

nores en comparación con los aciertos, que también caracterizan al libro ya que se encuentran a pasto. La principal de ellas, es el nombre de los personajes (¿por qué esos nombres?). Desdeñando una amplia tradición nacionalista, Casamadrid ha preferido bautizarlos con nombres tan irreales y pretensivos como "las hermanitas Crimson"—es obvia la influencia colonialista del rock, y por ello mejor no abundemos en el tema. Otra: algunos de los diálogos son inverosímiles (pág. 37) y no acaban de convencernos, aunque se les logra apoyar con el atinado tratamiento de las situaciones (sin embargo es necesario añadir que a veces las situaciones mismas no acaban de lograrse).

Es necesario que los jóvenes escritores se desprendan de esa serie de vicios que la narrativa hispánica arrastra desde sus orígenes (por ejemplo, el uso inmoderado de las voces pasiva y transitiva) pero, con todo, el libro de Raúl Casamadrid es realmente elogiado por sus facultades y su desbordante talento. Sobre todo cuando lee en voz alta. Esperemos.²

Notas

1. El redactor se refiere a su reseña.
2. "que estos malditos cristeros me suelten pronto", dice el resto de la frase, ilegible por una mancha de chocolate. (la R.)

LA REALIDAD EN EL DELIRIO

El movimiento surrealista, de Adriana Yáñez, Editorial Joaquín Mortiz, serie del volador, 1979, 95 pp.

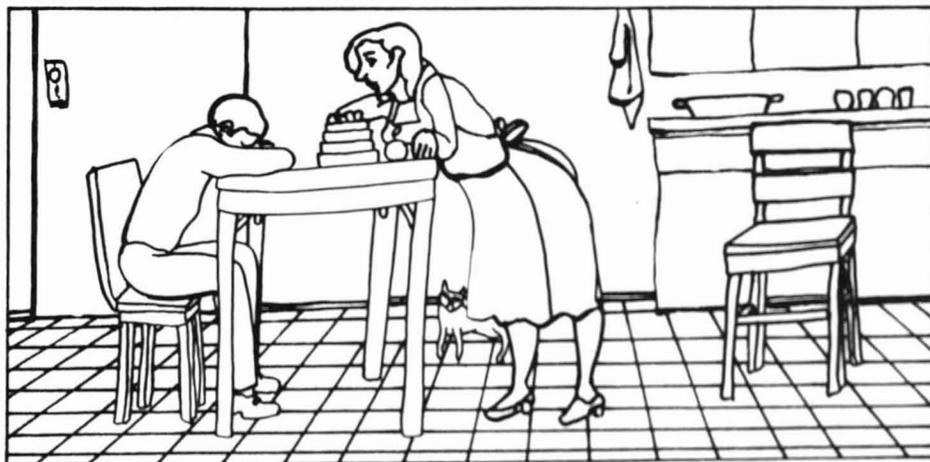
POR MANUEL CAPETILLO

En general, criticar es prejuizar, tomar el punto de vista de eso que se critica, para reconstruirlo o para desarmarlo apasionadamente, a fin de formar parte de ese objeto del que nuestra atención se ocupa. Al leer los escritos de Adriana Yáñez reunidos bajo el título de *El movimiento surrealista*, me queda la impresión de que esa ha sido la actitud de la escritora: mirar desde fuera el motivo de su observación —fríamente, incluso quizás con un tono y un orden relativamente escolares—, pero después de todo comprometiéndose con el Movimiento, a través de la distancia de esa observación metódica propia de quien algo estudia, hasta empaparse un poco en el pequeño mar de la admiración, no ya respecto al surrealismo, sino siendo surrealistas la misma admiración y la propia admiradora, en la medida en que la tercera parte del libro busca precipitarse rumbo a la experiencia del delirio, aquella en la que la realidad es cierta porque es libre.

