relatos escritos en los diez años anteriores, alternados con una serie de viñetas. («Las viñetas fueron escritas en su mayor parte en febrero de 1958 –o tal vez en marzo: sólo sé que acababan de matar a aquella muchacha en la carretera, en la noche–. El estúpido, monstruoso crimen, provocó mi ira, resuelta en diez viñetas que de una manera u otra describían la náusea de vivir bajo la Tiranía».)¹⁵ En estos cuentos, pese a dejarse sentir todavía la influencia de la literatura norteamericana, ya se perciben atisbos de lo que será su estilo futuro.

Antes de la creación del personaje de G. Caín, y también en paralelo a la misma, Cabrera Infante utilizó en la revista numerosos seudónimos, que le permitían escribir más sin dar una sensación de omnipresencia. Uno fue el ya mencionado S. de Pastora Niño, en el que también jugaba con su nombre (Cabrera=Pastora/ Infante=Niño), otro fue Jonás Castro, tal vez una alusión a su tío abuelo Pepe Castro, y también, en cuentos y en reportajes, firmaría con su propio nombre.¹⁶

En cuanto a la sección en sí, empezó, como menciona el propio Guillermo, con un repaso del año cinematográfico, y a continuación sus críticas, durante los primeros meses, tuvieron una periodicidad quincenal hasta pasar a publicarse cada semana bajo el epígrafe definitivo de *Cine*. En él se incluían, además de la crítica de cine propiamente dicha –que generalmente colocaba en un destacado «el film de la semana» y puntuaba con topes negros la calidad de la película–, otros formatos como entrevistas, reportajes, columnas fijas, traducciones o adaptaciones de artículos extranjeros y colaboraciones de firmas invitadas (Néstor Almendros, Carlos Figueredo, Ricardo Vigón, Jaime Soriano, entre otros, y los tres primeros actuando de vez en cuando como corresponsales en el extranjero). Durante estos seis años, dos fueron las secciones más o menos regulares, el consultorio «Cartas con respuesta al dorso» y la meramente informativa «Cinescopio», con notas de agencia dedicadas al *gossip* (que en la primera época llevaban el nombre de «Afiches») pero también con información acerca de rodajes en el panorama internacional, que en muchos casos no eran sino noticias de agencia aliña-

15. Prefacio a *Así en la paz como en la guerra*, Barcelona: Seix Barral, 1971, p. 7
16. Estos artículos serán recogidos en el volumen 2 de estas obras completas.

das con algunas gotas del humor más ácido del cronista. Él mismo lo corroboraba: decía que los lectores encontrarían «la nota fácil y el chisme dudoso». Esta última parte a veces se titulaba «Euroscopio» y corría a cargo de Carlos Figueredo, el gran crítico a quien, a partir de su exilio en los Estados Unidos, conoceríamos como Carlos Clarens.

Obligaciones de la época: una o dos páginas se consagraban a exhibir reportajes fotográficos más o menos eróticos. Era el llamado «Cine Bellezas», la página o páginas dedicadas a los «cuerpos divinos», en las que se alternaban actrices (Miriam Gómez, Ingrid González, Miriam Acevedo), *pin-ups*, *starlets* de nombres exóticos como Lulette, Onyx, Nydia, o bellezas del cine internacional (Martine Carol, Rossana Schiaffino, Silvana Pampanini). Para llevarlas a cabo Cabrera Infante tuvo el concurso de bastantes fotógrafos: Agraz, Newton Estapé, Jesse Fernández, pero, en la mayoría de los casos, el fotógrafo de cabecera era Alberto Korda, que firmaba simplemente Korda, y que con el andar del tiempo se haría célebre por una foto que ha presidido pósters y camisetas en medio mundo: la foto del Che, que en realidad surgió de un reportaje que el propio Guillermo le encargó para que cubriera los funerales por las víctimas del sabotaje al barco «Le Couvre», que presidió Ernesto Guevara.

Yo ya había desarrollado el hábito de publicar, cuando me aburría de criticar películas pero también para aumentar los lectores (en este caso veedores) masculinos, fotos de estrellas y estrellitas mostrando en paños menores sus encantos mayores. Esas fotos se llaman en la jerga del cine con el curioso nombre de *cheecake*. (Explicación: *cheecake*: slang mujeres exhibidas por su sex appeal en fotos de magazines, periódicos o películas). Le propuse dedicar, de vez en cuando, espacio de mis páginas con sus fotografías. Fue así como introduje a Korda, para bien o para mal, en el periodismo y en las artes gráficas. [...] Esas páginas, esas fotos, tuvieron un gran éxito de público, de todos los sexos. Dedicué muchas páginas a esas mujeres, muchachas más bien, ese año de gracia de 1958 y gran parte del histórico 1959. Korda se dedicó por su parte en el arte erótico de acostarse con casi todas ellas, Norka o no Norka. El cuarto oscuro es siempre cómplice.¹⁷

17. «La verdad sobre el póster del Che», *El País*, Madrid, 18 de septiembre de 2001.

La redacción de las reseñas estaba hecha en un tono impersonal. Escribía en tercera persona y se autodenominaba «el cronista»,¹⁸ un nombre que sin duda le remitía a los autores de los ecos de sociedad que le abominaban tanto como le divertían como lector, porque parecían participar de las grandes galas y banquetes como si estuvieran ausentes. Este cronista actuó también, a veces, como corresponsal extranjero, con motivo de algún, más bien escaso, viaje, a Nueva York o a México, del que surgieron además célebres reportajes no estrictamente cinematográficos. El del viaje realizado a Nueva York le sirvió para negociar por primera vez el préstamo de algunas películas del Museo de Arte Moderno de aquella capital para los pases de la Cinemateca.

Las críticas, reportajes, artículos y entrevistas que Cabrera Infante realizó en *Carteles*, de la que en 1957 llegó a ser jefe de redacción, abarcan un sinnúmero de registros, siempre muy ligados a la actualidad de la cartelera habanera. Las hay extensas, que ocupan hasta dos y tres páginas de la revista. Lo habitual son tres críticas por página, pero, en ocasiones, hay algunas muy cortas, llamadas «Breves», que en casos extremos se resuelven con una sola línea. Valga este prólogo para apuntar algunas obsesiones y constantes que, con pocos cambios, se mantuvieron durante estos seis años de ininterrumpida actividad.

Entre las entrevistas, circunstanciales casi siempre, fruto del paso por La Habana de algunos de sus protagonistas, hay varias que merecen ser destacadas. Entre las de la primera época, sin duda, la de Marlon Brando, que trascendió el estricto marco profesional y se convirtió en un paseo por la noche habanera. La de Zavattini, por lo que anuncia de la futura confrontación con el neorrealismo, cuando aún el gran guionista italiano era tenido por una especie de gurú por los directores y guionistas cubanos. La de Buñuel en México, un retrato sin igual de la personalidad del cineasta aragonés. Y, ya al final de su colaboración en la revista, otro tanto podría decirse de las que fueron propiciadas por el rodaje del film *Our Man in Havana*, con Carol Reed, Graham Greene o Noël Coward.

18. «Por alguna oculta mecánica (zotavismo, Sigmund Freud, el Gran Houdini?), a Caín siempre le gustó la tercera persona: sus críticas adoptaron el tono impersonal desde el principio. Un día se reveló lo que fue calificado por uno que otro connoisseur como “el colmo”: las opiniones aparecían en boca de un tercer hombre en vez de la tercera persona del singular. “El cronista” era quien veía los films: era pues El Cronista quien afirmaba –y firmaba.» (*Un oficio...*)

En el apartado de reportajes y crónicas, de los que llegaría a ser un consumado maestro, pueden leerse excelentes trabajos sobre Lionel Barrymore, Theda Bara, el neorrealismo, las muertes de James Dean, Humphrey Bogart, Tyrone Power, Michael Todd, Errol Flynn..., una extensa crónica sobre Hemingway a raíz del rodaje de *El viejo y el mar* en Cojímar, la saga de la familia de Grace Kelly, etc. Este tipo de artículos más extensos, a la par que una demostración de su capacidad de sintetizar información proveniente de las fuentes más diversas, tienen ya el aliento largo de la literatura de creación, y en algunos casos pueden ser leídos como relatos en sí mismos, en los que el material de que se nutren constituye un simple pretexto.

V

En este volumen se recogen también varios centenares de críticas que Cabrera Infante no utilizó para la confección de *Un oficio del siglo XX*. Nadie puede dudar del sentido de su publicación en unas obras completas: como se verá más adelante, la selección para el libro fue más bien fruto de las circunstancias del momento (escasez de papel, desconfianza ante lo que pudiera ocurrir) que de una decisión rigurosa y meditada. Aunque muchas de las reseñas se ocupen de películas de escaso valor artístico, el conjunto de su lectura siempre nos permite observar su fino sarcasmo, la acerada ironía que encontraremos a lo largo de toda su producción literaria posterior. Y, sin duda, constituyen un campo de experimentación para su obra futura, como muy bien señalaba Mario Vargas Llosa en un artículo escrito a la muerte de nuestro autor:

Las críticas de cine son una parte inseparable de la literatura de creación de Cabrera Infante. Llamarlas «críticas» es ya desnaturalizarlas, porque ese membrete da la idea de unos textos cuya finalidad es analizar e interpretar unas obras a fin de hacerlas más accesibles al espectador. En realidad, todas las críticas de cine de Guillermo, pero sobre todo las reunidas en esa otra maravilla de libro que es *Un oficio del siglo XX*, son creaciones literarias, verdaderas ficciones, elaboradas utilizando la materia prima de unas películas que, al pasar a esos textos, se vuelven narraciones literarias, relatos tan sorprendentes, amenos y brillantes por su humor, sus juegos retóricos y sus hallazgos, como los cuentos y novelas que escribió. Como Manuel Puig,

otro escritor que hizo literatura con el cine, Cabrera Infante se servía de las imágenes de las películas como otros escritores se sirven de sus recuerdos familiares o de los hechos históricos para construir una realidad que era autosuficiente, que existía y persuadía a los lectores de su verdad en función de sí misma.¹⁹

Curiosamente, tal vez el artículo más programático de todo el volumen, aquel que condensa y resume en unas pocas líneas el pensamiento filmico del autor, es el que, con motivo del estreno de *El diario de Ann Frank*, Cabrera Infante consagra a «Las falsas reputaciones», mencionado pero no incluido en *Un oficio...* y en el que hace una ferviente defensa del cine americano, a la par que un repaso a las cinematografías de otras partes del mundo:

El mundo del cine –como la sociedad– está lleno de reputaciones. Algunas justifican la notoriedad, el respeto. Otras son tan falsas como el brillo de las joyas de quincalla. En Francia se ha cultivado la falsa reputación con ese ingenio galo para hacer parecer francés lo que es ajeno y para hacer parecer grande lo que es francés y mediano. En Estados Unidos la propaganda ha convertido a mediocres artistas en luminarias enormes. George Stevens y Marcel Carné están en la primera fila de las falsas reputaciones –lo que no quiere decir que el cronista en alguna ocasión no haya creído en ellas.

Ricardo Vigón, en *Revolución*, se quejaba del desprecio que ha ganado en todo el mundo el verdadero cine francés de los años treinta –Jean Vigo con su *Atalanta* y su *Cero en conducta*, ciertos films de Jean Renoir. Señalaba también el aprecio de Carné, de Delannoy, de Duvivier y sobre todo del peor de todos Jacques Feyder, con su cadena de kermesses heroicamente postizas.

Pero hay más falsas reputaciones que las señaladas –la del cine inglés por ejemplo, que últimamente ha demostrado en La Habana que es una cinematografía capaz de llegar al paroxismo del aburrimiento, el facilismo y la bobería.

