



FRANCISCO X. ESTRELLA

# EL INFIERNO

de las vanidades

Divas, virtuosos y pecadores







WOOD

# **EL INFIERNO** **de las vanidades**

**Divas, virtuosos y pecadores**

*El infierno de las vanidades: divas, virtuosos y pecadores* es una recopilación de artículos de Francisco X. Estrella. Las opiniones y expresiones vertidas en los mismos son de exclusiva responsabilidad del autor.

El infierno de las vanidades. Divas, virtuosos y pecadores

© del texto: Francisco X. Estrella

© de esta edición: Casa Editora. Universidad del Azuay.

Cuenca-Ecuador. 2025

Cuidado de la edición: Cristóbal Zapata

Diseño y diagramación: Sebastián Ramón Lazo

Revisión de texto: Sebastián Carrasco Hermida

Impresión: PrintLab / Universidad del Azuay

Portada: Ava Gradner en el set de *The killers* (Robert Siodmak, 1946)

Contratapa: collage con fotogramas de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) y *Gilda* (Charles Vidor, 1946)

ISBN: 978-9942-577-18-4

e-ISBN: 978-9942-577-19-1

*Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización expresa del titular de los derechos*

CONSEJO EDITORIAL / UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Francisco Salgado Arteaga

Rector

Genoveva Malo Toral

Vicerrectora Académica

Raffaella Ansaloni

Vicerrectora de investigaciones

Toa Tripaldi

Directora de la Casa Editora

Francisco X. Estrella

# EL INFIERNO de las vanidades

Divas, virtuosos y pecadores



UNIVERSIDAD  
DEL AZUAY

Casa   
Editora



*Para Léon, el Profesional, y Nicolás, el Zar*



## EL INFIERNOTAN DESEADO

*Cristóbal Zapata*

Cuando el autor de estos artículos —como lo cuenta en uno de ellos—, siendo aún niño, a mediados de los ochenta, en su habitación en las alturas quiteñas de San Juan, se desvela mirando en la TV una de sus películas iniciáticas (*Blade Runner* de Ridley Scott) nos ofrece una imagen que quizá resuma y anticipe su destino individual y el contenido de este libro: la relación apasionada, nocturna y sustancialmente hedónica con el cine, la música, la literatura y sus intérpretes principales: actores, actrices, cantantes, escritores y otros personajes de la sociedad y la industria del espectáculo. Hijo de la posmodernidad, el imaginario y la mirada de Francisco Estrella se forma escrutando las revistas populares de la época entre el público masculino (*Hombre*, *Cosmopolitan*, *Playboy*, etc.) y por supuesto, en sus múltiples encuentros y descubrimientos de la cultura erudita. De modo que este libro importa también el de-

venir de una educación cultural, sentimental y erótica.

Sea que hable de cine, música, libros o pinturas, políticos, artistas o escritores, Estrella es un consumidor gozoso de cultura popular y lo que nos comenta, transmite y contagia es su experiencia personal de ese diálogo, siempre propulsada por la fruición estética, por el deleite que le produce lo que lee, escucha y mira. Y lo hace sin el menor miramiento ni corrección política, al punto de perturbarnos por momentos con su prosa deslenguada e impúdica, con su estilo callejero y crápula que entra en la intimidad de las vidas y los cuerpos para celebrar su genio, su belleza, su poder erótico, su vocación dionisiaca. Los ingeniosos y eruditos escritos sobre cine de Cabrera Infante y el polémico *Hollywood Babylon* de Kenneth Anger constituyen sin duda su fuente capital y confesa de provisión, y ante todo su modelo escritural.

En esta guía personal de “divas, virtuosos y pecadores” desfilan deidades del olimpo cinematográfico, que son ya casi lugares comunes en el santoral del séptimo arte (Ava Gardner, Marilyn Monroe, Rita Hayworth, Humphrey Bogart y Lauren Bacall, Marcello Mastroianni y sus musas, etc.) hasta los héroes culturales de hoy (Prince, Michael Jackson, Madonna, Keith Richards, David Bowie, Leonardo DiCaprio o Lana del Rey), sin dejar de visitar figuras de la política internacional (los Kennedy, Henri Kissinger o Lula da Silva), y de visitar páginas y recuerdos de algunos escribas del continente

(desde el maldito y ya olvidado Vargas Vila hasta Carlos Fuentes, Fernando Vallejo o Javier Vásconez) a quienes ha frecuentado con pareja dosis de fidelidad y felicidad. Algunas de estas estrellas de su firmamento cultural significan para el autor más que meras referencias culturales, modelos y objetos de deseo en quienes se reconoce o refleja. No en vano, algunos de estos textos se parecen a una declaración de amor. Y aunque vindica el porno, una ética lo guía: el *ethos* del dandy que prefiere el vestido (elegante) al desnudo.

*El infierno de las vanidades* arde con la escritura poética y cínica de un escritor obsesionado por la belleza y el esplendor de los cuerpos, de un *voyeur* empedernido y agudo que combina la reflexión con el chisme, la melancolía con el guiño erótico y el humor negro o rosa. Por eso esta colección de artículos y pequeños ensayos aparecidos en distintas revistas a lo largo de dos décadas (y alguno que otro inédito) no es apta para espíritus ortodoxos ni dogmáticos, es una afirmación libertina del placer intelectual y sensual que nos provoca el arte, esa danza sincrónica del cuerpo y la mente que en estas páginas se abrazan al calor del deseo, la música y la noche.

No infierno dantesco, *infernó* tropical, el infierno tan deseado de los pecadores.



Siempre dibujamos los elefantes más pequeños de lo que realmente son, pero a las pulgas las hacemos más grandes.

JONATHAN SWIFT

Como no existía una tradición respecto a la responsabilidad de este nuevo tipo de prensa popular, que casi se puede decir que era una ramificación del mundo del espectáculo y la farándula, Hearst no conocía las palabras moderación o límites. Quizá fue afortunada su falta de guía y norte.

PAULINE KAEL,  
*The Citizen Kane Book*



## *Nota del autor y agradecimientos*

Las entregas de *El infierno de las vanidades* aparecieron en revistas y páginas web de circulación periódica, a lo largo de dos décadas. Recogí su información de libros, notas de Internet y magazines frecuentados durante cuarenta años. Tras seleccionarlas para el libro, las corregí y depuré, aunque he conservado un par de repeticiones sin importancia que, espero, el lector sabrá comprender. Faltar a la verdad mediante el uso de la misma verdad, cual considero el secreto de corregir un texto, es responsabilidad solo mía. El orden antojadizo del volumen responde a mecanismos y guiños internos de los escritos y no a otra cosa.

Durante mucho tiempo, José Luis Iturralde autorizó y estimuló la publicación de estos artículos en sus revistas. Le doy las gracias, igual que al Pájaro Febres Cordero, y a Mariana Andrade y Rafael Barriga que, a partir de 2008, me abrieron las puertas de la revista *Diners* y del portal web del cine *Ocho y medio* de Quito, respectivamente. De la misma manera, agradezco a Michelle Oquendo, quien me invitó a escribir para la página digital de su programa de radio *Desde mi visión*, entre 2008 y 2009. Inventé una columna para ello: “Yo, Franco”.

Con Pablo Mancheno hemos compartido las rudezas del mundo profesional. Puedo decir de él, con Nietzsche, que “en el propio amigo debemos tener nuestro mejor enemigo”. Gracias por acompañarme en la elaboración de este libro. Va un reconocimiento especial a mis amigos Diego Pérez Ordóñez y Yanko Molina, que han tenido la amabilidad de leer el volumen antes de ser publicado y confiarme sus objeciones y recomendaciones. Su generosidad es proverbial. Envío también un abrazo a Javier Vásconez y Juan Pablo Castro, escritores que, con su llamada o su dedo acusador, alientan a no resignarme ante la sempiterna parsimonia de este lugar de los Andes.

En tanto Toa Tripaldi, al mando de la Casa Editora de la Universidad del Azuay, ha sido el ángel de las buenas noticias para el libro, Cristóbal Zapata, poeta y amigo, cuidó el texto, y me ayudó a apelar al oráculo con el fin de sortear excesiva probidad. *Sing, seraph with the glory! Heaven is high—/ Sing, poet with the sorrow! Earth is low. / Sing seraph, —poet, —sing on equally*, susurro a los dos. Mi reconocimiento aparte al rector Francisco Salgado, quien ha permitido que *El infierno de las vanidades* vea la luz.

Finalmente, todo el amor y respeto por mis padres, Fanny Álvarez y Carlos Estrella: sin la libertad que ellos me dieron desde niño, y sin la comodidad que me obsequiaron en la casa del barrio de San Juan, nunca hubiese podido emprender travesías así de insólitas como ésta.

F.X.E.

## IGLESIAS 227

Si retorno sobre lo mismo, lo hago porque no puede vivir en una cabeza más que una idea, un dolor, y la escritura no es más que el febril acoso de esa pena. En el camino, la vida puede hundirse en la desesperación: quizá en medio asome las orejas una obra que atestigüe el empeño del hombre como un *sí*, el empeño de un ego.

Dicho esto, solo sé que el hombre cantó un tiempo y murió. Es una forma de decir: morir también puede ser *fracasar*. El hombre fracasó en el papel que su suerte le había designado esto es, esfumarse no como un innovador si no como un solitario frente al piano de un salón de hotel. Hubiese sido un final digno.

Pero no: habiendo cantado al amor, de la única forma posible, con romance, ímpetu y cursilería, convertido en un soñador, un cazador de lunas, el capitán de un velero que no tiene mar, guardó el secreto por el cual sus contemporáneos lo odiaron: cantar los fastos de un mundo diluido, destruido, de un planeta en que el amor era una fuerza terrena. Un moderno jamás lo entendería:

la ilusión reside en lo nuevo y no hay nada menos nuevo y renovable que el amor. El amor, se sabe, es memoria.

Su compromiso con las tonadas de terciopelo, edulcoradas diríamos, le compondrían una imagen a la medida, la del hombre elegante, bronceado de playa, eternamente delgado, siempre al borde del descaro, siempre al extremo del desorden y lo oscuro. Un poco demasiado previsible. Un hombre poco demasiado imprevisible.

“¡Qué daría por tener tus caricias cada día!” cantaría, envuelto en su papel, mientras una dama rubia vestida de terciopelo se resiste a su encanto copiado de Dean Martin, de Cole Porter, de Paul Anka, de Johnny Fontane, de Serge Gainsbourg. Aunque menos que todos ellos, Julio Iglesias sería su verdadero epígono, el que no cumpliría su destino de noche, soledad y fracaso. Se conformaría con ser envidiado por su apetito seductor, por su deslenguada torpeza, por su mal gusto al hablar de sí mismo. No sabría que todo puede ser perdonado excepto traicionar el fracaso.

Desaparecería en esa fecha tras entonar “mañana por la mañana, si no se rompe la noche, haremos locuras nuevas con el amor que nos sobre”. Desaparecería porque lo único que dignifica la memoria de un verdadero *crooner* es el fracaso, nunca el dinero ni la fama. Cierta romanticismo no volvería a anunciarlo en altavoces como el primero de los nocturnos americanos con habla de Castilla y quedaría solamente la calle donde caminar y olvidar, pese al par de tías viejas que lo guardan —el sus-

piro contenido— como imagen de un amorío imposible, como un pasado nunca habitado. Solo quedaría la calle donde olvidar su nombre. Olvidar su vida *de tanto ocultar la verdad con mentiras*. De tanto tentar a la pena.

(*RadioVisión, 2008*)

## POP (REMIX)

Crecimos durante la década del ochenta, y aún estamos vivos. Fueron años optimistas, edulcorados, de opulencia y algodón de azúcar. Días en que la pop marca ABBA mutó en el de Duran Duran, el de Duran Duran rompió la crisálida y la mariposa Madonna emprendió el vuelo, surcó un azul sospechoso y eterno, de fatua inocencia diseminada como el polen: sonaba Forever Young, Eternal Flame, Electric Youth. Sonaban los Dorian Gray vestidos en las avenidas de toda urbe, de Chicago hacia el sur, en torpe vuelo hacia la nada. Nosotros fuimos inocentes, pueriles, graciosos.

Nada de guerra, nada de escombros ni bombas. Nada de fantasmas asesinos, nada de herrumbre, moho y humedad de la Europa de posguerra. Ni cadáveres humanistas ni floridas revoluciones por minuto. No hicieron falta: resultamos demasiado blandos para quemar nuestros corazones, demasiado amigos de la vida fácil y los chistes fugaces, del conformismo de un dólar y la veleidad de la coca. No hermosos, no malditos. Muñecos de plastilina.

En el jardín de un castillo *kitsch*, el malo a la vista gime una canción. Ha seducido a la diva, una supermodel. Naturalmente. A la vuelta de la esquina, morirá en su ley, sepultado entre cal y hielo; en otro vestidor, la modelo acariciará nuevas sábanas, nuevos bíceps. Los dos se congelarán, fugaces e inocuos como un cromó de la memoria. Michael Hutchence se llamarán, Helena Christensen, New Sensation se llamarán, la memoria es fiel. El espíritu de la canción ha sido conformista y simple, efervescente, repetitivo, pero el tiempo se agotará y vendrá a nosotros una Britney Spears para confirmar las virtudes del pop y un Robbie Williams gorjeará para negarlo. Spears interpretará el papel de la campechana inmolada en la pira del espíritu del pop —*Hit me baby one more time*— y Williams será el afeminado entristecido por su causa. Por el bien de todos, Britney Spears garantizará el negocio, Williams la desazón, el *ennui*. El *ennui* del pop.

Pero acaso hayan sido el cartel y la canción de un comercial de TV —Coca o Pepsi, *Freeway*, algo así—, los que espolvorearon las chispas caídas del cielo y permanecieron en las almas. El pop inocuo como un vestido de celofán, timorato como el estómago y empalagoso como las pupilas de los chicos buenos y santos, hijos de mamá y aññados, el pop somos nosotros.

Almibarada mi pupila, echaré a andar el coche. Trepa niñito, diré, yo te llevo. Trepa: te parieron en una época cuyo recuerdo es el recuerdo de un tonto. Trepa que a la

vuelta asestaré el porrazo, tus sesos olvidarán la canción de medias *flapper* y falda a cuadros, y no habrá más juventud eléctrica. Trepa, este es el fin, mi fin.

Rubia suicida.

*(RadioVisión, 2008)*

## **PRINCE: UN HOMBRE LLAMADO PRÍNCIPE**

Hoy estamos tan acostumbrados al olor de la muerte, que apenas consultamos los obituarios. Al parecer, algo se nos escapa: los decesos cierran estaciones y, para este caso, las estaciones son las nuestras. Las eras se cancelan de ese modo: en la desaparición de las iconografías, la pérdida del trazo original y el escamoteo del cuadro, no en su sonido, rumor y murmullo. Permanecen los vestigios de la pintura antigua, que ya no es compañía y reflejo, *conciencia*; ahora, por el contrario, hablamos de arqueología, museo, fantasmas. De melancolía: nostalgia de lo no vivido. Eso es, por ejemplo, la paleta pastel de las alucinaciones del *Sgt. Pepper's* o el *Submarino Amarillo* de los Beatles, con su hilera de tubos psicodélicos para colorear páginas de revistas, avisos publicitarios, prendas de vestir —la minifalda, el pantalón de campana—, todos vestigios de esa época, los sesenta. La pigmentación se diluye y, con ella, la época y sus espejos. El sonido, ni presencia ni azogue, se encumbra sobre las eras, siempre joven, liviano, como el ave de la historia.

Prince guardó, en una cápsula, la parte más sustanciosa de esos años, la década de 1980, pero fue su antítesis. En la percepción de sus protagonistas, que no se suman únicamente en el censo de las luminarias y aparecen en otro flanco, la platea de espectadores, esos, los ochenta, no fueron los años más osados ni los más fecundos artísticamente. La pátina del tiempo quiere hacernos ver que su esplendor residió en una estética conformista y edulcorada, en el becerro de oro de la opulencia y los sueños pintados de fuente de soda a la americana o en los tonos más sombríos de la noche neoyorquina y el club inglés. Pero la década de 1980 estuvo atravesada por una suerte de prolongación inaudita del calor de la infancia y el regocijo de las tardes de primera juventud. Eso fueron las tonadas de *OMD* y los resplandecientes bosques de *Yaz*, es lo que resguardaron los *Missing Persons* y *Animotion* o *Love & Rockets*. En todos ellos, había un gusto por la vida tan lozano como las mejillas de una adolescente amantada con los mejores lácteos de vacas de los mejores pastos americanos. Todo parecía tan irreal y postizo como los vídeos que esa generación se esforzaría en definir como la narración de la vida en un suspiro de tres minutos. Los ochenta rebosaban confianza, falsa candidez, vitalidad de generaciones bien nutridas después de la Gran Depresión y la posguerra, conjura de cualquier desvío de muerte. Se respiraba el aire más puro en la atmósfera más transparente y aun la lluvia parecía muy bien producida en el

patio trasero de un plató de Pacific Palisades, el potrero de Hollywood.

La paleta, para el caso, era elemental: la luz de los amarillos, cegadora, jugaba al esplendor del blanco, y en su auxilio concurrían los pasteles más pálidos, rosas, azul cielo, verdes amables e inocuos. Se ha dado en defender esta idea de los 1980 como una marinera correspondiente a toneladas y toneladas bien resguardadas en Fort Knox, la reserva americana, un fortín que protegiera eternamente a niños y adolescentes desprovistos de las miserias de los países de lo que en ese tiempo se denominaba el Tercer Mundo y de los extravíos esotéricos del Segundo. La opulencia era el futuro y la línea del horizonte era tan diáfana que el cielo se convertía en mar, el mar en arena, y la arena en tierra firme sin apenas solución de continuidad. Los cabellos limpios bien cortados, en escalones y capas, rubios, castaños, color madera del Middle West eran agitados por el viento de un siempre bien avenido verano, un otoño sin congoja, un invierno sin ventisca, la primavera eterna. Si envasamos esos elementos y su ambientación correspondiente, tendremos un videoclip y esa breve cinta podría ser la plástica de los años de Ronald Reagan.

Un mundo así de compuesto, así de protegido por sus cuatro costados, debía tener sus centinelas épicos. Poco pudo hacer el cine en esta atmósfera, se trataba de un medio demasiado inquieto para cuidar el jardín

de las delicias de los 1980: las cintas duran mucho y en metraje abundante cabe una tragedia. Los centinelas por excelencia de esa era fueron la música pop y el video-clip en clave MTV. Ni el teatro ni los libros ni el arte plástico hicieron mucho para preservar el celofán de una estación que era dichosa en liberarlo todo, hasta las mercancías, completamente libres en la máquina de empaque al vacío para intercambiarse por su propia voluntad. Los libros, demasiado inconformes para contemplar superficies, la pintura, demasiado catastrofista para tolerar perfecciones, no podían hacer de celestinas del más bruñido conformismo experimentado en décadas de *pax americana*. Pero la música pop y el videoclip lo consiguieron con su brevedad y formato de fábula que se compadecía con las hipócritas lágrimas del artificio.

\* \* \*

Sin embargo, en medio, se copulaba. Aquello acaso pueda salvar a los hombres de todo género de farsa, el instinto y la urgencia de copular sin necesidad de procreación. Ahí aparecía Prince, con toda su lujuria al hombro como un lobo a punto de aparearse. Era artista, era delicado, era un genio, era el guitarrista por excelencia en la estirpe de Jimi Hendrix. Ahora observamos su cuerpo inerte en el elevador de su residencia en Chanhassen, afueras de Minneapolis, donde sus 57 años no bastaron para preservar una época, la del esplendor del niño sano. Porque la

muerte de una estrella de rock, por suicidio, sobredosis o muerte natural, no es un hecho a ser tomado a la ligera. En las estrellas de la música, la muerte nunca es natural, porque nada es natural en sentido estricto, menos en alguien como Prince. Para empezar, su bien ganada fama de obsesivo sexual que produjo obscenas canciones como “Darling Nikki” o “Dirty Mind” o “Do it All Night”, llevó a las buenas conciencias a luchar por enésima vez en contra de la procacidad en la música. Pero Prince Rogers Nelson, su nombre en la pila bautismal —había nacido en Minneapolis en 1958 y alcanzado la fama a fines de la década de 1970, esa época dorada de la música negra, y su consagración definitiva le vino en 1982, con un álbum de título premonitorio: *1999*—, había nacido para tres cosas que se sublevaban en contra de la imagen luminosa de la década que vio su fama: ser incómodo al establecimiento de la música con sus oscilaciones entre el funk, el pop, el rock, el soul y la new wave; ser una imagen siempre esquiva, allí donde pareciera echar raíces, y proponer un comportamiento que fue sexo, sexo y nada más que sexo. Al lado de Prince, la reina del pop, Madonna, pareciera ejecutar una coreografía repasada una y mil veces con el fin de escandalizar solamente, lo que en Prince fue algo inherente a su color y a su piel. Esta es una palabra más que importante, el *color*: a diferencia del plastificadamente asexuado, errabundo en sus alcobas pueriles y sórdidas, Michael Jackson, Prince ratificó, una vez más, la supremacía sexual de las razas oscuras sobre las pálidas.

Parte de ese sortilegio sexual que emanaba de su imagen provino del color de su piel.

“Actitud permanente de orgía”, ha escrito un comentarista respecto del comportamiento de Prince. Una imagen compuesta a manera de ilustración, dibujo del tiempo, puede servir para el trazo del hombre que ha muerto: si en un momento de su carrera se dio por componer temas de transparente belleza como “Nothing Compares to You”, nacido del amor por una tal Susannah Melvoin, gemela de una Wendy, con quien animó un grupo llamado The Family, temas interpretados por otros como la irlandesa Sinéad O’Connor, de otro lado se dio por recorrer el mundo en busca de principiantes para el cine con rostros de diosas del sexo, como la cada vez más distante Carmen Electra, a la manera de un oficiante que auspicia la disolución y el ayuntamiento sin discrimen. Entre el consejero de la seducción y el proxeneta de los apartamentos más abyectos, surgió el hombre que nació para ser un príncipe: Prince. “Purple Rain”, su canción emblema, advirtió que el péndulo entre el deseo de poseer a través de la carne o padecer la hiel del desamor es la pista de que el mundo no puede quedar fraguado en el molde de una cándida quietud preadolescente. Eso va bien para los vídeos de esa época: en Prince, la penetrante y casi hipnótica exhibición de la voluptuosidad, el cuerpo, el vestido y el gesto, más, por ejemplo, la danza de cobra de las cuerdas de su guitarra —deberemos siempre recordar que fue uno de los mejores guitarristas

en vivo de la música después de Hendrix— o el baile de una recién conscripta Carmen Electra, sugieren que el reino del mundo no es el de la perfección, aunque esta fuese siempre una posibilidad. El reino del mundo es la indefinición que sucede al sexo y la desesperación por no asirlo, es decir, su propia naturaleza.

Quizá esto nos diga algo respecto de la muerte del Príncipe, de su extravío en el nuevo milenio o al momento de emprender pírricas luchas en contra de la industria discográfica. Sus motivaciones quizá obedecieran al desciframiento de una música imposible, la negra, regida por el principio del cuerpo y el baile, que son, como lo sentimos ahora mismo, al oír de nuevo “Cream” y “Purple Rain” en este momento, frente al cadáver de Prince, tan antiguos como el hombre y su caverna.

Hemos perdido su color pero no su sonido, al modo en que ocurren los fines de época. Cerremos los ojos: también nosotros hemos muerto.

*(Mundo Diners, 2016)*

## MICHAEL

### 1. *Yo soy Michael Jackson*

Muerto Michael Joseph Jackson —una camilla en que yace su cuerpo extinto— la noche del 25 de junio, advierto una sombra que se agiganta hasta alcanzar el cielorraso. Lleva la sombra, el corte de pelo a lo Beatle, la silueta fina, alargada, deforme, enredada en los ovillos sonoros de *Thriller*, *Beat It*, *Dirty Diana*, agitada, contoneándose, enmascarándose, contoneándose... *beat it*: soy joven, extraviado en el mundo como solo el joven puede perderse. Hundido y enajenado como solo se hunde un adolescente que examina su rostro inseguro en el espejo de su casa en el barrio de San Juan, yo, que no hago sino desear, falseando la vida, la esquina y el empedrado, estirándolos y extirpándolos, que mi cuerpo se estilice a imagen y semejanza del de Michael, el Jacko. Corre también el 84 —el mejor año que la iconografía de los 80 recuerde, igual que ocurriera con el 86, el 87, el 88, los ochentas en plenitud— y el triángulo rasurado en las

páginas de *Playboy* corre aún más aprisa, es la madona que me pierde, se sacia, me lubrica, me pierde, la *starlet* que flota como una virgen regentada por el más rojo satén con el que ella, a su vez, regenta una suerte de corte de bobos. Como virgen. Su chambelán, compañero de realeza e icono eterno, es un joven negro caquético vestido con traje plata de confección milimétrica, los zapatos bicolor, la chaqueta colocada al hombro mientras camina y las piezas de ajedrez se encienden a su paso. Da una vuelta, el joven, ¡relámpago!, suspende la rodilla en el aire y ahora todo él se agita alienígena, milimétrico, geométrico. Mchl Jcksn. Él y la entropierna Madonna, tan deseables los dos, tan bellos, riegan su esplendor como si la pólvora de un tiempo estirado, optimista, mentiroso, cubriese el planeta de edulcorante.

En el barrio de San Juan, yo me ocupo de seguir la pista al joven ébano, ladeo el ala de un sombrero confiscado al baúl de mi padre, disfrazo mi ojo derecho y guiño al espejo mi otro ojo, como si la broma de un joven vecino del Bronx se gastase en privado. Corto también mis pantalones, dos dedos sobre la curva de los tobillos, los entubo y los afino, estiro mis calcetines blancos, me calzo los mocasines negros. Retroceden los mocasines, se levantan los tobillos, mantengo pegada al piso la punta del zapato, alterno el pie, ahora el derecho, así sucesivamente hasta dominar el paso. Billy Jean podría llamarse el baile. Pero es en el Bronx —un barrio enquistado en el sur de Quito, el hogar de mis primos—, el lugar donde habitan

los negros, las vivanderas y los obreros, es ahí donde el miedo se fabrica como la miel en la colmena, ahí donde todos somos Michael Jackson, donde todos aprendemos a bailar y a vestir tal cual Mike, orgullosos de mirarnos al espejo y reconocernos, de conjugarnos negros, violentos, venganza, de conjugarnos y hermanarnos en el *gospel*.

Emocionado y ligero, como se encandila el niño solamente, tomo las manos de los únicos pares, almas afines, que alguna vez tuve, y los reconozco idénticos, disfrazados e idénticos; con ello, se me queda grabada la convicción de que una de las posibilidades de ser, de existir, la más próxima acaso, sea calcar, imitar, ser un fan.

Era inevitable: yo siempre iba a ser Michael Jackson.

## 2. *Man in the Mirror*

Muerto Michael Jackson, se dirá que el astro no soportó hacerse viejo y prefirió marchar hacia la muerte. Aparecerán ya los intérpretes de este hecho, los abogados, los filósofos, los moralistas. Vendrán los médicos, los sirvientes, los testigos, los economistas con sus máquinas de cálculo. Imagino será justo que aparezcan todos ellos: a fin de cuentas, Michael no solo era yo, sino también ellos. No *como* ellos, sino también *fue* ellos. No fue él solamente un maravilloso accidente del funk, el rock y el pop vertidos en un crisol destilado por la potencia subyugante del

disco music, este cincuentón que ahora yace en el ataúd y cuyos mejores días habían quedado atrás —aquellos de *Thriller* y la fantasiosa cantidad de discos aparecidos en nuestras casas por arte de magia, o los de *Bad* y la revolución del videoclip y quién sabe cuántas glorias más—, no fue solamente el bailarín imposible y antigravitacional o el hombre impecablemente disfrazado, no solo el pasado triste y sórdido a manos de un padre enamorado del dinero y una industria enloquecida. Además de todo ello, Michael fue un señor de los dominios del escándalo y de aquellos que los tabloides han bautizado como los territorios de la “extravagancia”.

Ahora que lo encuentro en su féretro espléndido, también lo recuerdo acostado en la cámara de oxígeno, tan pacífico, redimido casi, como si aguardara la llegada de la muerte en la suspensión de la vida, en el congelamiento de las arrugas y el tiempo. Ser joven siempre fue una de sus consignas, apresar el niño que nunca fue, y al igual que Howard Hughes, optó por aislar el factor muerte, por suprimir el polvo, la suciedad, la enfermedad y la vida, y tenderse a contemplar la eternidad. Y aunque la cámara de oxígeno anticipara el fin, Michael persiguió la elegancia, la juventud y lo bello, las tres grandes fuerzas del hecho contemporáneo, las tres víboras letales de la vida moderna. Sirvió a las tres a partes iguales y, con ello, sintetizó la añoranza y el ideal de todos sus contemporáneos: fue un hito de la esbeltez, de la delgadez, del hambre —pesaba cincuenta y un kilos a la hora de su

muerte— a la manera de Jagger o de Bowie, estableció las pautas de la desconcertante androginia contemporánea, sirvió a la elegancia a la manera de un maniquí por el que desfilaron los cambios y caprichos del buen porte y la costura robotizada, padeció la juventud en su rostro, en su figura infantil e idiotizada, y transitó del negro al blanco, acaso como la máxima desviación humana jamás pensada.