En esta tercera parte, titulada "Eros y poesía", en la que Adriana Yáñez se entretiene especialmente en el tema del deseo,

bajo su condición eficaz que todo lo atrapa en el límite de lo vivido, el libro substituye el procedimiento que supongo analítico histórico de los Antecedentes (I) y de la Concepción de hombre y del mundo (II) propuesta por el terror de los románticos "autores del mal" y por su consecuencia inmediata: ese grupo de hombres entregados al escándalo, a la revolución humana, a soñarse a sí mismos y a la locura, punto no de fuga sino de encuentro de la libertad predicada y practicada por quienes integraron el movimiento surrealista.

El libro substituye su método de análisis, porque Eros y poesía (III) es medio del que la autora se vale para paticipar más directamente en lo que dice, atrapada por el



sueño y por la noche y por el amor deseado, y se diría que esto sucede, además, gracias a las contradicciones de esa suerte de escritura automática a la que Adriana Yáñez termina por entregarse, así como a un olvido sustancial en que las últimas páginas, al contrario de lo que ocurre con el recuerdo insistente en las primeras partes: frente a la conclusión —"La imaginación enferma cantó dolores de inconciencia a alguna divinidad oscura..."—, resalta la esperanza humana, la luz, la unidad, la libertad, "las condiciones necesarias que hagan posible la vivencia del instante privilegiado", como la propia Adriana Yáñez lo indica.

Se trata del instante en que las puertas de ese estado de vigilia que es el sueño se abran a fin de que conozcamos la realidad "otra", lo cotidiano experimentado en su dimensión absoluta. Atrás del horror, del insulto, del espectáculo surrealista, que atenta contra lo que el hombre cree ser, está el hombre verdaderamente libre: el suicidio, el asesinato, las manifestaciones repugnantes creadas a manera de obra revolucionaria y vividas por los surrealistas y sus predecesores aparecen en este libro como la denuncia que busca la transformación del mundo: la transformación social mediante el encuentro que los individuos tengan con la libertad, con lo deseado.

Tal vez haya una especie de omisión al subrayarse sobre todo la obra literaria de determinados surrealistas, mencionando-

se sólo como de paso a los autores pictóricos del Movimiento. Sin embargo esto es de importancia menor, dado que la pretensión principal del libro consiste en establecer la estrecha relación entre la búsqueda y la práctica, entre las ideas y las acciones: los integrantes del surrealismo fueron en su momento, porque entonces el surrealismo para ellos fue toda su existencia: la persecución y el ejercicio de la libertad hasta el límite de la razón, hasta el límite de la existencia.

Magia, misterio, sueño, deseo, visión de la realidad "desde la otra orilla", según informa Adriana Yáñez en la forma detalladamente subjetiva y sin novedades de su libro, hacen de la voluntad surrealista un movimiento intransigente que se opone a toda imposición. Por eso tuvieron lugar las simpatías y las rupturas, la ineficacia ante un mundo dominante considerado por sí mismo como estructura acabada y

perfecta, conocido, y enemigo de abrir las posibilidades de la vida: "Y empezaron los críticos a teorizar (al margen de Marx) estableciendo diferencias entre arte puro y arte comprometido... La función militante no puede ejercerse a costa de la función crítica... los surrealistas no supieron o no quisieron someterse a la disciplina del Partido..."

"Sólo ahondando en la propia existencia se puede llegar a lo Uno universal... (los surrealistas) abrieron las puertas de la esencia de la poesía, la misma que encontramos en los grandes mitos, la que cantan los grandes poetas", dice Adriana Yáñez, porque si bien el movimiento surrealista se dio en un período de este siglo, lo maravilloso, el sueño y el deseo han existido y existirán siempre, mientras seres humanos vivan en la tierra de nuestra realidad.

ARCADIA TODAS LAS NOCHES

Guillermo Cabrera Infante. *Arcadia todas las noches*. Seix Barral (Biblioteca Breve, 438), Barcelona, 1978.