Otra falsa reputación es la que condena al cine norteamericano a un eterno entredicho, negando sus verdaderos valores, su importancia capital en la historia del cine. Jamás, en los cincuenta años escasos que tiene el cine de vida, ha habido un cine más vital, más nuevo y más renovador que el cine americano. La cinematografía rusa tuvo su

edad de oro antes de *Chapaiev* y del realismo socialista. Pero a partir de 1932 se ha hundido en un marasmo intelectual y artístico del que no ha salido a pesar de *Cuando vuelan las cigüeñas* –un film que sólo hace recobrar el tema del amor con veinte años de retraso. El cine alemán ha sido la cuna del mejor cine americano, es verdad, y sin la UFA no existiría Orson Welles y sin Orson Welles no existiría el cine americano moderno y sin cine americano moderno no habría habido ni *Nouvelle Vague* francesa ni la *nova generazione* italiana que oponer al neorrealismo, esa escuela que Luis Buñuel ha llamado «cine de sacristanes»; pero el cine alemán terminó con la subida de Hitler al poder y la fuga de Fritz Lang, de Billy Wilder, de Ernst Lubitsch, de toda esa escuela que iría a germinar en Hollywood en un cine trepidante, móvil, antiliterario, antiteatral, antiintelectual y por ello profundamente estimulante al intelecto y a la vista. El cine italiano inició el demillismo y la grandiosidad espectacular antes de la Primera Guerra Mundial, pero luego con el fascismo se inclinó a los temas históricos y las comedias de «teléfono blanco» de los años treinta y cuarenta, hasta que el neorrealismo logró sacudirlo –para quedar estancado a su vez en el demorado gusto por lo inmediato, olvidando lo que hay en el cine de invención y de entretenimiento. El cine francés muere en la glorificación infinita de la vanguardia y en el aprovechamiento de los talentos menores de las conquistas de Buñuel, de Clair, de Vigo. El cine inglés no existe hasta 1935 con *Enrique VIII* y, por lo que ha sucedido después, más vale que nunca hubiera existido –a pesar de Hitchcock, de *El tercer hombre*, de *Enrique V* y de uno que otro logro menor. Las otras cinematografías –la española, la sueca, las latinoamericanas– apenas si existen. Así, el cine norteamericano es el único que siempre ha estado vigente, el único que ha sabido renovarse siempre, el único que ha podido dar lecciones y sentar pautas.²⁰

Es una reseña conclusiva, algo así como una poética, una lectura de la historia del cine fechada el 1 de noviembre de 1959, escrita por tanto ya en pleno periodo revolucionario, con la perentoriedad de los papeles hechos para un semanario. Un año más tarde, dentro ya de *Un oficio...*, sintetizará lo dicho añadiéndole algunos matices autocríticos:

¿Tuvo razón? ¿Estuvo equivocado? Que el cielo lo juzgue. En cuanto a sus críticas trataré de establecer un juicio imparcial –o al me-

19. Mario Vargas Llosa, «Así en la paz como en la guerra», *El País*, Madrid, 6 de marzo de 2005.

20. «Las falsas reputaciones», pp. 1028-1029.

nos, objetivo. Aun antes (o por lo menos a la par) que la nueva crítica europea, Caín había dejado en eterno descrédito a las «falsas reputaciones», como él las llamaba. Carné, Duvivier, el cine inglés fueron denostados por su Remington con una furia si no divina, justa. El neorrealismo italiano vio su decadencia al tiempo que Caín la señalaba. Films malditos como *El beso mortal* o simplemente inadvertidos como *Cara de inocencia*, tuvieron en él un crítico sagaz y alerta. Algunos momentos grandes del cine, es verdad, le tomaron desprevenido. Me refiero a *Senso*, de Visconti, por ejemplo; o a *Madame de...*, de Max Ophüls; o a *La regla del juego*, de Renoir. Y muchas veces fue incapaz de ver lo que había detrás de un film determinado: pienso en *El salvaje*, de Laszlo Benedek –aquí habló de la actuación más o menos buena de Brando, de la fotografía acertada o no, de la música, del tempo del film tomado del jazz, pero no supo levantar la fina capa de celuloide y descubrir que debajo de la violencia estaba la filosofía de la violencia: esto es, el fascismo, que por encima del gusto por la peripecia deportiva había una señal de desconsuelo y de fraude, y por último, no vio la poesía, la nueva poesía del movimiento y el vértigo, la poesía de la velocidad que es al mismo tiempo frenesí sensual, irracionalismo por la máquina y libertad: la confusa poesía de nuestro siglo.²¹

Hay varios recorridos culturales para leer estas críticas y para hacerlas trascender su aspecto efímero. Habría, primero, uno *ad usum cinephili*, porque este repaso arbitrario de lo que exhibían las salas de La Habana en esos años nos sitúa en un contexto preciso del tipo de cine que se estaba haciendo en aquel momento. Desde la aparición de nuevas corrientes en los Estados Unidos, más alejadas del Hollywood convencional (la eclosión por ejemplo de un Paddy Chayefsky –hoy tan olvidado–, la aparición de un John Cassavetes), las luchas del *star-system*: Kim Novak, Sophia Loren versus Gina Lollobrigida, el nuevo erotismo de Brigitte Bardot, el surgimiento de nuevos formatos y nuevas técnicas, las referencias constantes a los sistemas de color –Warner, Agfa, Ferraniacolor...– o a los sistemas de proyección –Cinerama, Cinemascope, Todd/AO...– que denotan el espectacular cambio de paradigma que se estaba produciendo en aquellos años), pasando por la revisión de temas como el neorrealismo, la política de autores, la *nouvelle vague*, las cinematografías de los países del Este...

21. *Un oficio del siglo XX*, p. 72-73 de este volumen.

Hay también una buena constatación de lo que podríamos llamar las filias de Caín. Algunas de ellas tienen el acierto del ojo perspicaz, que sabe detectar el talento justo cuando aparece (sería el caso Kubrick o de Truffaut), otras son fruto de una fascinación momentánea, figuras como Walt Disney (no sólo como creador de dibujos animados, sino también como productor de documentales) o Mike Todd, a cuya *La vuelta al mundo de 80 días* dedicó páginas encendidas. Hay, finalmente, el respeto y la admiración por los maestros, de Welles a Bresson, de Chaplin a Fellini, de Clair a Bergman, por citar sólo algunos de los nombres más repetidos en sus reseñas.

Otra razón se refiere al aspecto biográfico-político. La fecha de cada una de las críticas nos permite seguir con detalle no sólo la peripecia personal del propio autor en su vertiente más concienciada –referencias a la censura, a su propia vida, a incidentes vividos en las revistas o en las pantallas habaneras, a los desmanes de la tiranía batistiana, a los intentos de propiciar un cambio político que desembocaría en la revolución de 1959–, sino sus preocupaciones por lo que pasaba en otras partes del mundo: secuelas de la amenaza nuclear, referencias a conflictos bélicos, preocupación por el estallido de una nueva guerra mundial, inquietud por los movimientos de liberación de los países del Tercer Mundo. En 1954, cuando comienza a publicar estas críticas, sólo han pasado nueve años desde el final de la Segunda Guerra Mundial, estamos en pleno proceso de la guerra fría y existen una serie de amenazas larvadas que justifican plenamente todas estas alusiones.

La dedicación de Cabrera Infante a la crítica cinematográfica no le hacía vivir de espaldas a sus inquietudes políticas. Para el lector no familiarizado con la política cubana, recordemos que hasta los 23 años había vivido bajo los gobiernos de Ramón Grau (1944-1948) y Carlos Prío (1948-1952), democracias más o menos cuestionables pero que se vieron cercenadas por el golpe militar del coronel Fulgencio Batista el 10 de marzo de 1952, que constituyó un verdadero aldabonazo en la conciencia liberal del joven escritor. Su militancia antibatistiana le llevó incluso a enfrentamientos políticos con sus propios padres. Por razones que hoy resultan difíciles de comprender, los comunistas cubanos habían establecido una cierta política de alianzas con el régimen de Batista, y ello comportaba que en su propia casa no fueran bien vistas sus aproximaciones a los grupos de oposición.

Sin embargo, eso no le hizo permanecer indiferente respecto a sus simpatías políticas. En *Cuerpos divinos*, Cabrera Infante nos ha recordado su colaboración con dos de las organizaciones que luchaban contra la dictadura batistiana, tanto el Movimiento 26 de Julio, como el Directorio Revolucionario, en el que militaba su amigo Alberto Mora. Por las páginas de esas memorias encubiertas desfilan acontecimientos decisivos de este periodo como el crimen de Humboldt 7, la muerte de Frank País, la marcha a la sierra de Franqui para hacerse cargo de Radio Rebelde y otros muchos.

VI

Con el advenimiento de la Revolución el 1 de enero de 1959, la vida de Cabrera Infante se transforma y se agita. Será una transformación progresiva, pero constante. Viendo el cariz que toman las cosas, algunos amigos y conocidos enfilan en seguida camino del exilio. Otros asumen importantes cargos en las instituciones del nuevo régimen. A él mismo le ofrecen algunos, como la dirección del Consejo Nacional de Cultura, o una vicepresidencia del ICAIC (Instituto Cubano de las Artes y la Industria Cinematográfica), de creación reciente. Son meses en que todo se mueve vertiginosamente entre la esperanza y el estupor. Franqui lo invita a asumir nuevas responsabilidades en el periódico *Revolución*. Lo hará interinamente durante un breve espacio de tiempo. Y no dejará de alternar la crítica cinematográfica en *Carteles* y en el diario. Pero lo que realmente le interesaba era la cultura, y recibe entonces el encargo de idear un suplemento, un magazine semanal. Es entonces cuando surge *Lunes, Lunes de Revolución*,²² que llegará a ser uno de los mejores semanarios culturales de su tiempo, y que en su escaso par de años de existencia se convertirá en el campo de batalla de la lucha ideológica por el control del poder cultural.

Pero, al principio, fue un escenario lleno de posibilidades, en el que él, como director, supo reunir un rico y amplio espectro de colaboradores.

22. Para la historia más completa de la revista, véase William Luis, *Lunes de Revolución*. Madrid: Verbum, 2003. Véase también la versión que da el propio Guillermo Cabrera Infante en *Cuerpos divinos*, *op. cit.*

Lunes de Revolución era, curiosamente, un sitio en que se trabajaba en medio de la mayor indolencia, a la rusa. Para colmo, yo, su director, era todavía crítico de cine de *Carteles*, semanalmente, y casi a diario en el periódico *Revolución*. Nuestro suplemento se hacía con muy poco personal y además la abulia diaria producía un fantástico frenesí de fin de semana cuando llegaba la hora del cierre y nadie había escrito nada, no se había traducido cosa alguna, ni recibido ninguna colaboración de afuera. Sólo salvaba al magazine del fiasco, siempre amenazante como un huracán de fin de semana, la providencia de la improvisación, el trabajo desenfrenado de última hora y el talento organizador de sus diversos directores de arte –que fueron mucho más que tipógrafos glorificados por su título.²³

La etapa de *Lunes de Revolución* es una de las páginas más importantes en la biografía intelectual de nuestro autor, y en cierta medida supone un modelo de independencia de pensamiento que contrasta con lo que, a su desaparición, se convertirá en una estrategia de manipulación y control político. El magazine, que llegó a tener una tirada de 250.000 ejemplares en alguno de sus números, aunque plural en su concepción ideológica, tomaba partido por una determinada cultura, muy abierta. A su alrededor se aglutinaba un variado número de colaboradores que iba desde lo trotskista a lo liberal. Y enfrente, la vieja guardia del PSP, que acabaría convirtiéndose en su enemigo principal: Alfredo Guevara, Mirta Aguirre, Edith García Buchaca.

No deja de resultar curioso y singular que en el corto año y medio transcurrido desde la gestación de *Lunes* (que casualmente ve la luz el día antes de la creación del ICAIC, el 23 de marzo de 1959) hasta su cierre, el 6 de noviembre de 1961, las relaciones de fuerza, las alianzas, los compromisos, las amistades personales, se intercambiaran, se enfrentaran, se posicionaran en bandos opuestos, hasta llegar a episodios de odio y resentimiento como el que condujo a muchos de los más destacados representantes del mundo cultural –entre ellos, Guillermo Cabrera Infante– a emprender el camino del exilio.

Ya en esta etapa final de *Lunes de Revolución* estalla el caso *PM*. Producido por *Lunes de Televisión*, que se emitía en el Canal 4, *PM* (Pasado Meridiano) era un cortometraje dirigido por

23. «Quién mató a Calvert Casey», en *Mea Cuba*. México: Vuelta, 1993, pp. 165-166.

Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, de poco más de 14 minutos de duración, realizado al margen del oficial ICAIC, y exhibido en televisión poco después del episodio de Playa Girón –al que el propio Cabrera acudiría como corresponsal–, de la gran victoria conseguida, de la proclamación de Cuba como país socialista. El único objetivo de la película era retratar la noche habanera, los locales cercanos a los muelles, a la playa, el bar del Chori, donde los jóvenes cubanos –negros, mulatos y blancos– bailan y beben dando muestra de una naturalidad que contrasta con la imagen que el régimen quería dar de sí mismo. La película es exhibida en el canal televisivo y pone en alerta a algunas de las autoridades oficiales. Pocos días después, su proyección en el cine Rex, prácticamente el último cine independiente que quedaba en La Habana, es prohibida, y la cinta, secuestrada.

De hecho, *PM* fue el pretexto, la punta del iceberg, para evidenciar algo que se venía gestando, la antes mencionada lucha por el poder cultural entre dos facciones: una la del ICAIC, la de Alfredo Guevara, oficialista, marxista-leninista; otra, la de la gente de *Revolución*, de *Lunes*, de Carlos Franqui y de Guillermo Cabrera Infante, de Virgilio Piñera... El secuestro de *PM* se convertía en la primera vez que se censuraba una obra de arte no porque tuviese un contenido contrarrevolucionario sino porque se consideraba que la misma obra de arte era en sí contrarrevolucionaria. Un poco a la manera de lo que había pasado en la Unión Soviética.