Pero son esos los restos de este tiempo, son esas las excretas de nuestro paso por la Tierra, si aceptamos ser contemporáneos de todos los hombres y comulgar con ellos. Por eso, por ser ellos, los hombres, nunca se perdonará a Michael no soportar haber sido él, solo él, un joven ébano y bello, y ahora, a su muerte, desconocernos en él, en su rostro cincelado, en su rostro transfigurado, desconocernos quienes nos conocimos en él, negros, violentos, venganza, hermanos en el *gospel*. No perdonaremos haberle permitido entrar en nuestra infancia, hacer nuestra infancia, nuestra adolescencia y juventud, y destruirla con su partida, no le perdonaremos dejarnos llevar una muerte dentro, algo que es insoportable para nosotros, endebles hombres contemporáneos, la muerte de lo que fuimos, de lo que quisimos ser. No le perdonaremos haber sido tan natural y espontáneo en sus orígenes, y llegar a ser tan insoportablemente ambiguo e indefinido en su final; no le perdonaremos haber terminado como un despojo andrógino. No perdonaremos a este verídico Dorian Gray haber tentado la juventud, porque nos tortura hallarnos viejos cuando observamos

el espejo y constatamos el ardor de los años y el tiempo. Jamás perdonaremos, Michael, que intentases ser blanco como nosotros, y no te perdonaremos habernos repudiado y renegado de nosotros, Michael, nosotros, negros.

Michael, con su fin inesperado, catastrófico, muere por nosotros, muere para que vivamos en paz.

### **3. *Madonna (ante el cuerpo de Michael)***

Muerto Michael, no puedo parar de llorarte. No puedo detener mis lágrimas ante tu cadáver que es el mío. ¿Crecimos juntos, recuerdas? La chica materialista y el joven rey, el rey y la reina, el pop, la banda sonora de la gran carretera del presente a nuestros pies, detrás de nosotros, colgado de nuestros pulgares, debajo de nuestros pulgares.

No puedo detener mis lágrimas ante tu cuerpo, en el celoso brocal de tu vida.

Michael: ¿recuerdas el fulgurante traje rojo, las bragas negras y sedosas, de puta, que usé esa noche para ti, *my sweet prince and lord*, mi pequeño hundido en el infinito rancho de tu extravío? ¿Recuerdas el papel que te ofrecí, yo, la vampiresa devoradora, a ti, mi ultrajado bebé, carne tibia de porcelana, infante colgado en mis mamas de tráfico oscuro y sórdido coito? ¿Recuerdas, mi Baby Face, recuerdas la noche en que tu falo frío, inocente, mínimo,

no llegó a sentir mi carne de Mesalina, de Magdalena, de Salomé?

¡Dime algo, figura de ébano!: mañana seré vieja y no habrá retorno, no habrá más talento y pureza, no quedará espontaneidad ni fiereza, no habrá escena ni habrá ruido. Solo quedaré sola, cansada, derruida, solo tú, descompuesto en el infinito para dar gloria a los fieles, con tu máscara de cera. Solo tú, Michael Joseph Jackson, nacido el 58 y muerto el veinticinco de junio de un año trasmontano, solo tú perdurarás momificado, escupido, vociferado por siempre.

Solo tú, rey, mago, vida. Yo, a la caída del crepúsculo, exigiré que me lleven, que me conduzcan al escenario, que me azoten en él, pues estoy viva, viva, y soy la luz.

La luz, Michael.

La luz.

*(Mundo Diners, 2009)*

## LA HORA DEL MONSTRUO

Extraño es el hecho de que se hayan consagrado tan escasas páginas a ensayar sobre la belleza. No hablo de aquellas dedicadas a pensar la belleza como un don artístico, premisa de la armonía, las que abundan en los tratados filosóficos y en los tomos de estética. Ahí se repasan los cánones de lo bello y cómo éste navega sobre las olas del tiempo, ahí se habla sobre el establecimiento de una forma dominante de belleza y su concepto. Son páginas que, a fin de cuentas, hablan desde la distancia y el positivismo. No abundan en ellas reflexiones acerca de lo gravitante de la belleza —y su contraparte, la fealdad— a la hora de observar, dividir, organizar y ejecutar el mundo.

Me sorprende pensar que estos pasajes han servido para resguardar los prejuicios de la prudencia y su consejera, la razón ilustrada. Me asombra ver cuán lejos están del Nietzsche que piensa a Sócrates como un *monstrum in fronte* (*monstrum in animo*) y se dedica a escribir sobre su figura y su obra como el producto de un feo, de un lisiado. Proscrito de las ideas el aplomo nietzscheano, peor

aún, aislado su realismo, la prudencia de los oficios del pensamiento ha vencido a la realidad.

Me arriesgo a decir que la aventura del tiempo es la aventura de la belleza y su lucha contra la fealdad. Los árbitros contemporáneos de la urbanidad, antropólogos, sociólogos, psicólogos, derivan conclusiones sobre la arbitrariedad de los conceptos de lo bello y lo feo y su exposición a los vaivenes del prejuicio y lo transitorio. Este método les ha servido para preservar una sospechosa ecuanimidad gracias a la cual todos ganan: no importa ser feo, dicen, lo importante es saber por qué la sociedad, los miedos ancestrales, las estadísticas y las formaciones culturales defienden nuestra condición de feos y nos consuelan al recordar que ella no perdurará.

Quizá la fealdad y la belleza sean motivos más afectos a la literatura y las artes, quizá ellas preserven el *verum* nietzscheano, quizá se consagren a apuntar que ser feo es uno de los factores del crecimiento y el rechazo, y que la hermosura tal vez acumule, en el individuo, seguridades y libertades desconocidas por el monstruo. A partir de estas conjeturas, pienso que temas recurrentes en la ficción, como el desdoblamiento de Hyde, lo especular en Dorian Gray, la metamorfosis de Samsa, la monstruosidad de Cuasimodo, preservan la convicción de que uno de los secretos, acaso el más evidente y soportado, sea el del rostro, que lo mismo que preserva, acompaña, ineluctablemente, al individuo desde su raíz, de la matriz a la losa sepulcral. En medio, nos recuerda la ficción, la travesía

de los sinsabores y logros del fatalismo de la figura marca al hombre, lo lacra. Vistas las formas, descubiertas las conveniencias de curvas, armonías, carnosidades y delicadezas, el individuo se apresta a escribir su historia.

Este es un novelar que echa en falta su ensayar entonces, el desfile de sus ideas. A ensayar el monstruo, pues.

Yo, invoco.

*(Radio Visión, 2008)*

## **FRANCIS BACON: EL ENSORDECEDOR SONIDO DEL VIENTO**

Mientras reposamos del acoso que invade al hombre actual, podemos detenernos y oír el sonido de las termitas en nuestro estómago. Es el temor de saber quiénes somos y qué hemos dejado en el camino. Podrán sumarse los dolores, la sordidez, el desequilibrio. Instalado ello en la pupila, tendremos imágenes de nuestro interior, tendremos a Bacon, tal vez el pintor número uno del siglo XX en explorar el vacío y dibujar al monstruo.

Bacon fue irlandés, como lo fueron Jonathan Swift y Samuel Beckett, es decir, sus pares en el arte de la perplejidad ante el destino del hombre en su pequeñez. Le bastó a Swift una metáfora sobre el mundo en diminuto relieve, o a Beckett pronunciar el silencio de un lápiz clavado en la nieve, a fin de situarnos ante lo perplejo. Es eso: concentrarnos y percibir que un evento es un dato sin trascendencia, constatar que cada acto humano puede ser juzgado en clave de desesperación. Estos asuntos ya habían sido explorados por el surrealismo al tratar de

liberar el inconsciente. Estos tres irlandeses convocan la perplejidad ante lo carnal y mundano. En Bacon, nos persignamos ante la sordidez de la carne, ante la triste inminencia del cuerpo.

Por ello, se ha dicho, se trata de un artista con quien no es posible condescender: Bacon fue el gran provocador. Acaecidos los grandes cataclismos que ha sufrido el concepto de representación artística en el siglo XX, tal vez lo más sorprendente de Francis Bacon es que la pintura como recurso, presente, inminente, sea lo que nos golpea, más allá de la ruptura de cualquier formato artístico. Rostros, cuerpos en descomposición, figuras que se desgajan y desarman, la mutilación del hombre, y esencialmente, el punto de vista a partir del cual se observan las figuras son sus cualidades artísticas más notables. La obra de Bacon, más que a la contemplación, invita a indignarnos, una indignación germinada en nuestros flujos interiores, la incomodidad con la suerte de los propósitos humanos, la descomposición de la carne. Es, otra vez, la figura humana en su estatura divina camino de la muerte. He ahí el valor de la obra de Bacon: la indagación de la carne y la sangre para concluir, nada más, nada menos, en que sirven de poco, de casi nada.

El arte de Bacon ha sido considerado el principal neo-figurativismo de nuestra época, una vez que las vanguardias de inicios del siglo XX y el surrealismo terminaron por derribar la réplica de la figura hasta conducirnos a Jackson Pollock. Bacon retoma el cuerpo en putrefac-

ción, camino de la disolución. Son, posiblemente, los rezagos de la experiencia de la guerra, es el confinamiento de la soledad y el destino del sexo: testigo de la segunda gran guerra, víctima de su propio exilio —Bacon fue homosexual, vejado y expulsado de casa por esa razón—, el artista se convierte en el estratega que sublima las pulsiones humanas con el testimonio de los residuos del cuerpo. A fines de la guerra, en 1944, alcanzó notoriedad con sus *Tres estudios de figuras*, trabajo que apuntaba a la carroña, incluso en la crucifixión. Como telón de fondo, siempre imperturbable, la autodestrucción del individuo. A partir de ahí, Bacon comienza a depositar en la escena pictórica trípticos que dibujan estados próximos a la caída. Cada segmento será un punto de vista sobre la materia, el ojo que supervisa la descomposición de la carne. También este es el asunto de sus controvertidas *Two Figures*, uno de los cuadros más polémicos del siglo XX, con sus dos masas masculinas en situación de cópula. Con Bacon, el ojo penetra en la ambigüedad, en la ruptura de la línea de identidad. Con el *Retrato de Inocencio X de Velázquez*, de 1949, su indagación alcanza a la pintura universal. La angustia, el tormento, la perplejidad ante la existencia palpita en toda su obra. La expresión deviene reflejo de la pesadilla, los personajes se disuelven frente a nuestra mirada: el mundo no es solo tomento y excreta, también es imposible de aprehender, el mundo es un lugar en el que solo cabe padecer.

No se sabe con certeza si Francis Bacon conoció a George Dyer en 1963 o 1964. Se dice que Dyer era un ladronzuelo a quien Bacon sorprendió robando en su taller y le asestó un golpe con un tragaluz. Se dice también que Bacon lo sedujo en el acto, pero la historia no parece fiel. De acuerdo con Michael Peppiatt, biógrafo del pintor, en realidad la pareja se había conocido en un bar del Soho londinense, donde partió su calvario. Sabemos, eso sí, que Dyer era un guapo pandillero de poca monta a quien Bacon subyugaría hasta hacer de él una uva dañada: con el devenir de su relación, Dyer se convertiría en un alcohólico triste, abatido y chantajista. La historia durará por años, hasta que Dyer se quite la vida con una sobredosis de barbitúricos. Bacon le dedicaría numerosos retratos, entre ellos sus *Tres figuras en una habitación*, de 1964. La historia de los dos pudo llamarse *El baile de los malditos*. Qué duda cabe.

Me gusta la definición del arte de Bacon, obra de Damien Hirst, un artista que pagó la friolera de 33 millones de dólares por la *Crucifixión* del irlandés. Hirst dijo: “Bacon es el mejor. Tiene los huevos para joder en el infierno. Es el último bastión de la pintura. Antes de Bacon, la pintura parece muerta, totalmente muerta”. Antes y después de Francis Bacon la pintura parece muerta, y, es cierto, resguarda el último reducto de un arte que lo ha dado todo. Se ha dicho que el control del cuerpo, su sujeción y el control del deseo, es una ilusión, que la estabilidad del

hombre, por tanto, está en entredicho. Ello corresponde con la pesadilla en la representación de Bacon. Bacon es el artista del estrangulamiento del yo en un mundo reducido a su denominador común animal antes de convertirse en excedente, en cadáver. En el tríptico de Bacon que Bernardo Bertolucci mostró en los créditos de la célebre *El último tango en París* —Bertolucci invitó al protagonista Marlon Brando a ver una retrospectiva de Bacon en 1971 con el fin de que se familiarizara con el comportamiento de los personajes de esos cuadros. Se dice también que los amigos de Bacon retratados por él, el célebre pintor Lucian Freud e Isabel Rawsthorne, sirvieron como modelo a los personajes de Paul y Jeanne en *El último tango*—, la descomposición humana a partir del amor consumido es flagrante. Bacon se entiende en clave mortuoria. Bacon es también, como Munch, el grito.

Fue un niño asmático y solo, hijo de un militar que al encontrarlo probándose la ropa de su madre a los 16 años, lo expulsó de casa. Después, todo fue Dublín y Londres, la vida, la calle, la lujuria, el arte. De la suciedad del asfalto nunca volvería. O, como refrenda su obra: el cuerpo mancillado es un punto del que no se retorna.

(*DolceVita*, 2014)

## PECADOS CAPITALES: LA GULA

### 1

Porfirio Rubirosa es el prototipo del *latin lover*, dominicano de fama universal de una época en que el firmamento estaba poblado de estrellas negras. Se dice que la fama de Porfirio provenía no solamente de sus portentosas dotes para decir palabras y palabrotas a los oídos de las mujeres, de bailar divinamente, de encantar con las dotes del verbo o frecuentar la corte del dictador Trujillo, el Chivo, con cuya hija se casó, sino gracias a un secreto que lo hacía particularmente apetecido en las camas a una y otra orilla del Atlántico: la longitud, el encanto, la belleza y el vigor de su aparato. Su verga “era de la longitud de un palo de béisbol y de la anchura de una lata de cerveza”, ha dicho una niña que comentó el pergamino de su vida. Su peso lo había aprovechado, se dice, con Marilyn, Ava Gardner, Rita Hayworth, Joan Crawford, Kim Novak, Judy Garland, Eva Perón, Tina Onassis, Zsa Zsa Gabor...

## 2

Juan Francisco Redrobán era un muchacho de tez blanca, dientes pequeños y sonrisa de enferma inseguridad. Había recorrido múltiples oficios bajo la conducción de hombres muy poco claros en sus convicciones y propósitos, sujetos que deseaban amasar una fortuna lo más rápidamente posible y al menor costo, pero que no llegaban a nada más que fingir una vida. Ello le había despertado ansiedades por partida doble, al saberse resguardo de falsedades ajenas y de las propias, lo que jamás le permitiría disfrutar las mieles del verdadero éxito.

## 3

Lucho Sigüenza quiso ser militar. Había alcanzado el rango de coronel y había incurrido en maniobras en una misión de marines norteamericanos en el Caribe. Era valiente, tenía buena vista, sus compañeros lo querían y respetaban, valores que, como se sabe, resaltan en el mundo militar. Pero carecía de sentido estratégico, lo que era mucho decir, y no se distinguía por sus aventuras amorosas. En el campo de Marte, las estaciones de tiro y los regimientos, corría cierto rumor sobre él, nunca confirmado. Algo que tampoco era extraño en el mundo

militar, aunque el misterio quisiera protegerse y resguardarse.

#### 4

Raúl Tobar era un hombre de mundo al que privaban la cacería, los buques, el Mediterráneo y las corridas de toros en España. A pesar de su perfume mundano, había estudiado en Estados Unidos, cosa poco frecuente en esa época, y regimentado una pequeña fábrica de municiones en Fort Lauderdale, por lo que conocía con destreza y desde dentro la vida norteamericana. Pero hoy en día viajaba por muchos países, vivía de la renta de las haciendas familiares de azúcar y café en República Dominicana y apostaba generosamente en el casino, en Las Vegas y en Montecarlo. Tobar lucía un mostacho negro seductor, dado que su tez era blanca, delicada para un largo rostro de ojos penetrantes y oscuros.

#### 5

Todo comenzó como un juego. Una tarde en que Porfirio Rubirosa y Raúl Tobar jugaban a las cartas mientras

bebían un banana daiquirí y observaban la caída del atardecer sin mujeres, con la sola compañía de sus habanos y sus egos, a Raúl se le ocurrió preguntar qué podía uno hacer para divertirse sin muchachas. La idea era bastante ridícula, tomando en cuenta que a Porfirio y Raúl las mujeres perseguían (“les llovían”, como suele decirse), sin que se consumiera un día sin una nueva. Pero el ocio, siempre fértil, los había conducido a esa encrucijada del pensamiento y ahora se encontraban frente al reto de Tobar: ¿en qué dilapidar el tiempo si no era con mujeres?

## 6

En el palacio de Trujillo, al que solo podían acceder los más cercanos, se respiraba un aire caliente, se distinguía la severidad del ambiente y el resabio de los secretos fermentados. Los *happy few* accedían juntos o por separado a las recepciones ofrecidas por el dictador y gozaban de los favores de Ramfis, el conocido “matador” de la isla, hijo del Chivo. Para Porfirio y para Tobar, alternar con dicha estirpe era un modo de sobrevivir, o, mejor dicho, era como contar con un eficaz seguro de vida. En ese ambiente, habían conocido al coronel Sigüenza, que tenía una conversación voraz, una lengua viperina y conocía los recovecos y esquinas buenos, malos y peores del Caribe y la Florida.

## 7

Por su parte, el Coronel estaba harto de obedecer órdenes para mantener un establecimiento constituido y eterno que preservara la ferocidad de la casta. Pero nada podía hacer: debía seguir, cuidar sus pasos y mantener su vida privada en anonimato... al menos el que fuese posible en ese aire de persecución que caracterizaba a la República de Trujillo. En esos andares, un día, a la hora del crepúsculo, conoció a un joven de apariencia menuda y fragilidad extrema a quien propuso tomar una copa y charlar. Encanto no le faltaba al Coronel, que decoraba su conversación con la chismografía de las altas esferas. Juan Francisco Redrobán lo escuchaba atento, un poco amedrentado, aunque excitado a fin de cuentas. Era un mundo seguro y estable por ganar, pensaba.

## 8

Habían escogido una casa en las afueras de Ciudad Trujillo. Lo divertido era el calor de la isla y lo repulsivo era el calor de la isla. Hacía que los frutos tuvieran una duración escasa y que las bebidas apremiaran por hielos que escaseaban. Los mozos reclutados gracias a las influencias del dúo Rubirosa-Tobar vestían níveos y procuraban que

las artimañas del calor no los condujeran al fracaso en su empeño. Cuando enumeraron al Coronel los detalles de su idea, este solamente dibujó una sonrisa en los labios y sugirió que lo llamasen por la noche, a la medida de una urgencia castrense. Él hizo lo propio con J. F. Redrobán, quien, a causa de la bobería o su ambición reprimida, no dudó un minuto en aceptar la invitación. “¿Cuatro hombres en una casa? Suena extraño, pero al menos es un plan”.

## 9

Platos fastuosos imaginados en Francia, ostras, almendras, patos, esturiones y cocos lucían abigarradamente mezclados sobre manteles de hilo dispuestos en mesas de estilo clásico que se extendían a lo largo de los tres salones de los que disponía la casa de campo. Salsas rojas, verdes, amarillas, blancas, ocupaban una esquina de los tres salones, repartidos en grandes tazones que hubiesen podido contener un coctel entero. Las paredes habían sido adornadas con figuras lascivas que exhibían cópulas, felaciones y ayuntamientos animales, todos provenientes de la época del imperio romano, o de Oriente, de China, en un conjunto sobrecogedor y excitante. Las alfombras color carmesí mostraban pequeñas manchas grises producto de desenfrenos anteriores que no habían podido ser

borrados haciendo uso del agua corriente. De pie, frente a una de las mesas, vestidos de negro y blanco caribes, los cuatro hombres charlaban cual si fuesen políticos que traman un motín en un barco, o parecían coroneles — uno lo era— a segundos de una declaración final, del ultimátum. Las copas en sus manos exhibían un líquido blanco y espeso más parecido al esperma humano que a los jugos del cocotero.

## 10

Tobar era el oficiante de la noche de exceso. Debían comer, no hasta la saciedad, sino hasta la enfermedad. Debían comer todo lo que se presentase y la disposición a camareros y bodegueros era que los señores debían ser provistos de toda la alimentación y las bebidas que colmaran no su hambre ni su deseo, sino que los hicieran traspasar el umbral de lo prudente. A medida que comían, se veía en acción el ejercicio de una demostración del talento humano para idear soluciones posibles acerca de problemas reales o ilusorios, no importa su cualidad, y se intuía la disposición a ponerlos en escena. Es decir, se trataba de una solución provocada por el digno espíritu humano de conducir con el intelecto todas las formaciones y deformaciones del espíritu y la carne: había ron, puros, habanos, carnes de distintas fieras salvajes o carnes

de reses, faisanes, róbalos, caribúes traídos del norte a través de la Florida gracias al auspicio del Coronel, vegetales de coloraciones de horizonte y agua, limones, limas, guayabas lucían enteras o carcomidas en las bocas de estos hombres que, cuando no comían, bebían copiosamente o discutían acerca de los trazos insinuantes de los grabados con que se habían decorado las paredes. Hacían cuentas de las mujeres que habían habitado sus vidas, recordaban la cópula haciendo uso de vergas prominentes —Porfirio—, o se quejaban de habitar un mundo como aquél, aunque se regocijaban de tener buenos amigos, tan influyentes. Solo Redrobán permanecía silencioso a la espera de aprender de todo ello, de extraer una conclusión.

Ahítos, hinchados a la manera de un burro muerto que yace en descomposición durante días y solo al cabo de ellos es encontrado, como en las Hurdes, al cabo de un puñado de días, los hombres, desparramados sobre las alfombras o en los sofás y en los canapés, exhiben un color amoratado, de alcohólicos, pero con cualidades mortecinas nunca vistas. La gula y la lujuria son pecados de exceso, reza el mandato. Tormenta de lluvia y granizo en el tercer círculo del infierno aguarda a los viciosos. Las pláticas son escasas ya entre los gulosos hasta extinguirse. Hay que dar por concluido el plan, como corresponde a la moral castrense o a la moral inmoral de lo mundano.

Observamos a los camareros flanquear a Redrobán, ayudándole a alcanzar el baño. Las congestiones del intestino son indomables, cualquier rapidez es poca. Sin embargo, lo apoyan, lo llevan a rastras, como en una gran comilona, con el fin de cumplir su misión. Casi en la puerta, el Coronel se ofrece a, delicadamente, ocuparse de lo más incómodo. Ingresan los dos y el tiempo se arrastra frágil a través de la atmósfera caliente y el olor a vientre y cosas podridas. Son apenas unos minutos en que los sonidos alcanzan intensidad, una rápida y breve cisterna, después se oyen ruidos de lamer y chupar. El silencio que se dibuja a continuación es solamente roto por una descarga que atruena, se diría, hasta los salones del palacio del dictador, en Ciudad Trujillo. Después, el correr del agua, immaculada y discreta, y la figura del Coronel. Se abandona en una poltrona con brusquedad, un saco de carne y sangre humanas. Porfirio y Tobar lo miran, entre estertores. Sonríen.

*(DolceVita, 2014)*

## **AVA GARDNER: EL ANIMAL INDOMABLE**

Se dijo que Ava fue el animal más bello del mundo y acaso sea cierto. Lo que no se ha dicho con claridad es que se trataba de una travesura indomable, *insaciable*, que dejó un reguero de corazones exprimidos allí por donde pasaba, con un aire a revolcón y escándalos tasados en altos decibeles y tarifas. Supimos que rompió el corazón del duro Sinatra, que humilló a Mickey Rooney por ser bajito, que toleró a canallas que la golpearon a diestro y siniestro —el buen racista de Howard Hawks o el mamado eterno de George C. Scott—, que no se adaptó a la vida verdosa de Robert Mitchum, marihuano entre marihuanos, demasiados diablos atravesaron su historial erótico. Sabemos que contemplarla era divisar a una pantera en la selva y sentir la apremiante necesidad de poseerla era una certeza de plata y de plomo. Fue actriz de grandes papeles de la edad de oro del cine de Hollywood y una de sus imágenes magnéticas, en *Mogambo*, en *The Killers*, en *She Went to the Races*, en cualquiera de sus *films*. Compartió cartel con Deborah Kerr o Lana Turner, y con ellas

también alternó en las atenciones de los mejores cuerpos masculinos de la gran era al servicio del *menage-à-trois*. Su debilidad fue vivir en España, donde protagonizó gran parte de las peleas y sinsabores que sumieron a Frank Sinatra en el papel del cornudo loco. Pero él cuidó de ella hasta el final, aún sabiéndose traicionado por el más bello de los animales, que a la par de bello era, ni qué decirlo, indomable. Y voraz como pocas fieras de cabello oscuro en los territorios hechizados de Hollywood Babylon.

*(Gentleman, 2016)*

## ***CULT MOVIES:*** **MÁS ALLÁ DEL CULTO**

Las religiones mueren o están por morir. Esta frase, que podría ser epitafio del *desencanto del mundo moderno*, está más viva que nunca. El culto persiste con sus máscaras seculares y adopta formas por doquier.

“Los antiguos dioses envejecen o mueren, y no han nacido otros. Esto es lo que ha hecho vana la tentativa de organizar una religión con viejos recuerdos históricos, artificialmente despertados: de la vida misma y no de un pasado muerto puede salir un culto vivo. Pero este estado de incertidumbre y de falta de orden y concierto no puede durar para siempre”. En este tono profético hablaba Émile Durkheim sobre la muerte de los dioses. Pero la muerte de los dioses no es la muerte del culto, el estado de incertidumbre quedó atrás. Hoy, el mundo se organiza bajo formas insospechadas, en envoltorios gelatinosos. Es el transcurrir, el presente del pasado y el saltar al futuro. En ese estado, el culto por los nuevos dioses se aviva, nacido de las partículas de vida que el moho acumula en una piedra.

Somos los mutantes del tiempo, hijos de *Blade Runner*, quienes hemos forjado el culto. Pasamos la niñez encerrados en la habitación con la TV encendida hasta la madrugada, con las cortinas abiertas y el viento de la ciudad enfriándose, veloz, inquietante. Pasada la medianoche, bajo las cobijas, la programación de la televisión cambia, muestra lo que no se muestra, vida detrás de la vida, *after hours*: un doctor Xavier (ojo con esta X) inventa un colirio que le permite ver con mirada de rayos X. La vieja historia del científico loco abre otra página oscura de celuloide. El doctor X(avier) —¿recuerda usted el clásico *Doctor X* con Lionel Atwill?— atisba bajo los vestidos de las damas —ah, viciocillo—, pero pronto la obsesión se vuelve maldita. Las dosis aumentan, los períodos de abstinencia se hacen más cortos, la necesidad de la droga crece. De médico transita a curandero, radiografías gratis de un vistazo, pero las excesivas dosis destruyen sus ojos y ahora el Doctor X solo puede ver las estructuras de las cosas y las casas, su iris se ha convertido en una caja de Roentgen... hasta perder la razón. La cuenca del ojo se ha convertido en la cavidad del universo: negra, negra, negra. La naturaleza y la ciudad se tornan metal en blanco y gris pastoso. El doctor se aleja de la ciudad, apenas puede guiar el automóvil. Lo sorprende la llamada de Dios en una iglesia. Los ojos se le han calcinado, ya son alquitrán. Dentro de la iglesia, los fieles se vuelven cuando entra. El doctor cae de rodillas en tanto los feligreses lo rodean. Uno de ellos recuerda las Sagradas Escrituras:

“si tu cuerpo, si tus ojos te hacen pecar...”Y todos responden: “¡¡arráncatelos, arráncatelos, arráncatelos!!” Fin del Doctor.

