

# LAS MIGRACIONES DE CABRERA INFANTE: DE CUBA A INGLATERRA, DEL CINE A LA LITERATURA

Roberta Previtera\*

## Abstract

La literatura de Cabrera Infante es por definición migrante puesto que su trayectoria artística se desarrolla entre Cuba y Europa. A lo largo de toda su vida el autor cultiva una constante y entusiasmada pasión por el cine que se encuentra reflejada en las distintas etapas de su producción. En su caso la migración no es solo una condición existencial sino también una necesidad estética, ya que sus deseos de experimentar con la lengua y la literatura lo llevan a una continua migración de formas y contenidos narrativos de un sistema artístico a otro.

*Cabrera Infante's Migrations: from Cuba to England, from Cinema to Literature*

Migration is a central element in Cabrera Infante's literature. Actually his artistic production is realized between Cuba and Europe. During his life the author cultivates an incessant and enthusiastic passion for cinema which appears in different moments of his production. In his case migration it's not only an existential condition but also an esthetic necessity. His experiments with language and literature let him to operate a migration of forms and contents from an artistic system to the other one

*Le migrazioni di Cabrera Infante: da Cuba all'Inghilterra, dal cinema alla letteratura*

La scrittura di Cabrera Infante è migrante per definizione. La sua traiettoria artistica si articola tra Cuba e l'Europa. Durante tutta la vita, l'autore coltiva una costante ed entusiasmata passione per il cinema che si riflette nelle distinte tappe della sua produzione. Nel suo caso la migrazione non è solo una condizione esistenziale, ma anche e soprattutto una necessità estetica che nasce dal desiderio di sperimentare con la lingua e la letteratura, e che lo porta a operare una continua migrazione di forme e contenuti da un sistema artistico all'altro.

## Las migraciones de Cabrera Infante

La literatura de Cabrera Infante puede definirse migrante por al menos dos razones distintas. Lo es porque la trayectoria artística de este autor se desarrolla entre Cuba y Europa, pero también porque en sus libros se registra con frecuencia una

\* Université Paris-Sorbonne.

migración entre géneros artísticos diferentes. Para justificar estas afirmaciones es preciso recordar algunas de las etapas fundamentales de la vida de este escritor.

Cabrera Infante nace en 1929 en Gibara, en la provincia de Oriente. A la edad de doce años se traslada con su familia a La Habana, donde, unos años después, en 1954, empieza a trabajar como crítico de cine en la revista *Carteles*, de la que es nombrado posteriormente jefe de redacción. En los mismos años funda la Cinemateca de Cuba que preside de 1951 a 1956. Con el triunfo de la Revolución es nombrado director de la revista literaria *Lunes de Revolución* que dirigirá desde 1959 hasta 1961, año en que esta última es clausurada por el régimen castrista. En 1962 Cabrera Infante viaja a Bélgica como agregado cultural del gobierno revolucionario. Solo regresará una vez a Cuba desde ese entonces, en 1965, en ocasión de la muerte de su madre, para volver a salir definitivamente del país pocos meses después. En Europa, vive un tiempo en Madrid, para luego establecerse en Londres, donde reside hasta su muerte, en 2005. Es conocido que la salida de Cabrera Infante de Cuba no fue voluntaria, sino un exilio forzado debido a sus conflictos con el régimen castrista. De hecho, el autor subraya en varias ocasiones que su viaje a Bélgica fue una especie de exilio oficial que le fue impuesto por haber apoyado “PM”, un cortometraje realizado por su hermano Sabá Cabrera y Orlando Jiménez Leal sobre la vida nocturna habanera de principio de los cincuenta, que fue juzgado moralmente decadente por el gobierno revolucionario<sup>1</sup>. Es importante anotar que Cabrera Infante vive la ex-