Estaba próximo a celebrarse el Primer Congreso de Artistas y Escritores de Cuba, y los defensores del cortometraje decidieron redactar un manifiesto con 200 firmas de intelectuales protestando por la medida adoptada. La presentación del mismo se hizo en la Casa de las Américas, con planteamientos muy enfrentados: por una parte los del grupo de *Lunes*, antes mencionado; por la otra, los de los comunistas del PSP, representados por el ICAIC con Alfredo Guevara y Mirta Aguirre a la cabeza. En vista de que no se llegaba a ningún acuerdo, se decidió convocar unas reuniones en la Biblioteca Nacional de La Habana que contarían con la presencia de Fidel Castro.²⁴ Durante tres viernes sucesi-

24. Guillermo Cabrera Infante, «Mordidas del caimán barbudo», en *Mea Cuba*. México: Vuelta, 1999. Véase también el dossier especial de la revista *Encuentro*, titulado «Testimonios», donde además de reproducir fragmentos del texto de Cabrera Infante, pueden leerse otros puntos de vista como el de Alfredo Guevara,

vos, se hizo una especie de juicio a lo que significaba *Revolución* y *Lunes de Revolución*. Imposible resumir aquí las intervenciones, encabezadas por el «Tengo miedo» pronunciado por Virgilio Piñera. La mesa presidencial, en la que se sentaban las máximas autoridades culturales del régimen,²⁵ fue magistralmente descrita en un documental por el propio Cabrera:

parecía una versión extendida de la última cena, con Fidel en el centro, la deferencia hacia los intelectuales fue quitarse la pistola y ponerla encima de la mesa, dar la vuelta y ponerse frente al micrófono en el cual nos parábamos todos para decir lo que queríamos. La culminación fue el discurso de Fidel Castro y al final dijo sus famosas «Palabras a los intelectuales», que en Cuba son un catecismo y que son una muestra de su estalinismo: «con la revolución, todo, contra la revolución, nada», y determinando qué era «todo con» y «nada contra», estaba él, que era la máxima autoridad. Allí se acabó todo, para nosotros fue el fin.²⁶

La conclusión de las conversaciones de la Biblioteca fue que el semanario tenía que desaparecer. Cabrera Infante fue apartado de la dirección de *Lunes*. Es más, de hecho le dijeron que no se acercara por la revista ni por el periódico, aunque le garantizarían el sueldo, al que él renunció. Pese a que su nombre siguió figurando como director en la mancheta, fue Ithiel León quien dirigió los últimos números que aparecieron, dedicados sobre todo a cantar las glorias de los países de la órbita socialista como Vietnam, Laos, Corea o Rumanía, en total sintonía con las

Francisco Morín, Lisandro Otero, Heberto Padilla, Julio García Espinosa, Manuel Díaz Martínez, Guido Llinás, Matías Montes Huidobro y Carlos Franqui.

25. «Los participantes debían desplazarse desde sus asientos hasta un micrófono situado en la parte inferior del escenario que ocupaban Fidel Castro, el presidente Dorticós, el ministro de Educación Armando Hart, Carlos Rafael Rodríguez, Alfredo Guevara, Vicentina Antuña, a la sazón presidenta del Consejo Nacional de Cultura, y Edith García Buchaca, que hacía de vicepresidente de ese organismo, pero que en realidad estaba encargada de ejecutar la política oficial que comenzaría a partir de estas reuniones. En nombre de la unidad de los escritores y artistas se cancelaría el suplemento *Lunes de Revolución* y se crearían dos publicaciones adscritas a la recién creada Unión de Escritores...». (Heberto Padilla, *La mala memoria*. Barcelona: Plaza & Janés, 1989, pp. 59-61).

26. Declaraciones de Guillermo Cabrera Infante en el documental «La otra Cuba», de Orlando Jiménez Leal, con guión de Carlos Franqui y Valerio Riva.

nuevas directrices del partido y con una marcada función propagandística; finalmente, el último, el que hubiera sido el número 129, y que acabó llamándose «Final», con fecha de 16 de octubre de 1961, dedicado a Picasso, sí que fue un número enteramente concebido por el autor de *Tres tristes tigres*.

Deprimido, desengañado, Cabrera Infante se recluyó durante los meses siguientes en su apartamento del Retiro Médico junto a Miriam Gómez con la que vivía desde hacía un tiempo y con la que contraería matrimonio el 8 de diciembre de 1961. Fue ahí adonde le llamó su vieja amiga Maritza Alonso, una activa emprendedora española y organizadora de actos culturales, que estaba desarrollando un programa en el Palacio de Bellas Artes sobre el cine de distintos países del mundo. Maritza le propuso a Guillermo si quería hacerse cargo de uno de los ciclos y él aceptó programar uno sobre cine norteamericano, pese a la dificultad que en aquel momento ya existía para conseguir películas. El resultado de ello fueron las famosas conferencias, dictadas en la primavera y verano de 1962, que se recogerían muchos años más tarde en *Arcadia todas las noches*. En aquellos momentos en que la posibilidad de ver esas películas se volvía cada vez más precaria, Cabrera Infante quiso rendir homenaje a cinco de los directores clásicos que más le gustaban: Welles, Hawks, Hitchcock, Huston y Minnelli.

VII

Fue al consultar las críticas que había escrito para preparar las conferencias, mientras se sumergía en el cine como método para evadirse de la opresiva realidad que lo rodeaba, cuando pensó reunir en un libro para Ediciones R, la editorial de *Lunes* que él había contribuido a crear y que ahora se hallaba en las manos seguras de Virgilio Piñera, una selección de las críticas que su ex mujer había ido guardando en *scrapbooks*. Entre aquellas que conservaba, eligió las que consideró más adecuadas para el libro. Paralelamente, se puso a redactar el prólogo, el epílogo y el interludio, «para convertir a *Un oficio del siglo XX* en una pieza de ficción ligeramente subversiva». Estas tres piezas –prólogo, epílogo e interludio– constituyen, a mi parecer, no ya el nacimiento, sino la eclosión del estilo que Cabrera Infante nos ha legado.

Por supuesto que yo pensé en el libro mucho antes de pensar en el título y antes de que se me ocurriera anteponerle, entreponerle y posponerle el prólogo, el epílogo y el intermedio que hacen del libro algo más y algo menos que una colección de críticas de cine: se trata ahora del crítico como artista y de la vida, vía crucis y muerte del artista. Este libro fue empezado el día en que yo hice la primera crítica de cine, pero su verdadero comienzo tuvo lugar cuando se me ocurrió, en el otoño de 1961, envolver al autor en un capullo autoexistencial y considerar al crítico como ente de ficción. Ya había desaparecido *Lunes de Revolución* y mi disidencia con el régimen era cada vez más aguda, aumentando según pasaba el tiempo, y cuando escribía el epílogo en febrero de 1962 ya había completado el periplo del crítico como personaje, mostrando que en un país totalitario el crítico sólo puede existir como ente de ficción.²⁷

Y surge aquí, de esta especie de catarsis, el Cabrera Infante que nos ha llegado hasta hoy. Sarcástico, corrosivo, agudo. *Un oficio del siglo XX* es más que una mera recopilación de críticas, contiene en su interior un texto de poco más de cuarenta páginas, articulado en tres partes: «Retrato del crítico cuando Caín», «Manuscrito encontrado... en una botella de leche» y «Requiem por un alter ego», que forma la parte verdaderamente creativa de la obra: el nacimiento, evolución y muerte del personaje Caín. El resto del libro lo integran un primer apartado, que es una selección de reseñas aparecidas en la revista *Carteles*, desglosado en dos partes, desde 1954 hasta 1957 y de 1958 a 1960; y un segundo, que es una muestra de las críticas publicadas en el periódico *Revolución* 1959-1960.

Cabrera define shakespearianamente a su personaje: «Caín estaba hecho de la estofa de los sueños», y esos sueños son un repertorio elaborado de una erudición enciclopédica. De los clásicos del cine silente a Machado de Assis, de Eróstrato a Sherlock Holmes, de Boswell a Pirandello, toda una amalgama de nombres, de alusiones veladas, de dobles sentidos, de juegos verbales, que enraíza con la escritura más vanguardista de los surrealistas y con el misterio de una novela de suspense alrededor de ese G. Caín al que Guillermo Cabrera Infante trata de hacerle componer un prólogo para el libro.

27. Danubio Torres Fierro, *Op. cit.*

Recordemos que estamos hablando de un libro redactado, y recopilado, a finales de 1961. Nuestro autor acababa de publicar en el número 128 de *Lunes* otro texto magnífico que anunciaba este cambio de registro en sus textos: *Ella cantaba boleros*. Compárese con la literatura en lengua española que se escribía en aquel momento. Probablemente, sólo Julio Cortázar –con quien, al correr de los años, mantendría rotundas discrepancias por motivos políticos– podía acercarse al tipo de escritura practicada por Cabrera Infante. Pero *Rayuela*, una obra que sorprendió tanto a la crítica por su carácter literario experimental, no aparecería hasta 1963.

La dedicatoria que encabeza el volumen: «Al recuerdo de Ricardo Vigón, que tanto amó el cine», supone una muestra de amistad al amigo recientemente desaparecido en plena juventud, pero es también la reivindicación de una figura que el sistema rechazó por no ajustarse a sus ideas. «La muerte de Vigón fue un rudo golpe para Caín, apenas le sobrevivió» escribe en *Un oficio...*

Mención especial, y casi definición de una poética, merecen los tres exergos que introducen el libro: uno de Cyril Connolly, el Palinuro de *The Unquiet Grave*, sin duda uno de los críticos más independientes e incomprensidos del siglo pasado, con una cita de su *Enemies of Promise*; otro de James Agee, el escritor, crítico y guionista que tanto influyó en la decisión de Cabrera Infante de dedicarse a la crítica cinematográfica como vía de acceso a la literatura;²⁸ y, el último, del jovencísimo François Truffaut, cuya obra *Les 400 coups* conectó con el espíritu de su tiempo y fue ampliamente celebrada por nuestro autor.

Un oficio... constituye un extraordinario elenco de lo que en el futuro podría definirse como el estilo Cabrera Infante: irreverente, frenético, sorprendente, lúdico con el lenguaje y cáustico con los referentes culturales. En él se encuentran páginas de una intensidad tan grande que podrían estar entre las mejores del autor. Como este himno vitalista, magnífico, que es a un tiempo una descripción de La Habana y una exaltación del cine:

28. Cabrera Infante le confesó a Miriam Gómez que vislumbró que la crítica cinematográfica podía ser un camino para adentrarse en la literatura cuando, a los 17 años, leía, en los quioscos de revistas extranjeras de La Habana, las críticas de Agee en *Time Magazine*. (N. del E.)

Ya ustedes saben cómo es La Habana por la mañana temprano, 12 y 23 a esa hora, con los vendedores de billetes anunciando la salida del último tren hacia la dicha (era sábado) y los transeúntes que vienen y van y los empleados que se escapan a tomar café a media mañana y la hija ocasional que compra flores para su madre muerta y la gente con transferencia en la esquina o en la otra esquina, esperando su guagua y el ruido de los carros y los camiones y el bullicio y el humo negro que sueltan los autobuses y el silbato del policía apresurando inútilmente el tránsito, tratando también inútilmente de hacer entrar por las pasarelas blancas de la ley a los peatones, finalmente añadiendo ruido al ruido y los cafés siempre abiertos de la esquina que cambia su piel humana cinco veces en el día: todo eso, ya ustedes saben: La Habana por la mañana. Caín me confió que le gustaba ir al cine por el día y lo que le gustaba ir al cine por la mañana, sobre todo, y salir y ver cómo «la demasiada luz formaba otras paredes con el polvo», pero más que eso le gustaba entrar al cine desde la luz de harina de hueso que caía sobre el asfalto negro de humo, castaño, morado, malva y luego azul y negro de humo de nuevo, y sentir al entrar desde el calor de tintorería de la calle el fresco húmedo en la selva artificial del aire refrigerado y cambiarse los espejuelos de calle por los lentes de cine y detenerse en el corredor de lunetas, mirar las lápidas marrón, rojas de las butacas, solitarias, testigos mudos de los dramas y las pasiones del cine y ver las tímidas luces que alumbran el teatro y saber que dentro de muy poco, en unos segundos, se descorrerá la cortina monumental y aparecerá la blancura cetácea, increíble, inhumana de la pantalla y sobre ella se disparará un rayo fulgurante, obscuro, que la manchará con dolor o alegría o acción o todos los colores que la naturaleza no se atrevió a inventar: ocurrirá el diario milagro del cine. Atravesamos la calle a la mitad, sin ocuparnos para nada de la luz de tránsito, empujamos la puerta de gordos cristales, traspasamos el umbral de las maravillas y entramos en la sala, en el cine. Fue entonces que Caín me dijo casi con furia, más vivo que el carajo: «¡esto es vida!».²⁹

En unas notas inéditas, redactadas en inglés, para unas conferencias sobre su obra que dictó en Wellesley College a mediados de los ochenta, Cabrera Infante se refería a su libro en estos términos: «This book of mine is the first in which I made an ex-

29. *Un oficio del siglo XX*, pp. 428-429 de este volumen.

tensive use of humor» o «Many of the reviews in it, written between 1954 and 1960, are humorous because they dealt with bad pictures and there were films so bad then (as now) that the only way to write about them was with humor or with scorn». Será por ello que todo el libro está recorrido por esa máxima joyciana que él cita en una de sus reseñas: *In riso veritas*.

En esas mismas notas, define la voluntad que le guió al escribirlo: «How did a book come to be called *Un oficio del siglo XX*? It's very simple. The book is a collection of film criticism (or if you prefer a modest Cain, movie reviews), written by a critic, of course. A professional critic (this is what our reviewer was) is a man who lives off his metier or craft: criticizing is his job and particularly seeing movies and commenting on them is his trade».

Pese a que lo que le lleva a escribir de cine es su pasión literaria, los años que dedicó a ser G. Caín hicieron que aquella se viera parcialmente relegada: «Entre 1954 y 1960 escribí muy pocos cuentos y cuando lo hice fue porque la escritura de cine comenzaba a fatigarme o a resultarme muy peligrosa».