Son las dos de la mañana, tengo doce años, es sábado. Apago el televisor, pienso en el doctor, no puedo olvidarlo, no puedo dormir. No duermo durante seis años, agobiado por las películas de terror. Pero ahora despierto, soy viejo... el doctor. La vi una sola vez, aunque en mi cabeza la he visto mil veces. El culto no es la repetición de una cinta, no es una película recurrente. Esto es el culto: la obsesión, el claustro. El origen de las religiones proviene del culto a los ancestros muertos y se desarrolla en la similitud del sueño con la muerte. Los antiguos creían que el alma sobrevive al cuerpo. Pero la raíz de todo culto radica en la relación de los vivos con los muertos: “La aureola de la que siguen rodeados no les viene pues simplemente del hecho de ser ancestros, es decir, el hecho de haber muerto, sino del hecho de que se les atribuye y se les ha atribuido siempre un carácter divino. Con propiedad, no se puede decir que estos ritos constituyen un culto de los ancestros en tanto que tales. Para que pueda haber un verdadero culto de los muertos, es menester que los ancestros reales, los familiares que los hombres pierden realmente cada día, se convirtieran, una vez muertos, en objeto de culto”, dice Durkheim. Es decir, el culto siempre es familiar y cercano, o, para usar una palabra indolora, *vívido*. *El hombre de la mirada de rayos X*, de Roger Corman es el culto.

Mi infancia de terror se consolida en la suma de parámetros para juzgar una obra. El culto destruye toda consonancia formal, el consenso de la autoridad que es, en la mayoría de los casos, un acuerdo arbitrario. Los filmes “trascendentes” vendrían a ser, de acuerdo con ello, los que rompen con los cánones sintácticos y narrativos del pasado. A eso apunta el crítico, de ahí extrae los filmes que debemos ver. El culto transgrede las coordenadas de esas estructuras del gusto, como en *El hombre de la mirada de rayos X*. Es una comunicación con nuestros propios espíritus muertos, con el sepulcro del niño que usted fue y los filmes que vio cuando niño. Sobre esa base, se construye el gusto del individuo y por esa hendidura se filtra el culto. Durkheim prosigue: “Este alargamiento del culto de los muertos al conjunto de la naturaleza vendría del hecho de que los hombres tendemos instintivamente a representarnos todas las cosas a nuestra imagen, es decir, como si se tratara de seres vivos y pensantes”. En otras palabras, las películas que conforman nuestro gusto subterráneo son las que nos comunican con el niño —los niños— que llevamos dentro, vivos y muertos.

De ahí viene la obsesión con el culto. *Barbarella* (1968), de Roger Vadim, fue una *space-opera* de calidad muy alta. Convertirse en objeto de culto se asentó en su pobreza en decorados, la torpe actuación de la Fonda, en la anécdota pobre y difusa, en la aparición de un Marcel Marceau irreconocible, su carácter contracultural, se diría. El espectador solitario y, por extensión, onanista,

consagró la aventura de Barbarella y Pygar. Siluetas como sombras han salido de estas extrañas películas de serie B. Nombres como Anita Pallenberg y David Hemmings. El culto comunica a los vivos con los muertos, o los resucita. El culto es el zombismo de la industria cinematográfica. Pero no vayamos tan rápido.

En la boca del insomnio, advierto que el culto no es solo cinematográfico. El culto de *El almuerzo desnudo*, la novela de Burroughs, se extiende por décadas. O el de Jean Cocteau. O el de *American Psycho*, la novela de Bret Easton Ellis. O los primeros plásticos extraviados de la Velvet Underground. Lo que nos une y comunica en el culto es el gusto por la extrañeza y este gusto obedece a las marcas de infancia. Toca, entonces, reconocer cuáles son los objetos de nuestro culto particular y traficarlos con otros cultores.

Si me permiten, mi culto cinematográfico particular —que, *rara avis*, coincide con el de un par— viene de la caja de los recuerdos, la infancia, y es proclive a lo carnoso, a lo casposo, a lo vampírico, a lo estúpido, lo monstruoso y lo grandilocuente. Sin orden de aparición, sumo *films* como *Casanova* (1976), Federico Fellini; *El ansia* (1983), Tony Scott (hermano de Ridley, que dirigió en la mentada nada más y nada menos que una escena lésbica entre Catherine Deneuve y la politizada Susan Sarandon. Al trío se sumó el andrógino *vamp*, David “Knife” Bowie); *Carny* (1980), Robert Kaylor, con Jodie Foster; *Naked Tango* (1991), Leonard Schrader, con Vincent D’Onofrio,

Mathilda May y Fernando Rey; *Barbarella* (1968), Roger Vadim, con Jane Fonda; *El baile de los vampiros* (cuyo nombre en inglés es “*Perdóneme pero sus dientes están en mi cuello*”, 1967), dirigida y protagonizada por Roman Polanski, en compañía de su esposa, asesinada a manos del horrorífico Charles Manson, Sharon Tate; *Lonesome Cowboys* (1969), Andy Warhol dirige a Viva; *Sisters* (1973), del comercialmente exitoso Brian de Palma; *Revancha triunfal* (1984), Jerzy Skolimowski; *Showgirls* (1995), Paul Verhoeven; *El hombre de la mirada de rayos X* (1963), de Roger Corman; *Last summer* (1969), Frank Perry (con una jovencísima Barbara Hershey, mujer verdaderamente ardiente); *La gran comilona* (1973), Marco Ferreri; *Blue velvet* (1986), David Lynch; y, es obvio, un director que no puede faltar en la lista de un obseso: David Cronenberg, con *Crash* (1988), protagonizada por Elias Koteas y Holly Hunter.

En alusión a la existencia de un inconsciente colectivo, las coincidencias con otros cultores son varias. Vi muy tarde *La parada de los monstruos*, de Tod Browning, y, poco o nada, a John Waters, o *La matanza de Texas*, para incluirlos en mi culto particular. Pero el culto también es necrófilo y se alimenta de la vida de los muertos (no solo en las prácticas pornográficas, tan gustosas de este tema). La fagocitación del gusto ajeno también forma parte del culto, siempre y cuando privilegie la obsesión. La comunidad de fanáticos que construye todo culto seglar es común a los noctámbulos de oficio. El deleite con la sangre, la basura, el *gore*, los bikinis playeros, las

secuelas de chicas en la cárcel, los decorados artificiales, el plástico y el cartón piedra en emocionantes e idiotas aventuras interestelares, identifican a los cuervos de la madrugada. La serie B, la serie Z, producciones baratas y risueñas, los subgéneros de pacotilla, son nuestra carne en el frigorífico. El culto ha sido siempre un altar a los muertos como en las culturas antiguas. Por eso es origen de una nueva religión, la primera totalmente intestinal, la religión mundana.

*(Ocho y medio, 2007)*

## KEITH RICHARDS CREPUSCULAR

No creo en muchas cosas, sinceramente.  
Creo en dios cuando me corro.

KEITH

Keith Richards es el rock, se ha escrito. El hombre es la esencia del rock, su irreductible libertad, su gana de ir contra todo y contra todos, su sentido del caos, su lugar en el corazón humano. Keith Richards es la guitarra colgada al hombro y la motocicleta en la calzada dispuesta a ir más allá del tiempo. Richards es el exceso, la sobredosis, el retorno desde el fuego. Lo dijo Marianne Faithfull, cantante excelsa, ex amante de Keith y Mick: Keith es el rock. Nada tiene maquinado este salvaje: él es la pulpa, el tuétano del rock. Sin contemplaciones, sin pelos en la lengua, sin eufemismos.

La vida de Keith ha sido turbulenta y polémica, pero estamos seguros que se ha tratado de una sucesión de líneas honestas y de un talento inmoderado. Al oírlo hablar sobre Black Sabbath o Metallica en nuestros días, no queda más que inclinarnos ante palabras cortantes como

un cuchillo (respecto de esas bandas, ha lamentado que su legado pueda resumirse en un ruido emitido por un par de guitarras y chillidos guturales que se pretenden música) y no cabe duda que sus asertos sobre música no son menos fundamentados y ácidos que aquellos dedicados a su entorno más inmediato o lo que prodiga a sus enemigos. Un puñetazo de Keith Crepuscular ha sufrido Justin Bieber no menos que una centena de chicos que practican el pop cual contenido de la factoría Disney. También se ha opuesto abiertamente al hip-hop que muchas de las leyendas del rock han acogido ante la sequía en predios propios y lo han incorporado en sus repertorios. No ha ocurrido así con Richards, que no da tregua y defiende la genuina apuesta del riesgo.

En años recientes, esa vocación lo ha llevado a presentar su novedad *Life*, una autobiografía escrita a “tumba abierta”, como la describe diario *El País* de España. Si hay que hablar sobre Keith, habrá que aludir (y acaso no solo aludir) a la vida de Mick Jagger, su eterno amigo y rival, acerca de quien Keith ha dicho las peores cosas y en torno a quien ha construido su carrera. Entre esa ira y encanto oscila la personalidad del rufián más rufianesco del *rock & roll*, mientras se reserve para Mick, siempre Mick, la tarea de embajador plenipotenciario de la banda más famosa de la historia, los Rolling Stones. Entre la leyenda de su rivalidad con los famosos Escarabajos, los Beatles Fab Four, y la arremetida contra bandas conocidas del

presente, que al parecer hacen escuela y marcan el rumbo de la música contemporánea, la vida de Keith es una sucesión de drogas, sanatorios, hijos, composiciones, sobredosis, creatividad incandescente, más canciones, más logros, más éxito, dinero a raudales, rebeldía y libertinaje. También lectura, concentración e irreverencia. Keith nació en Inglaterra en 1943 y aún da guerra sobrepasados los setenta años, el umbral del sonido.

Y el alcohol que nunca puede faltar en nuestras vidas, el alcohol que es principio y fin de la existencia del hombre en la Tierra. Una copa de vodka con naranja lo acompaña adonde vaya, a sus más de setenta años. Es un viejo gladiador de los excesos y en ello comparte cartel con el rufián Hugh Hefner y otros ancianos así de fundamentales. Su desequilibrio es invariable y su perfil camorrista no lo ha dejado desde aquellos ya muy lejanos años sesenta en que labró su fama y su talento: de *Sympathy for the Devil*, el politizado documental que dedicara a los Stones el maoísta Jean Luc Godard, mientras trabajaban en la grabación de su emblemático tema en los Olympic Studios de Londres, a *Shine a Light*, el documental que Martin Scorsese hiciera de sus actuaciones en vivo hace un lustro, no se ha movido un ápice en la imagen del agreste de los Stones, el Hombre Oscuridad por excelencia, quien amenaza y no persuade, quien se impone y no negocia, quien, guitarra al hombro, solo aguarda la llegada del destino. La imagen bucanera que jamás lo

abandonará hace, de él, hermano del ancestral Francis Drake. Su sombrero contribuye a esa imagen marginal, apartada del curso normal y tedioso de la vida.

En sus memorias, la rubia Marianne Faithfull ha explicado cómo, con el correr de los años, el legendario *frontman* de los Stones, Mick Jagger, fue convirtiéndose en un diplomático cuya audacia y capacidad de seducción lo hicieron irresistible entre propios y extraños con el fin de, a partir de ese círculo de virtudes, tomar de la mano a la reina Isabel de Inglaterra o ser investido Sir Jagger es un hombre exquisito para quien la atención a las palabras de los otros o la gentileza extrema, no menos que un encanto que irradia como luz, le permiten conquistar cualquier tierra, aún la más ignota, en un despliegue de magnetismo. Por el contrario, no es especialidad de Keith seducir a nadie, aunque sí interpretar al crápula de toda historia y al tipo enmarañado en las drogas que carga en todos los bolsillos de sus enmarañadas chaquetas. Se dice, por ejemplo, que fue *brujo* de John Lennon en sus tiempos, El Proveedor, que la heroína lo sumergió de cabeza en el Averno, no menos que la coca, los ácidos y las sustancias que en medio aparecieran. Se da por descontado que la relación con Mick está inundada de momentos de feliz iracundia, espolvoreada por explosiones de egolatría sin doma: cuando Mick decidió alejarse de los Stones y negociar un contrato para luchar por su independencia, sin decir nada al resto de miembros de la banda, se ganó la fama de traidor, el mote de la “puta de Brenda” y el de

“su majestad... el hijo de puta”. La sucesión de hechos que harían famosos a este par en su inquina y cariño se inaugura en los sesenta, desde la ya lejana época de Marianne Faithfull y Anita Pallenberg, la actriz pareja mítica de Keith, con la que perdería a un bebé a sus escasos dos meses de gestación, el bebé de una Rosemary de pelo azabache.

Hoy, más allá de la barrera de los setenta años, con nítida voz al mando de su embarcación, Keith Richards representa la rudeza que nunca ha dejado de exhibir el rock. Keith Crepuscular es el mismo brujo de los veinte años, pero no ha dejado en el camino de ser lo que el diablo quiso para él:

Keith es el rock.

*(DolceVita, 2015)*

## VELVET UNDERGROUND (O CÓMO ODIAR A LOS BEATLES)

La Velvet Underground, banda de Lou Reed e intérprete de música incómoda donde las haya, interpretó una tonada a la que llamó “Canción infantil de la Velvet” que en su letra parafraseaba a la mítica “Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band” de los Beatles. La última línea de la canción de la Velvet decía, sin disimulo, que la dulce presentación de la Banda de los Corazones Solitarios del Sargentito Pimienta no era más que “pura mierda pretenciosa”, y cerraba con esos solos y mini solos de guitarra que chirrían como un clavo oxidado sobre una placa de aluminio, como un *agrrrryyy*.

De ese modo, los buenos chicos de la Velvet Underground, que nunca fueron buenos, declaraban guerra abierta a los siempre simpáticos e insufribles Beatles, tan galardonados, tan queridos, tan bien peinados, tan refinados, aunque simularan ser corrosivos, tan juguetones que sus canciones parecían de parvulario, tan conformes y conformistas. La verdad es que la Velvet se había situa-

do en las antípodas no solo de los Beatles y lo que ellos significaron, sino del mundo entero. A fines de los 60, la escena estaba repartida entre la rebeldía edulcorada y fingida de los Beatles, la psicodelia en las calles londinenses, el buen ánimo *surfing* de los Chicos de la Playa (Beach Boys) y un naciente reguero de rock progresivo, *hard rock* y metal a partes iguales. Sin olvidar, claro está, la revolución rockera de Grateful Dead, de los Credence o Crosby. Pero a nada sonaba y nada sonaba como el sonido chirriante, pletórico de sucia poesía urbana, de las canciones de la Velvet Underground.

Fueron un cuarteto a la manera tradicional y sus orígenes estuvieron, la leyenda cuenta, auspiciados por el gran gurú de la Factory, Andy Warhol. Entre el millar de seres extraños que cerraban tras sí la puerta del centro de convenciones más extraño del mundo, entre artistas rebeldes, cineastas fracasados, estrellitas con aspiraciones y aspecto de invitadas porno a una coctel, aparecidos de lujo, *marchants d'art*, soplones de la policía y una marea de oportunistas y curiosos, entre todos ellos una actriz en retirada de la escena europea, provista de una grave voz macabra, se convertiría en consentida durante quince minutos del dios de lo efímero, Warhol. Andy creería en ella para unirla a una banda que había conocido y decidido apadrinar, muchachos apenas, un tal Lou Reed de origen judío, Maureen Tucker y Sterling Morrison, que decidieron hacer de la música un anti-dogma. Ello comenza-

ba por la selección de su nombre, *Velvet Underground*, el Subterráneo de terciopelo, que podría significar también *terciopelo en el subterráneo*, en alusión a los preceptos de Sacher-Masoch y a una cruel imaginación espoleada por la heroína. Era, en suma, la primera banda de garaje de la que se guarde memoria.

Los tres, junto a Nico Icon, cual era el nombre de la modelo alemana recién avenida al ambiente neoyorquino de abierta depravación, compondrían un ramillete de las mejores joyas malditas de la tanda que acompañaría la grandeza de David Bowie y las hazañas musicales de los 70. De poseer cualidades malditas cosechadas entre Sacher-Masoch y el Conde de Lautréamont, de “belleza venenosa” como se ha denominado a la condición chirriante de la música de la Velvet, serán tildados sus engendros. Son suyas estas cualidades que habitan el delicado subterráneo del terciopelo vaginal, contrayéndose hasta inducir el desmayo. En la puerta del orificio, oímos el grito del éxtasis, un quejido doloroso en la nota más alta de la guitarra, la gloria carnal que nos obsequia con la droga más letal, el demonio. Es la heroína que nos hace esclavos y a la vez nos quiere amos: “Heroin”, be the dead of me/ Heroin, it’s my wife and it’s my life/ Because a mainline to my vein/ Leads to a center in my head/ And then I’m better off than dead”, nos dice Lou, y ya en el orgasmo alcanzamos la negación de la vida. Heroin es el himno de aquello que narcotiza y asesina.

Pero los designios de la Velvet no apuntaban solamente a la caricia genital o a la inserción en la vena que libera al caballo dormido. Nos hablan también de la pequeña tarántula que se oculta en el amor, esa mujer fatal que vendrá por nosotros para atarnos y echarnos a perder (encarnada en Nico, arpía de la belleza), con el fin de fatigar la razón y hacer del rey un tonto. “Femme Fatale” es un himno nocturno no apto para Escarabajos embobados en ob-la-di-ob-la-da. Los autores de la Velvet son animales de vida salvaje en una noche que es boca de lobo y huracán. Pocos autores de rock tan sombríos como Lou Reed al mando de su banda y escasas mujeres tan peligrosas —¿Grace Slick, Debbie Harry?— como Nico, en la voz de la Velvet.

Quizá ninguna otra banda tuviese tanta influencia en gente como Iggy Pop, los Stooges y los Sex Pistols como la Velvet Underground, pero quizá su mayor influencia se perfilara con el tiempo veinte y treinta años más tarde en todas las agrupaciones que han heredado su sonido de garaje. En ejercicio activo durarían unos pocos años apenas y su legado abrirá paso a la espléndida tarea de Lou Reed en solitario hasta alcanzar influencia en gente tan lejana y tan próxima al terciopelo como Pulp o Pixies en años recientes. La Velvet y sus cantos a las drogas, “White light/White heat”, uno de los más importantes, su trascendencia en la cultura contemporánea del asfalto y los

rincones oscuros del pavimento será la más duradera, la más ajena a la inocencia.

Y a la rebeldía de salón, tan bien armada por los cuatro fabulosos.

Bah.

*(DolceVita, 2015)*

## ÍDOLOS CAÍDOS

### 1

Acostumbrado como estoy al Londres de la Woolf, a la sirena de los buques en la desembocadura de las cloacas, al umbroso corredor que guía hacia el salón de la señora Crowe —el epicentro del chisme en la ciudad—, me resulta sencillo imaginar al divo David Bowie descendiendo las escaleras que lo separan del jardín de Haddon Hall, abrir la portezuela del coche y colocarse al volante de su limusina verde esmeralda camino del Marquee's Club. A lo que no me acostumbro es a mirarlo después de la bofetada, arrojando espuma por la boca en su asiento, frente a Lou Reed y sus gorilas, para, en un instante, recuperar la línea. Es lo que ha sucedido anoche —1979, diciembre—, mientras cenaban Bowie, Reed y su banda, después de un concierto de la gira *Take no Prisoners*: en medio de whiskies y carcajadas, Lou y su arrogancia neoyorquina encajaron la negativa del Duque a producir su nuevo disco y, con ello, la compostura de las palabras

caducó. Lou habría gritado “¡No me digas eso!” y dejado caer brutalmente su manaza sobre el fino rostro del Duque, haciéndole sangrar. En ese instante, intervinieron los de la banda, en particular un comprensiblemente bien apodado Alce, gracias al cual la gresca no alcanzó los tinglados más altos. Luego, abrazos, besos como antaño, cuando eran amigos íntimos y, según regaron los tabloides, algo más. Brindis. Pero, cuando la tormenta parecía haberse disipado, los traumas del amor judío — el de Reed, se entiende, ese coctel de condescendencia, culpa, desaprobación, ternura e ira aderezadas con una acendrada voluptuosidad— afloraron nítidos como el día de su alumbramiento y trocaron en un nuevo bofetón subrayado con un segundo “¡Te he dicho que a mí no me digas eso!”, con lo que la cuestión quedó zanjada. Zanjada al menos por un instante, el indispensable para que el Alce interviniera de nuevo y todos pusieran pies en polvorosa. Se dice que Bowie descendió furioso las escaleras del restaurante, rompió una a una las mace-tas que adornaban cada alfombrado y lujoso escalón de ingreso profiriendo venganza a voz en cuello, y se fue a buscar camorra al pie de la ventana de la habitación del hotel donde Reed se alojaba. Los amigos y algunos fans consiguieron apaciguar a la enervada estrella y se la llevaron consigo dios sabe dónde. Muchos años después, quizá hasta el día del cumpleaños número sesenta del Duque, festejado en olor de multitud el ocho de enero de dos mil

siete, la rencilla seguiría pasando factura de odio y rencor a sus involucrados.

## 2

No viviremos, sin embargo —al menos eso quiere hacernos creer la prensa del corazón—, para asistir a la amistad de ese dueto de machos ancianos (la expresión con sabor a leche cortada es, obviamente, de Roberto Bolaño) formado por García Márquez y Mario Vargas Llosa. Lo que le hizo Vargas Llosa a García Márquez no se puede perdonar, menos cuando todo indica que el trasfondo de los hechos es netamente carnal y, por tanto, se retuerce más allá de toda lógica. Han de contarse dos o tres años antes de los sucesos de Londres cuando, al término del pase privado de un *film* basado en la tragedia de los jóvenes uruguayos extraviados en los Andes, en Ciudad de México, Vargas Llosa arremetió contra su amigo y compañero de platea en el boom, asestándole un derechazo en el ojo mientras a voz en cuello profería:

—¡Cómo te atreves a venir a saludarme después de lo que le hiciste a Patricia en Barcelona!

Para quienes no estén familiarizados con los sucesos, ha de recordarse que la tal Patricia era (y sigue siendo) la esposa de Vargas Llosa, y que la alusión a Barcelona

parece obedecer a que este fue el sitio donde unos García Márquez, Gabriel y su esposa Mercedes, clementes con el infortunio que atravesaba su amiga Patricia, le brindaron posada, apoyo moral y consejo. Ocurre que Mario había corrido tras los pasos de una joven sueca, ocurre que por esta causa había abandonado a su mujer e hijos, y deseaba, otra vez, tentar a la diosa Fortuna, como habría de hacerlo toda la vida. García Márquez, fiel a su narrativa fantástica y expansiva, expansivamente había transmitido sus fantasías sobre el caso Vargas Llosa a la esposa engañada: “si es por su bien, Patricia, usted debe separarse”, le habría dicho con un inconfundible acento caribe mientras sostenía las manos trémulas de la mujer entre las suyas, calientes y ásperas, con lo que había rasgado su firma en una de las sentencias que lo harían famoso. En lo posterior, ni uno ni otro ha vuelto a hablar sobre el tema, solo el resentimiento ha quedado escrito para siempre, solo una estela de misterio se ha desplegado en torno. Hay quien, infidente, ha dicho que Patricia —quien no estuvo en el lugar del duelo—, recibió en su habitación de hotel a un Vargas Llosa pálido tras la batalla y a la voz de “¡Imbécil! ¡Cretino! Me has puesto de hazmerreír público, me ha llamado la Gaba, medio mundo”, arrojó a la noble testa del realista una de las lámparas de la mesa de noche. Otro, y creo que se trata del fallecido Tomás Eloy Martínez, amigo de ambos, solo nos revela que uno de ellos le robó una mujer al otro y no hay nada más que contar: no se odian, en el fondo siguen siendo amigos.

Unos últimos, más imaginativos, acuciosos investigadores de los recovecos de la literatura y sus protagonistas, aseguran la existencia de conversaciones telefónicas secretas y esporádicas entre los dos grandes, durante las cuales se habla en clave, nadie sabe acerca de qué. Quien pueda delirar, delire.

Lo mejor del *affaire* acaso repose en unas fotos reveladas hace poco, en las que García Márquez, con un ojo a la viruta, perruno y apesadumbrado en la primera, pícaro y sonriente en la segunda, siempre coqueto, preserva el acontecimiento en procura de sus anales póstumos, a la misma altura de los de Quevedo y Góngora, Ramón del Valle Inclán y Echegaray, Norman Mailer y Gore Vidal. El mismo Rodrigo Moya, que hizo las fotografías, así lo ha recordado y pinta a un García Márquez ansioso por inmortalizar la carne estropeada antes que esta convalezca. Como si le gastara una chanza a la inmortalidad, antes de sacarse las fotos parece haber bromeado: “Mario pega duro... Me pilló por sorpresa”.

### 3

Aunque haya vivido más de veinte años en Londres, dudo que Vargas Llosa comparta el placer de ciertas escapadas londinenses de Bowie y compañía, aunque los dos sean unos comprobados amantes de la pintura y las artes. No

por falta de clase ciertamente, sino por el ascetismo y la frugalidad de los que ha hecho gala tras el episodio de la sueca y el directo de derecha. Nunca sabremos a ciencia cierta de qué manera persuadió Patricia al ahora premio Nobel, pero de lo que sí podemos estar seguros es que el escarmiento ha sido esencial para su posterior gloria y su exilio por razones estéticas. El Londres de Vargas Llosa no es precisamente el de esas fiestas privadas, el 74 y posteriores, que tenían como escenario el Haddon Hall y presentaban como anfitriones a la pareja Bowie-Angie. Angie, para quien Londres sí fue su Babilonia, sería cortejada por el Duque desde fines de los sesenta y con el correr de los años trocaría su original Mary Angela Burnett por el melancólico nombre de *Angie*, tal cual sería recordada por siempre en la voz del líder de los Stones, otro cautivo de su cruel refinamiento. Mas, Angie sería la consorte de Bowie por años y testigo de primera fila de toda suerte de intercambios escasamente santos que su propio marido azuzaba. La rubia y bella Marianne Faithfull, exchica loca del líder de los Stones, *Sister Morphine* de los sesenta, ha contado en sus memorias cómo su condescendiente marido Oliver no tuvo reparo en excusar el desliz de su esposa, cuando en el pasillo de Haddon Hall y, tras el cortejo incesante de Mister Bowie, ella se colocó en posición de descorrer la cremallera del famoso Duque para hacerle “un trabajo oral”. No habrá consumado su letal chupada esta rubia descocada y futura yonqui, pero lo que sí consta en los anales de Babilonia es que Haddon

Hall siguió siendo, por esos y los años sucesivos, la versión refinada y británica de Sodoma y Gomorra.

Por el contrario, Londres ha resultado para Mario su Saint Paul privado, detrás del cual la ciudad se encoge, como solía apuntar la vieja Virginia Woolf. Indiferente a la muerte del individuo y a la conversión de hombres y mujeres en “multitudinarios y leves”, Saint Paul continúa encarnando la paz y es el gran testigo de la ira, pasión y muerte de los seres humanos, de Shakespeare y el doctor Johnson a Ruskin y Evelyn Waugh, la catedral inmune a los cataclismos del tiempo, el amor a la posteridad y las eternas luchas entre los hombres. Detrás de Saint Paul, las estrellas se apagan, sus vidas toman rumbos distintos, unos enferman, otros rozan el firmamento, aunque quizá una tarde el ruido se disipe. No sería Londres una hoguera para Mario Vargas Llosa, aunque sí el templo sobre el cual pondría su puño a remojar, y, además, el sitio donde dejaría que prosiguiese su fragua.

*(Mundo Diners, 2009)*

## MARIANNE FAITHFULL Y LOS STONES: SISTER MORPHINE

Quienes gustan de la banda Metallica —no me cuento entre ellos, salvo algunos acordes de su indigesto tema “Seek and Destroy”— recuerdan la voz gutural, de bruja, de la mujer que hacía la segunda de James Hetfield en el tema de nombre “The Memory Remains”. Pues ella es Marianne Faithfull, una de las artistas vocales más importantes de la segunda mitad del s. XX y lo que va del XXI, y una de las mujeres más fascinantes de la historia del rock y de la música en general. Descendiente del barón Leopold Sacher-Masoch, autor de la obra *Venus de las pieles* —cuyo apellido se convirtió en sinónimo de tortura y placer S/M— y por su otra vertiente del Conde de Lautréamont, Marianne no podía entrar en la escena artística con mejores auspicios. Sin embargo, poco previsible fue el itinerario de esta rubia, rabiosa lectora, espectadora de primera línea, sobresaliente a la hora de escribir letras de canciones —autora, nada más y nada menos, que de la

letra de “Sister Morphine” de los Stones— o al dedicarse a unas prodigiosas memorias que se inscriben entre las mejores redactadas por una pluma en el mundo del rock, acaso las mejores, de memoria prodigiosa y con un despliegue nocturno como cantante que pocas han tenido, salvo una Diana Ross o Grace Jones.

Marianne formó parte de la *troupé* de Mick Jagger, Keith Richards, los Stones en pleno, en la década más movida, la de 1960, junto con los 1910, los 20 y los 1970 del último siglo.