<sup>1</sup> Como afirma Cabrera Infante en una entrevista «el documental enfocó su ojo único, monótono y obsesivo a un animal que moría, que no era la democracia [...] sino el folklore de la ciudad, la vida y [sic] verdadero milagro de mostrarnos cómo se divertían libres negros y mulatos musicales en los bares, personajes populares en el puerto de La Habana [...]. No había allí ni consignas ni pancartas políticas y el único ruido habanero que se oía era la música de los sones» (Guillermo Cabrera Infante, Isabel Alvarez-Borland 62). En realidad el incidente de “PM” debe ser leído dentro de la evolución de la política cultural del gobierno castrista, que tras una primera etapa de abertura, intenta redefinir el rol de los intelectuales dentro de la revolución. La experiencia de “PM” es sumamente importante en la biografía de Cabrera Infante desde distintos puntos de vista. A nivel personal, la película juega un papel importante en la ruptura del autor con el castrismo. De hecho, la proyección del cortometraje sublevó una polémica violenta que se concluyó con el cierre de *Lunes de Revolución* y la inclusión de Cabrera Infante en la lista negra del régimen. Desde un punto de vista artístico, la película constituye un primer núcleo a cuyo alrededor Cabrera Infante construirá *Tres Tristes Tigres*. Estas afirmaciones son confirmadas por el autor en su entrevista con Isabel Alvarez-Borland: «cuando [...] oí que había muerto Fredy, una gran cantante de boleros que era del pueblo pero no popular. Entonces supe que podía realizar algo que me preocupaba desde que prohibieron el documental, que ocupaba mis ocios y mis noches como una obsesión casi clínica: hacer *P.M.* por otros medios – y los únicos medios que me eran asequibles eran los medios literarios. Así surgió *TTT*, del cine y de la música popular [...]» (62-63).

perencia de Bruselas como una estancia forzada que marca un antes y un después dentro de su experiencia tanto humana como artística. Este sentimiento de ruptura es expresado claramente en su entrevista con Tomás Eloy Martínez:

el viaje no lo hice en avión, sino en el trompo del tiempo. Todavía en Bélgica yo añoraba a Cuba, su paisaje, su clima, su gente, sentía nostalgias de las que no me libro aún, y pensaba nada más que en regresar. Pero un país no es solo geografía. Es también historia. Cuando regresé, en esa primera semana que todavía no podía comprender que mi madre había desaparecido para siempre, supe, al mismo tiempo, que el sitio de donde había venido al mundo estaba tan muerto como el sitio a que vine. La Habana era una ciudad que yo no reconocía [...] la geografía era la misma, estaba viva, pero la historia estaba muerta (49).

Los dos textos cuyo análisis abordaremos en este artículo, *Tres tristes tigres* (1967) y *La Habana para un Infante difunto* (1979), son ambos el resultado de una escritura a distancia, una distancia que es ante todo geográfica, puesto que los dos textos fueron escritos durante el exilio pero también temporal y ficcional. La Habana que aparece en los textos de Cabrera Infante es una Habana de los años Cincuenta, es la Habana de “PM”, que ha desaparecido definitivamente tras la implantación del castrismo. En una entrevista con John Brookesmith, Cabrera Infante declara que «*Tres tristes tigres* [...] es personal: es el testimonio de mis noches de amor con La Habana. Esa ciudad es mi *genius loci* – o mejor el recuerdo de esa ciudad que es mejor que esa ciudad...» (13).

Es una Habana vista con los ojos de la memoria, que ha pasado por el filtro del recuerdo, pero también, y es lo que intentaremos demostrar a lo largo de este artículo, una Habana que ha pasado por el prisma de la ficción cinematográfica.

## El cine como universo referencial

A lo largo de toda su vida el autor cultiva una constante y entusiasmada pasión por el cine que se encuentra reflejada en las distintas etapas de su producción crítica<sup>2</sup> y ficcional. El séptimo arte ocupa un lugar esencial en el patrimonio

<sup>2</sup> Una parte de las críticas cinematográficas de Cabrera Infante se han publicado en 1962 en el volumen *Un oficio del siglo XX* cuando el autor todavía residía en Cuba. Otros escritos han sido integrados en las reediciones posteriores y en la recopilación *Arcadia todas las noches* en donde se recogen las conferencias dictadas por el autor en La Habana durante el verano de 1962. En este libro el autor se focaliza en la obra de cinco cineastas del cine hollywoodiense, en parte ya citados en *Un oficio*: Orson Welles, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Huston y Vincente Minelli.

cultural de la mayoría de los personajes de Cabrera Infante, quienes piensan, se expresan y actúan en términos cinematográficos. Para ellos, las vivencias personales solo existen en la medida en que se pueden comparar con las que protagonizan sus héroes en la pantalla. El cine es una lente deformante a través de la cual los personajes miran e intentan decodificar la realidad. Es por eso que la comparación entre su mundo y el de las películas es recurrente.