Un último corolario sirve para resumir los motivos de la desaparición de Caín y también para diseccionar lo que supuso la actividad de crítico para el propio Cabrera Infante:

Los seis años que estuvo en *Carteles* se ven hoy como una época de entrenamiento para el otro: desaparece el cronista ubicuo y prepotente, pero no su estrábico ojo crítico, y quedará el pobre juego dialéctico, la escurrida gimnasia verbal para intentar formular vanos teoremas estéticos que quizás nadie ponga en duda –pero tampoco en práctica. El año del periódico *Revolución* le sirvió para ejercitarse en la vigilia y para engordar su ego: allí escribía de madrugada y usaba la primera persona; también establecía una emulación consigo mismo: conocía la leyenda medieval de que el ruiseñor muere de vergüenza cuando otro pájaro canta mejor y quería que ese otro ruiseñor fuera un espejo. Y toda su existencia le fue útil para saber morir: un día, en un último prurito intelectual que equivale a la bala en el directo o a la cápsula de cianuro debajo de la lengua, Caín se negó a responder a la amable interrogadora de *La Opinión de la Crítica*. –Ya no soy más crítico –dijo críptico y desapareció, esta vez para siempre: ahora vive en la provincia de la nada.

Tras el cierre de *Lunes*, la represalia del gobierno consistió en enviar a tres de los editores de la revista al extranjero, como una manera de quitárselos de en medio. Cabrera Infante fue enviado a Bruselas, como agregado cultural de la embajada cubana, Pablo Armando Fernández a Londres con la misma misión, y Herberto Padilla a Moscú y a Praga como periodista.

El libro quedó en manos de Ediciones R, como hemos dicho al mando de Virgilio Piñera, editorial en la que habían publicado hasta entonces autores como Lisandro Otero, Juan Goytisolo, José Antonio Baragaño, Edmundo Desnoes, Jaime Sarusky, Calvert Casey, Fayad Jamís, entre otros. Encargó a su amigo Jaime Soriano (Jaime Soriano Gelardino) que redactara un índice onomástico, que no llegó a tiempo para su publicación, pero que una vez realizado era tan y tan disparatado (voces que no existían, paginación que no correspondía...), que a Guillermo le gustó y decidió incluirlo más tarde en la edición de Seix Barral: es el famoso «Índice Gelardino», algo así como una invitación al absurdo. Como la revisión del libro ya le iba a encontrar en Bélgica, encargó de esta misión a su padre, que no sólo lo corrigió, sino que lo limó de acuerdo con sus propias convicciones políticas y morales. Una vez en Bruselas, y antes de que se llevara a cabo la impresión, Cabrera Infante, conocedor de la escasa calidad del papel que se podía encontrar en Cuba en aquellos momentos, compró y envió a Piñera una remesa para que le encuadernara 50 ejemplares, que fueron los que recibió en Bélgica y los que le sirvieron para regalar a sus amigos y conocidos.

Cabrera Infante ya no publicaría ningún libro más en su país. Había decidido ser independiente, no implicarse en cuestiones políticas, apartarse de las batallas internas. El tiempo acabaría por impedirselo. Pese a que la situación imperante en Cuba ya empezaba a mostrarse agobiante, había escrito un texto espléndido, en el que parecía ignorar cualquier referencia a los meses horribles que había vivido, y en el que no parecía traslucirse su enorme decepción por el rumbo que había adquirido el proceso revolucionario. Quizá la evasión era también «la única forma en que un crítico puede sobrevivir en el comunismo».

Sólo había un detalle que en todos estos años parece no haber llamado la atención de nadie. Al final del libro se indica, como es habitual, el lugar y las fechas de su escritura, que como hemos visto se desarrolló en el apartamento del Retiro Médico en el que vivía con Miriam Gómez. Dice así: «Taco-Taco, 28 de

diciembre de 1961 – 29 de febrero de 1962». Triple broma: el 28 de diciembre es el Día de los Inocentes, el 29 de febrero de 1962 nunca existió, no fue aquél un año bisiesto. Y el lugar, ¡ah, el lugar!: Taco-Taco, lugar en el que nunca estuvo Guillermo Cabrera Infante, y que nunca más aparecerá en toda su obra, es... la prisión cubana de Pinar del Río.

ANTONI MUNNÉ

Agradecimientos

El editor quiere agradecer la inestimable ayuda de Miriam Gómez en la ordenación y cotejo de las informaciones facilitadas. Sin su celo infinito, el legado de Cabrera Infante no sería accesible a sus lectores. También quiere destacar el valioso trabajo de Beatriz Hernández, en Nueva York, y de Santiago Rodríguez, *Chago*, en Miami.

Nota a la presente edición

El cine del cronista recoge, en su práctica totalidad, los escritos que, bajo el seudónimo de G. Caín, publicó Guillermo Cabrera Infante en el semanario *Carteles* entre los años 1954 y 1960, así como también *Un oficio del siglo XX*, una selección de los mismos, que vio la luz en forma de libro en 1962.

La ordenación de los textos se ha hecho situando en primer lugar este último título, el único libro que como tal el autor publicó en vida, y a continuación todo el material restante organizado en tres apartados –que incluyen más de mil páginas nunca hasta hoy recogidas en un libro–: el primero, dedicado a la crítica cinematográfica propiamente dicha; el segundo, a los textos de una extensión mayor (artículos, ensayos, obituarios y reportajes); y el último, a las entrevistas, género que practicó con cierta asiduidad a lo largo de estos años.

De las tres ediciones existentes de *Un oficio del siglo XX* (Ediciones R, 1962; Seix Barral, 1967; y El País/Aguilar, 1997) se ha utilizado fundamentalmente la de Seix Barral, que fue revisada por el autor cuando ya residía en Londres, con el añadido de dos críticas que aparecían en la edición de El País/Aguilar. En el próximo volumen, se recogerán en apéndice algunas de las variantes existentes entre las diversas ediciones.

La concepción gráfica del libro ha mantenido las ilustraciones realizadas por Raúl Martínez, uno de los ilustradores preferidos de Cabrera Infante, que se reproducían tanto en la primera edición como en la de Seix Barral, así como el encabezamiento y tratamiento tipográfico, con la figura del espadachín decapitado, porque ambas forman parte de la esencia misma del texto.

Por coherencia editorial, no se han recogido los dos últimos apartados de la edición de Seix Barral, que tampoco aparecían en el libro de Ediciones R ni en el de El País/Aguilar. Uno era el llamado «Índice Gelardino», del que se habla en el prólogo. Hubiera sido un sinsentido reproducir un índice que no tenía función al-

guna en el contexto de la totalidad del volumen. Sin embargo, dada la excentricidad que suponía dentro de un libro que es rico en sorpresas, reproducimos en apéndice el texto del propio Cabrera Infante que le servía de introducción, y a continuación del cual venía una larguísima relación de voces, que en algunos casos ni siquiera aparecían en la obra y cuyas páginas nunca conducían al nombre referido. Por idénticas razones, tampoco se reproducen las fotografías que, bajo el epígrafe de «Moving Stills» (fotos fijas en el recuerdo), se incluían en la edición de Seix Barral, pero sí el texto que les servía de presentación, que figura también en el primer apéndice, así como el texto que Cabrera Infante escribió para la solapa de la edición de 1993 publicada por El País/Aguilar.

La guinda final es un texto inédito. Entre los numerosísimos papeles, en su mayoría debidamente ordenados en carpetas, que verán la luz en próximos volúmenes de estas obras completas, hay un incontable material disperso que contiene todo tipo de anotaciones manuscritas en blocs y hojas sueltas, o de cuartillas mecanografiadas, que Cabrera Infante fue agrupando bajo el título de «El cartucho». En medio de este apasionante material disperso, surgieron las dos páginas que cierran el volumen. Iban encabezadas por una nota sobre fondo azul que reproducimos en cursiva al principio del texto. Se diría que esta nota está escrita en una fecha muy posterior, porque ya habla de la existencia de «El cartucho», una idea probablemente de los años ochenta, según nos cuenta Miriam Gómez. El texto en cuestión es un inventado Prefacio a una 5ª edición de *Un oficio del siglo XX*, que posee toda la frescura e ironía del estilo del autor.

En el segundo volumen dedicado a los escritos de cine de Cabrera Infante se reunirá su producción restante, desde las críticas juveniles hasta los ensayos de madurez, y se incluirán también las reseñas escritas para *Revolución*, así como una pequeña selección de artículos –los menos circunstanciales– de otras secciones de la revista como «Cartas con respuesta al dorso», «Cine Bellezas» y «Cinescopio» y las variantes entre algunas de las críticas publicadas en la revista y la versión que apareció en *Un oficio del siglo XX*, que no ha sido posible incluir en este volumen.

Un oficio del siglo XX

*Al recuerdo de Ricardo Vigón,
que tanto amó el cine*

*El autor del libro quiere agradecer
su cooperación eficaz
a Marta Calvo y Miriam Gómez,
sin cuya colaboración
nada habría sido posible.*

Quedamos reconocidos a Revolución por haber permitido la inclusión de los trabajos aparecidos en ese diario en este libro. Nuestra gratitud retrospectiva a Carteles, por la publicación de las crónicas de g. caín en su tiempo.

A todos los que directa o indirectamente colaboraron en estos trabajos de amor por el cine ganados y perdidos –público, empresarios, el crítico no mencionado, el autor cuya cita no lleva firma, la sabiduría de las naciones y por último el folklore: a todos– una vez más, muchas gracias.

... pues el Arte es el más noble intento del hombre para preservar la Imaginación del Tiempo, para hacer juguetes mentales irrompibles, tortas de fango que duren; y aun las obras maestras cuya permanencia les garantiza una autoridad mística sobre todos nosotros están condenadas a la decadencia: una palabra se desliza hasta el olvido, después una frase, luego una idea... Este sentimiento de cosa que desaparece lo he llevado siempre conmigo como crítico; siento que estoy librando una acción de retaguardia, pues aunque cada generación descubre de nuevo el valor de las obras maestras, las generaciones no son nunca las mismas.

Cyril Connolly,
en *Enemies of promise*

Sospecho que estoy, más cerca o más lejos, en la misma situación que tú: profundamente interesado en el cine, considerablemente entrenado desde niño en ver películas y en pensar en ellas y en hablar de ellas, y totalmente, o casi totalmente sin experiencia, ni siquiera un conocimiento de segunda mano, de cómo se hacen las películas. Si estoy más o menos acertado en tal presunción, empezamos al mismo nivel y con los mismos inconvenientes, y califico para estar aquí, si es por algo, solamente por dos cosas. Es asunto mío llevar un extremo de la conversación como crítico amateur entre críticos también amateurs. Y seré de alguna utilidad y de algún interés en la medida en que mi juicio amateur sea sensato, estimulante –o iluminador.

James Agee,
en *Agee on film*

Un niño jamás responde cuando le preguntan qué vas a ser cuando mayor: Voy a ser crítico de cine.

François Truffaut,
entrevistado

RETRATO DEL CRÍTICO CUANDO CAÍN

por G. Cabrera Infante

Devorado por mi propia resistencia

¿Sería mucho decir, decir que este prólogo se debe no tanto a la insistencia de G. Caín en que lo escribiera como a mi resistencia a complacerlo? Hay un hecho cierto: toda relación es siempre un doble camino. Entre Caín y yo (y no solamente una primitiva buena educación sino su inmensurada egolatría me obligan a ponerle en el primer lugar de la oración) siempre ha habido el mismo violento intercambio que entre el verdugo y su víctima, César y Cleopatra, el café y la leche, Roldán y Caturra, la tradición nos une, la historia nos reúne.

Caín naciendo entre las aguas

Conocí a Caín bien temprano: desde su nacimiento en una palabra. Sé por francas veleidades femeninas y ciertas revelaciones de madrugada que Caín surgió como Venus de entre las aguas: el nombre le vino a su alter ego bajo la ducha. Como el mito se confunde a menudo con la religión, la suma de dos sílabas produjo casi un milagro: un crítico de cine se beneficiaría con tres mil años de propaganda y la sonoridad fratricida de un nombre, aquel que tiene el que «fue cabeza de los hombres impíos». Sólo faltaba rogar que no hubiera lugar a una tribu de cronistas de cine llamados Henoch, Matusael, Jubal y así hasta Tubalcain.



¿Caín es el tercer hombre?

Por alguna oculta mecánica (¿atavismo, Sigmund Freud, el Gran Houdini?), a Caín siempre le gustó la tercera persona: sus críticas adoptaron el tono impersonal desde el principio. Un día se reveló lo que fue calificado por uno que otro connoisseur como «el colmo»: las opiniones aparecían en boca de un tercer hombre en vez de la tercera persona del singular. «El cronista» era quien veía los films: era pues El Cronista quien afirmaba –y firmaba. A veces, la situación recordaba esa figura retórica llamada «echarle el muerto a otro». Otras, la atmósfera crítica se volvía irrespirable, porque el cronista insistía en estar –como Dios y el rey Felipe II– en todas partes. Las más, era pura anticipación: la Nueva Novela francesa acude ahora a idéntico expediente prosaico.

¿Quién mató a Hegel Valdés?

Acuciosamente preguntado acerca del affaire del tercer hombre, Caín dijo: «Puedes decir que es una broma dada a la severidad de la historia. O que es una sátira de las crónicas sociales. O que es un préstamo pedido a La peste». Y añadió con el mismo rictus en la boca que tenía Billy the Kid cuando lanzaba un reto: «Tú escoge».