Una vez que ha pescado, en 2020, el mal de nuestro siglo, el Covid-19, los médicos informan que Marianne jamás volverá a cantar, con lo que se cierra el siglo de felices ensueños del rock en la figura de una de las mayores protagonistas. Pero Marianne está viva y entre nosotros desde Londres, Inglaterra, para recordarnos que es un icono. Bella entre las bellas en su trabajo de modelo, cuando apenas contaba 20 años de edad, fotografiada en *negligé* en una foto emblemática de rubia dulce dispuesta para el amor, Marianne parecía asumir el papel de la heroína. Esa imagen ha alcanzado su clímax en 2020, con el álbum vigésimo primero de su dilatada carrera que ha concluido con éxito, pero muchas dificultades a causa de su delicada salud, el *SheWalks in Beauty*. Y ahora la tenemos en un filme sobre su vida en Netflix. La rubia del camión sexy ha llegado a la cúspide después de pasar varias temporadas en el infierno.

Nacida en Londres —en Hampstead— el 29 de diciembre de 1946, la Faithfull es de signo Capricornio, hija de padres divorciados. Creció en un pueblo cercano a Oxford, en compañía de su madre, y asistió a un colegio de monjas. Pero la madre, de quien le viene la línea de conexión con Leopold Sacher-Masoch, era alcohólica y había sido violada por un soldado ruso a quien asesinó. Así se cuenta. Marianne heredó, por el lado de esta madre, el título de baronesa del que nunca hizo gala. Tampoco le hizo falta. En la tardía adolescencia, leía por camiones y había decidido ser cantante de cafés en los barrios de la London City, hasta llegar a una fiesta en que sería descubierta por el productor de los Stones. Este fue el puente que le permitió conectar con ellos y aterrizar en la vida, la obra y la gran cama floreada en la que Mick y Keith convirtieron la década de 1960. Por lo demás, los espléndidos muchachos escribieron para ella la canción “As Tears Goes By”, en esos tiempos de revolución cultural inglesa.

Marianne leía a Lautrémont, su antepasado, a Baudelaire, a Poe, a Wordsworth, a los poetas románticos, a Heinrich Heine, y comenzó a conocer la obra y escritura de los artistas y cantantes de su generación, como Allen Ginsberg o Bob Dylan, quien concurría a las fiestas donde los invitados alternaban con los Stones o con los Beatles. Marianne era la voz cantante de la cultura bohemia de esos años y el componente sensual de fiestas que se

convirtieron en verdaderas revoluciones de sábanas. En un inicio, Marianne era la amante oficial de Jagger, pero esa condición no la acobardó para meterse a la cama con Richards y con varios amigos de la banda. Era la amante oficial de Mick y Mick estaba orgulloso, pero Marianne no dejaría de coquetear con Alain Delon cuando se le ofreció el papel protagónico en *La chica de la motocicleta*, cinta basada en la novela de Mandiargues que comienza nada más y nada menos de este modo: “ahora que los gritos de pájaros han enmudecido, y que hay que ir con cuidado de conducir prudentemente la motocicleta, porque podría salir un ciclista disparado como un loco, a esa hora en que no hay tráfico por las calles, Rébecca Nul va desprendiéndose poco a poco del ensueño con el que su marcha está tan estrechamente relacionada que apenas se distingue de las cosas de la noche”. Marianne sería esta Rébecca Nul que abandona el tedio de su matrimonio y va en busca de su amante a lomos de una Harley Davidson, la misma Marianne que, al conocer a Delon un año atrás, el 67, sacaría chispas de celos a su inseguro galán Stone Jagger, tal cual lo recoge la fotografía que terminaría por convertirse en mítica. Del mismo modo que se volvió mítico el momento en que todos los Stones se metieron a la cama con ella en uno de los fastuosos castillos que compraron siendo aún muy jóvenes. En esa cama, se abandonaron al libre sexo hasta que a la buena de Marianne le introdujeron —se presume que Mick—

un chocolatín en la vagina y la policía irrumpió con una redada ante la alerta de algún envidioso vecino: hallaron desnudos a unos Stones muy drogados, a una Marianne enchocolatada, y a todos los condujeron detenidos. ¿Causal esgrimida en el parte?: posesión de marihuana. Los Stones cubrieron su desnudez con hermosos trajes que se colocaron al apuro y con las cobijas de la cama de alcoba. Atildados y románticos, semidesnudos o semicubiertos, fueron a parar con sus huesos en chirona.

En 1968 Marianne esperaba un hijo de Mick, pero sufriría un aborto espontáneo, a los siete meses de gestación. Al año siguiente, 1969, se separarían con Mick y ello la colocaría al borde del suicidio. Pero Marianne también acarreaba, por entonces, una mórbida atracción por Keith Richards, días en que Richards también tenía como amante a la endemoniada Anita Pallenberg, con quien practicaban ocultismo a órdenes de Kenneth Anger, cineasta, chismoso y demonólogo, en la línea de Aleister Crowley. Como ven, amigas y amigos, se trataba de toda una pandilla. Hasta que Marianne abandonó el círculo de los Stones con el fin de empezar la etapa más fértil de su carrera como cantante, instalada ya en la década de 1970, aunque también su descenso al Hades, conducida de la mano por la heroína.

Queda para nosotros su rostro y estirpe, su voz ronca de pérfida baronesa, la que haría de los Stones más,

mucho más que una banda ordinaria, la banda alumbrada en el entorno más extraño y refinado del que se haya tenido noticia.

*(DolceVita, 2020)*

## **BOWIE: EL DUQUE EN EL FIRMAMENTO**

*Para Roberto Muñoz, in memoriam*

David Bowie yace ahí. El Duque ha muerto.

Fue el hombre de las estrellas, el hombre sideral por excelencia.

David Bowie es la quimera que imaginamos huir de las páginas de Wilde o de *Monsieur Venus*, la novela de Rachilde, aunque no queramos pecar de extravagantes. Bowie fue la construcción más desafiante del mundo del pop, el terror quintaesencial con ojos de *alien*. El silencio no puede ser entendido sin él, del mismo modo que el ruido nos es esquivo sin su presencia. Bowie es el nombre de la libertad estética más amplia, como lo han sido los nombres de Alfred Jarry, Marcel Duchamp o Samuel Beckett.

Es preciso entender su significado, descifrar su clave. Porque sin Bowie no puede comprenderse la música pop y, por extensión, el arte contemporáneo del espectácu-

lo. Porque verlo morir a nuestro lado, entre parlantes y audífonos, es advertir el desplome de un palacio y un laberinto. Su obra fue palacio y laberinto, una constelación barroca luminosa y espeluznante de múltiples compuertas, pistas, espirales, recámaras y áticos. Conducida por el delirio y el fuego, la obra de David Bowie es el rostro de los rigores e interrogaciones del arte actual. En sus sonidos y reverberaciones, el arte, el arte por el arte, es una entidad que respira con vida propia y no representa más que a sí misma. La obra de arte es la intención de habitar un poliedro de claves que solo sirven a su espejo y no requieren soporte en esa invención denominada *realidad*. Ello ocurre en los discos de Bowie: su obra es una de las cuotas cimera de la música contemporánea, una provocación a su tiempo y a la velocidad de sus revoluciones, una entidad que respira en soledad. Es el *Space Oddity*, esa rareza espacial, y *El hombre que vendió el mundo*, el *Ziggy Stardust* en su polvo sideral y *Los perros de diamante* en su alternancia apocalíptica y animal, pieza tan extraña como la imaginación de un ciego. Si pasamos revista a la serie de álbumes que Bowie produjo en la década de 1970, tendremos a la mano algunas de las llaves de la música del segundo pliego del siglo XX, de la música pop como creación y fenómeno ligado al cine, a los espectáculos masivos, a los sistemas modernos de grabación y producción, a la innovación tecnológica al servicio de la música, al diálogo iconográfico inspirado por otras artes y, esencialmente, al virtuosismo musical de un puñado

de individuos que hicieron del XX su siglo, al haber descubierto el signo del presente y el gusto estético de sus jóvenes.

Con potencia de agorero y dotes de alquimista, Bowie se convirtió en el testigo del vacío y el silencio del cosmos de nuestro tiempo. Nacido David Robert Hayward Jones, el ocho de enero de 1947, en Brixton, Inglaterra, el músico había iniciado su carrera en el ambiente *mod* del Londres de los 60, donde era posible tentar la carne del demonio, andrógino o no, oír blues antiguos como el siglo o asistir a fiestas sin fin con invitados tan jóvenes como millonarios y deslumbrantes en las figuras de los Beatles o Bob Dylan. En ese ambiente estimulante y de provocación diaria, el primer Bowie, un muchacho de formas delicadas, corte de cabello *mod* y atildamiento de petimetre en las sucias aceras de Londres, comenzó a mezclar los sonidos del ambiente, un coctel de folk rock, blues, góspel, boogie-woogie, soul, dixi, jazz, sonidos de la campiña inglesa y sorprendentes teorías nacidas de la guitarra y la imaginación de Dylan o la pléyade de bandas de los míticos clubes de Inglaterra. Eran los T-Rex, los Moody Blues, los Who, los Animals, los Yardbirds, el primer Pink Floyd, Procol Harum y decenas de agrupaciones que tropezaban en el Marquee Club, con chinches inquietos, como los *escarabajos* o los más sombríos y oscuros Stones. En sus pleistocénicas bandas, The Mannish Boys y los King Bees, Bowie —todavía no se apellidaba tal: la mitología nos cuenta que robó el apellido de un vie-

jo aventurero americano del XIX que usaba el cuchillo tan bien para sus fechorías que legó su apellido, *Bowie*, a esa hoja de ensangrentado y sólido metal, aunque hay quienes dicen que la versión es falsa y que existen Bowies en la línea materna de la familia de David Jones— ofrecería un ensayo de esa primera educación, inmerso en el ambiente mundano de privilegio en que la música alternaba con la poesía. Hay que subrayarlo: en el manantial de la imaginación de Bowie respiran Lewis Carroll, Wilde o Baudelaire, pero de un modo superior el George Orwell de *1984* y sus fantasías futuristas de alienación y control. No menor que esa influencia es la de los surrealistas, el expresionismo alemán y el teatro francés de vanguardia: su testimonio será la concepción de la puesta en escena del músico.

Cifradas las bases de su estilo, cabía solo esperar el arribo del hombre del espacio, el Major Tom. Protagonista de “Space Oddity”, canción contenida en el segundo trabajo de Bowie, la idea de Major Tom colocaba la piedra fundacional del explorador de la vida y el tiempo que a su vez es un aventurero del sonido y la experimentación. A partir de esta noción, Bowie se convertiría en el padre mitológico mayor de la música pop: Major Tom precede a Ziggy Stardust —nacido en el disco del mismo nombre—, al Duque Blanco —proveniente de uno de sus álbumes más completos, *Station to Station*— o al raído gendarme espacial de *Earthling*, su décimo noveno álbum. La sucesión de alter egos atestigua el paso del tiempo y su

influencia. Bowie es conciencia y oráculo, su música precede, da pie, pero también es recuerdo del caminar por el presente. A ello, la tradición ha denominado capacidad camaleónica, cual fue, sin duda, una de sus mayores virtudes. Su capacidad de adaptación y ropaje no ha conocido parangón en la música contemporánea, sus dotes para advertir el cambio, sobreponerse a él y caminar por delante de sus congéneres, su virtud para entender el presente como un visionario y un fundador. Quizá provenga de ahí su relación determinante y transformadora con el mundo de la moda, con un concepto en que todo es adaptación y disfraz. No perdamos de vista que la moda no es más que máscara y adaptación a un tiempo, desfile en el cual marchamos retrasados en ocasiones, en conformidad con nuestra circunstancia en otras, en el atisbo y el riesgo de lo que puede venir, las menos. Esa práctica fue destreza habitual en manos de Bowie, al operar el arte musical, el modo de proceder a la manera de la moda, aunque sin su urgencia evanescente. Acaso entendió la moda en su naturaleza de papel combustible y por ello, durante más de cincuenta años, le obsequió la simbología de sus apuestas y viajes. Este ha sido uno de los preceptos al referirse a Bowie, su naturaleza mutante, su capacidad de transformación y travestismo. La teoría indica, creo yo, su pertenencia a esa especie de seres transformistas que habitan la literatura, las artes plásticas y el cine, seres que nunca están conformes en su piel, porque su definición es cambio constante, sin freno.

En atención a ello, Bowie reinventó el rock progresivo y psicodélico, fue icono del glam y hereje del hard rock, fagocitador del funk, el *ambient* y la electrónica, propulsor del rock alternativo e industrial. No de otra manera puede entenderse su influencia capital entre los músicos más jóvenes y sus aplausos sin tapujos al maestro. No sin razón, el escritor Guillermo Cabrera Infante pensaba que provenía “del mundo de la belleza que Oscar Wilde celebraba como venida de una tierra de extrañas flores y sutiles perfumes, una tierra donde todas las cosas son perfectas y ponzoñosas” y verlo como una criatura nacida para ser descrita por la cámara, una mirada hecha para el cine y la exaltación de sus ojos extraños. No es casual que fuera uno de los hombres más bellos de la historia en su piel en extremo pálida y delgada, y en sus ojos de belleza mórbida e incomprensible, como toda belleza.

\* \* \*

Escribimos obituarios, notas luctuosas y tristes por una o varias razones. Dedicamos a nuestros dioses el recuerdo porque ellos escribieron la vida con nosotros y habitaron nuestro presente mientras transcurría. Porque un día bailamos sin gracia —sin gracia, como bailara el mismo Duque— al ritmo del *Amor moderno*, bajo la lluvia, sin decir adiós. Aunque sigamos intentándolo, proseguiremos, sin dar el brazo a torcer. En la memoria del instante en que nuestro amor fue moderno, o la tarde en que amamos

a nuestra chinita de turno, está presente David Bowie. Eso ha sido también él para un nosotros que se prolonga varias generaciones, mucho más de lo usual. Eso también le debemos.

Levantemos nuestra copa de champán a la altura de quien siempre dominó el presente y caminó más allá, mucho más allá.

El Duque ha muerto: ¡viva el Duque!

*(Gentleman, 2016)*

## NO LOS DESNUDOS

Entre los representados fuera de casa, en la calle o en las residencias ajenas, vestir acaso sea el más elocuente, revelador y distintivo papel del ser humano, más que el juego del sexo o las ideologías, acaso más, mucho más que el desfile de las palabras. Ataviarse, ornarse, tal como ha escrito Alison Laurie en el clásico *El lenguaje de la moda*, es la forma de comunicación no verbal más extendida en la realidad, y, creo yo, no esconde más secreto que aceptarla o negarla, ser *calificada* esta, la realidad, por el sujeto hablante o, si resulta más grato al oído del lector, por el individuo *vistiente*.

Miradas las cosas de este modo, uno puede detenerse en la mujer que porta un vestido color oliva en tafetán *papel de seda* ceñido por una faja negra en forma de globo, admirar su abrigo púrpura, sus guantes, su cofia y sus zapatos negros de terciopelo, tal como nos la entregaba una fotografía de octubre de 1951, en algo de veras formidable, firmado por Balenciaga para *Vogue*. Pero no han de importarnos las razones aristocráticas de Balenciaga ni de ningún otro al momento de detenernos en la ropa:

nos dará igual si transitamos a velocidad del sonido de la alta costura a la moda callejera y aun hasta la ausencia y desprecio por la moda, pasando indispensablemente por el *pret-à-porter* más o menos costoso; siempre estaremos hablando de lo mismo, de la necesidad del ser humano por ataviarse y ornarse con Dios sabe qué trapería. Podríamos convenir que el ejercicio de la moda es tan antiguo como la vanidad, y eso es lo que ha de importarnos en este lance.

Sin embargo, no me preocupa recomendar aquello que pueda honrar sus vanidades cuanto recordar —y refutar si fuera este el caso— a quienes dicen no tener interés alguno por las ropas. Es opinión que he oído con frecuencia en boca de personas de distinta ralea, y no puedo decir más que su actitud me deja sabor a ceguera. No puedo hacer nada, ciertamente, por quienes no conceden mayor estirpe a la seda que al paño, pero saber que hay quienes opinan que meditar acerca de lo superfluo es, en sí mismo, superfluo me recuerda una frase de Balzac, “el hombre que en la moda solo ve la moda es un idiota”, lo que me ahorra cualquier otra explicación.

Los que se oponen a vestir bien, esto es, quienes reniegan de los parámetros que una época impone para lo elegante y lo correcto, los que cuestionan esos parámetros y le dan la espalda a la elegancia, como si lo frívolo del vestir y sus leyes fuesen actos nefastos en sí mismos, son asaz diferentes entre sí como pueden serlo un ateo, un agnóstico y un hereje. El hombre que se niega a vestir

bien —como sucede con el ateo que objeta la creencia en un ser trascendente y vive en torno a esa fe, la no creencia— sella con dicho acto una postura ante la ropa y el sistema de códigos que ella reserva a los iniciados en sus ritos, mediante el vilipendio y el regodeo en su aparente banalidad e inutilidad. Para el *malvestido*, la ropa es algo insulso, fútil, superficial, incluso inmoral, si ha tomado posesión de la persona que la profesa. Vive, el malvestido, en atención a otros valores que él considera moralmente más altos y socialmente más aceptables, menos vistosos y quizá más ascéticos que los de aquel que es elegante y refinado. Profesa el valor de lo intenso y profundo, y desprecia el celofán como se detesta lo vano y mentiroso, como se desprecia lo vacuo y reciente, lo absurdamente nuevo. Pero tal vez no ha mirado el malvestido más allá de lo que sus equívocos de casimir le permiten ver, no aprecia que quien viste en rigor de elegancia quizá nos esté diciendo que al ataviarse de esa forma atiende a una tradición que ha inscrito paso a paso sus reglas, usos, leyes y costumbres, a un lenguaje que ha acuñado un puñado de detalles, modos y peculiaridades distintivos y únicos. Podría objetarse que esta decisión, la postura de los cautivos del amor propio, no siempre es tomada de modo racional y meditada. Sin embargo, hay que señalar que el mundo viste por uno, *a través de uno*, y no el individuo quien decide arroparse de esta u otra manera: el estado anímico de la realidad habla mediante las ropas de los individuos de una generación, expresa la forma de entender la rela-

ción entre la mente y el cuerpo y la manera de pensar la belleza en un momento determinado del movimiento del mundo. Vestir es, en consecuencia, una elección no consentida, una galería en la cual podemos escoger aquello que hemos heredado de la tradición, siempre y cuando seamos fieles a sus principios y a sus palabras. El ateo del vestir niega la tradición de ese lenguaje y no estaría mal que la negase, si no fuera porque en la mayoría de los casos la desconoce completa y la repugna desde la ignorancia.

Si el ateo del vestir defiende lo auténtico del espíritu desnudo —el hombre sin taparrabos de ninguna especie—, un agnóstico podría no negar las tradiciones sino admitir el no poder conocerlas ni decidir sobre ellas. El agnóstico puede encogerse de hombros ante la pasarela en hastiado escepticismo y exclamar, “Bah, ¡otra moda que fenece!”, como un soldado nietzscheano podría decir: “Ah, otro dios que muere”. Podría, este escéptico, declararse ajeno al fuego cruzado entre ateos y creyentes del vestir, e incluso proclamar su neutralidad. El corazón del escéptico suele ser dominado por la falta de agallas, aunque quizá también pueda contarse entre sus arraigos la abstracción del mundo, la enajenación de la realidad, la verdadera indiferencia por lo mundano. Ya podrán enumerar en sus cabezas los especímenes de agnósticos, conscientes e inconscientes, con quienes se han topado o ese que habita en su interior. Habría que decirle al escéptico, al profesor distraído o al noble cínico, que

además de honrar una tradición, cual es oficio de quien viste bien, vestir es un acto imitativo movido por la curiosidad, por el interés, por el deseo de decirnos como voces individuales a través de un sombrero, una bufanda, un fular o una corbata. Vestir es una aventura de descubrir, de afirmar con lo aceptado, con la prenda o el uso elegido, y negar con lo pospuesto, con lo despreciado, con lo ridiculizado. Vestir es una imitación que muere y renace cada cierto tiempo, pero que, en una extensa onda de apreciación, acumula un saber, una cultura, la distinción de estilo de una época. Vestir es coleccionar el mundo que habitamos, sus claves elocuentes y aquellas más discretas —unas solapas angostas hoy por hoy, unos zapatos bicolores de ayer a hoy—, y ajustarlos a nuestra entonación, a nuestra biología, a nuestro pasado y humor transmutado, si es preciso repetir los tonos con que Barthes refería el estilo literario. De la misma forma que vestir es calificar la realidad contemporánea, aceptándola o negándola, vestir es resumir la historia y la crisis de una época, la violencia de una era, es la síntesis desplegada sobre el cuerpo de un individuo. Vestir es despedir un aroma y liberar un humor, algo sublime y vil a la vez. ¿Podría el indiferente, el escéptico, el distraído, lanzarse a interpretar el mundo, su cultura, una época, atreverse a criticar su realidad, ser alto y bajo al mismo tiempo en ejercicio de la escasa libertad que ostenta el hombre moderno? ¿Será capaz de comprender el agnóstico del vestir que en una apariencia puede resumirse una esencia,

como lo dijo el filósofo Theodor Adorno, será capaz de concentrarse y habitar su cuerpo por una vez, una sola?

Naturalmente, vestir es un acto superficial: empieza, acontece y muere en la superficie. Es el desprendimiento de la persona que vacilamos en liberar y asume por lo general color de pátina. Vestir es el monólogo de ese ser resguardado. El grato, cortante y excéntrico Salvador Elizondo decía que nadie se disfraza de algo peor que de sí mismo; en consecuencia, si acudimos a una fiesta disfrazados de cerdo, no somos ya peores que el cerdo. Puedo inferir, por tanto, que la diferencia entre el disfraz y la ropa —que, hay que advertirlo, es una variación del disfraz— reside en lo que el hombre significa: el individuo se disfraza de lo que aún no es, viste lo que quisiera ser. Esta brecha entre lo que se es y lo que se desea fastidia a los moralistas, es un anhelo que los revuelve: para el moralista no cabe la ropa ni el disfraz, pues habríamos de parecer lo que única y propiamente somos.

Pero entonces, ¿dónde se encuentra al hereje? El que interpreta a su antojo la fe y aun la funda, fanáticamente, al extremo, quien pisa la hoguera por llevar hasta los límites su versión de una creencia, ese es el hereje. Sabe entonces, el hereje, que el cuerpo es la gran incomodidad y la realidad siempre es mayor que el individuo. Por lo primero, cuando elige algo que llevar, elige también una tensión entre ofrecer y guardar, entre esconder y revelar, se debate entre el atuendo y el disfraz. Por lo segundo,

viste un poco más allá de lo que es e intenta salvar la franja entre él y la expectativa sobre él. De ahí que el hereje sea otro y sea él mismo cuando está vestido. De ahí que sea yo y seamos nosotros si se ha vestido.

Su meta es vestirse y tratar de desatar el código de una época con lo que debe vestir y aun con lo que no desea; esto es, de acuerdo con las prescripciones heredadas de sus padres. En esta lid, el hereje se venga de los progenitores y de su emanación: la realidad. Asume las tradiciones y asume las prohibiciones de una cadena que se extiende hasta un punto en el pasado, es libre para decidir sobre lo dado, pero también es un creyente, un esclavo que lucha y debe luchar con lo que le es dado. El hereje puede mirar la fotografía de la mujer de Balenciaga, escuchar completa su interpretación, venerarla y estar listo para su destrucción. Hay que precisar que la romperá desde el fracaso y la caída, pues el varón viste su fracaso, a diferencia de la mujer, la hembra, quien interpreta la soledad con sus atuendos. Por ello, el hombre *finje* cuando viste, *actúa*, y la mujer *ostenta*, aunque padezca.

La fotografía en trizas es la punta del iceberg de la crítica de la cultura. En uno de sus pedazos, podríamos nosotros advertir la cofia y preguntarnos, “¿qué es una cofia?”, pero la pregunta no tendría sentido en sí misma. Porque, como se ha visto, solo tiene sentido interrogarse de quién fue esa cofia, para qué sirvió, contra quién combatió, quiénes fueron sus ancestros, cuál su soledad. Pre-

guntas que solo pueden formular los individuos vestidos,  
los terroristas que visten, los pensadores que han vestido,  
la realidad y el arte, vestidos. Nunca los desnudos.

No los desnudos.

*(Mundo Diners, 2009)*

## RÉQUIEM POR UNA CORBATA

Murió el sombrero, murió la brillantina, murieron las enaguas. Fatigose el mundo que apellidaron, desaparecieron las fotografías que habitaron, los temas que interpretaron y hasta la lluvia que soportaron. Cuando muere un uso, la página se cierra y a otra cosa. Y aunque se diga lo contrario, no siempre la fábrica oficia estas muertes o es su causante, en ocasiones se interpone y aboga por el sombrero, el fular o la enagua, aunque sin triunfo posible a la vista: el molino del tiempo tritura los usos, y ni fábrica ni publicidad, a quienes tanto teme el librepensador, puede decir otra palabra. Vemos por ello que las pasarelas insisten en colecciones de indispensable sombrero, siempre garboso, siempre galante, al mando de tenidas refinadas, briosa y cinematográficamente circunspectas sin *happy end*. Nadie, o casi nadie, porta un sombrero con soltura, no se trate de observar ciertas esnobistas fechas del año que no aprecio recordar. No se diga de la enagua, completamente absurda en una era de pantalo-

nes unisexo y de amazonas urbanas que, de intentar con falda y enagua, caerían en mal predicamento acerca de su modernidad y desenvoltura que hoy se precian como indispensables.

Otro tanto podemos decir de la corbata. De compañera fiel y accesorio viril por excelencia en el atuendo del hombre elegante, la corbata parece ceder paso al cuello desnudo o al comfortable adorno del pañuelo, que no pocos consideran complemento amanerado y maricón. Más allá de prejuicios inevitables, la era de la corbata parece llegar a su fin. “Mucha gloria ha tenido ya”, envidia el tiempo, anudada en las insaciabes camisas de Bogart, Mastroianni y Alain Delon, o, en su papel de lazo y pajarita, en las del rey Mickey Rooney, así que es hora ya de remitir su asociación fálica en este orbe de vacío y gas.

Percibimos lo dicho en pasarelas y otros termómetros de las tendencias de moda —dicho sea de paso, que quizá la moda sea la mayor enemiga de la verdadera elegancia— que dan cuenta del desplazamiento de la corbata en favor de otros usos. Y es que la vacuidad y el éter exigen despojar el terreno de símbolos de poder y fuerza, de virilidad y heroísmo, para cumplir con el fin de imponer el híbrido y la androginia globales.

Queden en vuestras manos las opciones; los menos nos refugiaremos. Tocados con sombrero, brillantina y corbata los hombres, sombrero con velo, falda y enagua

las mujeres, procuraremos ansias de final, de pérdida y  
ocaso.

Nosotros, perdemos.

*(RadioVisión, 2008)*

## MARCELLO Y LAS MUSAS

¿Y si Marcello fuese un *clown*? Mastroianni comenzó de la mano de tío de Sica en la dirección del plató y culminó su carrera —es un decir— en la cama de Sonia Braga, *Gabriela, clavo y canela*. En la tradición de la *commedia dell'arte*, esto es, en el corazón de una de las estirpes más grandes de la comedia universal, Marcello fue, en compañía de V. Gassman, el hijo del arte de la interpretación, cuya naturalidad para actuar parece remontarse a los teatros del Renacimiento o a las veladas de los príncipes en Florencia. Se movía con la espontaneidad de un saltamontes y parecía vivir en sus filmes, él mismo y él solo, no solo representar, y pese a habitarlos, salía de un papel para ir por otro con idéntica soltura de quien respira. En Fellini encontró su perfecto par, un hermano para quien elaborar un *film* era una comedia en torno a la cual, alrededor, gira el universo. De ese modo, caminaron juntos. De *La dolce vita* con Anita Ekberg y Anouk Aimeé, en 1960, a *Entrevista*, su canto del cisne en compañía de Giuletta Masina, en 1987, el cine fue un torrente sin solución de continuidad

con la vida. Marcello a todos habitó y lo seguirá haciendo por siempre en sus filmes. Es hora de mirarlo de nuevo: fuera luces, asiste el *clown*.

*(DolceVita, 2016)*

**HUMPHREY BOGART Y  
LAUREN BACALL  
(O FUMAR UN PAQUETE EN  
TIEMPOS DIFÍCILES)**

El cine ha convertido en mito a innumerables parejas, aquellas unidas por obra del amor, por la simulación del amor, por la conveniencia ante el estreno de un nuevo filme, las estratagemas de la mercadotecnia, la aspereza de los presupuestos planificados para la conservación de la especie en el cine o por obra del encuentro en las arenas siempre difíciles de un plató. Y las parejas míticas que Hollywood se ha esforzado en forjar han terminado por desmembrarse por obra de la ansiedad sexual, el capricho o la belleza de esos seres nacidos para el amor, conocidos como estrellas del séptimo arte. Rita Hayworth conoció a Orson Welles y se convirtieron en una de esas míticas parejas, del mismo modo que ocurrió con Paul Newman y Joanne Woodward, quienes no pudieron ser más estables—algo muy extraño en Hollywood—: lo lograron hasta la muerte. Otras no durarían tanto para contar historias así de idílicas.