En *La Habana para un infante difunto*, por ejemplo, todas las mujeres de quienes se enamora el narrador, son sistemáticamente comparadas con las heroínas de la pantalla: Rosita «Era una versión tamaño natural de Shirley Temple» (105), Dulce era un collage de diferentes actrices célebres, pues «Su boca recordaba a Joan Crawford, su nariz [...] era casi exacta a la nariz de Marlene Dietrich [...]» (307) mientras que Magaly era «una copia cubana de Hedy Lamarr» (350). Hollywood ofrece al joven protagonista un repertorio de diferentes tipologías de mujeres que lo guía en sus primeras conquistas amorosas. Cuando este intenta por primera vez abordar una chica en un cine, y ella le planta un alfiler en el brazo, su reacción instintiva es compararla con los modelos femeninos que le resultan familiares: «Con una gran sangre fría (como muchas de las mujeres asesinas, la bella Barbara Stanwyck en *Double Indemnity*, la luminosa Lana Turner de *El cartero llama dos veces*, de la pantalla, había ejecutado su acción con toda frialdad, deliberada y alevosa) me había metido un alfiler en el brazo» (152). Es gracias a la comparación que el chico logra superar el fracaso, pues se consuela pensando que «así como en el cine hay malvadas y hay ingenuas, dentro del cine había mujeres malas y bellas buenas» (153).

A veces los criterios de comprensión del mundo de los personajes están tan influenciados por el cine que, cuando la realidad difiere de lo que muestra la pantalla, es percibida como extraña. Es lo que acontece en *Tres Tristes Tigres* cuando Silvestre ve que su amigo Cué, con quien acababa de pelearse, sale del baño con los brazos levantados. El gesto es interpretado como una rendición y Silvestre nos informa: «Lo vi salir con las manos en alto y pensé que se rendía» (470). Sus códigos de interpretación del mundo son los de un *western*. Es por eso que cuando se da cuenta de que su amigo solo «fue al lavabo a lavarse y a mirarse en el espejo y a hacerse la raya de nuevo» (470) se decepciona irremediablemente. Los personajes interpretan la realidad como si se tratara de una película y eso los lleva a tomar prestados del cine los valores que guían el comportamiento de sus ídolos de celuloide. Los actores o los papeles que estos interpretan se vuelven los modelos que los personajes de Cabrera Infante intentan imitar en su vida cotidiana. En *Tres Tristes Tigres* Cué reconoce su emulación de los héroes de la pantalla cuando declara haber visto

demasiadas películas de la Metro para no haber cometido el error de no querer ser un cubano típico en ese momento, sino Andy Hardy que encuentra a Esther Williams y me volví y salí al balcón con una sonrisa de hombre que se sabe un caballero [...] con la elegancia y casi el caminado de un David Niven del trópico (155).

Kenneth Hall, subraya la función mitificadora del cine afirmando que en la obra de Cabrera Infante el cine es un «mythmaker for the Cuban middle and upper classes» (2). Esta posición es defendida también por Phyllis Mitchell quien afirma:

The cinema also provides a common mythology and heroes [...] This is probably one reason that the films are almost always thought of in terms of the stars, rather than the plot or even the characters appearing in them. [...] The stars are the heroes that the characters in the novels look up to and imitate (25-26).

Estas opiniones se acuerdan con las que expresa el mismo Cabrera Infante en *Arcadia todas las noches* cuando afirma que una de las funciones principales del cine ha sido crear la mayoría de los mitos del siglo XX y que, en este sentido, él piensa que el séptimo arte se ha substituido a las artes más antiguas: «No es extraño que el cine, arte del siglo, haya producido todos los mitos del siglo: en el pasado ese mismo papel lo llenaron la literatura, la poesía, la pintura» (22). Estos mitos alimentan el imaginario de los personajes que aparecen en sus novelas, permitiéndoles escapar momentáneamente de la banalidad cotidiana.