POR ALBERTO PAREDES

Guillermo Cabrera Infante a los 29 días de edad "va al cine por primera vez con su madre, a ver *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* ('reprise')." ¹ A lo que pudo ser fruto del azar y olvidarse aun como anécdota biográfica, se le concedió la categoría de

ser la cifra que contiene toda una vida. La relación desde entonces de Cabrera Infante con el cinematógrafo ha sido constante, fructífera e íntima. Lo cual (aunque ya es bastante conocido: no hay pasiones ocultas, así pertenezcan a la noche de la sala cinematográfica) no siempre es tenido presente en el momento de hablar de G. C. I. y su obra. Pero él sí lo sabe y se ha encargado de repetirlo con persistencia. Si es cierto que lo más perdurable de él se encuentra en su aporte a la literatura hispánica, también lo es que vive tanto para y por la literatura como para y por el cine. Incluso sus ingresos provienen, significativamente, de este doble trato y comercio:

“Vivo principalmente del cine, de los royalties que obtengo de *Vanishing Point*, que yo escribí, de guiones de encargo ... y de lo que dan mis libros.”²

El bebé que su madre llevó al cine se convirtió, a la vuelta del tiempo, en el creador de la Cinemateca de Cuba, que presidió de 1951 a 1956, año en que “tratando de usar la *Cinemateca* como plataforma política, la mata.”³ En 1959 al triunfo de la Revolución Cubana, fue ejecutivo del Instituto de Cine. Fue el autor, además, de la columna cinematográfica de *Carteles* (1954-60) y, en su tiempo, *Revolución* (1959-60). Esas crónicas de cine no deben perderse de vista pues representaron la postura más lúcida en la crítica cinematográfica de su época (en mucho coincidente con la de los jóvenes franceses que darían el golpe en 1959). Lucidez obtenida por la sola presencia de un espectador atento, culto y perspicaz (las tres cosas en grado sumo).

LIBROS



Su amistad con el cine lo llevó en 1962 a dictar 24 conferencias sobre cinco de los grandes directores de Hollywood: Howard Hawks, Alfred Hitchcock, John Huston, Vicent Minnelli y Orson Welles; la recopilación de esas conferencias es *Arcadia todas las noches*, se mantienen a 17 años de distancia tan joviales, frescas y acertadas como entonces. Leerlas ahora es corroborar, en una suerte de profecía *a posteriori*, la calidad crítica de G. C. I.

El primer gran acierto es que G. C. I. haga su análisis a partir de la figura del director y de sus películas como un todo homogéneo. A mediados de los cincuenta Truffaut conmocionó con su *Politique des*

auteurs, siendo inmediatamente secundado por el grupo de *Cahiers du Cinema* y apoyado desde U.S.A. por Andrew Sarris. G. C. I. en estas conferencias se adhería con buen tino a esa postura hoy inobjetable. Sus cinco ensayos son sendas muestras de cómo desentrañar el misterio de un *auteur*. Considera el conjunto de películas de un director como los elementos de la obra general de un artista (aunque desliza una sugerencia novedosa y fértil, según Néstor Almendros —y él está de acuerdo—. “Es evidente que la personalidad del actor opera un cambio en la película en que actúa. Es así que una cinta de Brigitte Bardot dirigida por Vadim es muy diferente de un film de Vadim actuado por Jeanne Moreau.” — 142 de *Arcadia*—), acude para ello tanto como lo necesite a la biografía del autor para husmear y comprender peculiaridades formales o temáticas de su obra siempre guardándose a buen recaudo de la falacia biográfica: “Quiero decir que me interesa más la realidad de las obras de Shakespeare que la realidad del autor de las obras de Shakespeare” (p. 55).

Excelente muestra de lo anterior es el capítulo —el más largo, por cierto— sobre “un ave fénix llamada Orson Welles”. Ahí queda bien dicho cómo las obsesiones personales del ex *enfant terrible* y siempre genio unidas a la más rigurosa pericia técnica han prohiado la obra cinematográfica impecable que trasunta una poesía sin par. El crítico cubano se detiene, moroso, en anécdotas célebres y otras no tanto, en las fobias —a las alturas y espacios abiertos— de Welles, en su natural nostálgico, para llegar al cine gótico de este “genio demasiado frecuente”. Evoca paso a paso la aventura que Welles emprendió en 1940 para filmar *El ciudadano Kane*. Al concluir con la génesis, sigue algunas de las pistas de la película: innovaciones técnicas, organización formal, algunos de los sentidos implicados, su posición en la historia del cine.