Él fue el hombre duro por excelencia del cine junto con John Wayne. Duro —no malo—, se desplazaba, apacible, por la pantalla y todos sentíamos la necesidad de ser como él, de interpretar, sufrir y ser valientes como él. Queríamos fumar como fumaba Humphrey Bogart, ser serios, adustos, estoicos y valientes como Bogart. Ser elegantes en el sufrimiento, al modo de Hemingway, lo que en Bogart resultaba tan natural, espontáneo y necesario; sí, *necesario*. De hecho, el destino los había colocado juntos: Howard Hawks, uno de esos directores de cine versátiles como los ha habido algunos en Hollywood, el Halcón, se estiró los tirantes antes de transferir a la gran pantalla una de las obras menores de Hemingway, *To Have or Have Not, Tener o no tener*, trama de intriga en el agua, crímenes incluidos, que colocaría a Humphrey, *Bogie*, al lado de una gata, también sobre un tejado de cinc en llamas, Lauren Bacall. Guionista del *film*: William Faulkner. Billy. Vaya.

¿Vieron alguna vez una gata? Pues todo lo fellinesco que pueden imaginar se da cita en el rostro, los modales y movimientos de Lauren. Valga aquí una cita de *Tener o no tener*:

—Conmigo no tienes que fingir. No tienes que decir nada. Si me necesitas, silba. ¿Sabes silbar, no? Juntas los labios y soplas —Lauren.

Pasan siglos y centurias. Bogie y Lauren se casan, como es obvio. Cuando han pasado la luna de miel y sus pormenores, Bogie le obsequia un silbato de oro. Le dice:

—Si me necesitas, silba.  
La gata del silbato, digo yo.

De ese calibre y esos quilates, de esa valía, fue la relación de la pareja en los míticos predios del mítico Hollywood. Esa fue la primera cinta que rodaron juntos, *Tener y no tener*, la primera de una Lauren muy nerviosa que aún respondía al nombre de Betty Joan Perske (¡vaya trabalenguas!), bajo el cual había nacido; estaba tan nerviosa que debió pegar la barbilla al pecho para darse ánimos y levantar la mirada. Ello contribuyó, ¡eureka!, a la magia: la mítica expresión de la Bacall, ese movimiento felino sin par se había inscrito en los anales del cine para no irse jamás. Con esa virtud de la mirada, el amo del melancólico romanticismo no podía más que caer, cautivado. Bogie había sido presa en sus redes.

La expresión de “soy una niña, pero, siéndolo, te clavaré una espina en el corazón”, creada por la Bacall, serviría en todos sus registros e interpretaciones. Una expresión cínica, descarada e implacable a la que se denominó *La mirada* en los legendarios territorios de Tinseltown, hoy en día conocidos por su nombre comercial y eterno: Hollywood. La leyenda también quiere contarnos que el famoso Halcón de los platós, Howard Hawks, hubiera dicho, nada más saber sobre el encuentro entre los dos:

—*Bogie se enamoró del personaje que ella interpretaba, así que tuvo que seguir interpretándolo el resto de su vida.*

La forja del mito había comenzado.

Feo donde los hubiera, Bogie parecía haber nacido para que en su pecho durmiese esa Lauren de belleza tan suya, desenfadada, agresiva, elegante aunque campirana. Si Bogie era bajito y su calvicie no daba tregua, Lauren era alta, altiva, rubia y de fina osamenta; si Bogie era de rostro anguloso y estático —a causa de una cicatriz en el labio que no le permitía mover del todo su cara—, Lauren era espigada, una entera modelo de portada (lo fue para *Harper's Bazaar*), de elegancia natural al caminar, decidida, una de esas rubias que dejan solo damnificados tras su paso. Bogie le ofrecía sus cuarenta y cinco años de edad y sus tres divorcios a cuestras, más una fama muy bien habida de la que cualquiera en su oficio podría preciarse, con la sola excepción de Edward G. Robinson o Fredric March. Las condiciones para el idilio eran idóneas.

Viril, vigoroso, seguro, atractivo: esas son las denominaciones de origen (valga el estropajo legal) de un hombre como Bogart, el gángster y el antihéroe por naturaleza, el individuo de autenticidad a prueba de atentados y rigores de pistola. Sin embargo, en la vida cotidiana, era un hombre considerado, solidario y gentil, familiar a prueba de tentaciones y a su mar apacible atrajo a la gata del tejado hirviente, Lauren. Bogie adoraba la determinación de Lauren, su gran porte y su determinante estilo, su magnetismo fiel, que hacía de ella el centro del mundo, de su mundo y el del resto. Por lo demás, eran

un par de roncos: sus voces de resfriado de tercer día los hicieron insuperables, hasta la aparición en escena de Al Pacino. No en vano los paquetes de cigarrillos que inexorablemente consumieron, en la pantalla y fuera de ella, les reportaron una voz aún más identificable hasta en el más allá, con enfisemas o no.

Aquí, el dato que puede sorprendernos: Lauren y Bogie lucharon contra la persecución del senador Joseph McCarthy en contra de comunistas y presuntos comunistas, quienes aparentemente deseaban que en los Estados Unidos se implantara un régimen a lo soviético en plena Guerra Fría. Fue, sin duda, uno de los episodios más infames de la historia americana del espectáculo. Quien desee informarse más sobre el tema acuda al breve tomo *Tiempo de canallas* (*Scoundrel time*, 1976), escrito por la egregia guionista Lillian Hellman, libro que da cuenta de la infausta noche de Hollywood. Bogie y Lauren Bacall, la gata de la mirada que traspasa, lucharon a brazo partido a favor de sus compañeros de profesión abandonados al hostigamiento de un orate dipsómano. Ambos, no es un secreto, eran comunistas. Ambos fueron luchadores que no dieron su brazo a torcer en medio de una lucha que consideraban justa. Bogie y Lauren también constaron en las listas negras de McCarthy y sus chicos, respaldados por el FBI y J. Edgar Hoover. Quedarían marcados de por vida, pero no abandonarían sus ideales.

Solo una sombra planeó sobre la pareja, el cuervo de Poe. El gran Bogart fallecería a los 58 años, víctima del

cáncer. Lauren contaba apenas 33 años. En los anales de Tinseltown, el temible Hollywood, se dice que un objeto fue depositado junto al cuerpo inerte del enorme actor, el monolítico de la gran pantalla.

Era un silbato de oro.

*(DolceVita, 2015)*

## FELLINI Y LA *DOLCE VITA*

Corrían 1959 y 1960 y el mundo había comenzado a ser viejo. La aristocracia en decadencia untaba los bares y *night-clubs* de Via Veneto, en Roma, antiquísimos y nuevos ricos se arremolinaban hablando a gritos, bebían los cocteles de moda, seducían actrices en declive y eran seducidos por ellas. La aristocracia europea en su ocaso colisionaba con los ricos llegados de Egipto y Medio Oriente. Los periodistas hacían su agosto, inmersos en ese oasis de delirio. El mundo viejo se cuarteaba, y el nuevo, violento como son los mundos nuevos, emergía para echar por la borda lo entrado en desuso. La noche era reina y la insatisfacción se sentaba a su lado. Un periodista con ínfulas de escritor serio, en compañía de su fiel e intruso fotógrafo de vanidades, se sumergirá casi inconsciente en la espiral de fascinación y ocaso, entre la cama de su bella y deprimida mujer a la cama de una esporádica, aristócrata y hastiada amante, del bellissimo fulgor de la primera mujer del primer día de la creación-la madre-la hermana-la amante-la amiga-el ángel-el diablo-la tierra-la casa, la sueca portentosa Anita Ekberg,

a una orgía en la playa al amanecer. En medio, asistirá a la grabación del reportaje de unos niños que dicen haber visto a la Virgen María, cuyo embuste ha conmocionado a un pueblo. Una serie de impresiones en cadena componen un mundo amargo jaloneado entre la voluptuosidad y la esperanza que muere. El filme es un fresco. Su nombre: *La dolce vita*, dirigida por Federico Fellini en 1960, acreedora al premio mayor de Cannes de ese año, la Palma de Oro, la obra cumbre de Anita Ekberg, Anouk Aimée y, por cierto, de un tal Marcello Mastroianni. El fresco que salda la decadencia última de cierta nobleza.

(*Gentleman*, 2017)

## **CARMINE: MITRABAJO ES BROADWAY**

Carmine es un hombre de estatura media que más que caminar se desplaza. Frisa más de sesenta años y, al encontrar este país andino, tenía apenas cuarenta y cinco, y Quito era otra: un abanico de atardeceres fríos la mayor parte del año, a más de ciertos veranos que desbaratan la compostura de los árboles hasta dejarlos calvos. En esa época, inicios de la década de 1990, un grupo de italianos como él habían labrado su historia y contribuido de las más diversas formas a modificar este entorno. Sucedió como suelen suceder las cosas: una mezcla de azar, una dosis de voluntad. La conexión fue ofrecida por otro italiano que Carmine había conocido dos décadas atrás, en los 1970, en Nueva York.

Los sucesos se dieron más o menos de este modo: el apellido del amigo de Carmine era Favoritto y su nombre Stefano. En esa época neoyorquina, Carmine jugaba una vez por mes al póker con Stefano y su esposa Stella. Con el correr del tiempo el juego se interrumpió: la pareja se hizo humo. Todo en buena ley y sin intriga de por

medio, solamente uno de esos desvanecimientos propios de la vida de los unos y los otros. El póker obedecía a una convocatoria de italianos en la Gran Manzana; no era un vicio, nadie era tahúr por esos lares. El caso es que los Favoritto se esfumaron. Los años se sucedieron hasta descubrir a un Carmine muy joven en su trabajo en Fashion Street, 7th Avenue, al mando de la señora Lorena Hemsley, afortunada y acaudalada mujer. El sitio de la propiedad en que Carmine trabajaba respondía al nombre de *Club 2000*. Pues bien, resulta que al club ingresa una pareja, nada más y nada menos que Stefano y Stella Favoritto. “Porca miseria: ¿dónde estaba usted?”. Habían transcurrido casi veinte años.

¿Qué había ocurrido en ínterin así de prolongado? Con el fin de hacer fortuna en un negocio costero, la pareja se había mudado a un lejano país de América del Sur cuyo nombre respondía al de una línea imaginaria. Allí compraron una camaronera y al Carmine de 45 años de ese entonces le interesó el nombre del país y la idea de conocerlo, como si de una fantasía basáltica se tratase. Interrogó a su amigo Stefano: “¿usted cuándo se va?” “La próxima semana” “Te voy a visitar”. ¿Te voy a visitar? Así, el nombre de Carmine quedó ligado para siempre al Ecuador.

Si intentamos remontarnos a las razones, como suele ocurrir con la mayoría de elecciones, no encontraremos respuestas. Ocurre que grandes dosis de fortuna han regado los dioses en medio de las decisiones de los

hombres, a fin de tornarlas más apasionantes, más riesgosas, más temerarias. Ocurre que Carmine también había conocido en Nueva York —siempre *New York*— a un famoso tenista ecuatoriano ganador del Roland Garrós, de quien se había hecho amigo y residía en Guayaquil. A la hora de ver a los Favoritto, recordó al tenista (Andrés Gómez, para el caso) y lo llamó. A fin de cuentas, estaba de vacaciones. La fecha del arribo de Carmine fue el 12 de septiembre de 1993. Andrés Gómez lo alojó durante tres días en su residencia en Guayaquil y de ahí pasó a Bahía de Caráquez, el lugar que se haría emblemático para él. Ya los Favoritto habían hecho empresa en ese lugar y en la mente de Carmine no fue difícil pensar en seguir la misma ruta. Solo faltaba la compañera, pero, el cine lo ha dicho, *Dios creó a la mujer*: al cabo de tres semanas, a su retorno a Nueva York, Carmine le pidió a su prometida que se casaran y se marchasen. Podría parecer insólito, pero así ocurrió: a Sandra, su queridísima esposa, le pareció una idea excelente. Se casaron el 14 de noviembre de 1993 en Nueva York, y el 20 de enero del 94 ya estaban en Bahía de Caráquez.

A Carmine le había ilusionado retornar a un pueblo pequeño. Había nacido en el sur de Italia en la década de 1940, en Marina di Ascea, Salerno. El pueblo donde creció hasta los ocho años le ofreció la familiaridad con el campo, los olores, su atmósfera, las plantas en su semilla, el crecimiento, el esplendor y la muerte, en suma, las

claves para entender su mundo. Pero, a su juicio, Bahía aún no estaba en condiciones para un restaurante —la comida italiana no era muy conocida, el pueblo era demasiado pequeño—, así es que, como su amigo Stefano, se dedicó a la crianza del camarón durante año y medio. Le fue estupendamente bien, pero lo suyo es, sin duda, la cocina. En Quito, comenzó a buscar un sitio para un restaurante y con la gran experiencia acumulada en su trabajo en grandes restaurantes de Nueva York —en los que hizo de todo, de lavaplatos a cocinero, de encargado de las ensaladas a mesero, hasta convertirse en el cocinero y anfitrión que es— lo inaugura en olor de gracia el 8 de diciembre de 1994, en la avenida Doce de Octubre de Quito. El lugar llegaría a ser un clásico. Tan clásico como “Pavarotti”.

El resto es historia. El “Pavarotti” sería el puntal para construir en este país lo que Carmine denomina *una familia*: un núcleo constituido por amigos, más que por clientes que gustan visitar la casa, estar a gusto, departir y confiar sus secretos, asuntos y preocupaciones —superficiales o profundas, da lo mismo—, recuerdos recientes o de los viejos tiempos, con el anfitrión. Casa de ecuatorianos y muchos italianos sería el restaurante, este elegante lugar que marcó un hito en esos años de la ciudad. Colegas como el famoso chef Carlo Colombara, que tuvo el restaurante “La casa de Carlo”, y ahora, “Carlo y Carla”, en Guayaquil, serían sus amigos en ese entorno

de diplomáticos, empresarios, gente de a pie, todos convocados por la delicia de la cocina y la hospitalidad del gran anfitrión. Carmine lo había aprendido todo y todo lo había hecho muy bien. Nueva York fue su gran universidad, porque, como lo ha dicho, crecer en Nueva York es la cosa más bella que existe. Residente en la Gran Manzana desde los veintiún años, allí se le abrieron las puertas a los oficios de la cocina gracias a su conocimiento de lenguas —inglés, francés e italiano en ese entonces— y a su don natural para el humor y la atención. Esa fue la llave de los famosos restaurantes de Nueva York.

Maduró en “Pavarotti” hasta intimar con el embrujo de un restaurante único en su especie, que hoy dirige personalmente todos los días y lleva su nombre: “Carmine”. En adelante, crearía varios restaurantes que ha conservado o vendido, todos bajo su sello de elegancia, familia y formidable cocina, todos bajo su impronta de hombre genuino llegado del campo italiano a la gran ciudad, como ha ocurrido con grandes, de Fellini a Frank Sinatra. “Pavarotti”, la pizzería del “Pavarotti”, el “Carmine” original en las calles Baquerizo Moreno y Diego de Almagro de Quito, los dos sitios para matrimonios y para eventos sociales que administra, y el actual “Carmine” en la calle Catalina Aldaz son las creaciones de su sagacidad y *bien faire*.

Porque todo es como un show, porque el trabajo de Carmine es una escena, es el teatro. “Mi trabajo es como Broadway”, sugiere, y estoy convencido de ello al verlo moverse como un director de escena en una ópera,

*Rigoletto*, o como el ejecutor de un gran ballet. El show es para él mismo, donde el amigo, el invitado, el cliente se siente centro de la atención, es como asistir a una gala de Broadway a tiempo completo o “bailar un tango a medio tiempo en Buenos Aires”. Si Carmine lo ha hecho en Nueva York, la ciudad donde pudo hacerlo a lo grande, donde fue apreciado por su trabajo, su sentido común, su hablar, su dominio del fuego, aquí lo ha interpretado de nuevo. La clave es respirar, observar, extraer todo de uno mismo para que la representación esté a punto. A partir de ahí, los dones pueden despertar entre gigantes y enanos, entre lo importante y lo superfluo, entre viejos y jóvenes partícipes que siempre estarán invitados a formar parte de esta obra porque son como el cambio de agua fresca de una jarra. Ese instante, cuando todo queda listo, el director de la obra ya puede decir: “que baje el telón: la función comienza”.

Eso es Carmine. Carmine es Broadway.

*(Gentleman, 2017)*

## COMER O MORIR POR UN MILLÓN DE DÓLARES

*Para Santiago Gangotena,  
quien gozaba comer y vivir tanto como disfrutaba reír*

Ésta, la escena: una banda comandada desde el corazón mismo de la Pequeña Italia en Nueva York toma las decisiones acerca de una cena que se ofrece cada año para un grupo de degenerados comensales. Entre los maizales de algún lugar a las afueras de la ciudad, una mansión elegante y minimalista rodeada de cabañas y aparcamientos con gravilla recibe al club de paladares macabros. Año tras año, se ofrece champaña y un platillo extraordinario elaborado a base de una especie animal en extinción. Esta noche, un magnífico y aterrorizado dragón de Komodo conocerá por última vez la luz de la creación, uno de los pocos ejemplares de su clase. El plato se sirve por la módica de un millón o algo así, creo, las ganancias son pingües. Entre el chef de la casa y el caballero que mueve los hilos desde una calle modesta y ruidosa de la Pequeña

Italia, se reparten la mayor parte de las ganancias, que ascienden a siete cifras extendidas. Pero hay un secreto que comparten los astutos buenos muchachos: tras pasear al Komodo o a la especie que toque en suerte en el salón ante los ávidos y depravados comensales, en un mesón oculto a la vista se escurre con prontitud a la bestia y los platos son servidos con pollo, con el fin de abaratar los costos de producción de tan graciosa ceremonia. Mas, las especies no son liberadas: se conservan en el lujosísimo zoológico de especies protegidas, obra de la cabeza de esta trama de intriga y dólares, don Carmine Sabatini. Todo ha sido manejado por él a la medida de esa condición extraña de la condición humana: la ostentación y la codicia.

Si del celuloide en el que se cuenta esta fábula nos precipitamos a la realidad más prosaica, y por prosaica, más onerosa, deberemos extraer la chequera y aprestarnos al ataque de los platillos más caros del mundo. Degustar en los mejores restaurantes del universo puede ser una buena salida para el millonario con gusto por los condimentos y la comida ultra-refinada. Hemos de precisar que la errancia de las yemas de los dedos por las cartas de menú más dispendioso identifica a un hedonista. Tan solo morder una cereza puede costarnos más de 150 dólares en esos lugares, y ese es principio de disipación. En el *Guy Savoy* de París, de la vieja y delicada Francia, si deseamos llevarnos a la boca 18 *petits dishes* deberemos depositar en

la cuenta del bistró no menos de 1228 estimados dólares americanos. Pero nuestros labios y la traviesa lengua encontrarán navajas con limón, dulce puré de ajo, caviar con dolencia de gigantismo acompañado con espárragos verdes, huevos de salmón ahumado, langostas, y un largo etcétera, como acostumbra decir mi querido J. Vásconez, el novelista.

Si nos lanzamos en brazos de *Alain Ducasse au Plaza Athénée*, en el mismo París, algo así como *situado en la Plaza del Ateneo*, deberemos extraer de nuestras arcas la módica cantidad de 978 dólares por seis platos casi invisibles a cual, sin contar los impuestos, el servicio y el valet parking. Si nos topamos a la salida de la cocina con el chef Christophe Saintagne, quizá se digne extendernos la mano, pero ya le habremos arrebatado los langostinos fríos con caviar, el pastel de trufa negra o los alegres raviolis con *foie gras*. Si a Chez Alain sobrevivimos, no podremos resistir la impaciencia de dilapidar nuestra quincena por el escaso precio de 924 de los grandes en *L'Arpège*, de la misma y extraordinaria París, en la no menos extraordinaria Francia. *Alain Passard L'Arpège* (algo que no deja de ser paradójico si es *el otro restaurante* el que lleva el nombre de Alain, pero allá los secretos de la vida gastronómica) dice basar todos sus platillos en las verduras que siembra en su casa. Vaya pobreza de elementos y grandeza de obra en manos de Alain. No podremos olvidar jamás, mientras dure nuestra prolongada y vacía

vida, *l'Oeuf a la Coque*, el plato que define esta vida esplendorosa, cara y vacua. Es nada más y nada menos que una yema de huevo ligeramente cocida con crema fresca, sirope de arce, vinagre y especias, nada más, nada menos, pero todo provisto del glamour que es impagable e incognoscible para profanos, paganos y plebeyos. Aunque palabras como estas resulten lesivas a oídos igualitarios como los que dominan el mundo de hoy, no hemos de olvidar que cada día hay más concentración de riqueza en pocas mansiones, tal cual lo ha revelado un economista francés, resentido también él, Kilgetty, Piketty, ¿Latchoumaninchetty?, *something like that*. Así es que debemos sacarle todo el partido a la Ciudad Luz y sus alrededores más estrambóticos y caros.

Tomamos nuestro jet solamente para ir a la *Masa* de Nueva York, con nuestros 900 dólares de la patria del Tío Sam, para compartir con Masa Takayama, acaso el chef de sushi más famoso y dispendioso del universo. La comida del sol naciente se ha casado, sí, señoras y señores, *ca-sa-do*, con los sabores de otras latitudes y he ahí que tenemos al chef Masa con su risotto doblado bañado con trufas y losas de *foie gras*, todo ello cocido en una olla de shabu-shabu, sea lo que esto fuere. Lo importante es cómo se deshace en nuestra boca y, cómo, a la manera del sexo, nos produce un placer fugaz que no se paga ni con 900 o mil dólares. No convocamos a la pillería ni al saqueo, pero si conservan ese dinero cual avaros, más les

vale extraer los billetes ya amarillentos bajo la cama y parar por el *Masa* de Nueva York y su degustación potente. No menos emocionante que acudir a *Joël Robuchon* en Las Vegas, Estados Unidos de Norteamérica, que nos abarata el costo: por apenas 870 dólares para dos personas, podemos ingerir 16 platos que no le piden favor al sushi de Masa ni a las excentricidades a la francesa. Le Caviar y Osetra con crema de coliflor suave y *gelée* de espárragos verdes presentan opciones altamente competitivas a la hora de destrozar el orgullo francés en cuanto a paladares se refiere.

Pero el principado de Mónaco nos dejará sin suelo si pensamos en acudir a *Le Louis XV*, en Montecarlo, con 800 dólares en una mano y una dama morocha en la otra y servirnos sus seis platos de la casa. Los de Michelin afirman que cuenta con tres fulgurantes estrellas, pero ellos en ocasiones son tan exigentes como un ecuatoriano fracasado en su idea de ser escritor, veneno y envidia, por lo que pensamos que ha sido mezquinamente calificado. Cocina mediterránea y de temporada, cual cordero lechal asado pirenaica, con sazón a la pimienta de Espelette y la baba de ron, algo así como un pastel que viene con ron y crema batida es uno los más amados en esta perdición monegasca.

Seguimos en competición entre el viejo y el nuevo mundo, y *Urasawa*, de Beverly Hills, en California, lugar donde todos debimos haber sido paridos, nos demanda

apenas 790 dolaretes divididos entre dos personas para acceder a, nada más y nada menos, *madames et monsieurs*, ¡30 platos! Así como lo están oyendo, el shabu shabu con *foie gras*, la langosta y vieiras, son dos de los treinta platos, nada más indicado para abrir nuestro apetito. Los sueños de Beverly Hills, donde acaso pesquemos a una estrella de cine, pueden verse eclipsados por un más barato *Les Menus par Pierre Gagnaire*, en Moscú, Rusia, donde 660 dólares nos abandonarán en un santiamén a manos de siete platos en torno al rey langostino, el *foie gras* y los quesos más apestosos, viejos y deliciosos que conozca el mundo. Y para quienes no tienen reparo en romper la línea de la tradición, pueden acudir a la ensoñadora Italia y su *Solo Per Due*, en Vacone, Italia, donde por apenas 652 se servirán siete platitos enanos, de cara a las románticas colinas de Sabine, al norte de Roma. Un Prosecco aclarará nuestra garganta antes de la cena y nos permitirá sobrellevar el momento de pagar la cuenta, o pueden ellos mismos permanecer en el bolsillo y acudir felices y calientes con nosotros al *Dinner de Heston Blumenthal*, en la lluviosa Londres, que demanda 616 dólares por ocho platos que dan cuenta del *foie gras parfait* con pan tostado y el Chop Pork Pie, orquestados bajo una receta ultrasecreta de 1820.

Quienes no hayan sido persuadidos por esta ligera comida de degustación que nos enseña que el mundo no solo es sufrimiento y arado, poco o nada saben de la

pasión por el gasto en función de un noble objetivo: su propia y edificante *dolce vita*.

¡Mucha mierda! Ejem, no: *bon appetit!*

*(DolceVita, 2016)*

## RETIROS IMPOSIBLES

### 1

Hace tiempo procuraba ganar ciertos lugares, recorrerlos, aunque es tanto ya, que los he dejado de buscar y olvidado casi. Pero los últimos días, han retornado con cautela, como la luz que salpica el rostro de un preso la última mañana antes de irse. La búsqueda había comenzado cuando niño: mi bautismo de sangre —es un decir— lo recibí con el agua y la sal de celuloide en esas películas americanas que vuelven loco a cualquiera, aquellos *films* con la clásica escena, tan americana por cierto, de un hombre que fracasa o está a punto de fracasar, mientras la noche lo sorprende como la boca de un lobo, una oscuridad que lo encumbra sobre una silla de patas largas mientras se recoda en la esquina de la barra, sorbe un martini, la mirada extraviada en el vacío, y el cantinero se mueve silencioso con los oídos atentos a la confidencia inicial. Bien, este cuadro y otros han sido para mí, leche materna y gorjeo, con lo cual quiero decir

que desde siempre fueron de mi propiedad. O casi: para interpretarlos, echaba en falta la barra del bar, es decir, la escenografía a lo Hopper.

Obsesivo como soy, me puse a buscar el lugar adecuado para recrear mi fracaso. La primera dificultad pudo haber sido mi edad: frisaba yo unos nueve, aunque mi apariencia fuese de diez años. El segundo escollo se escondía en la locación: barrio de San Juan, ciudad de Quito, década del 80. El tercero acaso fueran los bolsillos: ni un talento. Consigno estos detalles, imbéciles ya para la mayoría, porque imagino contribuyen al cuento: no se comportaban geografía ni historia muy dóciles a la hora de respaldar mi cometido. Ya en el terreno de lo concreto, una tarde descendí del cerro con el fin de peinar el lugar y alcanzar mi objetivo, con tan mala fortuna que solo di con un par de músculos agarrotados, la reprimenda del dueño de una cantina y el melancólico contemplar de los lamentables remedos de mi ilusión. ¿Había yo buscado bien? ¿Me permitían mi edad y mi imaginación, husmear, sagaz, en pos de un retiro romántico, alcohólico y triste? ¿Había seleccionado adecuadamente los lugares encontrados en la guía de la ciudad, veinte, treinta años atrás? Recuerdo haber escogido bares y restaurantes de hoteles y algunos restaurantes de lujo sin hotel para dar con la barra de mi dorado bar. Adelanté mis pasos hasta *La Rotisserie*, por ejemplo, el restaurante de un hotel muy céntrico donde lustros atrás se había rodado una comedia picante mexicana. ¿Encontré en *La Rotisserie* a mi cantinero, diligente

y noble, el cancerbero de la soledad? ¿O tal vez fue en la *Belle Époque*, un restaurante de húmedas paredes, ensalzado por la reina Sofía a su paso por Quito, periplo del que nadie guarda ya memoria en la ciudad? ¿Era *Belle Époque*, así se llamaba el lugar? ¿Tenía barra, barman, coctelera y *dry martini*? ¿O lo confundo ahora con un puterío que todo mundo adoraba en la Quito de los 80, uno perdido entre las calles, siempre dadas al extravío, del barrio de La Mariscal? ¿O *Kon-Tiki* fue el telón donde mi soledad de oficinista neoyorquino, la corbata fina y negra apenas desatada, la camisa blanca con los puños doblados, el cabello revuelto y la mirada de lobo apesadumbrado, inconsolable, desató todo su furor? *Kon-Tiki, Kon-Tiki*: ¿no era esa una posada cara de comida polinesia? Esos años, además, registran una barra de cocteles en la temprana calle Amazonas (la que denominan *bulevar*) quizá en su cruce con la Robles, igual que una parada de cervezas en la Amazonas cruce con la Orellana, versión de pub inglés bautizada con el nombre de *Bush*: ¿descubrí ahí a mis compañeros en el sendero del desaliento, en la vecina silla de los cocteles o en la pobre barra del desangelado *Bush* y su letrero de neón? ¿Habré yo buscado bien?