Un día llegó la injuria en forma anónima. El papel, que estaba firmado por «Un aMigO» que seguramente no lo era, decía: «caín nO EScriBE SUS cRÓNicaS puNTo lAs ESCriBE oTRA PERsoNA cOn EsE misMo noMbrE». Las intenciones eran tan torcidas como la letra.

Yo, por mi parte, adelanto una declaración a la que puedo aventurar por un camino dialéctico: ella puede ser sucesivamente hipótesis, tesis, y antítesis. Hela aquí: esta historia no es verdad ni es mentira, sino todo lo contrario.

La quijada de Caín

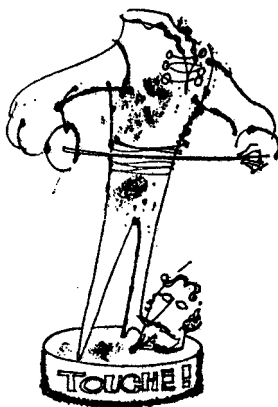
Hay una foto de G. (cómo le llamábamos sus amigos, Caíncito le decían las mujeres, hay otros nombres, pero sobre ellos es mejor tender un doble manto de discreción y silencio: pertenecen a la intimidad) que lo muestra tal cual es. Aparece sonriendo a carcajadas –si se me permite la expresión y no creo que haya quien no me la permita–, lleva espejuelos negros, en su cabeza un sombrero y sobre los hombros un poncho; está cortado contra una tendedera en la que hay ropa y es mediodía; a lo lejos, en una victrola, en un radio (la música tiene ese sonido de lluvia de frituras de la música rayada por el tiempo y la insistencia) se oye una canción triste como la tarde. Ése es su vivo retrato: sólo le falta hablar (de hecho Caín estaba hablando hasta por los codos y oí cuando su codo izquierdo me dijo una obscenidad).

Pues bien, todo es mentira: no hay foto más falsa. En primer lugar Caín no es un indio boliviano como aparenta en ella. Luego los espejuelos no son negros sino verdes. Se los ha puesto para disimular su miopía y lo ha conseguido: ahora no parece miope: parece ciego. Si lleva en su cabeza un sombrero es para demostrar que la tiene pero el sombrero no es de él, es de Guano. Quitado el sombrero, Caín no tiene otra cosa en la cabeza. El poncho a la espalda es en realidad un lienzo de Wifredo Lam que todavía no se ha convertido en cuadro. Tamaña irresponsabilidad con una obra de arte (y me refiero al hecho de que Caín eche la tela sobre sus hombros) es sólo muestra de un hiriente desprecio por el arte –de ahí su dedicación al cine. He dicho que está «cortado contra una tendedera en la que hay ropa y es mediodía» y debo confesar

una leve ligereza por mi parte: la descripción no es verdadera: es por la tarde. ¿He de agregar que esta rocambolesca pasión por los disfraces ha llevado a G. Caín a los más extraños interludios? Me parece que no: sería abundar en la desgracia. Por último, a Caín el primero lo caracterizó su quijada; a nuestro Caín, la ausencia de ella. El primer Caín cometió un mal irredimible por el género humano: inventó el crimen. El segundo Caín hizo un daño casi irreparable al espectador: creyó que había inventado el cine.

Caín, can, cínico

En el Diccionario de onfalología estas tres palabras aparecen seguidas. Es bueno para nuestro propósito. A menudo se ha descrito a Caín como un cínico. Él, cínicamente, es verdad, ha respondido: «Será porque voy mucho al cine». Confieso que tal definición de una descripción no me complace –como tampoco me complacería la descripción de una definición.



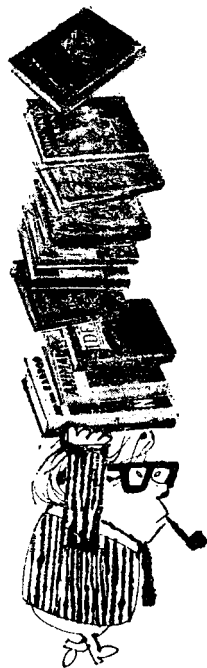
Pero Caín estaba dispuesto a confesarse primero un dandy que un cínico –si es que estaba dispuesto a confesarse. Tenía sobre su escritorio una estatuilla de calamina a la que faltaba la cabeza: era un esgrimista y esto hacía del accidente una ocasión metafísica. El esgrimista llevaba finos borceguíes, pantalón ajustado y liso que caía, sin embargo, en graciosos pliegues; la cami-

sola es abierta, de botones de fantasía, con cuello alto: aquí termina su elegancia sartorial, pues el pequeño héroe ha perdido completamente la cabeza, que debió de ser hermosa, de cabellos rizados, patilla mediana y bigotes en guía. Pero si elegante era la figura, más elegante fue su apostura: tiene un pie tendido adelante y el otro listo a la maniobra; una de sus manos empuña correcta la espada (porque es una espada, no un florete ni un sable) tras la guarnición, mientras la otra mano sostiene casi la punta del acero con displicencia y su dedo meñique se yergue por sobre la filosa hoja. Toda la figura es símbolo de lo mejor de su tiempo, de su deporte. Pero el otro esgrimista, contendiente mañoso, ha tronchado de un golpe (el primero y el último) la cabeza feliz de nuestro campeón de calamina. «Es como si se descubriera», me dijo, «que la Venus de Milo tejía unas boticas de niño».

Recordaba los tiempos difíciles de la Dictadura, los recados de un policía muy interesado en las artes, la censura y finalmente el miedo. Creyó que la elegancia de ciertas frases, unos pocos giros atrevidos, algunas alusiones casi directas lo enfrentaban al destino con armas tan eficaces como el florete de salón, la espada de esgrima. Pero el otro blandía un espadón cierto, capaz de decapitar al más audaz tanto como al pusilánime. «Decía Maquiavelo», decía Caín, «que el mundo pertenece a los espíritus fríos»; y continuaba: «pero los espíritus fríos pueden terminar en fríos cadáveres ante la vehemencia enemiga». El dandy puede permanecer calmado, cortés, elegante, pero eso no impide que le corten la cabeza. Así la estatuilla cobraba para él un sentido alegórico y por tanto ejemplar. «Yo la llamo la Victoria de Calamina», me decía. Terminó la conversación con una frase, si no ambigua, al menos oscura: «El cinismo es la esgrima del dandy».

La erudición culpable

Si una tortuga fue el emblema de la familia Médicis es muy probable que Cine insertara esta noticia en la crítica a un film de gángsters: a Caín le gustaba hacer a menudo un gran despliegue erudito. Su erudición alcanzaba a decir que H. C. Robbins Landon estaba completando el catálogo total de la música de Haydn; que Chéjov conoció a Tchaikovsky en San Petersburgo, a princi-



pios de diciembre de 1888; que la modelo preferida de Delacroix se llamaba Émilie Robert; que si el jazz nació en los prostíbulos de Nueva Orleans, fue la orden de la Secretaría de Marina Norteamericana, en 1917, cerrándolos, la ocasión para su difusión y ulterior desarrollo. Etcétera. Me parece que Caín encontraba estas citas al pasar, en sus caóticas y por tanto múltiples lecturas, y que las anotaba en las críticas a la primera ocasión, vinieran o no a cuento. Un día se lo dije. Su respuesta me dejó helado (tan helado que de haber tenido sabor no estaría aquí contando esto: estábamos en la puerta de un colegio) porque me respondió con una cita de Chesterton: «Después de todo, creo que no me voy a aborcar hoy», fue lo que dijo.

A veces su erudición lo llevaba por un camino culpable. «Sería una broma negra», decía, «que Eróstrato no se hubiera llamado Eróstrato». Aquí insertaba una biografía de su invención y la terminaba con un final terrible: un arqueólogo viejo y enfermo viaja de Ismir al antiguo asiento de Éfeso; en la costa encuentra una tumba que es la tumba de Eróstrato, sin dudas; una inscripción aparece ante sus ojos: «Eróstrato se llamaba...»; como en los se-

rials de la Monogram (y es inevitable que Caín hiciera esta referencia al cine), el viento borra la tenue escritura y sólo el anciano investigador logra leer el largo y confuso nombre efesio; nuestro científico anuncia al mundo que Eróstrato no se llamaba Eróstrato sino de otra manera; hay una reunión de arqueólogos, historiadores, eruditos y uno que otro periodista aburrido para conocer el nuevo nombre del antiguo incendiario; el descubridor comienza a hablar y en el instante en que termina su perorata científica con la frase esperada («Eróstrato se llamaba en realidad...»), el mismo viento que levantó la arenisca lívida del nombre del profanador se lleva la leve vida del arqueólogo. Sic transit.

La lengua de Caín es el lenguaje del cine

Durante siglos los teólogos, los estudiosos de la Biblia, el profesor Sandomir y otros mortales curiosos se afanaron por conocer el idioma de Adán. No puedo hablar de Adán, porque no lo conocí. Pero sí puedo hablar de su hijo peor y puedo hablar de que hablé mucho con él: por tanto, debía hablar su mismo lenguaje. Es así que puedo decir con certeza que hablé el idioma de Caín: la lengua de Caín es el lenguaje del cine. Este idioma es también el de muchos de sus amigos. Con todos ellos hablé y hallé que su lenguaje era también el lenguaje del cine. Sé que debo dar ejemplos.

Si Caín quería hacer corto un relato largo, simplemente decía: «Te voy a hacer la sinopsis». Cuando se refería a un suceso que ocurría en tiempo y lugar idénticos, lo identificaba así: «Esta secuencia...». Un 12 de octubre hablaba conmigo de cine; alguien llegó y dijo: «Un día como hoy Colón descubrió a América»; Caín interrumpió al intruso con violencia: «¡No vengas a introducir en la conversación ese flash-back!». En una ocasión visité su casa. Al llegar, lo sorprendí enmarcando mi figura con sus manos, haciendo un cuadrado de índices y pulgares. Seguí mi camino y Caín me atajó con una exclamación: «¡No te muevas!, que te me vas de cuadro». Más tarde oscurecía y quise dar luz a la habitación abriendo las persianas. El sol poniente le dio a Caín en el rostro y gritó: «¡Me has echado 20.000 full-candles en la cara!». (Por supuesto que este tono exclamatorio es casi de broma, ya que Caín siempre odió los signos de admiración: fue un crítico bien parco).

L'avventura de Caín

Hablaba de cine siempre y él, que fue más perezoso que diligente y viceversa, se iba a lugares tan lejanos como Batabanó o El Cotorro para ver un film que perseguía hace tiempo. Éstas fueron, que yo sepa, sus únicas aventuras.



Caín y las mujeres

Caín cantaba a menudo una canción que traducida del inglés dice más o menos así:

Te quiero, nena,
pero da por seguro
que no voy a ser tu perro.

Una vez le pregunté que qué quería decir con aquello. «Nada», me contestó, «es un viejo blues que cantaba el gran Bill Broonzy». Me pregunto si no habría algo más detrás de esta canción.

Para ser un personaje ficticio Caín sentía un apego bien real por las mujeres. Cuando le reproché que gran parte de su sección

de crítica de cine en Carteles estuviera dedicada al culto de la pin-up, la corista y la modelo, creí que su respuesta sería una justificación que bien podría empezar de esta manera: «Es el gancho para que los hombres, a quienes los surveys dan como enemigos de las páginas de cine, me lean», o tal vez: «Es una imposición de la empresa»; o aun: «Tengo que comer ¿no?». Pero, por el contrario, Caín solamente dijo: «Me gustan». No supe en seguida si se refería a las sucesivas publicaciones, a las páginas, o a las fotos. Entonces agregó: «Me gustan las mujeres».

Es así que las páginas aparecían decoradas profusamente con las mujeres más provocativas con la menor cantidad de ropa posible. Creo ver en esto una degeneración burguesa y a la vez algo que está bien cerca del hambre perpetua de carne que tienen los pueblos subdesarrollados. Caín lo llamaba de otro modo: «Es mi culto de la personalidad», decía: «Más bien mi culto de la persona», continuaba diciendo, para terminar después de una pausa que unos puntos suspensivos podían refrescar: «femenina». En estas aventuras pornográficas siempre tuvo un cómplice de nombre tan mítico y exótico como el suyo, el fotógrafo Korda.

Curiosamente, Caín siempre iba al cine solo. Para ello también tenía una explicación: «Las mujeres no dejan ver las películas», explicaba: «Parece que la conjugación de la penumbra, la música de fondo y los muebles muelles las predisponen a otra cosa bien diferente de un juicio crítico: al prejuicio erótico».

Puedo decir con certitud que Caín, más que un aficionado a las mujeres, fue un verdadero amateur: él parecía agradecerles eternamente que una de ellas hubiera hecho comer a su padre la fruta prohibida del árbol de la ciencia del bien y del mal: es esto en definitiva lo que le permitió ser crítico y, en una palabra, existir.