Tras pasar por el filtro de la pantalla las cosas aparecen transformadas, dilatadas, inclusive en su dimensión física. Es así como los personajes de *Tres Tristes Tigres* perciben a La Estrella, la cantante mulata, diosa de las noches habaneras, quien es conocida por su obesidad y por rechazar cualquier acompañamiento orquestal. Su imagen se construye en la novela a través de una serie de referencias cinematográficas, en las que se le compara con la ballena de la película *Moby Dick*. La cinta de John Huston es evocada en varios pasajes del texto, por ejemplo cuando Vitor Perla recomienda a Codac que sea prudente cuando se le acerca, pues La Estrella es «la prima de Moby Dick, La Ballena Negra» (61). La comparación se repite cuando Codac describe la mirada de la cantante, mientras él trata de convencerla para que vaya a su fiesta y cante delante de unos empresarios famosos: «levantó la cabeza o no levantó la cabeza, la ladeó solamente y levantó una de las rayas finas que tenía pintadas sobre los ojos y me miró y juro por John Huston que así miró Mobydita a Gregory Achab. ¿La habría arponeado?» (126). La escena a la que Codac hace referencia aparece en el final de *Moby Dick* y corresponde al momento en que el capitán Achab (Gregory Peck) emprende su combate decisivo con la terrible ballena blanca. Para acentuar la dimensión trágica de la secuencia, Huston

utiliza un montaje rápido en que alterna un primer plano del rostro de Ahab con un primerísimo plano del ojo de la ballena. El parecido entre el ojo de La Estrella y el del cetáceo es amplificado por el hecho de que la mujer se depila completamente las cejas. El texto nos informa entonces que sus ojos se volvían «más pequeños, más malvados, más ocultos bajo las cejas que no existían más que como dos viseras de grasa donde se dibuja con un chocolate más oscuro las líneas de las cejas de maquillaje, toda su cara por delante del cuerpo infinito» (64-65).

A veces la identificación de los personajes con los héroes de la pantalla los lleva a borrar la frontera entre la realidad y la ficción. En *Tres Tristes Tigres*, por ejemplo, Silvestre está celoso de todos los actores que se acercan a Ingrid Berman. Algo parecido acontece al narrador de *La Habana* para quien las historias proyectadas en la pantalla son más reales que las que experimenta en su propia vida:

(los fanáticos fundadores de la Cinemateca van a vivir a París [...] yo no quería ver París antes de morir, ni siquiera visitar París realmente: el París con que yo soñaba era aquel en que Gene Kelly enamoraba bailando a la deliciosa Leslie Caron – era el París de *Un americano en París*; un París hecho en Hollywood, el París del cine, no del Sena) (Cabrera Infante. *La Habana*: 159).

El cine es el instrumento utilizado por los personajes para acceder a esa otra realidad, que es una versión cubanizada de Hollywood. Sin embargo, a veces la imaginación no alcanza y la realidad reaparece con toda su brutalidad. Es lo que acontece a Codac cuando vuelve a casa después de la fiesta y descubre que su departamento se encuentra en un estado post apocalíptico que poco tiene en común con las imágenes filmicas que pueblan su imaginación.

Voy al baño y me lavo la cara y la boca y veo la bañera con un gran pozo de agua que es el recuerdo del hielo y meto los pies allí y no está más que fresca. [...] Si esto fuera una película y no la vida [...] iría al baño y no habría un dedo de agua dentro, sino un lugar cómodo y seguro y blanco: el enemigo mayor de la promiscuidad y echaría las frazadas que no tengo y dormiría allí el sueño de los justos castos, como un Rock Hudson subdesarrollado, falto de exposición y a la mañana siguiente La Estrella sería Doris Day que cantaría sin orquesta pero con música de Bakaleinkoff, que tiene la extraordinaria calidad de ser invisible. [...] Pero cuando regreso a la realidad es de madrugada y este horror está en mi cama y tengo sueño y hago lo que usted y todo el mundo haría, Orval Faubus. Me acuesto en *mi* cama. En un borde (Cabrera Infante. *Tres Tristes Tigres*: 135-136).

La frustración de los personajes de *Tres Tristes Tigres* deriva del hecho que ellos viven a través de la comparación con las películas. Es por eso que su vida

real palidece sistemáticamente frente a la ilusión representada en la pantalla. Esta imposibilidad de encontrar en el mundo unas experiencias que estén a la altura de la vida real atormenta también al protagonista de *La Habana para un infante difunto*. Cuando su familia se muda a un departamento del Vedado, él pasa sus noches espiando lo que pasa en el departamento de enfrente. Esta actividad voyerista le sugiere una comparación entre su condición y la del protagonista de *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock. Esta comparación, como acontecía con Silvestre en *Tres Tristes Tigres*, genera en él un sentimiento de frustración.