La verdad no creo haber pasado por ninguno de estos sitios, debí haber sido muy niño entonces, aunque estoy seguro que en ninguno de ellos iba a encontrar mi fugaz estrella de Edward Hopper. Ello, por algo que no puedo ocultar: por aquel tiempo, virtud que en algunos aspectos todavía conserva, Quito era, sencillamente, una mierda.

Durante aquellos y muchos años después, la soledad seguiría siendo algo cotidiano y muy temido en la ciudad, enfermedad que aislar entre paredes, cual una de esas que se denominaron en un tiempo entregado a la estupidez y el romanticismo, *enfermedades literarias*.

## 2

Pero no me he detenido para recordar a Quito y sus dulces letargos. Me he parado, como admite la dignidad mínima de un hombre, a pensar en lo imposible, en lo extinto, en lo negado en cualquier lugar y condición. De esa naturaleza ha sido, por ejemplo, la noción de bar. Don Luis Buñuel, cautivo de bares, medievalías y retiros, lamentaba la época nefasta en que le había tocado vivir, la que no respetaba nada, “ni los bares”, según decía. Su noción de bar era muy clara, un establecimiento apartado, “una docena de mesas a lo sumo”, silencioso, oscuro, bien provisto, retiro monástico en que la moneda de uso corriente era el anonimato y su correlato, el sosiego. Contemplación y sosiego, altas notas del cerrado egoísmo, defectos que se alejan en retirada en un tiempo de bullicio y cofradía, en uno en que el tiovivo y la campanada de la masa han vencido y campean con su traje omnipotente. Ya Buñuel vagaba por los interiores del hotel de “San José Purúa”, en

México, en compañía de sus fieles Jean-Claude Carrière y Serge Silberman, guionista y productor de algunas de sus cintas, tras la clausura del bar del hotel, en 1980. ¿Qué sucederá con nosotros, bárbaros tecnológicos de inicios de milenio?

En el 80, cuando Buñuel contaba igual número de años, yo apenas tenía seis y ya comenzaba a inquietarme el pasado y la necesidad de retiro. Antes del bar, entre las páginas de las revistas y acaso en algún *film*, había reconocido el ambiente de París y sus pintorescos cafés. En uno de ellos, el Cyrano, “un auténtico café de Pigalle, popular, con putas y chulos”, Buñuel se había integrado al grupo surrealista, tras la exhibición de su obra primera, *Un chien andalou*, la película del globo ocular seccionado por la navaja barbera y los dos maristas que arrear una dupla de pianos con sus respectivos burros podridos encima. Aunque desconociera el Cyrano, creo haberlo presentado en esos años mozos; creo observarme sentado a una de sus mesas con la sola compañía de un largo café con crema, cigarrillo en una mano, pluma en la otra, concentrado en la tarea de llenar blocs y libretas con nombres de calles parisinas, prescripciones de guardarropía, la trama de un policial en que el verdadero asesino es un campesino idiota, la descripción física detallada de Quint, el personaje de *Otra vuelta de tuerca*, y muchas estampas pornográficas, zoofílicas y antropofágicas. Aunque pudiera pasar por presuntuoso, la tercera parte de aquello navegaba por mi mente y eso supo dejarme conforme.

Sobre los cafés, ansío extenderme en otra entrega, pero lo que sí diré es que su añoranza ciega no me indujo a salir de casa, al revés de lo que ocurrió con los bares: me conformé con ensoñar París, cerrar el paraguas, dejar el abrigo blanco bien doblado sobre la silla contigua y sentarme a escribir. Al fin y al cabo, París siempre será París.

Algo que me asombra es la negativa del tiempo a darme la razón, a mí, a Buñuel y a París, la obstinada resistencia de mi ciudad, Quito, para dejarse persuadir por la necesidad de apartamiento y contemplación, algo que en realidad no debería asombrarme, si advertimos que los bares del mundo van extinguiéndose a paso de gigante y ninguno queda acaso, y los cafés son, hoy por hoy, lugares de chacoteo y exhibición, antes que refugios de ensimismamiento y trabajo. Si la inspiración es despertada, como Flaubert escribió, por “la contemplación del mar, el amor, la mujer”, con lo que terminamos presa de las musas, ¿arrojarse con el sigiloso paso de los fantasmas, escuchar su respiración fatigada, apurar la copa, o mejor, *no* apurarla, dejar sobre la mesa un cubo de hielo y contemplar cómo se derrite y forma un lago en el que la barcaza de nuestros sueños naufraga inexorable, extraviarse en ello, en una meditación, constituye la zozobra de esta despreciable era?

Hecho y deshecho, como gustaba decir Onetti, algunas veces he intentado tomar una copa en la barra de un restaurante o sentarme a escribir un par de ideas en la servilleta de un café, pero siempre fracasé rotundamente

y con sistema; apenas principiado el whisky o el vermú, sentí clavados en mi espalda decenas, cientos, miles de ojos o comenzó a escocerme la hora de retornar a mi encierro casero. En el café, no ha faltado la ocasión de sentir una palmada familiar en el hombro y admitir el reflejo inmediato que oculta la servilleta en los bolsillos o, hecha una pelota, la salva dentro de un puño.

—Nada... , espero a alguien... Pensaba.

Hemos salido juntos, con el recién llegado, y nos hemos sumergido en la plebe.

Aunque ahora que lo pienso, no nos caería mal tentar el riesgo y fundar, entre ambos, distinta cofradía: la Sociedad de los Amigos del Crimen, los Bares y los Cafés.

Inscrita ella sea.

*(Mundo Diners, 2009)*

## **SOBRE LA NECESIDAD DE LAS CARTAS**

### **1**

«Sobre el escritorio del doctor la encontré, me llevé la revista y leí tu artículo sobre Thomas Bernhard. Como es habitual, no estoy de acuerdo: el artista procura el silencio, nunca el sonido. Así sucede con Walser, con Frisch, con la poesía, en eso se afanan Bernhard e Inge Bachmann». Mientras Franco lee este mail, una lancha altera con su tórrido desgano los lechuguines del río Guayas y yo me tomo una cerveza. La espesura del cielo gris desaparece cuando el brillo del sol conquista el horizonte hasta morir tras una isla. Como sucede con el habitante de cualquier puerto, las aletas de mi nariz son inmunes al hedor del malecón, al sudor de los cuerpos, al humor que asciende desde la tripa. La necesidad de las cartas. Flora ha enviado a Franco otro de una serie de mails sobre el tema de la palabra y el silencio. Citó nuevamente a Nietzsche (“en todo hablar hay una pizca de desprecio.

El lenguaje, parece, ha sido inventado solo para decir lo ordinario”), hizo un *send* y se ha excusado de la necesidad de tomar el teléfono y hablarle, se eximió de dar la cara, exponiéndose a la verdad. Retorna la escritura con esta arma, anónima, hasta para quien ha retenido el sudor del cuerpo después de una cama, hasta para quien conserva el olor juvenil del deseo. Son telegramas, mensajes que atienden a lo inmediato, a la urgencia de notificación. Eso: son notificaciones.

Un anciano de barba blanca y cotona atraviesa el malecón, agobiado por un tiempo que no le permitió ser lo que él quiso y solo le ha dejado la injuria y la inquina. Se percibe en su modo de llevar el bastón, se sabe que el escritor barbudo ha de odiar. Mientras se aleja, y observo el ondular de sus bastas, pienso en las diferencias, en las peculiaridades: si a una carta escrita a mano corresponde un mundo de esperanza (el despertar de un amorío, la venganza inminente, la insalvable llamada al frente), a una de esas que aparecen en la pantalla de una máquina ha de corresponderle uno de espera: la distancia entre la ansiedad y lo promisorio, la peculiaridad de lo inminente y lo posible.

A partir de ello, intento liar una secuencia: en el mundo antiguo, uno escribía cartas con la ilusión de que un suceso o una llamada trastornase el orden de las cosas; por el contrario, cuando uno envía un mail, no parece albergar ilusión mayor, parece ser que las cosas no podrán ser alteradas por un suceso dicho en unas frases apenas,

que soñar ya no es posible, porque la velocidad constituye una interpretación de la derrota. En aquel mundo lento ya extinguido, uno aguardaba pacientemente la llegada del papel, oír los nudillos del cartero y su apacible ritual (bocina del triciclo, paquete de envío, esperanza del nombre, extravío siempre acechante), mientras en este mundo, uno descripta su máquina, hastiado, y halla lo que supone ya, lo que imagina. Si ocurre así, pienso (y lo escribo en servilletas de papel), los vocablos previsibles e imaginados anticipan solo un encanto, la acumulación, uno y otro sepultados en sus mazmorras electrónicas, uno detrás de otro abandonados al olvido, curiosidad solo de una notificación de futuro. El resto, verdaderamente importante, aquellos mensajes ardientemente esperados (no el telegrama, no la súplica) se atesoraban en un breve arcón, entre las páginas de un libro, al costado de una almohada o en un paquete atado con cinta. Conformaban, de ese modo, un tesoro.

## 2

Ansiosos, veloces, derrotados, los mensajes se disfrazan mejor que una carta antigua, como si acudieran a una cita amorosa: mientras más hambre de abandono y deseo, con artificio mayor se comportan. De esta manera, corren con el apremio y la formalidad de una escuela y amena-

zan con el terror de los anónimos. Falsos por una cara, intimidan con la otra. Retratan con atino este mundo, su necesidad, su carencia.

(Las cartas antiguas no envolvían mejores augurios, atendieron, simplemente, otra llenura: sortearon la soledad en el siglo de la distancia. Esa lejanía hoy se ha quebrado, uno puede hablar con quien le plazca, aunque yo no confíe en ti ni tú en él.

Ay, el vacío, ay, la centuria: enferma de necesidad, no reniega de su engrimiento).

Gracias a su doble carácter, la súplica y el telegrama intentan revelar con desespero qué o quiénes hablan por detrás. No la verdad, no el secreto, lo que piensan ser o están siendo. No procuran, como intentaban las cartas, descubrir a sus firmantes, identificarlos. Los telegramas hablan, las cartas escuchan.

Los telegramas se extravían en la realidad, en medio del murmullo imparable de los que se descubren y oxigenan. Se funden en el anonimato de la red, pisoteados unos por otros, unos locos más que los otros, intentando marcar su huella. Atentaban las cartas contra la realidad, tentaban la trasgresión, la reescribían mediante el lance del amor o el decreto de la guerra, la provocaban. La extraviaban, no se hundían en ella.

Por ello, quizá, se tomaban menos en serio a sí mismas, las cartas. No seguían el flujo de la vida, la necesidad y el trabajo; caminaban bajo vientos distintos, caminaban

en el retiro. Eran escritas para matar el tiempo, conjuraban el día y divagaban. No habitaban la morada del tedio. Por el contrario, los telegramas huyen de la vida y su pretexto. Afirman el tedio, son terapias.

Se escriben, luego, en la rutina de una oficina, frente a una pantalla y en ágora. Son rasgados en la distracción, a contracorriente del silencio, la meditación y el retiro. Ahí, se fragmenta y tartamudea, ahí adelanta un paso el ego, ahí se escurre el bulto.

Bien escurrido, el mensaje apunta a nadie, a parte alguna. Va a parar, penosamente, sobre un muro derruido. Se desparraman sus letras en la superficie y el orden rueda hecho añicos. Sin composición, sin cavilación, apenas orden, languidece. No llega a su destinatario el mensaje de los telegramas. Jacques Lacan, quien sostenía que un mensaje inconsciente bien dirigido al inconsciente de otro le llega necesariamente, no contemplaba la consagración de lo ordinario, el sudor de lo dicho.

Queda por escribir esto: el escritor fracasado dobló la esquina y desapareció. Yo rasgo las servilletas y las guardo en mi bolsillo. En casa, el orden retornará. Volverá con la necesidad de las palabras y la casualidad de las cosas, retornará con la necesidad de las cartas.

*(RadioVisión, 2008)*

## EL AJEDREZ DE ENNIO MORRICONE

En 1936, Sergei Prokofiev fue escogido por el dictador Stalin para que, de la mano de Eisenstein, maestro de luces y sombras del cine, compusieran ambos una loa rusa ante la arremetida alemana ordenada por Hitler. Eisenstein eligió la historia del príncipe medieval Alexander Nevsky para cumplir una misión tan propagandística como necesaria, en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. Durante dos años, los maestros trabajaron en la obra que terminaría por consagrar, casa adentro, a Eisenstein, gracia que no le había sido concedida con el *Potemkin* de 1925 ni con *Octubre*, en 1928. Antes o después de haber sido montadas las escenas de *Alexander Nevsky*, los dedos del compositor Prokofiev se sucedían veloces en la oscuridad de la sala de trabajo para componer los fragmentos de la partitura de la gran película de propaganda. A Prokofiev, le bastaba echar un vistazo a las imágenes para apropiarse de su terciopelo, sin caer nunca en descuido o traspié; daba con el acompañamiento perfecto para este

llamado a la carga contra los germanos en el borde de las fronteras rusas.

No bien parecía ineludible detener a los nazis en el Volga, la mirada de los dos Sergei volvía al siglo XIII, en un pueblo ruso llamado Novgorod, y alentaba al levantamiento de los ciudadanos para defender a Rusia. El aliento venía de la mano de cánticos como “la batalla es justa. Levantaos pueblo bravo y libre, defended vuestra patria. Defendedla y ofrendad vuestras vidas. Levantaos para proteger vuestros hogares y vuestra tierra rusa”. Para ello, Prokofiev confió su devoción en canciones de batalla que, en muchas ocasiones, remplazaban a los diálogos en el filme de Eisenstein. En 1938, el estreno de *Alexander Nevsky* sufrió un traspicé, ante el tratado de no agresión firmado entre Hitler y Stalin; pero, tras la invasión de Polonia por los alemanes, Stalin ordenó el inmediato estreno del valioso documento de propaganda patriótica. Suele decirse que el arte de la propaganda no indica más que el adocenamiento y la perversión del arte, pero no parece ser así en todos los casos, como lo demuestra, para la posteridad, el asunto de *Alexander Nevsky*.

Treinta años más tarde, en tiempo de paz, el blanco del director italiano Sergio Leone era, a todas luces, mucho más modesto: sin encargo de propaganda a la vista, Leone deseaba copiar al detalle el filme *Yojimbo*, filmado por uno de sus maestros de cine, el japonés Akira Kurosawa. *Yojimbo* dibujaba la historia de dos clanes en batalla y cómo un samurái recién llegado aprovecha la rivalidad

de los bandos del pueblo para colocarse de un lado o de otro, de acuerdo con el estado de su conciencia o el dinero que le ofrezcan. La semblanza de un crápula. Tratándose de Kurosawa, el personaje del asesino a sueldo, de nombre Sanjuro, no podía ser interpretado por otro que Toshiro Mifune, con toda su hierática condición de vil y su perfil de hielo. Para cumplir la misión, Leone trabajó de la mano de un compositor con quien había compartido el aula de la escuela primaria y le resultaba, hasta ese momento, desconocido o, mejor, ignorado. Al ver la fotografía de la clase, Leone se convenció de que habían pasado juntos algunos inviernos de la infancia. Era Ennio Morricone, el maestro de la música de cine, que acaba de morir un, por demás aciago, 2020, a los 91 años de edad.

Poco a poco, resulta más y más conocida la historia de cómo Leone dio libertad al músico, consagrado ya en el arte de crear para el cine, para que las escenas se adaptasen a la duración de sus composiciones. Es decir, Leone se acoplaba a filmar lo que le sugiriese la inspiración libre de su compañero de infancia, Morricone. No era la misma voluntad de cooperación con el fin de llamar a la batalla a los camaradas rusos la que movió a Eisenstein y a su par y némesis, Sergei Prokofiev; no los inspiraba la defensa del suelo patrio ni la rotundidad de la historia, pero sí el deseo de seguir la pista a un bien querido Kurosawa. Tan así es que cuando esta película, *Por un puñado de dólares*—magistral cooperación entre los Leone y Morricone, con Clint Eastwood en el papel que Kurosawa asignara en

la original a su actor fetiche, Toshiro Mifune—, alcanzó gran fama y comenzó a recaudar un grueso botín en las taquillas, Leone no se inmutó con la amenaza de demanda por plagio que, gentil pero nunca fuera de la ley, Akira Kurosawa le planteó. Por el contrario: casi con alegría, Sergio Leone aceptó de buena gana los hechos con una sola condición: saber que su versión doble de *Yohimbo* no solo no había disgustado a su autor primero, sino que le había entretenido y agradado. También Leone había solicitado a Morricone que siguiera la pauta musical de otro autor, el músico ruso Dimitri Tiomkin, quien, muy en buena ley, había triunfado en Hollywood con sus bandas sonoras para películas; una de sus más famosas era la de *Solo ante el peligro*, del director Fred Zinnemann. Sobre la base experimental que seguían esas bandas sonoras, no se le hizo difícil a Morricone seguir la pauta y cumplir su cometido. *Por un puñado de dólares*, uno de los más importantes *spaghetti western* de la historia, había nacido no de la necesidad de convencer y manipular, no de mover la conciencia y con ello detener el rumbo del mundo, sino de emular, seguir y rendir homenaje.

Porque mucho de lo que se hace en el arte consiste en emular, seguir y rendir homenaje. Ha sido este también el curso de la obra de Ennio Morricone, quizá el autor más popular, el más conocido y oído, entre los autores de música de cine contemporáneos. No en balde, Morricone fue un gran apasionado del ajedrez, arte de la precisión y el aprendizaje, a la manera de Tolstoi, Stefan

Zweig, Marcel Duchamp, Nabokov, o, entre los músicos, de Rameau, Taimanov y, ay, Serguei Prokofiev. Como lo dijo el mismo Morricone: “en el ajedrez está en juego todo: las reglas de la moral, de la vida. Hay que luchar sin derramar sangre, pero con el deseo de ganar y eso de manera correcta, con talento en lugar de por pura suerte”. Y el talento, se sabe, se escancia en viejos odres, en aquellos cuyo secreto se conoce o, al menos, se intuye. De un Bernard Herrmann, el gran compositor que hizo de *Vértigo*, de Hitchcock, una secuencia en espiral, puede haberle llegado a Morricone su pasión por la sugerencia y la pesquisa —basta escuchar la banda sonora de *Investigación de un ciudadano libre de toda sospecha* de Elio Petri—; de Elmer Bernstein, autor de la música de *Los siete magníficos*, su afición por el sonido abierto, seco, que evoca parajes desérticos —lo hecho con *Por un puñado de dólares*, *La muerte tenía un precio* y *El bueno, el malo y el feo*—; de Nino Rota, colega y paisano, su conocimiento del misterio y de los sonidos del medioevo y la catedral —en los trabajos que hizo para el Pasolini de *Los cuentos de Canterbury* y *Las mil y una noches* o en *Giordano Bruno*, dirigida por Giuliano Montaldo—; del mismo Tiomkin, su tendencia a la pincelada suave y amplia en el terreno del enfrentamiento y el duelo —como Morricone lo hizo en sus trabajos para Quentin Tarantino en *Inglourious Basterds* o *Django Unchained*—; o, por fin, el brío decididamente épico de Max Steiner, el autor de las bandas sonoras de *Lo que el viento se llevó* o *Centauros del desierto*, el cual contri-

buyó al óleo sonoro de Morricone para *Novecento*, de Bertolucci, o para una de sus composiciones más evocativas: *La misión*, película dirigida por Roland Joffé. Recuerdo y emulación de iglesia, misión, venganza, asesinato, desierto, voluptuosidad, desgracia, erudición; cascabeleo, serpiente, aullido y lobo; amor, siempre amor, amantes y bandoleros se dan cita en la música que Ennio Morricone compuso para el cine durante medio siglo.

Si bien Morricone reconoció en su andar la impronta de dos constelaciones, Johann Sebastian Bach y Stravinski, acaso nos diga más acerca de sus composiciones mayores —las llevadas a cabo para *Sacco y Vanzetti*, *La clase obrera va al paraíso*, *Giordano Bruno*, *Saló o los 120 días de Sodoma*, *El profesional*, la *Lolita*, de Adrian Lyne, o *The best offer*, de su amigo Giuseppe Tornatore— la fuerza guerrera de Alexander Nevsky a manos de Prokofiev, en su brío, su misterio y su desplante humano. Prokofiev coincidiría, al momento de la muerte, con Stalin, el Temible Koba que había ordenado realizar el mayor filme de propaganda de la historia, junto con los demás de Eisenstein, el mismo día, el 5 de marzo de 1953. Su deceso sería envilecido, no solo por la persecución de la que había sido objeto, sino por la sombra que proyectaría la muerte del dictador de todas las Rusias sobre el fallecimiento de su mayor compositor. Acompañaron el féretro de Prokofiev no más que sus hijos, su viuda, Mira, el pianista Sviatoslav Richter y el violinista David Óistráj, unos pocos amigos íntimos. En el mundo, se supo de su muerte recién el día ocho. Un

deceso que bien podría ser el motivo de un *film* dirigido por uno de los grandes a quien Morricone no solo acompañó, sino que, cual Prokofiev, contribuyó a dar forma y vida, esto es, a ofrecer un calculado sacrificio de partida. Como ocurre con un gambito de caballo en el ajedrez.

*(Ocho y medio, 2020)*

## EL INVENTO MÁS GRANDE JAMÁS CREADO

Eludiré los peculiares nombres propios, lugares comunes de la ciencia ficción, aunque esta pesquisa transcurra, como podrán ver, en un futuro que no admite piedra sobre piedra, en un lugar en que el hombre conservará tan solo la palabra que, como ha mostrado su paso por el tiempo, seguirá hiriendo a la razón. Pero, si la palabra perdura, quizá la curiosidad también lo haga y esta, lo sabemos, resulta incomprensible sin el decir, sin el contar, sin eso que se ha denominado trascendencia e inmortalidad. En ese remoto porvenir, quizá un escéptico repase la memoria y recuerde que un día existieron edificaciones de doble piso, donde los hombres, y lo que ellos llamaban sus familias, vivían y se resguardaban de la inclemencia, donde sufrían por la escasez, el silencio y el tiempo, y que para ello habían compuesto un mundo poblado de objetos que terminó por ser inútil. Mas, uno de ellos fue tan maravilloso que era capaz, cual monigote de ventrílocuo, de reproducir la escasez, la falta de tiempo y los azares de la desolación que los hombres nombraban amor, y lo

hacía en sus propios refugios, en cada vivienda, a toda hora y sin parar. No era más que una caja de considerable tamaño que los hombres adquirían junto con los demás objetos, a prisa y con nervio, igual que se hacían del lugar para dormir, del fuego para cocer o de la caja de frío para guardar el alimento. Se trataba de un objeto indispensable, acaso el más indispensable, porque lo dedicaban al ocio, a la contemplación incesante de sus propias vidas, a la revelación de su pobreza bajo cien formas, bajo el azar, bajo el grotesco, la comedia, la parodia, la ilusión y la farsa antiguas. Aparato tan proteico y a su modo excepcional, duplicaba la vida en entregas cortas, medianas y extensas a la manera de los hombres, es decir, tonta y zafiamente; mas, en su intento, no evitaba el retiro y la paz del hogar, por el contrario, los glorificaba. El aparato servía a este fin de modo narcótico, opiáceo, como en su día había servido la morfina y el alcohol —con esas sustancias habría de ser comparado—, con la diferencia de que el objeto no apartaba a los hombres de su alma, sino, por el contrario, los confinaba en sí mismos, en un reconocimiento e inquietud de sí, que los conducía a bailar por un sueldo, a cantar por una risa, a descubrir el abismo de sus almas ante sus prójimos, a vivir segundas y terceras existencias encarnados en caricaturas maniqueas porque a ello servía esta invención, a simplificar la vida, para que los hombres pudiesen pasar la noche y despertar a la mañana siguiente confiados que lo hacían todo bien y no había lugar para la culpa. Mas, su persistencia y su

necesidad no afincaban en la estulticia de los hombres, sino en el retrato, y, por ello, el objeto acogía también la ilusión del arte mayor del reflejo, uno que ponía los muertos a andar, como dijese alguno, uno que en raras ocasiones fue instrumento de poesía, como dijera otro, pero que en ese puñado lo fue y muy grande, el más filudo ojo de cincel de aquella era. A este arte mayor de una pantalla, el mínimo armatoste prestó refugio y los hombres de aquella época derruida consumían sus noches y sus madrugadas rechazando la propia vida en busca de la empresa de ser bandidos, villanos o romeos, como en el principio de los tiempos soñaran sus antepasados primitivos, sentados alrededor de una pira. Instalada dentro de la casa, esta horrible y magnífica invención, los hombres se aprestaron a enfrentar su fin tal como lo recogieron esos detectives de la memoria que investigaron y conjeturaron qué apoyos le habían permitido asistir al día de su juicio. Este era uno de ellos. Los hombres, raza inaudita, inaudible, lo llamaban de una manera poco peculiar, de un modo muy práctico. Lo llamaban TV.

*(RadioVisión, 2008)*

## PERIODISMO ES WATERGATE

Un golpe periodístico puso de patitas en la calle a un presidente norteamericano, por insólito que esto pueda parecer. La investigación del diario *The Washington Post*, en plena era de Vietnam en la década de 1970, apartó a Richard Nixon de la presidencia del país más importante del mundo, a causa de un proceso de espionaje, extorsión, pagos indebidos a soplones, la telaraña más grande de tráfico de influencias hasta ese momento en los Estados Unidos, tejido que llegaba hasta el mismo Despacho Oval de la Casa Blanca.

La investigación fue conducida por Bob Woodward y Carl Bernstein, en ese entonces dos jóvenes periodistas al mando del gran editor Ben Bradlee, del rotativo que en esos días no era la potencia periodística en la que se convertiría tras esta investigación. Todo comenzó con una noticia secundaria sobre el robo al edificio Watergate, en esos días sede de la campaña presidencial del partido republicano de los Estados Unidos, que luchaba por reelegir a Nixon en la presidencia.

“Tras mis conversaciones con los miembros del Congreso y otros dirigentes, he llegado a la conclusión de que el caso Watergate me ha privado del apoyo del Congreso, que considero necesario para tomar las decisiones más difíciles y cumplir con las responsabilidades de este cargo, de acuerdo con los intereses de la nación. Por consiguiente, renunciaré a la Presidencia mañana al mediodía”. Esas fueron las palabras con que Nixon dijo adiós a la presidencia de los Estados Unidos, en un acto de dimisión inédito en la gran nación americana.

La renuncia, dirigida al muy poderoso secretario Henry Kissinger, fue enviada por Nixon el 7 de agosto de 1974, con lo que el trigésimo séptimo presidente de la nación americana dimitió y evadió una posible destitución por el congreso —amenaza que ha corrido hoy el presidente en funciones, Donald Trump, aunque la petición fuera denegada— que hubiera colocado al país al borde del colapso.

La secuencia fue poco menos que casual: cinco estadounidenses de origen cubano irrumpieron en el edificio Watergate en junio de 1972. Intentaban robar, de la oficina sede de la campaña opositora, pruebas contra el líder demócrata, Larry O’Brien. Pincharon los teléfonos de la sede con equipos *ad hoc* e instalaron micrófonos. ¿El objetivo? Desprestigiar a los demócratas, con el fin de obtener la reelección de Nixon en plena guerra de Vietnam. Pero cometieron un error: el guardia de seguridad del edificio alertó a la policía acerca de que cinta adhesiva había sido

pegada a la puerta de ingreso para que no se cerrara. Un error en la operación desencadenó uno de los hechos más estrepitosos del siglo XX.

La clave en la punta del ovillo fue la siguiente: dos de los intrusos no tenían un pasado ordinario, eran James W. McCord, exagente de la CIA y funcionario de seguridad del Comité para la Reelección de Nixon, y Howard Hunt, también exagente de la Agencia y consejero de seguridad de la Casa Blanca. Alertados sobre la noticia, Bob Woodward y Carl Bernstein, del *Washington Post*, comenzaron a investigar el hecho, atar cabos, sumergirse en una investigación que duró semanas, bajo la batuta de su insigne editor, Ben Bradlee. Bernstein empezó sus interrogatorios a meseros de restaurantes, personal de limpieza, guardias de seguridad, y su compañero Woodward indagó en el entorno de los ladrones. Paso a paso, una trama que parecía secundaria conducía directamente al despacho de la Casa Blanca. Un tejido de relaciones, pagos, soplones y mediadores fue saliendo a la luz con la investigación de Woodward y Bernstein. De ahí a cortar la cabeza de un presidente de la nación más poderosa, había un paso.