Caín y el hoax

Como todos saben (y hay aquí una muestra de que la retórica es un método de hipocresías: cuando se dice la frase inicial: «Como todos saben...», casi siempre se quiere decir que pocos son los que saben), hoax es una palabra inglesa que no tiene traducción. Quiere decir, primeramente, fraude, pero no tan sólo fraude, sino también engaño literario, mentira inocente, bola fantástica,

falsificación audaz y siempre imaginativa, y por último, fraude. Pues bien, Caín fue un maestro del engaño literario, un artífice de la mentira inocente, un aficionado a la bola fantástica, un fanático de la falsificación audaz y siempre imaginativa y un pésimo artista del fraude, porque cultivó el hoax que regaba con su ingenio fecundo y abonaba con su brillantez verbal, cultivo en que cosechó no pocos triunfos y abundantes fracasos. Con verdadera paciencia oriental (la paciencia característica de la gente de la provincia de Oriente) armaba su tinglado de invenciones para deleitar a aquellos pocos a quienes no aburría con mentiras más ácidas que las guayabas del Perú y casi tan indigestas. Imitando a Poe, siguiendo los pasos a Orson Welles, plagiando a S. J. Perelman, pidiendo prestado a Marcel Schwob y robando a Borges, Caín anotaba bibliografías fantásticas, hacía citas originales, creaba autores prácticamente de la nada, y llegaba a apadrinar textos suyos con una firma de moda —o pasada de moda. Una vez, para referirse al trío de cómicos llamado los hermanos Marx, dijo que por el mismo tiempo hubo otro terceto de comediantes nombrados los hermanos Engels. Quizá se refiriera a los hermanos Ritz, pero es dudoso: más que en un slip freudista debe creerse en el hoax pavloviano. En otra ocasión inventó un actor hebreo del Habimah llamado Menasha Trois.*

Por un tiempo llegó a afirmar que el apellido Pérez era de origen escocés y que su ortografía original era MacPérez. ¿Sabían ustedes que Arthur Miller puso su nombre a una noticia que jamás escribió? Solamente el hecho de que era un trozo de elogio a Marilyn Monroe y las bellezas de las fotos a las que el texto servía, ni más ni menos, de pretexto excusan el engaño.

Nada había sagrado para Caín cuando lo atacaba el mal del hoax: la historia, la economía, la geografía se convertían en piezas de un vasto rompecabezas, que, una vez armado, resultaba una tomadura de pelo.** Contaba, por ejemplo, que una vez llevaron a Australia una pareja de conejos; los conejos, como es natural,

*Me dispengo de hablar de la monumental iconografía erótica compilada por Caín, por razones obvias. Sólo citaré dos o tres nombres ejemplares debajo de cada imagen: Américo Prepuccio, Alejandro el Glande, Duns Escroto, junto a los más inocentes de Nefritis, Antigripina, Carlomaño, Herodes fabricante de pañales, un boxeador llamado el Kid Pro Quo, la Niña del Peine Fuller, cantaora flamenca de Harlem, etc.

** Refieren otros cronistas que nadie escapó a ellas, ni siquiera Yul Brynner.

proliferaron como conejos; en diez años asolaban las praderas australianas millones de ellos; el Gobierno de Australia, para atajar los destrozos en la agricultura, pagaba a dólar cada piel de conejo; un cazador particularmente experto llamado William Z. Williams llegó a reunir un millón de pesos cambiados por otro millón de pellejos; desde entonces este Nemrod conejero fue conocido por el nombre ahora legendario de Conejo Bill.

La hipérbole, la hipertrofia y aun la hipermetamorfosis (para no usar más que una página del diccionario) sirvieron a Caín para construir un domo de fantasías bajo el que la realidad se veía a través del cristal nevado de sus fraudes. Llegó inclusive a forjar facsímiles cubanos de las bellezas del cine y a una Brigitte Bardot francesa sustituyó con la B. B. cubana, importó la Anita Ekberg del Cerro, introdujo a la Bergman con sombrero de guano: hubo un momento en que logró poner en duda la existencia del prototipo y casi afirmó que nuestras imitaciones eran en realidad los originales. Por último, en un banquete, en Matanzas, la Atenas de Cuba como se dice, dijo, al hablar de la cultura helénica, que Atenas era la Matanzas de Grecia.

En fin, creo que tardará mucho en nacer, si es que nace, otro cronista tan amigo de tomar el pelo, tan falso, tan rico de mentiras. Y si tuviera que pensar en su exacta contraparte no escogería otro nombre más preciso que el de Jorge Washington: fueron tan diferentes que parecían gemelos.

Recuerdo a Ricardo

Fui yo quien le presentó a Ricardo Vigón a Caín, pero como en otras ocasiones fue Caín quien se hizo un amigo verdadero de Ricardo: a los tres días de conocerle parecía que se conocían desde hace años; como en la radiofonía, en la amistad las ondas cortas son las que llegan más lejos. No lo digo como un mérito colgado como una medalla en la solapa de la memoria de Caín: Caín como todos los mortales tenía dos caras. Este Jano Bifronte de la crítica hacía amistades con la misma facilidad que hacía enemistades: si hablé de onda corta en la amistad debo decir también que Caín hacía enemigos con frecuencia, con una frecuencia modulada.

Creo que fue el cine el que los unió con un cordón umbilical de

celuloide. Si Ricardo se hubiera llamado Abel no habrían sido tan hermanos. En los últimos años yo veía poco a Ricardo —a quien conocí en los días ajetreados, inocentes y perdidos del Cine-Club de La Habana, junto a Germán Puig: ellos dos solos luchando contra la hidra de la indiferencia, el provincianismo y la incultura tan sólo con el entusiasmo: es decir, idos con su único dios, el cine—, pero Caín le vio a menudo: supo de él desde París primero, luego desde Cannes, finalmente desde Venecia. Vigón le hablaba del cine nuevo con un nuevo concepto y Caín oía atento. «Todo lo que sé de cine», me confesó una vez Caín, «se lo debo a tres personas: Ricardo Vigón, Germán Puig y Néstor Almendros. Pongo a Vigón en primer lugar», añadió, «porque es a él a quien debo más».

Recuerdo que una vez fui con Caín a un cine de barrio por Luyanó a ver Raíces en el fango. A la salida encontramos a Ricardo junto a Jaime Soriano, otro fanático del cine: esta vez un verdadero beato. (Soriano, más conocido en ciertos círculos intelectuales habaneros como El Gallego, el inmortal redactor de Revolución recomienda, el único hombre que ha dado al cine su merecido: él es capaz de definir en tres líneas una obra maestra). Juntos regresamos en mi automóvil y Caín y Ricardo no cesaron de parodiar —con la hipostasia amable con que se parodia a un maestro— el melodrama en que Arkadin, Marcel Proust vesánico, decide no recobrar su pasado, sino investigarlo, y al par que su futuro yerno descubre sus viejos amigos, sus antiguas asociaciones, Arkadin los elimina uno a uno por el simple expediente del crimen: Arkadin es el último gran fascista del cine como Kane, el de El ciudadano, había sido uno de los primeros. Vigón, sin embargo, había llevado la tragedia al punto inofensivo de la farsa y declaraba que una próxima película revelaría que Arkadin era la mujer barbuda de un circo: su secreto es su sexo. Todavía oigo cómo reían Caín y Vigón en el pequeño auto, al aire lívido de la madrugada, rápidos por la Vía Blanca, «envueltos en el halo luminoso, en la envoltura apenas transparente de la vida»: los recuerdo a ambos vivos, que es como quiero recordarlos.

La muerte de Vigón fue un rudo golpe para Caín: apenas le sobrevivió. Recuerdo que no cesaba de repetir, como Sartre en la muerte de Camus, en cada nuevo film, ante cada noticia del cine: «¿Qué diría Ricardo de esto?». Caín confesaba a menudo que si él pudo entender casi primero que nadie lo que se proponía la Nouvelle Vague, fue porque primero que él lo había intuido Vigón; si podía apreciar por encima de toda clase de prejuicios la

calidad del cine norteamericano, declaraba, era por Vigón, que la consideraba la primera cinematografía del mundo; si entreveía la pureza cinematográfica, si podía intuir «lo específico», como dicen los académicos (el cine los tiene), lo debía, también, a Vigón. Así, no me sorprendió que un día Caín me dijera: «Quiero dedicar mi libro a la memoria de Ricardo». Yo esperaba este homenaje. Creo que Ricardo Vigón, a pesar de su modestia suicida, esté donde esté, en el paraíso o en el infierno, en el polvo hecho polvo y en el umbral del olvido, en cualquier parte entre el cielo y la tierra, allí también lo estará esperando.

El libro de Caín

Fueron sus antepasados, los antiguos artífices de la mitología de la venganza, los que animaron a Caín a escribir un libro. «Si lo hicieron Daniel y Amós», me dijo un día, «¿por qué no lo voy a hacer yo?». Se rió de una manera que no puedo llamar sino anti-Gioconda: Caín siempre sonreía a carcajadas. «Seré un nuevo Job», agregó. «Pero esta vez serán los lectores quienes exhibirán su paciencia». Puedo decir con entera franqueza que no estaba equivocado: he tenido que reunir mi paciencia con lo que Molière no vacilaría en clasificar como avaricia, para poder ser el primer lector del libro de Caín.

Pasó el tiempo y pasó el águila de una decisión por sobre el mar de mis dudas. Llamé a Caín y le pregunté por el libro. «Está en tus manos», me respondió tan sólo. No lo comprendí. «He escrito el libro», dijo ahora. «De manera que todo está hecho ya. No queda más que un simple detalle mecánico. Con cierta pedantería técnica te diré lo que falta al libro: sólo falta publicarlo. Eso se llama también el toque final». Avanzó unos pasos y vi que traía una de esas bolsas de papel que las amas de casa reclaman por el nombre de la «jaba de los mandados». La depositó sobre mi mesa de trabajo con un esfuerzo que no sé por qué me pareció último. Se alejó, hizo con los brazos unas señales natatorias y antes de zambullir (a mí, a mi realidad: Caín sabía nadar y guardar la ropa) la realidad en el vasto y por conocido eterno océano de toda confusión, sonrió: era la primera vez en su acidulada existencia que yo veía sonreír a este extremista de los afec-

tos, que pasaba de la invectiva al elogio con la velocidad de un bólido y casi con su brillantez: Caín o estaba adusto y ensimismado o reía con grandes carcajadas, que se abrían una sonora trocha por entre la manigua cubana de su conversación. Sonrió de nuevo, se separó de la mesa y la tonga de papeles, y habló.



«Estas recopilaciones», me dijo, «las hizo mi mujer».

Imaginé a una nueva madre de Henoch (la Biblia no dice su nombre, también se olvida de su genealogía: o Caín se casó con una mujer fingida o la mujer de carne y hueso que parió a sus hijos era su hermana: ¿habrá sido nuestro Caín también incestuoso?) contando los frutos del nuevo Caín como al principio, poco después del tiempo en que la tierra estaba desordenada y vacía, como al principio, digo, contaba los frutos de la tierra recogiendo cosecha tras cosecha de críticas de todas las formas y colores, de crónicas de toda variedad, de captions, frases, cuadros, guardándolos en esos silos del recuerdo, los scrapbooks.

Quise preguntarle a Caín de nuevo dónde estaba el libro, pero antes de que pudiera pronunciar su ácido nombre me dijo: «Ahí lo tienes. No hace falta más que selecciones las críticas y las des a publicar». Mentiría si dijera que no pude abrir la boca: en realidad no la había cerrado; en todo este tiempo la muda O del asombro no desapareció de mi cara. Pensé en Marilyn Monroe,

pensé que sucesivos pasmos quizás fueran la base de su sex-appeal húmedo. También pensé que a fuerza de lidiar con Caín todas mis asociaciones se volvían cinematográficas. Todavía él agregó: «Necesito un prólogo», con la misma enunciación que si dijera: «La mesa está servida» o «La noche está estrellada y a lo lejos tiritan los astros».

No necesito decir que de aquel caos de estrenos semanales en los que películas mediocres eran sustituidas por films peores, debía separar el cielo de la tierra y seleccionar si no a las críticas más aptas, por lo menos a las menos ineptas. Comprendí entonces —para seguir en una línea de pensamiento que podemos llamar darwiniana— que, si el hombre desciende del mono, el crítico debe descender del mono sabio. Cuando terminé supe que en el trayecto me había hecho más viejo, pero también más bruto.

Un día (había pasado un tiempo que sólo puede medir un reloj sin manos) le enseñé el tomo completado a Caín. Él repasó las cuartillas en que copié ordenada más de una crítica caótica y ojeó —¿debo decir hojeó?— la compaginación. Al final sólo me dijo: «He escrito un libro malvado y me siento tan immaculado como el cordero». Y se fue.

Me pareció una cita admirable. Lástima que la hubiera dicho primero Melville cien años atrás.

Luego vinieron los tiempos cargados por igual de saturnismo y tedio en que yo me encerré en la imprenta a vigilar la impresión. Aprobé diseños en los que la alegría y la tristeza parecían afirmar o negar la existencia de un autor que yo sabía tan próximo y lejano como la música de una guitarra: algunos acordes, al tocar el bordón, sonaban a muerto, pero siempre quedaba en el aire el cristalizado júbilo de la prima; inspeccioné la variada gama de las tipografías en busca de cursivas que los tipógrafos insistían en llamar itálicas y recordé con melancolía, más de una vez, los versos de Rodrigo Caro, que Caín jamás repitió porque nunca los había memorizado: «Estos Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora / campos de soledad, mustio collado, / fueron un tiempo, etcétera, etcétera»; pero también hubo la alegría de encontrar un tipo llamado Szymie Bold no lejos y como perseguido por otro nombrado Sans-Serif y hallé graciosa la analogía entre aquellos exóticos tipos y los films del oeste que Caín tanto amó; fue entonces que compusimos un aviso:



Corregí pruebas con el tesón y la eficacia que la gente confunde a menudo con la profesión: yo fui corrector de pruebas de oficio, durante un tiempo, y confieso que encontré esta vez en el libro tantas erratas que no eran imputables a Caín como errores que nunca fueron hechos por el linotipista. Maldije más de una vez mi misión y cargué la culpa sobre mi corazón blando y amigo, y cuando el libro casi estuvo terminado, ya había olvidado que debía escribir estas cuartillas que ustedes leen ahora. Es así que tuve que desandar lo andado y fui castigado por todo obrero gráfico con la peor de las maldiciones: Que sobre ti y sobre los tuyos, hasta la décima generación, caiga la peste negra de las erratas, las transposiciones, los empastelamientos, y mi frente fue marcada con el signo maldito de Gutenberg. Véanlo ustedes: e t a o i n r r r f f f f.....