Hitchcock fue la punta de lanza para la justa y definitiva reivindicación de Hollywood. La emprendieron, como es sabido, los ya aludidos cineastas de *Cahiers du Cinema* (Truffaut, Godard, Astruc, Bazin, etc.) G. C. I. es otro de los convencidos que aunque “el cine —de Hollywood especialmente—, a menudo, es más una moda que un arte”, buena parte de Hollywood sobrevive la fugacidad de la diversión gratuita. Hitchcock fue también su carta fuerte, allá por los cincuenta y sesenta todavía, cuando desde La Habana se unió a la cruzada. De lo mejor de *Arcadia* es su erudita, apasionada y mítica interpretación de *Vértigo* (en las pp. 71 a 83), la obra maestra de Hitchcock desatendida comúnmente. G. C. I. fue de los primeros en entender que Hitchcock no es “el mago del suspenso” sino el valioso autor de un cine teológico de irreprochable factura y belleza plástica.

Arcadia es, en gran medida, defensa y glorificación de Hollywood. Ya que su autor ha dicho a las claras que vale por sus heterodoxias (Orson Welles, por supuesto) y rarezas (Alfred Hitchcock) se aplica a defenderlo por sus productos arquetípicos. Tal el caso de Vicent Minnelli y la comedia musical. Un *musical* es todo lo divertido y despreocupado que se quiera,



sostiene G. C. I., pero es ante todo, si el que empuña el megáfono es un Minnelli, arte, creación sólida.

Creo ... que nada dentro del cine como la comedia musical para expresar este sortilegio creador, para animar la belleza de la vida y poner en juego al alma y al cuerpo como las fiestas dionisiacas ponían en juego el cuerpo y el alma del antiguo: la comedia musical es un cine pagano en el sentido que Nietzsche le dio a esa expresión (p. 181).

G. C. I. señala la coherencia y complejidad inherentes a estas películas tan menospreciadas, su calidad profesional y estética. Va más allá y, a manera de hipótesis, devela la cosmovisión del *auteur* Minnelli:

¿Querrá decir el aparentemente frívolo, aparentemente superficial, aparentemente sensiblero de Vincent Minnelli que no somos más que huéspedes no invitados de una fiesta fingida en la que falsas caras sonríen sonrisas ficticias o risas acrílicas o carcajadas de utilería, donde labios pintados dicen frases mentirosas, en que bocas de dientes postizos cuentan historias inventadas, donde cuerpos rellenos de engaños gesticulan muecas y gestos pomposos, vacíos, viven vidas inauténticas bajo cielorrasos de fantasía y se embriagan de mentiras, de invenciones, o sufren por calumnias y gozan por mentidas alabanzas y pretenden divertirse, pasarla bien, gozar la ocasión, "vivir el momento", antes de desaparecer todos de golpe porque la fiesta de vanidades que es la vida ha terminado en la única y última y universal verdad de la muerte? (p. 174)

El libro lo completan otros dos ensayos. Uno sobre el cine duro, violento y de viril ternura de Howard Hawks (*Caracortada, Tener y no tener, Al borde del abismo, Vitaminas para el amor*). Recuerda la personalidad y el *estilo* del autor que trabó contacto con géneros tan diversos como el cine negro, el western y las *screwball comedies*, con personalidades como Paul Muni, Humphrey Bogart, Marilyn Monroe y Cary Grant. Parte especial le dedica a su larga, compleja fructífera en ambos sentidos amistad con William Faulkner. Todo ello para introducir a su auditorio y público lector al "cine limpio, directo, funcional, que es quizá el más distintivo en el cine norteamericano" como dijera Andrew Sarris en *El cine norteamericano*.