Descubrí varias escenas caseras (ningunas tan interesantes como las que se revelaron a James Stewart, inválido con un ojo único de largo alcance, en la *Ventana Indiscreta*, pero tampoco tenía yo una *Queen Kelly*, *Grace under pressure*, que viniera a darme un blando beso lento para distraerme de los diversos espectáculos vistos por las ventanas, y así me pasaba las noches libres ejerciendo mi solitaria afición voyerista) que podían ser patéticas o dramáticas pero a esa distancia, sin el auxilio del sonido, resultaban terriblemente aburridas (Cabrera Infante. *La Habana*: 291-292).

Hay que subrayar que la ausencia de sonido contribuye al aburrimiento del personaje. Detrás de esta declaración del narrador podemos leer un juicio negativo sobre el cine mudo que, por otra parte, aparece perfectamente en línea con las declaraciones del Cabrera Infante, crítico de cine, quien, en varias ocasiones, declara no comprender por qué los críticos aprecian tanto las películas mudas, consideradas por él como «una muestra imperfecta del arte del cine» (Cabrera Infante. *Arcadia*: 63).

### **Memorias de celuloide**

En la obra de Cabrera Infante las referencias cinematográficas son con frecuencia un instrumento de la memoria. El autor, en una entrevista con Jorge Nieto, explica que en *Tres Tristes Tigres*: «siempre se hace referencia a las películas como vistas, es decir, como recuerdos o como vivencias [...]» (Cabrera Infante; Nieto 73-74). Los personajes evocan las películas que los han marcado a lo largo de sus vidas, pero las reminiscencias nunca son casuales, están constantemente en relación con el presente de la acción. A veces el argumento de la película mencionada muestra una situación que se parece a la que los personajes están viviendo. En estos casos la pantalla provee un contrapunto a la realidad. Este procedimiento aparece cuando el protagonista de *La Habana* cuenta su iniciación sexual al interior de una sala cinematográfica.

Mi amor fugaz por las mujeres se alió a mi pasión eterna, el cine, y me hice un ca-teador, un rascabucheador, un tocador de damas en los cines. No fue mi idea bus-car en el interior del cine el fruto prohibido sino de una Eva madura. Recuerdo que estaba con mi hermano [...] viendo un cartón inusitado (un largometraje de los viajes de Gulliver, que se reducía a la estancia magnificada de Gulliver en Lilliput) [...] La mujer era grande y gorda, mayor en más de un sentido. Volví a las aventu-ras de Gulliver, ahora aceptado por los liliputienses como un gigante amable, pero perdí la noción de lo que estaba pasando en la pantalla porque la mujer viva me había puesto una mano en mi muslo. Seguí sentado sin hacer nada, sin siquiera mirar la película, al cartón que me interesaba tanto porque era la contrapartida de una fábula favorita, Pulgarcito, diminuto vencedor de gigantes, y aquí era el gigan-te quien tenía que ser astuto para vencer a los enanitos belicosos, cuando la mujer se recostó hacia el brazo de mi luneta [...] y pegó todas sus carnes a mi brazo [...] Comencé a mover mi mano monte arriba, hacia la entrepierna, y mientras lo hacía sus muslos se hicieron enormes laderas [...] antes de salir del cine pude ver, a la escasa luz intermitente que venía de Lilliput, la cara sur de mi Everest por conquis-tar: es decir vi su perfil, que fue siempre lo que me dio, y me pareció que sonreía, pero es difícil discernir una sonrisa perfilada (126-128).

Desde las primeras líneas aparece una analogía entre la mujer que está sen-tada al lado del narrador y el gigante bueno de la película. Sus dimensiones les confieren un aspecto monstruoso, inhumano que intimida, pero al mismo tiempo atraen a quienes se acercan. Emulando las hazañas de los liliputienses, el narrador de *La Habana* intenta escalar las montañas de carne de su Gulliver femenina. A su lado, él se siente pequeño, como Pulgarcito, o como los 'los enanitos' de la pantalla. Impotente frente a las «enormes laderas» de la dama, no le queda otra cosa que contemplar desde la penumbra de la sala cine-matográfica la silueta de su Everest inexpugnable.