El libro de Caín y el síndrome de Talmadge

De veras me alegro de que Caín haya desaparecido antes de acabar mi trabajo: temo que nuestra amistad hubiera terminado con el libro. No sé por qué lo imagino con su volumen en la mano, como si lo pesara, leyendo sus crónicas por la milésima vez, en su cara lo que Carlos Clarens –otro maniático del cine– llamaría el síndrome de Talmadge (o el final de Norma). Esta expresión cuasi médica tuvo su origen en una anécdota del Hollywood de comienzos del cine sonoro. Norma Talmadge acababa de hacer su primer film sonoro cuando dejó el cine en plena fama, siguiendo las recomendaciones de su hermana Constance, ya retirada. Constance Talmadge estaba alarmada por las críticas a su hermana y le cablegrafió: «Déjalos», se refería a la «chusma» de Hollywood, «mientras tengas belleza y fama, y da gracias a Dios que mamá invirtió muy bien nuestro dinero». Era el tiempo en que al cine le llamaban el lienzo de plata y Constance no decía jamás una mentira –excepto cuando le preguntaban su edad–. Norma se retiró honorablemente y en silencio. Su gran momento, sin embargo, llegó tres años después. Un joven petimetre se acercó a pedirle el autógrafo mientras daba muestras de que no la había olvidado. Norma hizo un gran gesto de despedida con la mano –recuerdos de su momento divino en el cine– y le dijo al fanático sin mirarlo: «Déjame tranquila, muchacho. Ya no te necesito».

Una nota he recibido: de Caín debe de ser

Un día recibo una nota; está escrita en lo que Catulo llamaba cacata carta, de modo que se nota no sólo la premura sino la fidelidad al pensamiento: Caín piensa dondequiera:

«Se me ha ocurrido una idea: cuando termines el libro, la primera copia decente que te entregue el impresor la metes en una bala de plomo de tamaño regular que has tomado la precaución de mandar a hacer junto con el libro. Entierras la bala en una base de un metro cuadrado de hormigón a la profundidad de diez metros; si puedes

hacer una base de tres metros entonces la entierras a siete metros de profundidad. He hablado con Oscar Hurtado y me ha dicho que científicamente el conjunto puede resistir una explosión atómica, siempre que el cono detonador no caiga exactamente sobre el sitio del enterramiento. Según él la bala de plomo hará al libro inmune a las radiaciones y lo dejará listo para la lectura tan pronto se abra la cápsula: si mi libro logra resistir la bomba atómica, la bomba H y el californio estoy seguro de que encontrará lectores –si ellos también resistieron el asalto del infierno. Dice OH (Oscar Hurtado) que la segunda cápsula –la de tres por siete– es mucho más efectiva, porque además de la seguridad científica se hallará bajo la protección de la cápsula. Procura meter en la bala unos cuantos números de Lunes, los periódicos del día, la columna deportiva de Eladio Secades y las recetas de cocina de Nitza Villapol. Así, además de la literatura, le acompañarán la crónica de la vida diaria y el magma de la cultura física y sensual: es decir, la historia. Por favor, no olvides que la bala debe ser de plomo, el estaño, que es más barato, no sirve. Un abrazo».

La carta, por supuesto, estaba firmada simplemente «G». Traía además un post scriptum:

«Post Data. Dice H. (Hurtado) que no te olvides de meter en la bala un ejemplar de La Seiba y que le pongas a la bala un nombre con tiza: Acorazado Tirapedos. Gracias de nuevo. Vale».

Segunda nota de Caín

Al día siguiente recibí otra nota –un neumático, como las llamas Caín: «el aire sosteniendo al aire». Decía así:

«Querido Max Brod: he decidido dejar las cosas en manos de ese dios científico, el azar. No hagas bala de plomo, olvídate de la cápsula: la bomba atómica no existirá jamás. He decidido imitar a Claudio. Siguiendo la autobiografía que le hizo Robert Graves, Tiberius Claudius Drusus Nero Germanicus, Imperator, pensaba así: “... no me tomaré el trabajo de sellarlo (su libro de memorias) en un escriño (de plomo); todo lo que haré será dejarlo por ahí. Es mi experiencia como historiador que más documentos sobrevi-

ven por azar que por intención”. Aunque no tengo un dios Apolo que tome mi libro bajo su protección, me gusta este desdén imperial por la ciencia y, sobre todo, por esa celestina del mayor asesino de la historia. El asesino, tú lo sabes, es el tiempo, la alcabueta, por supuesto, es la posteridad. Un abrazo, G».

Tercera nota de Caín

Por la tarde llegó un tercer (como decía Caín) preventivo:

«Querido Boswell: he encontrado un trozo de Tácito “rodando por ahí”. He aquí lo que dice el historiador romano: “...Un cuento que fue sujeto a cada variante de la tergiversación, no sólo por los que entonces vivieron, sino igualmente en los tiempos por venir: tan cierto es que cualquier asunto de preeminente importancia está envuelto en duda y en obscuridad; mientras que algunos tienen por hechos ciertos los más precarios rumores, otros, en cambio, convierten los hechos en falsía; y ambos quedan exagerados por la posteridad”. ¿No te parece éste un amable destino para mi libro? Otro abrazo, G».

Había, como otras veces, una posdata:

«P S. ¿O debo decir: nuestro libro?».

Cuarta y última nota de Caín

Al tercer día vino una cuarta nota. No podía ser de otra persona que de Caín:

«Muy querido Eckermann: olvidé decirte ayer que nuestro amigo Tácito se refería en su perorata sobre los avatares de una crónica a una intriga cesárea menor: es por eso que creo un buen destino para un libro terminar como las otras veintiocho tragedias de Esquilo, todos los poemas “verdaderamente grandes” de Alceo y la mayor parte de los versos de Safo: la literatura convertida en mito. ¿Qué

mayor gloria para mí que un futuro lector encuentre pedazos de mi libro y al leerlos, como al ver las siete tragedias de Esquilo, piense con un suspiro nostálgico en lo que se ha perdido? Pues bien, mi querido Max, el pedazo de Los anales que citaba ayer me ha hecho reflexionar sobre la historia y sobre su lecho de Procusto, el tiempo: ella se acuesta muelle y sensual, sobre el tiempo, pero ay de la historia si le sobra un miembro y mucho peor todavía si no alcanza a llenar la vasta cama. Creo de verdad verdad (sic) que dentro de 25.000 años –que fatalmente ocurrirán– todo nuestro presente se confundirá con nuestro pasado histórico y con nuestro futuro (había puesto, aciertos del subconsciente, fruto en vez de futuro) inmediato, en un infinito océano de errores: la historia se replegará sobre sí misma como un telescopio y en ese enorme acordeón los hechos que hoy tienen algún relieve desaparecerán y los altos relieves, los frisos, los “monumentos históricos” que sobresalen en el tiempo con una tercera dimensión obscena aparecerán como un débil negativo observable sólo a trasluz, en una visión confusa, borrosa. Así Euclides y Euclides Vázquez Candela vendrán a ser la misma y única persona. Podremos leer en una enciclopedia –llamémosle Espacia– del año 26,960 la siguiente noticia, que ya no será asombrosa: “Euclides Vázquez Candela (323–1927–¿AC o DC?), famoso matemático griego. Escribía la columna Zona Rebelde en el periódico ateniense Revolución. Además de numerosos tratados matemáticos compuso su famoso editorial ¿Educación Romana Para Qué?, que analizaba la creciente intrusión de las costumbres romanas en Grecia. Fue el mismo que ante el Polígono (monumento de la Ciudad de Colono que copiaba al famoso Pentágono, diseñado por el general



bárbaro Eisenoverius) le dijo al dictador egipcio Phuliensius Battista: “General, recuerde que no hay un camino de oro en la geometría”. La avaricia contrariada del tirano puso fin a los días del geometra”. Tú te ríes, pero no es broma. Es muy probable –yo me atrevo a decir que es seguro– que nuestros hechos históricos se confundan en la disposición minuciosa pero falible del historiador futuro, como se confunden ante el arqueólogo moderno la multitud de hechos telescopiados en la prehistoria. ¿Sabemos algo hoy de la Edad de Madera que debió existir antes de la Edad de Piedra, nuestro tope para la nada histórica? En 25.000 años será muy difícil probar que James Joyce no escribió La odisea; ni Homero, Ulises; o que Virgilio Piñera fue el autor de La eneida, mientras Virgilio Marón escribió Electra Garrigó, tragedia romana; Edgar Kennedy, el cómico de Hal Roach, será inseparable de Jack, su hermano presidencial; Igor Stavisky podrá llamarse genio de la música y de la estafa; Abelardo Barroso es el amante de Heloísa; Offenbach compuso El arte de la fuga parisiense; Fernando G. Campoamor escribirá Las doloras; William Shakespeare fue un guionista de cine, Ricardo Strauss inventó el vals, a lo que respondió Manuel de Falla con otro ritmo de moda, el mambo; Sofonisba Anguisciola pintaba con el pseudónimo de Amelia Peláez; Kafka, el soñador de pesadillas, Koffka, el psicólogo-sociólogo y Kupka, el pintor no-objetivo, serán una sola e indivisible persona: la blasfema Trinidad; Miguel Ángel Antonioni pintó un fresco (del que no se conservan hoy dolorosamente más que referencias) en la capilla Cinettà, llamado L’Avventura, que mostraba a Adán buscando a Eva con auxilio de la serpiente por todas las ramas del árbol de la ciencia; John Milton Proust compuso un vasto poema en siete tomos titulado En busca del paraíso perdido: no poseemos hoy, lamentablemente, siquiera un fragmento de uno de los siete libros. Y así, en una quejumbrosa Arcadia, quedará encerrada toda nuestra historia pasada, presente y futura y lo que tú y yo (perdóname este último arrebatado de cortesía: debí haber dicho como siempre yo y tú) lamentaremos más: toda la literatura que conocemos escrita pasará, en un acto de justa vindicación, de nuevo al folklore de que salió un día.

En cuanto al libro, una vez que esté impreso, ocúpate de dejarlo en el planificado azar de las librerías. Un abrazo de pésame de G».

Al cuarto día recibí una simple nota que tenía la desesperada sonoridad de un adiós: más que una carta era una posdata:

«Si dudas de que todo sea tal como lo he descrito, ¿qué te quieres apostar en contra? Te veré en el olvido. Un abrazo una vez menos G».

Un libro cuya sola tipografía es malvada

Solamente un amigo y entre los amigos un hermano y entre los hermanos un hermano gemelo y entre los hermanos gemelos un siamés: solamente un hermano siamés podía haberse dado a la tarea de completar este libro. Hamlet pudo decirle a Laertes en la promiscua tumba de Ofelia: «¿Quieres ayunar?, ¿quieres desgarrarte?, ¿quieres tragar vinagre o comerte un cocodrilo? Pues todo esto haré yo». Yo puedo decirle a Hamlet, zambullendo también en aquella fosa de Mindanao donde yacía para siempre la hermosa y dulce doncella: ¿Quieres fajarte conmigo?, ¿quieres tomarte una sopa de pichón?, ¿quieres compilar el libro de Caín?, ¿leerlo aunque sea?, ¿comprarlo?, ¿regalarlo a un enemigo?

Este decimotercer trabajo de Hércules, esta cruzada a Tierra Santa, esta busca del Santo Grial, esta persecución del eslabón perdido la he tenido que hacer yo solo y si he salido indemne de la empresa es por un empeño en sobrevivir superior a aquel tántos que me impulsó a aceptar la oferta de Caín. Como Stendhal, después de haber sobrevivido al cruce del Beresina, puedo decir: «He salvado mi vida por la fuerza de la voluntad, puesto que vi a mi alrededor muchos que rindieron su esperanza y murieron».

Espero con buena voluntad encontrar algún lector que no cruce este Beresina de plomo, enfrentado con un libro cuya sola tipografía es depravada: éstos, los lectores que rindan su esperanza, morirán, así confío, de mortificación.