A John Huston (que "no es un genio del cine", pero sí un cineasta interesante) lo enfoca certeramente como el artista de un solo tema, de una sola obsesión: "Huston siente pasión por el fracaso." El fracaso en manos de este director (quien se aproxima a Welles en sus tormentosas y dispares relaciones con Hollywood) es una filosofía de vida y fuente de un arte inquietante. Cabrera Infante sabe cuál es el meollo de

LIBROS



su obra y su íntima simpatía con la *Lost Generation*.

El cine de John Huston no es un cine pesimista ni de derrube moral: Huston, como un nuevo estoico, cree que lo verdaderamente importante no es ganar sino competir, y que el fracaso no dice nada acerca de la pelea porque ganar o perder no es una acción sino un fin, y lo importante para él es luchar y ganar las diversas escaramuzas del destino y al mismo tiempo ignorar que el fracaso es una confrontación con la nada. Así, sus héroes y sus villanos toman los fracasos como una peripecia más y por lo general muestran un valeroso humor



frente a la adversidad y a los golpes bajos de la suerte. En su obra —para parafrasear a un maestro de Huston— se habla de fracasos muchas veces, pero jamás se habla de derrota. (p. 130 y s.)

G. C. I. se detiene bastante, en modo similar a la pareja Hawks-Faulkner, en la relación Huston-Hemingway, vidas paralelas a la manera de algún Plutarco. Valiéndose de su veta libresca deja caer más nombres de la familia espiritual del cineasta del fracaso (siempre en miras de calar hondo en su obra): los griegos Epicuro, Zenón y Solón y los americanos Stephen Crane, Orson Welles y Humphrey Bogart.

Hay ciertas características que impregnan *Arcadia* en su conjunto y la vuelven un texto memorable más allá de su naturaleza de crítica cinematográfica. La obra está escrita a partir de un trasfondo cultural enorme y espléndido, abunda, en delirio barroco, en citas, referencias, paráfrasis y paralelismos culturales. Welles es un nuevo Shakespeare, *Vértigo* en los mitos de Orfeo y Tristán e Isolda, Huston un cínico al modo griego, etc. Esto que podría dar una obra pedante y monolítica, no lo hace, pues la información cultural no es gratuita, acude en el momento indicado para iluminar una película y la inserta, con legítimo orgullo, en la tradición cultural. Así, ver una cinta de Hitchcock es una experiencia estética paralela a presenciar un drama isabelino o una ópera wagneriana. Y la cultura, lo sabemos por G. C. I., es una experiencia personal entrañable, vital.

Junto a esto campea el buen humor de *Arcadia*. En ningún momento ceden el terreno los juegos de palabras, las fábulas bufas, las parodias cómicas. Además de agraciarse la lectura, ello muestra la felicidad, la fiesta que es ver cine y escribir sobre éste (pero también algo más simple y más rotundo: la fiesta que es escribir).

Cuando en 1962 G.C.I. "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"¹, crea en definitiva a su pseudónimo como un personaje verídico: G. Caín. Ese personaje vive (vivía) fundamentalmente por el cine. Es un "ser en la cultura"; sus acciones centrales, merced a las que existe, son ver cine y escribir sobre cine. Así, cuando G. C. I. tomó a su cuenta una columna cinematográfica, esa experiencia cultural lo afectaría de raíz creándolo nuevamente como G. Caín. Ahora ha vuelto a publicar sobre cine y sus ensayos volvieron a crear, es posible advertirlo en la lectura, su imagen: Guillermo Cabrera Infante, el cubano culto, cultísimo, crítico acertado de cine, creativo, escritor sagaz, bienhumorado y, sobre todo, apasionado de Hollywood.

Notas

¹ Cita tomada de su autobiografía en broma "Orígenes (Cronología a la manera de Laurence Sterne)", aparecida en *O* (Seix Barral, 1975).

² Entrevista concedida a José Kozler, "Guillermo Cabrera Infante en blanco y negro", *Hombre de Mundo*, sept. 1978, p.6.

³ Cita también de "Orígenes".

⁴ *Ibidem*.