A veces los personajes se alejan momentáneamente de la realidad para aban-donarse a una suerte de *stream of consciousness* hollywoodiense en que las imá-genes cinematográficas se alternan con los recuerdos de infancia. Un caso ejem-plar es la escena en que Silvestre contempla un acuario y los movimientos de la cola de los peces le recuerdan los de la capa de Bela Lugosi en *Drácula* y de ahí, a partir de una libre asociación de imágenes que se encadenan como a través de un fundido cinematográfico, visualiza otras escenas de célebres películas de horror:

me olvidé de Arsenietsche Cué para recordar al Conde Drácula, al inolvidable Bela Lugosi, a quien reconocí en el batir del gran manto del obispo y en su cara extran-jera y lívida y en la obsesión de viajar entre la luz espectacular y las sombras, y vi a la bella y fatídica Carol Borland en *La Marca del Vampiro* [sic], junto al viejo Bela (Bela con una vela, diría Bustrófedon) detrás de una telaraña romántica, bajando los barrocos escalones hasta llegar ante una plácida ventana gótica y observar por un instante a la víctima propiciamente dormida entre cortinas románticas en un

sofá art nouveau y sin pensar en el delirio de estilos (Drácula no es decorador interior aunque lo parezca) lanzarse a toda bela [sic] sobre el cuello tentador: carne de promisión, banco de sangre que camina, objeto de amor y dolor que haría las delicias del Abuelo Divino sentado enorme y fofo y ávido, comiendo rositas de hígado y bebiendo sangría en su luneta con clavos del cine Charenton, y luego en otro paseo del obispo por su catedral submarina veo al doblemente inmortal Lugosi asustado en su infinita maldad por un crucifijito y en el mismo shot del recuerdo veo a mi tío que en un acceso de furia blasfema rompió su cadena detente y la pisoteó y la botó al patio durante una pelea familiar por la tarde y después, a medianoche, cuando vino del cine de ver El Vampiro [sic] andaba como el Mad Doctor por el patio con un farol en la mano, Diógenes cristiano y jorobado y nocturno, buscando el crucifijo por todo el orbe hortense y no se fue a dormir hasta que lo encontró [...] (Cabrera Infante. *Tres Tristes Tigres*: 364).

Una serie de escenas célebres de películas de horror desfilan ante los ojos de Silvestre: el rostro lívido de Bela Lugosi en “Drácula” (1951) desaparece para dejar espacio a la belleza mortífera de Carole Borland, antes sola, y luego acompañada por su padre (otra vez Lugosi), mientras bajan las escaleras de su palacio en “The marks of the vampire”, un remake de 1935 también dirigido por Tod Browning. Las escenas fílmicas se enlazan una tras otra hasta dejar espacio a un recuerdo de infancia: su tío que busca desesperadamente un crucifijo entre las plantas porque está aterrorizado por la película de vampiros que acaba de ver en el cine. Pero el recuerdo real dura poco, pues los personajes de Cabrera Infante son incapaces de visualizar la realidad sin la mediación de la ficción cinematográfica, es por ello, que la imagen familiar es inmediatamente remplazada por otra imagen fílmica del “Mad Doctor” (¿Mickey Mouse?) quien se pasea bajo la tormenta.

### **El cine como puente**

Antes de concluir, nos parece importante preguntarnos qué efectos conlleva la proliferación de las referencias cinematográficas en los textos analizados.

Podríamos empezar señalando su función descriptiva. De hecho, el procedimiento más utilizado es la comparación entre un personaje o una situación del texto y un actor o una escena fílmica. El peso de estas comparaciones en la economía textual es fundamental puesto que ellas permiten orientar el lector en su decodificación del texto. Esta última, de acuerdo con Antonio Costa va siempre acompañada de un proceso de visualización.

quando leggiamo tendiamo a sceneggiare, a visualizzare, a collocare in determinati scenari gli eventi narrati, secondo il repertorio di stereotipi che abbiamo a disposizione e con il quale colmiamo sottintesi, silenzi e lacune del testo narrativo. Le

competenze intertestuali del lettore d'oggi sono in realtà intermediali: durante la lettura vengono cioè attivati modelli figurativi appresi e interiorizzati attraverso il cinema [...] con effetti di risonanza che agiscono sul lettore, ma che prima ancora possono aver agito sullo scrittore (Costa 38).