La participación cómplice

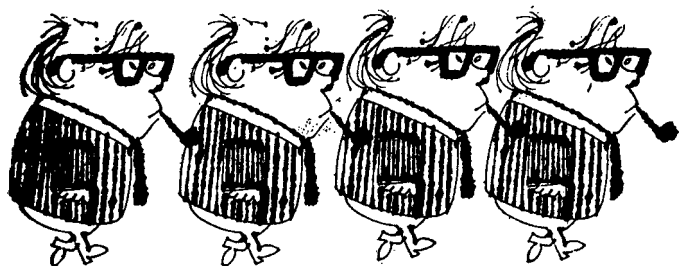
Mi sola coartada es una conversación recurrente en que Caín me pedía no sólo la compilación del libro y este prólogo, sino unas

notas que antecederan a cada crítica. Nunca comprendí por qué esta insistencia en las breves noticias explicativas o contradictorias ante toda crónica. «Se impone la autocrítica», me dijo Caín. Colegí entonces que la única forma de autocrítica que él se permitía era el elogio: las notas, pues, tendrían que revisar las crónicas —fue así como muchos textos pacientemente contruidos se vinieron al suelo por una sola frase mía. Mi complicidad quedó relevada por un espíritu de venganza que se parecía demasiado a la justicia poética: si Caín había hecho arder con la llama de una crónica más de un arduo esfuerzo en celuloide, yo convertía el papel de sus críticas en papel mojado.

La crítica de las críticas críticas

Con el tiempo he llegado a detestar estas crónicas: tengo de ellas no una opinión justa, pero justiciera. Durante años fui un lector obligado de G. Caín. No que amara sus crónicas ni que el cine me interesara de veras (cada día me gustan menos las críticas de cine porque cada día me gustan más las mujeres: mientras más películas veo, más comprendo a mi perro), sino que yo era corrector de pruebas por el tiempo en que Caín era crítico de cine: lo he dicho antes: nunca me cansaré de llorar sobre mi aciaga suerte. En medio del camino de mi viuda... vida, me vi forzado a internarme en la selva salvaje de las críticas, pero salí de ella, afortunadamente, tan inmaculado (para robar a Caín: ladrón que roba a ladrón) como el carnero —aunque con mucha menos lana. La perdí entre mis odios, porque detestaba la suficiencia de Caín, su pedantería elefantina, su empeño en la mentira organizada, su juventud y su egolatría —su constante referirse a sí mismo en tercera persona no es más que un formidable disfraz de su egoísmo: no una reacción frente a él— y, finalmente, su mismo oficio de cronista: parejas excusas para el aborrecimiento que para la admiración.

Creo que debo decir también que Caín fue generoso: sólo el desprendimiento puede explicar sus alardes de erudito. Si él fue pedante fue porque siempre quiso ser desprendido y odiaba atesorar conocimientos tanto como el pródigo odia al avaro. Su gusto por lo hermético, su dificultad y en último término su barroquismo fueron no los defectos de una inteligencia petulante,



sino los excesos de un espíritu de fineza: él quiso considerar a sus lectores como sus iguales. Fue esta forma de democracia intelectual la que lo llevó a negarse siempre a pensar en el lector como un animal de otra especie, un miembro de una raza inferior. «El gran público no entiende», murmuraban. «No escribes más que para un grupito de amigos», le decían. «Todo lo que hace lo hace para divertirse», chismeaban escandalizados. Pero Caín sabía más y mejor. Un día me dijo: «Deja que digan», al responder a mis preocupaciones. «Sé que hago bien porque en mis páginas encontrarán de todo, menos esa forma sutil del desprecio por el otro: la condescendencia.»

¿Tuvo razón? ¿Estuvo equivocado? Que el cielo lo juzgue. En cuanto a sus críticas trataré de establecer un juicio imparcial —o al menos, objetivo. Aun antes (o por lo menos a la par) que la nueva crítica europea, Caín había dejado en eterno descrédito a las «falsas reputaciones», como él las llamaba. Carné, Duvivier, el cine inglés fueron denostados por su Remington con una furia si no divina, justa. El neorrealismo italiano vio su decadencia al tiempo que Caín la señalaba. Films malditos como *El beso mortal* o simplemente inadvertidos como *Cara de inocencia*, tuvieron en él un crítico sagaz y alerta. Algunos momentos grandes del cine, es verdad, le tomaron desprevenido. Me refiero a *Senso*, de Visconti, por ejemplo; o a *Madame de...*, de Max Ophüls; o a *La regla del juego*, de Renoir. Y muchas veces fue incapaz de ver lo que había detrás de un film determinado: pienso en *El salvaje*, de Laszlo Benedek —aquí habló de la actuación más o menos buena de Brando, de la fotografía acertada o no, de la música, del tempo del film tomado del jazz, pero no supo levantar la fina capa de celuloide y descubrir que debajo de la violencia estaba la filosofía de la violencia: esto es, el fascismo, que por encima del gusto por la peripecia deportiva había una señal de

desconsuelo y de fraude, y por último, no vio la poesía, la nueva poesía del movimiento y el vértigo, la poesía de la velocidad que es al mismo tiempo frenesí sensual, irracionalismo por la máquina y libertad: la confusa poesía de nuestro siglo. Si señalo esta película sin mayor importancia es para descubrir el mecanismo de Caín, aquel que le permitía defender lo inusitado, porque nadie lo había visto, o atacar lo respetado porque pertenecía a la sabiduría del público (y de los críticos también ¿por qué no decirlo?), y fue incapaz de darse cuenta de que para escapar a una fórmula que odiaba, había caído en otra porque le era propia y la amaba: así cuando lo verdadero estaba donde él no lo esperaba, tampoco era capaz de verlo. Se lo dije una vez y me respondió: «Un crítico sufre siempre la enfermedad ocupacional de la atención», me dijo y añadió: «de tanto ver se queda miope: los espejuelos no son el símbolo, sino una secuela depravada del estudio».

He tratado en la medida de lo posible —es decir en una medida a la medida humana— de corregir el estrabismo, si no la miopía crítica de Caín: cuando una crónica me ha parecido larga sin remedio o por gusto, la he cortado; cuando ha habido adjetivos de más o claridad de menos, he quitado y puesto rey; cuando una película importante ha tenido una crítica indigna de su talla, la he eliminado. Casi siempre que esto ocurre lo declaro en una nota. Las notas también tienen la pretensión de oponerse a cada crónica de una manera categórica o de flanco y de destacar aquello que es digno de encomio. Algunas veces intento traer la crónica al día porque pienso con Cyril Connolly (y por eso he puesto su análisis del tiempo y la crítica como uno de los exergos) que nada envejece tanto como lo que vive, pero que la vejez conduce inevitablemente a la muerte: no hay crónica más próxima a desaparecer que aquella que envejece rápido.

Igual que la momificación no está dirigida contra la vida, sino contra la muerte, la reunión y publicación de estas críticas no tienen la intención de preservarlas, sino su mismo opuesto: de destruirlas. Una vez que el libro esté en manos del lector habrá cesado el misterio de Caín: el intento de inventar un mito Caín es a la vez un movimiento para acabar con Caín mítico.

El absurdo se muerde las colas

Estas crónicas aborrecibles no me parecen más que un síntoma de la perversión de los oficios. Si la Revolución francesa nos trajo el fin de la artesanía, las revoluciones de este siglo de revoluciones verán el fin de los oficios. Ya hay una ciencia encargada del estudio de esta anomalía, la cibernética. No es por gusto que escogí el epígrafe de François Truffaut para comenzar el libro. Es posible que algún niño quiera todavía ser bombero cuando crezca, a pesar de que los materiales de construcción incombustibles y la faiblesse de los fósforos prácticamente hayan acabado con los fuegos. Habrá niños que quieran sustituir los soldados de plomo por facsímiles de carne y hueso: ellos quieren ser generales cuando grandes. Puede haber aun otros que piensen en ser cirujanos o carniceros, según su grado de pericia en destripar lagartijas. O tal vez, enumerando, mayordomos o

*aviadores,
limpiabotas,
buzos,
espías,
agentes de pompas fúnebres,
físicos nucleares,
prestamistas,
correctores de pruebas,
gimnastas,
proxenetas,
piratas (y las referencias vienen
juntas, porque estas profesiones
pertenecen a la leyenda turbia
de la humanidad) o todavía
premios nobel,
surrealistas,
cafeteros,
administradores de oficinas de correos,
pilotos,
pilotos del alto,
jorges el piloto,
copilotos,*

*pilatos,
pintores abstractos,
embajadores en la ONU,
secretarios generales,
secretarios,
subsecretarios,
pintores abstractos,
s. j. perelmans,
angulosos,
esquinados,
apóstoles,
editorialistas,
cajeros,
muralistas,
asesinos de uniforme,
hombres de confianza,
y aun alcaldes,
mitómanos,
funcionarios,
repcionistas,
medias tintas,
beatniks,
poetas oficiales,
poetas,
poetas inéditos,
vicepresidentes,
aspirantes,
minotauros,
esposos devotos,
curas,
hijos de cura,
bonapartistas,
locutores,
bongoseros,
encuadernadores,
palmistas,
palmolives,
palmoliveros,
contrafagotistas,
alcahuetes,
coimes,*

*picassos,
 testigos de Jehová,
 albañiles,
 escritores,
 escritores radiales,
 escritores de televisión,
 agentes de la CIA,
 rinocerontes,
 monks lewis,
 teofrastos renaudot,
 vagos,
 alcaldes,
 padres adoptivos,
 hijos y amantes,
 búfalos,
 búfalos bills,
 exploradores interestelares,
 pintores abstractos,
 dentistas,
 violadores,
 artistas de circo,
 marsupiales,
 chaplins,
 moby dicks,
 rascabucheadores,
 burócratas,
 taquilleros,
 chucheros (de ferrocarril),
 chucheros (de la calle),
 valentinos,
 neonazis,
 tocadores de platillos,
 sacapuntas,
 reflexólogos,
 perros del curro,
 faubuses,
 letrineros,
 alejandros,
 sacabuches,
 negros espirituales,
 tocadiscos,*

*aristóteles,
 eunucos,
 y hasta cristos
 (o pintores abstractos),*

*pero es dudoso que haya un niño que sueñe con ser crítico de cine:
 el absurdo jamás llega al absurdo.**

Un prólogo a lo Belerofonte

*Ojalá pudiera ser yo una vez Atenea y uncir con el laurel glorioso
 la fingida frente de Caín. Pero no puedo hacerlo porque soy nada
 más que un gastable mortal, con el solo don de una inútil palabre-
 ría que hasta ahora se ha mostrado, como la sangría, más dañina
 que benéfica: para mí sería muy difícil (porque decir imposible es
 condenar cualquier esfuerzo a la nada) exaltar a Caín al sitio que
 él merecía –cualquiera que éste hubiera sido. Sin embargo es Ho-
 mero el que recuerda: «Muy fácil es para las deidades que residen
 en el anchuroso hielo dar gloria a un mortal o envilecerle».*



* Leo, cuando el prólogo está terminado, una confesión brutal, que me arrastra al *maelstrom* de la extrañeza. Dice el ex crítico de cine norteamericano William K. Zinsser: «Yo soy un muchacho americano que creció para realizar uno de los grandes sueños americanos. Fui crítico de cine». ¿Contradicciones del capitalismo? ¿Proximidad de otro sueño esquizoide americano, ser presidente de los USA? ¿Picadura de la mosca Tse-Tse?

G. Caín debió pedir este prólogo a las diosas y habría obtenido una opción para la gloria: al pedírmelo a mí estaba cierto de que podía escapar a la vileza. Aunque quizás yo sea un Caín para Caín. Me temo, empero, que este prólogo resulte una Bellephontis Litterae. No puedo sustraerme a la influencia de Caín, que cual sombra en pena puebla mis sueños y mis días: como Caín debo desvelar la anotación.

Belerofonte fue un héroe antiguo. Como Hamlet, fue enviado a un rey por otro rey con una carta para que le dieran muerte: el primer rey era un anfitrión demasiado escrupuloso. De alguna manera, Belero logró burlar el acecho y la carta resultó inútil, si no peligrosa: dio lugar a una expresión literaria, la carta belerofónica. Quizás este dilatado prólogo sea la muerte de Caín, pero ¿y si fuera a su vez mi propia muerte? Sait-on jamais?, dirá Caín, evocando un film desde las sombras.

Es verdad, nunca se sabe. Y ahora, doble veneno, a tu trabajo.

«CARTELES»

1954-60

Durante seis años largos –la extendida duración del tiempo en el suplicio ha sido ya anotada por los filósofos– los lectores de la revista *Carteles* tuvieron que soportar el despliegue crítico de Caín. Con una paciencia ante la que Job parece un frívolo y Caryl Chessman un desesperado, los suscriptores esperaban cada miércoles con una mezcla de expectativa angustiada y helada indiferencia: ¿aparecerá hoy también?, ¿cuándo acabarán de quitarlo?, ¿este hombre nunca duerme? Pero Caín persiguió a sus lectores con una saña montecristiana y los alcanzó allí donde menos ellos lo pensaban: en una guagua, en la barbería, en la antesala del dentista. Al final, en un lustro que duró más de un lustro, Caín había logrado lo que se temía: tenía menos lectores que cuando comenzó seis años antes.

Estas crónica, estos papeles completarán el asedio: asaltarán al lector en el último refugio: un libro.



ésta
es la primera crónica de
caín
que me parece
conservada
del tiempo y del olvido

MARTÍ EN EL CINE

Al fin se ha estrenado *La rosa blanca*, después de una violenta y poco constructiva polémica entre apologistas y detractores, que se mantuvo durante todo el proceso de filmación. El film ha sido pagado por la Comisión del Centenario del Apóstol Martí. Dirigida por el mexicano Emilio Fernández y fotografiada por el mexicano Gabriel Figueroa, tiene una larga veintena de actores