“¡Ojo con lo que escriben!”, gritaba el editor Bradlee, viejo lobo de mar y director del periódico a sus jóvenes pero dotados periodistas a cargo de la investigación. Woodward y Bernstein eran acibillados por Bradlee con preguntas que desbarataban sus paulatinos avances. Bradlee exigía pruebas, rigor, contraste. Así, hasta llegar a escribir uno de los reportajes más grandes, profundos y

trascendentes de la historia. Los tres, Bradlee, Woodward y Bernstein, se han erigido como figuras del periodismo del siglo XX.

Y todo —todos los hombres del presidente— estuvo en manos de la prensa, señoras y señores.

*(DolceVita, 2020)*

## HENRY KISSINGER: EL ÚLTIMO REPUBLICANO

En sesenta años de vida pública no me he encontrado con una figura más convincente que Zhou Enlai. La pasión de Mao se esforzó por oprimir a la oposición. El intelecto de Zhou buscó persuadir o ganarle la partida a la oposición. Mao era sardónico, Zhou perspicaz.

KISSINGER

Al calor del vino blanco y un plato de bistec a término medio, oigo que mi radical acompañante, una bella brasileña experta en relaciones internacionales con convicciones de extrema izquierda, cuando abordamos el tema de Henry Kissinger, no duda ni un momento en refrendar el nombre del norteamericano con la definición de “genio”, sin importarle aceras políticas. Toda barrera ha sido rota cuando se trata de la definición de este hombre. Y no le falta razón a mi acompañante, creo yo que he leído algunas biografías del nonagenario del poder, dirimente mago de la *real politik* en el tiempo contemporáneo. Quien a partir de la segunda mitad del siglo XX ha venido a dar forma a un mundo que inclinó la balanza a favor de los

intereses del imperio americano —heredero del británico, tras la derrota de los alemanes en la Segunda Guerra Mundial— es de origen alemán y desde los inicios dio buena cuenta de su inteligencia superior en el ejercicio de la política, que no es otra cosa que ordenar los factores con el objetivo de inducir un fin favorable para un grupo. Así lo refrenda mi interlocutora. Yo asiento.

Kissinger fue el autor, junto con los gobernantes del imperio americano en la segunda mitad de la centuria, del perfil con el que reconocemos hoy al mundo —con China como el imperio de más antigüedad, dos mil años, creciente e imponente en su fulgor; y la siempre amenazante Rusia, en su decadencia imperial, que renació de la Unión Soviética, tras el colapso del este en 1989 con la caída del muro de Berlín—, tanto que no podemos albergar dudas de que se trata de uno de los personajes más importantes de la historia contemporánea. En los Estados Unidos, tal es su prestancia, que el hombre ha sido llamado para aconsejar a mandatarios, republicanos o demócratas, pese a la filiación inequívocamente conservadora de Kissinger, en todas las crisis que ha conocido la gran nación americana, de Vietnam al derrumbe de las Torres Gemelas en septiembre de 2001. Kissinger es el hombre que ha estado ahí, con su experiencia e inteligencia, para preservar el Destino Manifiesto del que hacen gala los norteamericanos.

Sin embargo, sus actuaciones que tuvieron mayor trascendencia junto a lo ocurrido en Vietnam en las dé-

cadadas de 1960 y 1970 —única guerra en que los norteamericanos han sido derrotados— no han estado lejos de la controversia y de la discusión. Si Kissinger parece haber tenido responsabilidad directa en extender el conflicto del este de Asia hasta Camboya, país que por ese entonces era neutral, y con ello se ha corrido el rumor de que la guerra se llevó consigo miles de vidas inocentes; si Kissinger estuvo involucrado en la caída de Salvador Allende en Chile y en el diseño de la dictadura argentina de la década de 1970; si Kissinger no permitió que Nixon detuviera el conflicto en Vietnam y lo prolongó en 1971 por razones de interés eleccionario inmediato, con miras a la propia reelección de R. N., todos son hechos sometidos al escrutinio de la historia. De ahí nacen sus grandes opositores, principalmente entre los grupos de izquierda del mundo, aunque también entre periodistas independientes, que han visto en su figura al Ángel Negro de la historia norteamericana más reciente. En ese banquillo lo sitúa, por ejemplo, el afamado Christopher Hitchens, en su libro *Juicio a Kissinger*, de 2001.

Kissinger no ha querido soliviantar el mesianismo de los Estados Unidos. Si bien es cierto que su mente nunca ha abandonado la idea del gran imperio americano, a la manera del antiguo imperio de Roma, Kissinger tiene su propia idea para el diseño del mapamundi actual. China, país con el que precisamente abrió la línea de relaciones que conformaría el perfil del mundo, ante la influencia en Asia de la Unión Soviética, no va a resistir de modo pasivo

la imposición del modelo imperial americano, cuando el suyo, como bien lo ha señalado el gran estratega, es de viejo cuño, mucho más antiguo que el americano. El ser fiel a su condición de maestro de la *real politik* lo lleva a no acusar ceguera ni en el último minuto de su vida. Vio con desconfianza, por ejemplo, la ubicación del actual presidente Trump en esa escena, aunque también es un hecho el que Trump ha vuelto los ojos a la protección del pueblo americano casa adentro. Ya no más “la mejor política interior es la política exterior” de los Estados Unidos. De ahí, la prevención de Kissinger frente a las ínfulas americanas de amo imperial del mundo. El paso de baile podría ser denominado “de amo del mundo a amo de su propia casa”.

Quienes destilan ingenuidad política (o lo que es lo mismo, quienes confían en la política del bienestar más que en la política del poder puro) suponen que las decisiones de un gobierno obedecen solamente a un individuo. Ello no ha funcionado siquiera con Kissinger, pese a su gran influencia. Las decisiones no han obedecido nunca a la determinación de un solo hombre, por más fuerte que este sea. Tampoco son productos etéreos de líneas de continuidad histórica movidas por leyes inmutables como suponen algunos que se juran demasiado listos. Los individuos, tal como lo quería Carlyle, mueven el curso de la historia, pero no lo hacen solos. Recordarán ustedes ya lo importante, la decisiva presencia de Kissinger al lado de Richard Nixon durante los años que duró

su mutua sociedad. Pero Kissinger ha tenido una perduración mucho mayor. Sabemos que su inteligencia le ha reportado un palmarés casi imbatible entre los mortales de a pie: el premio Nobel de la Paz, que le fue concedido por sus acciones para finalizar con la guerra de Vietnam en diciembre de 1973, en compañía de Le Duc Tho, del politburó de Vietnam del Norte; los 95 años, celebrados en olor de Santidad en Nueva York, en el súperexclusivo club de damas Colony Club, ataviado de esmoquin, por supuesto, más cien exclusivísimos invitados; el convertirse en Comendador de la Orden de San Miguel y San Jorge por parte de la reina Isabel de Inglaterra en 1995, por su contribución a las relaciones entre el imperio inglés saliente y el entrante de los Estados Unidos; impartir clases de diplomacia en las universidades de Harvard y Georgetown, ser miembro del Consejo de Relaciones Exteriores de EEUU y de la Comisión Trilateral y miembro honorario de nobles instituciones como el Chase Manhattan Bank o consejero de Goldman Sachs, sin dejar de asistir a las reuniones del poderoso grupo Bilderberg... todos los logros habidos, por haber e imaginar Pero más allá de cualquier imaginación que suponga que éstas son artimañas de poderosos y millonarios del planeta, entre lo uno y lo otro, Kissinger es pieza clave del rompecabezas llamado *Relaciones Internacionales del Sol del Imperio*. No del Imperio del sol naciente, fuerza es decirlo. El gran *croupier* del mundo que voló hacia a la nueva Arcadia desde las entrañas del mundo derruido en la vieja Europa (Kis-

singer es un judío más que escapó de la Segunda Guerra Mundial) nos traía un mensaje: el mundo se define en la medida de las posibilidades.

Quien conoce a la perfección las posibilidades de dicho mundo se llama Henry Kissinger.

*(Gentleman, 2019)*

## **LA ESTELA NEGRA DE LA MUERTE ENTRE LOS KENNEDY**

No existe familia laica más fascinante y poderosa en el mundo político occidental que los Kennedy. Su estirpe viene de una larga tradición que amanece en Irlanda hasta llegar a los Estados Unidos, a donde fueron a parar los pioneros que amasaron su fortuna con el contrabando de alcohol, lo que haría de la familia un emporio económico hace más de un siglo. Sería preciso escaso tiempo para que uno de los líderes nacido en las entrañas de la familia se encumbrase hasta la Casa Blanca.

Sin embargo, detrás del clan Kennedy y la corte de Camelot, una prolongada sombra se levantaría temprano, con el fin de liquidar el caballo de Troya en defensa de la democracia: el espectro de la muerte. John F. Kennedy, presidente de los Estados Unidos entre 1961 y 1963, se convertiría en el líder del más afamado del clan político de los Estados Unidos, hasta su asesinato en Dallas, abatido a manos del complot más intrincado en la historia de la política americana. Muchos años después, también su hijo, John F. Kennedy Jr., conocido como John John,

brillante abogado, periodista y editor de la revista *George* y uno de los hombres más afortunados y lúcidos en el panorama público del país de las barras y estrellas, sucumbiría víctima de la caída de su avioneta en el Océano Atlántico, en 1999.

La intimidad de los Kennedy con la tragedia comienza cuando el hermano mayor del futuro presidente, Joseph, quien formó parte de la Armada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, sumó más de veinte misiones en su historial y no se amilanó en emprender otra tarea: pilotar un avión repleto de bombas y dejarlo estrellarse arrojándose antes en paracaídas. Pero no lo logró: una de esas bombas lo mandó a mejor vida. Joseph P. Kennedy fue el primogénito de la dinastía de los Kennedy, hermano mayor de JFK y Rose Mary.

A Rose Mary la fortuna tampoco le fue favorable. En el momento del parto, 1918, sobre el mundo se cernía la gripe española, guadaña devoradora de cerca de 50 millones, por lo cual el médico encargado se atrasó a la sala de alumbramientos. La cabeza de la bebé había salido, pero la partera instruyó demasiado tarde a la madre en que mantuviera las piernas cerradas, a fin de evitar que el bebé viese la luz antes de tiempo. Fueron dos aciagas horas de accidente uterino que reportaron a Rose Mary dificultades de aprendizaje durante toda su vida, a lo que se sumarían infantilismo y una disposición de su padre, también Joseph, para que le practicasen una lobotomía. La privación de oxígeno el momento del nacer marca-

ría su vida entera, hasta la muerte acaecida en 2005. La cuarta hija del patriarca Joseph, Kathleen, hermana de JFK, también fue víctima de un accidente aéreo, en 1948.

En 1956, Arabella Kennedy, hija de la célebre pareja conformada por JFK y la rutilante Jackie, vino muerta al mundo. Patrick Bouvier Kennedy, su tercer hijo, murió también a los dos días de nacido, a causa de una llegada demasiado pronta, en 1963. A la posterior tragedia de Dallas del padre, se sumaría el deceso de la amante más conocida de John Fitzgerald, la actriz Marilyn Monroe, un año antes, en agosto de 1962, víctima de la depresión y el consumo de píldoras.

Pero a la estela de muerte, habrán de sumarse las desapariciones de Robert, también hermano de JFK, quien, tras resultar vencedor en las primarias del partido demócrata en 1968, fue abatido en Los Ángeles por un palestino que lo mató, aduciendo la actitud favorable de Robert ante la política del Estado de Israel. Un año después, en 1969, el hijo menor de los Kennedy, Edward —apodado Ted para el mundo—, fue víctima de un accidente de automóvil en la isla de Chappaquiddick, Nueva Inglaterra, en el extremo oriental de la isla de Martha's Vineyard —lugar donde años después moriría John John, el hijo de JFK—, en el que murió Mary Jo Kopechne, joven secretaria rubia que había conformado el destacamento de campaña del hermano de Ted, Robert. Uno de los primeros teletipos reportaría la tragedia de este modo: “Ted a salvo; rubia muere”. Quizá fuese esta noti-

cia convertida en titulares en toda América el epitafio de la tumba política de Ted: el bueno de Ted nunca llegaría a la Casa Blanca, cual era su aspiración. La tragedia del auto sumergido en el agua ocurriría la madrugada del 18 de julio de 1969 e inspiraría una de las cien novelas de Joyce Carol Oates: *Agua negra*.

Quizá la doble muerte de una nieta del exsenador Robert Kennedy y su hijo de apenas ocho años, ocurrida estos días, constituya la cúspide del sino que persigue al clan de Camelot: Maeve Kennedy Townsend, la hija primogénita de Robert Fitzgerald Kennedy, ha muerto, arrastrada por una canoa mientras buscaba refugio durante esta cuarentena del Covid-19, y con ella Gideon McKean, su hijo, ambos en Chesapeake. El niño tenía ocho años. La irrupción de la Parca ya no proviene de la gripe española sino del Covid, que se los ha llevado consigo; los Kennedy siguen muriendo misteriosamente. Su agua negra, Dios mío, Dios nuestro, prosigue.

*(DolceVita, 2020)*

## MARILYN EN *BLONDE*: UN ALMA DESAMPARADA

Precedido por un aire de polémica que quiso imponerle un estigma NC-17 —valoración que en Estados Unidos califica la idoneidad moral de una cinta sobre la base de aspectos sexuales o violentos y la restringe a un público mayor de 17 años en su puesta en salas—, pero también con un aire de gloria en festivales internacionales —recuérdese la ovación de casi quince minutos en Venecia—, el largometraje *Blonde*, de Andrew Dominik, lleva un mes de exhibirse en Netflix. Es el traspaso cinematográfico de una novela algo tortuosa y elefantiásica de Joyce Carol Oates, ni de lejos una de las mejores en su virtuosa y extensa obra, pero que posee la gracia de recoger partes de la vida de Marilyn Monroe y generalizar una idea de la diva a partir de ellos; es decir, manipular una selección no exhaustiva de sucesos de su trayectoria. “El lector que desee conocer datos biográficos fidedignos de Marilyn Monroe no debería buscarlos en *Blonde*, que no pretende ser un documento histórico, sino en biografías autorizadas”, declara la novelista en la primera página del libro,

y en adelante enumera algunas de esas biografías que ha consultado para construir su novela, en actitud de libre imaginación, aunque bajo el meticuloso espíritu que rige a una escritora como ella.

“Es una vida radicalmente destilada en forma de ficción”, dice Oates acerca de su novela sobre la rubia del siglo XX, y creo que debemos otorgar el valor que merece la ponderación de *radicalmente* destilada con la que se dirige la novelista a su libro, transcurridas varias semanas de haber sido vista y discutida su versión para cine. La película resultante no le va a la saga en su intención radical —al menos *intención*— y consigue, como un primer triunfo, aclarar la maraña de referencias, delirios, voces e introspecciones contenidos en *Blonde*, la novela. La cinta nos ahorra el libro, vamos, aunque esto suene a sacrilegio. Allí donde hay confusión y oscuridad en la novela, encontramos transparencia, sentido y resumen, a veces simple o simplista, en la película de 2022.

Porque Marilyn Monroe —nacida Norma Jeane Baker—, todos lo sabemos de oídas o de propia lectura y consulta, padeció una vida de vejaciones y abandono, empezando por el de un padre al que jamás conoció y de una madre que terminó de por vida en un hospital psiquiátrico. El éxito de la estrella y la pronta conversión de Norma Jeane en la bomba sexual del Hollywood de oro de los años cincuenta del s. XX, estuvo matizada por continuas crisis, depresiones, alcoholismo, sexo desenfrenado y consumo de píldoras con los que la rubia pretendía

calmar sus múltiples ansiedades. Este es precisamente el hilo conductor de *Blonde*, la cinta, los vacíos y carencias de MM hasta el punto de hallar al final del camino el más trágico de los destinos. Es el punto de vista elegido por el autor de la cinta, Dominik, persuadir a los espectadores sobre la inevitable caída del elegante y vulgar ángel de la voluptuosidad. *Blonde* es una historia de desequilibrio psicológico, no un tratado moral.

La cinta ha sido dividida en episodios que resultan muy útiles, por ilustrativos, para entender el descenso de Marilyn a los infiernos. Su infancia nos es referida en forma de vacío paterno y pronto conocemos las graves fisuras en el temperamento de su madre, al punto que la pequeña Norma Jeane termina en un orfanato. Se nos muestra el recurso con el que la cinta intentará dar cuenta de los hechos: una narración despiadada, onírica y surreal, al punto que las imágenes de un incendio en el que se sumergen Norma Jeane niña y su madre nos trae a la memoria al Lynch de *Fuego camina conmigo* (1992) o *Salvaje de corazón* (1990). Adicionalmente, la estética de *Blonde* parece nutrirse del llamado *gore* contemporáneo, de una frialdad de época todavía lejana a Haneke y su nihilismo, y algunos indicios que parecen situarnos en el mundo digital de hoy, o echar mano de la pornografía en Internet. *Blonde* recoge a retazos esas herramientas visuales para contarnos la historia de Marilyn y utiliza recursos de alta resolución técnica que desfilan de principio a fin en una cinta de casi tres horas de duración.

Así, los episodios de *Blonde* nos muestran que la puerta del estrellato fue abierta para Marilyn gracias a que el gran patrón de Hollywood, Mister Z (presuntamente Darryl Zanuck, en la vida real), levantó su falda y la penetró a gatas en su oficina, que las comparencias de los actores del “método” de Stanislavski eran tan vívidas y subconscientes como lo quiso su autor, que el padre ausente quiso ver de nuevo a su encumbrada hija y así se lo hizo saber en sucesivas cartas que Norma Jeane escuchaba pero jamás leyó, que los hijos de los famosísimos Charles Chaplin y Edward G. Robinson, monumentos vivos del arte del cine en América, padecían en grado superlativo la maldición de la descendencia de los ultrafamosos, soledad, abandono y consecuente amoralidad. Con este dúo, el de Cass Chaplin y Eddy Robinson Jr., Norma Jeane configura un libidinoso y temerario trío sexual que refrenda su vocación por la carne, aún a su pesar. “Estamos malditos, Eddy y yo”, declara Cass, y se reconoce como el estigmatizado hijo del Vagabundo, de Charlot. Incide en Norma Jeane: “te reconocí apenas te vi. Sin padre, como yo. Humillada” hasta que el pacto carnal entre ellos se zanja en la arena de la playa donde se declaran gemelos condenados —Cass y Norma Jeane responden al signo zodiacal de Géminis— o en las lágrimas de Cass Chaplin, quien otro día confiesa, presuntamente drogado, ostensiblemente ebrio, su amor incondicional por Norma Jeane.

Todo esto ocurre en su justa medida visual: la cinta ha sido construida con todas las virtudes posibles, escenas

en colores impacientes y melancólicos que dan paso a secuencias en un blanco y negro que recompone la estética del tabloide de los 1950, los rotativos en los que se anunciaban y presagiaban los nuevos filmes de Marilyn Monroe. No solamente eso: el virtuosismo técnico de *Blonde* rearma las sesiones de fotografía del Mito, realizadas y preservadas para la posteridad: cuando Marilyn termina su matrimonio con el celoso beisbolista Joe Di Maggio y ha pasado a compartir la vida con El Dramaturgo —trasunto de su relación con el escritor judío Arthur Miller— las imágenes reconstruyen la foto del abrazo de la actriz y el artista en cuyo reverso Marilyn escribió “esperanza, esperanza, esperanza”. Más tarde, en medio de una crisis signada por el consumo de sustancias y alcohol, próximo ya el desenlace, Norma Jeane se incorpora en su cama (la secuencia es en blanco y negro), desnuda y manchada de sangre, y la escena parece dar movimiento a la serie de fotos hecha por Bert Stern, *The Last Sitting*, en que se la veía recostada de bruces en su cama, sonriente. En la secuencia final de *Blonde* se mezclan dos sesiones fotográficas más: las tomas para Modern Screen, de 1953, en las que MM aparecía en su cama al lado de un eterno teléfono negro con la botella de Chanel No. 5 en su velador, pletórica y alegre en la foto original, víctima de un revelado terrorífico y sangriento en *Blonde*. Cuando Norma Jeane ha muerto, como consecuencia de una sobredosis de medicamentos y alcohol en el cierre del filme, la reconstrucción corresponde a la famosa fo-

tografía cenital de Douglas Kirkland, hecha en 1961, un año antes de su final.

Sin embargo, todo este virtuosismo no salva a *Blonde* de algo que atenta contra su propia intención de radicalidad. *Blonde* no lleva al extremo sus recursos (surreales, oníricos, pornográficos, inclusive) y estos permanecen como tales: son recursos, no son fines. Por ello, la cinta, fatalmente, permanece arrobada en la placidez conformista de una *teleplay* —y de sus sospechosas sucedáneas, las actuales series de televisión— y no da el paso para convertirse en una obra de arte. También a ello podría obedecer la insistencia en el melodrama algo previsible y postizo del fantasma del padre que Norma Jeane busca denodadamente, lo que permite llevar adelante el argumento de *Blonde*. La causalidad psicológica, que parte de la ausencia del progenitor y se extiende a los embarazos y abortos de la actriz, parece demasiado simple y pasteurizada con el solo fin de redondear el argumento. Es la virtud y el límite en el punto de vista escogido por el director del filme. Sin embargo, Dominik defiende su enfoque: a quienes se mantienen en un plano realista y solo realista, sin atender a las alusiones surreales o, simplemente, introspectivas de Norma Jeane en *Blonde*, el director los reconviene, al insistir en que el padre de Norma Jeane es una voz, siempre es una voz. Y no solo una: es voces y figuras en las que ella cree o sobre las que alucina, voces y figuras que parecen habitar solo en ella, en su imaginación.

Al final del cuento, las misivas que a lo largo de la cinta ese padre conjetural envía a Norma Jeane parecen ser obra de Cass Chaplin, canalla que muere cerca del final. Sin embargo, la exposición es ambigua: las letras de la carta en las que Cass revela el embuste a Norma Jeane se difuminan ante nuestros ojos. No sabremos nunca si las voces de su padre fueron reales o solamente una alucinación de la atormentada Norma Jeane.

\* \* \*

Todo esto en lo concerniente a lo cinematográfico, tal cual corresponde a una cinta basada en una novela y, por lo tanto, a una ficción a partir de otra ficción. Comentaristas y espectadores airados aquí y allá se han levantado contra la cinta con las más diversas razones y excusas movidas, al parecer, por la fe ciega que nuestro tiempo cifra en la histeria. No han perdonado al director de *Blonde* que seleccione el punto de vista de la descomposición psicológica de su personaje, no le han perdonado que muestre el cuerpo de la formidable Ana de Armas, actriz que interpreta a Norma Jeane-Marilyn, sus portentosos senos y culo, que se la muestre como víctima de los hombres, como si a esos censores contemporáneos les fuese muy difícil detenerse a pensar en lo que fue la moral americana de la década de 1950, mucho más en los predios de Hollywood. A ellos, la puerta de la biblioteca—inclusive de la virtual— parece quedarles demasiado lejos. No han

perdonado que el punto de partida sea la ausencia del padre ni que Norma Jeane en *Blonde* desee tener un hijo o que, en su alucinación, soporte la queja imaginaria del hijo no nacido, producto de los abortos que se ha practicado. No le han perdonado que sufra ni que grite.

No cabe decir mucho ante esta tendencia. Quizá estos caballeros y damas que hablan y hablan no estén dispuestos a aceptar que Norma Jeane, en el papel de Marilyn, cantó, ella misma, que “toda niña necesita un papito para tranquila vivir” o que “toda niña tiene un papito que la pueda socorrer”, como lo teje y expone la cinta de modo hábil y laborioso. Ella lo cantó, camaradas.

Parecen no estar dispuestos a aceptarlo, porque en nuestros días no deseamos ver lo existente sino lo que nosotros hubiésemos querido que existiera. Como dice Marilyn en *Blonde*, al recibir una carta insultante que sus asistentes leen en el camerino: “unos odian a Marilyn Monroe. Otros la aman. Son como los críticos”.

Aquí estamos todos de nuevo, convertidos en críticos, encarnizados críticos de a pie, o, ay, censores *woke*. Y de otro lado, están los profesionales, hablando otra vez sobre Norma Jeane, aunque hayan transcurrido sesenta años de su tormento y ahora cada quien posea su propia Marilyn, cada quien conciba y defienda su propio mito. Abrazados a su mito como a una muñeca rota.

(*Ocho y medio*, 2022)

## **MICHAEL DOUGLAS: CLÁSICO COMO HOLLYWOOD**

Michael Douglas es cine clásico. Pocos como él han interpretado en el Hollywood contemporáneo papeles tan diversos enmarcados en un registro —el sobrio, mesurado, autoconsciente y detenido de los actores más seguros— que traiga a nuestra memoria los momentos más clásicos del cine. Y es que para Michael Douglas el cine viene en las médulas, de la gestación al celuloide: su padre, Kirk, ruso de nacimiento y uno de los más grandes actores de Hollywood, dio a Michael esa seguridad y versatilidad desplegada de la producción a la actuación, en una de las industrias más competitivas del mundo.

Ahora que Michael Douglas —69 años de edad— ha rendido homenaje a su pareja, Catherine Zeta-Jones, a la hora de recibir su Globo de Oro por su representación del músico Liberace, ahora que ha reconocido que dicha representación del músico es la cima de su compromiso como actor, ahora que la Genesis Prize Foundation ha reconocido en Michael la contribución invaluable prestada al mundo judío con su arte, su filantropía y su nombre,

al enriquecer el valor y la diversidad de la cultura judía, ahora que al parecer se alista para enfrentar otro proyecto dramático de riesgo, con el filme *Rekjavik*, esperado para 2016, es necesario enmarcar su arte en las coordenadas de su talento.

Michael Douglas me ha acompañado toda la vida. Comencé niño con sus filmes *Dos bribones tras la esmeralda perdida* y *La joya del Nilo*, comedias en las que un Michael joven y ligero tomaba la piel de caracteres que le harían famoso ante un sector del público: el individuo gentil, envuelto en aventuras que lo llevarán a poner en juego sus dotes para proteger a una dama —en este caso, a la histórica y deseable Kathleen Turner—, sortear las audacias y pillerías de unos malvados —un desternillante y odioso Danny de Vito, sumergido, no se sabe el por qué, en una Colombia tan lodosa como agobiante—, o salir airoso con el objeto motivo de su aventura en las manos. Un personaje a todas luces simpático que nos invita a la empatía, si pudiéramos por unos momentos mudar nuestra ociosa piel de peatones de las ciudades por la de aventureros que pisan tierras exóticas y abrazan el inicio de una historia de riesgo, emoción y amor.

Este es solo el inicio. Papeles tan diversos como el de un corredor demasiado maduro para hacerse con la victoria en la casi desconocida *Maratón* (1979); el del irreductible tiburón de la bolsa, Gordon Gekko, en la primera *Wall Street* (1987) de Oliver Stone, en la que tiende el camino del futuro a un ingenuo Charlie Sheen,

a su vera en calidad de saltamontes (con la cabeza fija en la idea de llevarse a la cama a una imposible Daryl Hannah en su mejor momento); junto a Jane Fonda como compañero de investigación periodística acerca de un caso de negligencia en la construcción de una central nuclear en la vieja y olvidada *El síndrome de China* (1979), del director también olvidado, quizá con justicia, John Avildsen; o en *The Star Chamber* (1983, titulada en este lado del océano, *Verdugo de la justicia*) en la que presta cuerpo a un juez idealista que persigue vengar los casos de dudoso veredicto que pasan por sus manos mediante la conformación de un cuerpo de magistrados que toman la ley por su propia mano. En estos papeles de su primera etapa, Michael Douglas puso en juego no solo su talento actoral sino las dotes de gran propietario de la pantalla grande: una fuerza actoral que proviene de su pasado en las tablas con representaciones audaces en la década del sesenta que le valieron el antecedente de héroe teatral. Se dice que el jovencísimo hijo de Kirk Douglas realizaba representaciones guerrilleras en las aulas de su alma mater, Columbia, donde irrumpía en los salones de clase, pistola en mano, para evidenciar ante un grupo de estudiantes aterrados los horrores de Vietnam y la guerra.

No sería apócrifa esta versión para quienes hemos visto un documental dedicado a los Diez de Hollywood, pieza en la que participa con un testimonio Michael Douglas, en homenaje al guionista y escritor Dalton Trumbo. Con un monólogo cuyas palabras han sido tomadas en

préstamo del gran guionista, Douglas realiza una interpretación perfilada ante la cámara que estremece hasta a un profano en el mundo del cine. Tal es su carácter frente al lente: no deja posibilidad alguna para que la duda se filtre en su interpretación. Si pensamos en ello y revisamos su carrera, podríamos sorprendernos al conocer que fue el productor de la estupenda *One flew over the cuckoo's nest* (*Atrapado sin salida*, 1975, basada en la magnífica novela de Ken Kesey), la afamada cinta que colocó en los ojos del orbe la represión de una sociedad totalitaria en el escenario de una institución para enfermos mentales. Esta obra marcaría la relación de Douglas con Jack Nicholson y, acaso una más próxima y continua, con Danny de Vito.