Claramente, para que esta visualización guiada llegue a buen fin, el lector tiene que conocer el repertorio de imágenes evocadas en el texto. Si esta condición se realiza, la comparación permite garantizar un principio de 'economía semántica' pues, como lo señala el escritor argentino Marcelo Figueras:

nuestra educación sentimental es hija directa del cine y de la televisión y todas nuestras actitudes, desde el juego en la infancia hasta la seducción o la manera en que reaccionamos a una determinada circunstancia, están marcadas por ellos. Por ello, uno sabe que la mención de determinadas cosas produce [en el lector] conexiones emotivas porque siempre cuando te mencionan un personaje de la película sabes de qué te están hablando y qué clase de sentimiento gira en torno a aquella situación (Figueras; Previtiera en prensa).

La referencia cinematográfica transporta directamente al lector en el universo que el autor ha dibujado para él, creando, al mismo tiempo, un vínculo de complicidad entre el autor y el lector que nace del hecho de que ambos comparten un mismo universo referencial. Hay que subrayar que en el caso de Cabrera Infante este universo referencial, constituido esencialmente por el cine clásico hollywoodiense, se conjuga con otro, el de las noches habaneras de los años cincuenta. Tanto en *Tres Tristes Tigres* como en *La Habana para un Infante Difunto*, aunque no se pueda hablar directamente de textos autobiográficos, hay mucho de la experiencia cubana de Cabrera Infante anterior al exilio. Son retratos de juventud compuestos desde la edad adulta.

El encuentro entre el mundo cubano pre-castrista y el cine hollywoodiense genera con frecuencia un efecto lúdico, como lo atestiguan los incontables juegos de palabras creados a partir de las referencias cinematográficas de actores, directores o títulos de películas. Así mismo, el cine es también, a nuestro juicio, una manera para recuperar un pasado lejano geográfica y temporalmente. El cine es lo que media entre Inglaterra y Cuba, entre el presente y el pasado, entre el antes y el después del exilio, es una pasión que queda constante a lo largo de toda la vida del autor y que plasma sus recuerdos, permitiéndole transfigurar con humor la Habana de su juventud.

Podríamos concluir que en el caso de Cabrera Infante la migración no es solo una condición existencial sino una necesidad estética ya que sus deseos de experimentar con la lengua y la literatura lo llevan a una continua migración de formas y contenidos narrativos de un sistema artístico a otro. Tanto en *Tres*

*Tristes Tigres* como en *La Habana para un Infante difunto*, las dos principales facetas del autor, la del crítico cinematográfico y la del escritor de ficción, se conjugan y se complementan en una escritura literaria que rompe las fronteras geográficas, pero también y sobre todo las fronteras genéricas, para alcanzar la plenitud del juego.

### Bibliografía citada

- Cabrera Infante, Guillermo. *Un oficio del siglo XX*. Madrid: El País - Aguilar. 1993 (1963).  
———. *Tres tristes tigres*. Nueva York: Rayo HarperCollins Publishers. 2008 (1967).  
———. *La Habana para un Infante difunto*. Barcelona: Seix Barral. 2000 (1979).  
———. *Arcadia todas las noches*. Bogotá: La oveja negra. 1987.  
———. *Cine o Sardina*. Madrid: Alfaguara. 1998.
- Cabrera Infante, Guillermo y Alvarez-Borland, Isabel. “Viaje verbal a la Habana, ¡Ah Vana! Entrevista de Isabel Alvarez-Borland con G. Cabrera Infante, Arquitecto de una Ciudad de Palabras Erigida en el Tiempo”. *Hispamérica*, 31 (1982): 51-68.
- Cabrera Infante, Guillermo y Brookesmith, John. “Entrevista. Cabrera Infante. Cantando las 40”. *Imagen*, 42 (1969): 9-16.
- Cabrera Infante y Martínez, Tomás Eloy. “América, los novelistas exiliados”. *Primera Plana*, 292 (1968): 48-50.
- Cabrera Infante, Guillermo y Nieto, Jorge. “Cabrera Infante habla de su obra”. *Razón y fábula*, 33-34 (1973): 64-83.
- Costa, Antonio. *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*. Turín: Utet. 1993.
- Figueras, Marcelo y Previtera, Roberta. “Entrevista”. *Les Ateliers du SAL*, 4 (2014) (en prensa).
- Hall, Kenneth. *Guillermo Cabrera Infante and the Cinema*. Newark, DE: Juan de la Cuesta. 1989.
- Mitchell, Phyllis. “The Reel Against the Real. Cinema in the Novels of Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig”. *Latin American Literary Review*, 6 (1977): 22-29.