Si hoy en día Michael nos ha sorprendido con su interpretación de Liberace en la cinta *Behind the Candelabra* (2013), obra maestra en lo que concierne a papeles de homosexualidad en el cine, el episodio responde a una carrera sembrada de estupendos hallazgos. Alguien mayor de cuarenta años puede recordar una serie televisiva de la década de 1970, *Las calles de San Francisco*, en la que un jovencísimo Michael Douglas compartía cartel con esa eminencia del arte cinematográfico que fue Karl Malden, y podría sorprenderse al escuchar lo que el actor reveló acerca de dicho papel: “hacer esos 26 episodios me cambió todo. Me hizo perder el temor a la cámara, a la que veía como la máquina de rayos X del dentista”. Los desafíos que ha tomado suman un rosario de papeles en cintas como *Atracción fatal* (1987), *La guerra de los Roses* (1989)

o *Lluvia negra* (1989), hasta arribar a la maestría actoral de *Un día de furia* (1993, Joel Schumacher) o *Instinto básico* (1993), de Paul Verhoeven. En estos filmes, Douglas sentaría las bases de su posterior gloria: antihéroes sorprendidos ante el destino, individuos de la adiposa clase media americana asediados por las sorpresas que esconde la quietud pequeñoburguesa de sus apacibles casas con jardín, individuos que apartan su dosis de heroísmo para días mejores, en los que la corrupción y la flaqueza humanas no estuvieran tan presentes. Si Michael Douglas se ha convertido en un clásico contemporáneo, ello obedece a que ha redefinido la noción del antihéroe, devolviéndolo al hogar o a las calles.

El resto es obra de su talento. Siempre una película con él será un acontecimiento. Así lo hallamos en la endemoniada *Traffic* (2000), transcurridos los años en que el actor parecía encarnar repetidas veces —acaso en exceso— el papel del desprevenido *pater familias* enredado entre faldas, al punto de salir con las piernas por delante. Pero Michael ha retornado por sus fueros para decirnos que lo suyo es el arte actoral contenido, al que baña con natural elegancia aun en sus momentos más opacos. En la conducción de sí mismo o en la producción de un trabajo, en el *thriller* o en el drama, el sello de fábrica de Douglas es el mismo: clasicismo al servicio de la autenticidad. “Cuando haces las películas poniendo el corazón, duele cuando oyes que la gente te llama hombre de negocios calculador”, cuando persuades de tal forma a un auditorio

que te confunden con el personaje que has interpretado y para el espectador es difícil abandonar la figura que tiene de ti, estás cercano a la alquimia. Loas al alquimista Michael en el mundo oropel de Hollywood.

*(DolceVita, 2013)*

## **SHAKESPEARE EN BRASILIA: LULA AL FILO DE LA DEMOCRACIA**

Quizá la política sea el monstruo que todo lo devora, el que nos configura a su imagen y semejanza y hace viles de los honestos y embusteros de los justos. Quizá, como lo quería el sociólogo Max Weber, comulgar con la política es cenar con el diablo e, invertidos los papeles, el bien no necesariamente atraiga al bien o el mal al mal, como en una ruleta macabra. En lo personal, he visto, en primera fila, a los políticos torcer la lógica y esgrimir argumentos peregrinos o mudar de opinión sin titubeos ni sonrojo alguno. Lo que han escrito los grandes pensadores de la política parece ser cierto.

El documental *Al filo de la democracia*, rodado por la brasileña Petra Costa y estrenado en 2019, nos lleva de la mano por el oscuro periplo de la política y su pasión por la fragilidad, el engaño y la corrupción. Rodado con mano maestra, recoge a centímetros el perfil de los principales personajes de la política brasileña a partir del retorno a la democracia a mediados de la década de 1980, hasta la aparición del actual presidente Jair Bolsonaro.

La cámara sigue en primer plano a uno de esos personajes, Luis Inácio da Silva, Lula, el sindicalista metalúrgico que llegó a ser presidente del Brasil después de varios lances y ha sido considerado uno de los políticos más influyentes del mundo. Su plataforma: una política de izquierda cercana a la socialdemocracia, con alto impacto social y su lucha contra la pobreza. Sus virtudes: una alta dosis de carisma y el discurso generoso, sencillo, y al parecer honesto del hombre que viene de abajo y desea reivindicar al pueblo llano. Desde su gran éxito como político en el poder, adviene al gobierno de Lula, después de ocho años en el poder, el mandato de su coidearia y amiga, Dilma Rousseff, antigua guerrillera torturada por la dictadura brasileña en la década de 1970. Hasta ahí, pareceríamos asistir, si no a la consagración de un grupo jacobino en el poder, sí a la consagración de un modesto Prometeo.

Pero la virtud es algo reñido con la política. Durante sus años de gobierno, Lula no solo es coherente con su línea sino que, para hacerlo, debe transar con los que consuetudinariamente han detentado el mando desde el Palacio de Planalto, en Brasilia. Su partido, el de los Trabajadores, PT, al instalarse en el poder y conocer sus necesidades de reproducción, termina por alejarse de la gente y sus organizaciones: Lula, y después Dilma, atrapados por la danza, deben jugar con las armas que el demonio —adopte el nombre que éste adopte— coloca

en sus manos para convertir lo bueno en malo y la intención mala en algo peor. Es el precio que deben pagar. De esta comedia, revestida de dramatismo en manos de la directora Costa, no se puede escapar.

Petra Costa nos acerca a los hechos en primera fila, a escasos metros: su relación con los protagonistas principales es umbilical por el lado de sus padres, militantes de izquierda. Pero en la artista vive una contradicción: también integran su tronco familiar grandes industriales que han construido el país, no solo con noble intención sino movidos por el interés. A fin de cuentas, constituyen, a ojos de la directora, las verdaderas manos orfebres del poder. En su sombra, Costa ve —nosotros con ella— la fuerza real que permanece y domina. La voz en *off* de *Al filo de la democracia*, la de la propia autora, nos lo recuerda desde dentro del palacio de gobierno de Planalto, en Brasilia: «un político le preguntó al dueño de la empresa [una gran constructora]: ¿Qué haces aquí? Y el otro contestó: Siempre estoy aquí. Ustedes los políticos son los que cambian.» El juego del poder, susurra Petra Costa, es una danza entre los oficinistas políticos y los ricos.

La historia encuentra sus villanos en los embusteros, los traidores y los ambiciosos. *Al filo de la democracia* recoge a Eduardo Cunha, presidente de la Cámara de Diputados, que, tras una aparente indecisión, termina por corromperse; al presidente que remplaza a Dilma, Temer, la piedra en el zapato que Lula debió aceptar para sumar

los votos que le permitieran llevar a Dilma al poder y termina por ser el traidor; y a quien interpreta el papel del tribuno conspirador, el juez Sergio Moro, que emprende un largo y complejo proceso que llevará a Lula a la cárcel por el caso de aparente corrupción de Lava Jato. No es poca cosa lo que intenta Costa con su trabajo: bocetar una comedia que, en sus manos, se convierte en drama y aun en tragedia, con tintes shakesperianos y personajes de la vida real.

Para quienes se acerquen *Al filo de la democracia*, podemos anticipar que el documento estremece y deja una profunda desazón entre quienes nacimos en Latinoamérica. Se perfila nuestro destino, aunque los hablantes del español hayamos querido desentendernos del Brasil como parte del continente. Entre estremecedoras llamadas telefónicas en secreto y la necesidad de acuerdo, que conduce a los que esgrimen buena intención a situarse en medio de la catástrofe, nunca las aves que vagan o se deslizan en las aguas de los exteriores de Planalto han convocado tal incertidumbre, esta fuerza. Costa exhibe “claridad analítica dentro de la catástrofe” en su documental, como ha sido dicho en un comentario publicado en el *New York Times*. La luz que corta la noche de Brasilia, la ciudad artificial más bella del mundo, construida por artistas que solamente olvidaron que ella sería habitada por el ser humano y sus monstruosas pequeñeces, preludia las palabras del político más querido del mundo, como se

refiere Obama al protagonista de esta catástrofe, Lula, y es la misma luz que quizá deje de iluminar si no estamos dispuestos a proteger la democracia en nuestros predios.

*(Aula Magna, 2022)*

## EL HEMISFERIO DEL PUDOR

*A la memoria de Tom Wolfe*

### 1

Cada día veo menos escenas de liviandad y demasiadas de pudor. Para nadie es un secreto que vivimos bajo el manto de una era disparatada, la de Donald Trump. Bob Woodward, el formidable periodista de Watergate, ha investigado el entorno del gobierno americano y lo describe así: “es un manicomio”. Los asesores ocultan de la vista del presidente papeles con cuya firma pudiera meter la pata. Colaboradores de su inmediato entorno se refieren a Trump en los siguientes términos: “es un idiota”. Las cosas parecen no pintar bien para el imperio: en lugar de perfilarse una *pax americana*, como lo soñaron guardianes de la seguridad de los Estados Unidos, contemplamos un despacho oval más parecido a una escena de *Atrapado sin salida* o a una cinta de Stanley Kubrick. Sinrazón y des-

control hacen de las suyas en Washington, como lo han hecho en islas tropicales, cuyos estilos de gobierno los americanos siempre dijeron combatir.

Pero no es todo. Una actriz que trepó a la cresta de la ola al denunciar las atrocidades de alcoba del productor más poderoso de Hollywood, Harvey Weinstein, y precipitó la conformación de #MeToo, el movimiento femenino de opinión más influyente desde la década de 1960, Asia Argento, es denunciada por el *New York Times* por haber ofrecido casi 400 mil dólares para pagar el silencio de un joven a quien sedujo cuando él era aún menor de edad. En primera instancia, la mujer lo niega, pero los rotativos difunden una fotografía poscoital en la que Afrodita ofrece un abrazo a su pimpollo. Después, se enreda en una secuencia de aclaraciones, rectificaciones y aclaraciones de las rectificaciones. La ternura la salva: “Esperando con nervios a mi niño perdido, mi amor Jimmy Bennet, fumando como si no hubiera semana que viene”: Asia Argento: “*Sonny, Sunny*, gracias por el sol que me has dado”. Un tuit resume, malicioso, esta madeja: “ahora sabemos lo que Argento quería decir con ‘MeToo’”. En este mundo, gorjeamos todos. Canturreamos.

Para más sal, resulta que Asia Argento fue la última pareja del chef Anthony Bourdain, flamante suicida en los predios de Hollywood Babilonia. Se sabe que la fortuna de Bourdain, viajero y consumidor de cuy en el País de los Cuatro Mundos, no era poca y, como tal, fue él quien abonó el metálico para comprar el silencio del pimpollo

y, con ello, la paz de los Bourdain-Argento. Pero no habrá obtenido sosiego, porque terminó en presencia del Señor y Asia desacreditada ante el mundo.

El sector malpensado del hemisferio, cachorro de la Guerra Fría, se ha lanzado a interpretar la arremetida del *New York Times* como una artimaña orquestada para defender a Weinstein, por parte de los que Trump llama “medios farsantes”, tildados, entre nosotros, minuto a minuto, sabbath tras sabbath, como “prensa corructa”. Pero fue el *New York Times*, en 2017, el que acogió la denuncia de Argento contra el machismo en Hollywood, el mismo *Times* que ahora propaga la acusación contra la actriz por, en apariencia, haber abusado del menor Bennet, y es el *NYT* el que revela en sus páginas, en las líneas de un artículo excepcionalmente sin firma, la existencia de un círculo republicano de resistencia interna en la Casa Blanca, e ilustra cómo los disparates de Trump lo exponen a papelones rocambolescos, en los cuales el único que no es consciente de lo sandio es él mismo. Trump en el papel de Peter Sellers, *Dr. Strangelove*, Kubrick.

## 2

Ahora bien: en el centro de esta chismografía apta para Joan Rivers está el sexo. Todos parecen movidos por la

necesidad de sexo, sexo del que después se arrepienten e intentan ocultar bajo tierra. Weinstein y su perseguidora Argento son alfil y reina de una calentura que los doblega. Acosadores al canto, seductores por vocación, guapitos con suerte y maduras necesitadas se apostan en las carreras. Del mismo modo que no se firma un contrato antes de copular, nadie piensa en las condiciones ni la edad para hacerlo. Solamente en los sollozos o en los tribunales sucesivos al éxtasis, cuando este termina en desgracia, entienden los involucrados acerca de acuerdos, forzamientos, edades de consentimiento, privacidad y lo bocazas que podemos llegar a ser cuando de conquistar se trata. De pudor, en breve: el pudor es la suma de arrepentimientos de quien se ha dado de bruces en una aventura sexual.

Nos ha pasado a todos, principalmente con la infidelidad. Pero la infidelidad admite una exención: los cuernos más rastreros no son delito en nuestras legislaciones. Son las circunstancias de la cópula, no la cópula en sí, lo que puede terminar por meternos en un lío. Weinstein usó su influencia para pasar por el sofá a las actrices más bellas y famosas de Hollywood, su pecado fue el poder. Argento ha cavado su tumba al, supuestamente, haber forzado a Sonny-Sunny, la gota que derramó el vaso es que él tuviera 17 años. A más de la fuerza, la transgresión. Y la nueva Asia, acosadora y pederasta, ha terminado por manchar al movimiento que abanderó. Pero el problema central sigue siendo el sexo.

Porque la edad de consentimiento no es más que un arbitrio social. En la década de 1970, Francia parecía estar dispuesta a romper con la noción estática —y, por estática, *arbitraria*— de la línea de edad en que un adulto puede irse a la cama con un “menor”. Los intelectuales franceses más agudos, es decir, en el ágora, los más activos entre los activistas, discutieron y convergieron acerca de la propuesta de abolir ese umbral. Michel Foucault fue uno de ellos. Lo secundaron en esas intenciones, en apariencia obispales, Derrida, De Beauvoir, Deleuze, Althusser, Guattari, Barthes, es decir, los logocidas en pleno. Foucault abanderó la causa y debatió en la radio con un puñado de especialistas. Todos estuvieron de acuerdo: como en el pasado, la psicología y la psiquiatría habían tomado en exclusiva la tutela de un grupo en sus actividades sexuales, en este caso, el del niño, el “menor”. Si setenta años atrás Freud lo había tomado de los cabellos y puesto en evidencia su sexualidad, en defensa de la salud mental infantil, la ciencia médica fue convocada para auxiliar al derecho y establecer la edad en que un niño podía relacionarse carnalmente con un adulto sin que su psiquis fuera mancillada. Los intelectuales franceses pensaban que ese límite era difuso y antojadizo, más cuando la historia está llena de casos en que niños se han relacionado con adultos por voluntad propia. Peor aún: situaciones en que el menor ha seducido a un adulto. Los abogados no estaban dispuestos a dejarse convencer por el niño, pues su vo-

luntad aún no era suya. A fin de cuentas, quienes conocen la cabeza de los niños son los psiquiatras y psicólogos, y ellos han de respaldar al abogado para proteger el candor. La noción de “adulto” —mancillador en potencia— fue ratificada cuando los intelectuales galos perdieron lid así de temeraria.

La ley Schiappa, que Francia acaba de votar, reviste otra intención. Un gobierno teme por su respetabilidad en la constelación del #MeToo y de las rencillas actuales entre los sexos. Francia termina por no fijar una edad de consentimiento, con lo que parecería conceder la razón a sus viejos intelectuales, pese a la presión de envalentonados grupos que exigen un número, una edad, 15, para que cualquier acto perpetrado bajo ese umbral sea considerado ultraje. A cambio, se extiende el período de prescripción de los delitos sexuales y se incluye al acoso callejero. Sin embargo, en lo medular, la demostración de lo que llaman “coacción moral” y “sorpresa” probará el no consentimiento de un acto, al calor de la esclarecedora noción de “abuso de vulnerabilidad”. El Ministerio Público indagará si hubo presión o si se tendió una trampa al menor para realizar un acto, con lo que el procesamiento del ultraje quedará abierto. En la práctica, todas las señales ofrecidas por el Estado francés han sido equívocas: se le reprocha preservar una legislación indulgente y “libertina”, aunque lo buscado por el gobierno de Macron pareciera ser lo contrario, defender mujeres

y niños. Resulta que Francia sería el primer territorio libre del mundo para pedófilos irredentos... la clave es escamotear la *vulnerabilidad* y su abuso. Esta ley, contradictoria, es el facsímil de una época invertida. Foucault y su bulldozer contra instituciones yace abatido por las conveniencias de la política en el país de los últimos libertinos. Los cimientos de nuestra moral se han vuelto muy conservadores, pese a que se pregone lo contrario.

Entretanto, los especialistas que cunden nos explican —hoy es necesario que nos lo expliquen todo— que una de las posibles razones del encumbramiento de Trump fue el hartazgo de la gente ante la santurronería imperante de los derechos. Vieron en Trump, nos dicen, a un patán que besa, toca, irrumpe y dice lo que le viene en gana. Al parecer, los gringos estaban hartos de la prudencia a la que durante trescientos años los del Este y sus grandes y magníficas y envidiables universidades nos han tenido acostumbrados. Tensión entre constitucionalismo de los Padres Fundadores y las entrañas puritanas de los estados centrales que aportan más votos en los colegios electorales y tuercen la balanza en las elecciones. Música de fondo: la guitarra de Ted Nugent.

Acá, al sur del trópico de cáncer, el catálogo de las histerias contemporáneas ha sufrido un bajón con la violación de la línea de tolerancia de Asia Argentina. Si Asia hubiera leído el debate acerca de la Ley del Pudor de Michel Foucault, quizá hubiera tenido otros recursos... para que nos ensañáramos más con ella. Hemos de saber

que en nadie se puede confiar hoy en día, ni en los buenos ni en los malos. Así de deteriorado está el sistema.

Los asesores seguirán robando importantes papeles a Trump en su era, no vaya a destruir el mundo que tanto nos hemos esforzado en perfeccionar como el mejor lugar para que cunda el miedo envuelto en el celofán de derechos sociales adquiridos. Si a alguien aún le cabe un minuto de atención en medio del vértigo ilusorio de las redes, podría leerle un fragmento de Foucault, como si contemplásemos el detalle de un fresco, uno de esos a ser exhumados para, de inmediato, sumergirse otra vez en el olvido:

“Vamos a tener una sociedad de peligros, con aquellos que se hallan en peligro por un lado, y aquellos que son peligrosos por el otro. Y la sexualidad ya no será un tipo de conducta con unas prohibiciones determinadas, sino una especie de peligro errante, una especie de fantasma omnipresente, un fantasma que actuará entre hombres y mujeres, entre niños y adultos, y quizás también entre los propios adultos. La sexualidad se volverá una amenaza para todas las relaciones sociales, para todas las relaciones entre personas de diferentes grupos de edad, para todas las relaciones entre individuos”.

Esta, pimpollos, es la amenaza.

Definitivamente el sexo —y no solo el alcohol— es El Diablo.

*(Mundo Diners, 2018)*

## EL 69 DE MODA

Serge Gainsbourg era un golfo judío, un gran golfo. El peor de los golfos.

Gainsbourg tuvo la fortuna de encontrar —una entre mil, pero una a fin de cuentas— a Jane Birkin, con quien formó dúo, se metió a la cama, fornicó y juntos cantaron durante una decena de años temas tan románticos como eclécticos y cursis. Cursilerías que se agradecen.

Un paisano de Gainsbourg, no tan golfo como él, Raymond Queneau, escritor, editor y excéntrico, recogió en uno de sus libros una broma infantil: “Niño: ¿cuánto es uno más uno?” “Sesenta y nueve, maestra”. Ja.

Recuerdo a Serge Gainsbourg, presentado a mí por un amigo de Nueva York, mientras canta “Je t’aime, moi non plus”, *Te amo, yo tampoco*, en compañía de la señora de Gainsbourg, la Birkin, tan felices, tan pareja los dos, y descubro que tres décadas atrás, cuando niño, en casa de mis padres (la radio es “Musical”, según creo recordar), oí esa canción durante tardes aburridas y crueles, como solían ser las de la década de 1970. Es decir, Gainsbourg es un viejo conocido de la infancia, un conocido que se

desentierra y, como ocurre con los zombies, termina por ser letal.

Gainsbourg tuvo el acierto de brincar el turbulento 1968 en París, año de barricadas, piedras, gases lacrimógenos y calles pintarrajeadas con grafitis (los más imaginativos que se han escrito, suele decirse) que sumariaban frases como “la imaginación al poder” o “Dios: sospecho que eres un intelectual de izquierda”, pero Serge lo atravesó sin ganas de mancharse la camisa de seda con las bobadas combativas del 68 y seguir en lo suyo, la golfería y la seducción, la seducción y el sexo, mientras comulgaba en cópulas enloquecidas con su diosa Birkin y caminaba, inexorable, hacia el pedestal de dios del alcohol y los placeres. Además de construir una residencia muy bien provista de excentricidades.

Gainsbourg tuvo ese acierto y llegó algo empapado por el sudor de la carne, humedad que santifica, a 1969, el año en que el hombre puso un pie en la Luna, con lo que consumó una hazaña extraña e inútil, como la mayor parte de actos humanos. Absorto en la contemplación de los mares lunares y en el aserto de sus estrambóticos nombres, seguramente Gainsbourg, animado porque en la época el desenfreno era general —y si de algo puede honrarse esa década, los sesentas, aparte de haber inventado a los Rolling Stones, es avivar la pólvora del sexo libre, la *revolución sexual*, el cruce indiscriminado por goce—, recorrió el número del año y desgajó el celofán: “*Soixant-Neuf: anne erotique*”, 69, el año erótico,

fue el tema que nos recordó que el mundo es un buen espacio para copular... y para comprar, como lo dijo Hemingstein, el titán.

Hay hombres así, como Gainsbourg, que bautizan y recogen el espíritu de una época, individuos que no solamente comprenden el sentido de su instante —pese a que Kierkegaard dijera que lo siempre amado es diferente a actuar en el instante, pues reside en la distancia del instante—, sino que resucitan lo que el ser humano ha venido haciendo desde el origen del tiempo, en la caverna. Hombres que son materia pura, tierra y sangre que eclosionan.

Imagino a Serge y a Jane en su respectivo sesenta y nueve, esa práctica ilustrada en el Kamasutra, beben sus efluvios, ella sobre él, trazan el número verdaderamente perfecto, el 69 que es adición de hombre y mujer (dos mujeres, dos hombres, da igual) en la comunión de labios y genitales, de la boca y su natural alimento, de la saliva y los flujos íntimos, agrestes. Asoma el miembro henchido del hombre entre los labios sutiles, floridos, de la dama, y su lengua temeraria en los pliegues que guían el camino hacia el monte de Venus. Los miro acoplados en el perfecto 69 y me alcanzan mi propio temor y temblor, mi propia ansiedad ante el número. Sospecho el modo en que Serge atrapa los labios rosas y alcanza el anillo de Jane, y cómo ella, recíproca y alegre, succiona la cabeza, el tronco, la base del miembro, captura sus testículos, aprovecha que el hombre ha llegado a la Luna el 69 y, en

un acto sideral, besa, atrapa, succiona, doma el ano del hombre hasta el último retorcimiento antes del éxtasis.

Yo imagino a Serge y Jane. Recuerdo las imágenes de una edición ilustrada del libro del Kamasutra, de 1910, viene también a mí un grabado del 69 de Félicien Rops para una publicación pecaminosa de 1865, *Le diable au corps*, observo en un recoveco del enjambre digital, la Red, la araña, la Araña, imágenes de antiguos grabados romanos que recogen a hombre y una mujer el instante del mutuo placer cunilingüe y felatórico y van por más. Me descubro ávido de placer solitario: en mi ordenador, se despliega un filme protagonizado por Alexis Texas en compañía de un varón de nombre desconocido. Con ello, me basta durante días, meses, años, quizá para toda la vida. Entre el próximo presente y el pasado pluscuamperfecto, el sesenta y nueve ha tenido lugar, protagonizado por una pareja en celo, la bestia en el celo mayor, los amantes.

En nuestra época, a fecha de hoy, cuarenta y cuatro años transcurridos apenas, la tonadilla feliz y obscena de Serge y Jane resucitó el 69, lo puso de moda. Bendito sea el pecado carnal este nuevo año erótico, bendita sea la cópula, bendito el 69 este 2013, sesenta y nueve minutos antes de ir a casa por mi mujer.

(*DolceVita*, 2013)

## ¿SOFT? ¿HARD? ¿GONZO? PORN!

Además de un buen lugar para comprar, lo ha dicho Hemingway, el mundo se ha convertido en el sitio privilegiado del porno. Tan antiguo como el cine es el porno, y a medida que el gran cine se ha refinado, el porno también ha tomado su rumbo con las sutilezas de la técnica. Uno de los grandes logros de la pornografía actual ha sido destruir la idea de que una pieza requiere una trama: el porno no necesita trama porque va directamente a Genitalia. Algo que, por lo demás, está muy bien. Nadie acudiría a ver un porno para conmover su corazón (cine romántico), sus vísceras (*gore*), su inteligencia (policial, político), sus temores (terror), su imaginación (épico, fantástico): el porno nació para inquietar nuestros genitales. Ergo, no es necesaria una trama.

Hay quienes —el inaguantable director danés, Lars von Trier, *verbi gratia*— desean cocer sus bodrios con dosis elevadas de imágenes explícitas, mamadas, orgías y cópula a secas, filmes aparentemente serios que quieren impactar gracias al uso y abuso de miserias cochinas. A esos caballeros presuntuosos, tan en boga hoy en día, hay

que recordarles que ni con una ni con mil podrán alcanzar el instinto de un buen porno. Pero en la década de 1970, hubo quienes pensaron que a medida que el porno se refinara, podría convertirse en un género “de verdad”. Falacia intelectual, engaño en el que incurrió el mismo Stanley Kubrick, que quiso filmar un lascivo metraje con historia. Pero esos mismos años, el porno saldría por los fueros, era la época del arribo del porno *hard*, cuya demostración abierta del acto sexual dejó patidifusos a quienes vieron a Linda Lovelace en el clásico *Garganta profunda*, observaron las proezas sexuales de *Flesh Gordon* o se inquietaron con la dulce inseminación venida de Alemania, Francia o Italia. Fue la época en que la industria vio nacer a la sucia *Hustler*, revista que venía a dar por el culo —perdón por el lenguaje porno, lectores, lectoras, lectorcitos— y a las *soft magazines*, Playboy y Penthouse. Recuérdense que el deslenguado Larry Flynt, creador del Cielo y la Tierra, y la revista *Hustler*, su amo y patrón, veía a sus remilgadas antecesoras como ideales a seguir por chicos embobados con adquirir un apartamento en que follar o soñar en comportarse como aquellos que han conseguido ese apartamento, es decir, trepadores con sueños húmedos avistados en los espejos de ascensores de edulcorado lujo.

Algo análogo a la revolución —esta sí, verdadera revolución, ociosos lectores, ¡le digo a usted también, señor Mujica, el que se está durmiendo en la última fila!— de Flynt fue el giro de 180 grados que supuso para la industria del cine la irrupción del porno *hardcore*, que se

concentraba en el acto, amplia, desnuda y crudamente, en lugar de irse con rodeos en tramas erráticas y mentiras que ningún pene o vagina inteligentes podrían creérselo. A otro perro con ese hueso, se dijeron los pornófilos del mundo y a jalarsé la puñeta se ha dicho, cual advirtiese un español de la Mancha, cuyo nombre no deseamos, ni locos, recordar. La revolución sexual de los sesenta respaldaba el destape y la llegada a la edad madura de la creación cinematográfica lo garantizaba. Fue más la técnica que otra cosa la que vendría a revitalizar las guerras lascivas protagonizadas en dichos años: la elegancia del rodaje en formato cine haría de aquellos filmes de destape pornográfico las delicias de los que coleccionamos antigüedades o guardamos en la recámara proyectores que, hoy en día, nuestros nietos censurarán como a la Roma antigua. El formato de cine era perfecto y elegante para el porno, era maravilloso y artificial, como afortunadamente sigue siendo el cine.

Idea tan descabellada como convertir filmes, en apariencia respetables, en sucia bazofia proviene de la misma concepción que defendía, en los setenta, que los actores del porno pasarían felices y sin solución de continuidad a formar filas en los ejércitos de intérpretes como Al Pacino o De Niro, a robarle papeles a Robert Duvall o, para ser más actuales, a Matthew McConaughey. Esa teoría, no es necesario subrayarlo, era una verdadera idiotez en razón de algo muy sencillo: en el terreno puramente histrióni-

co, actoral, los jóvenes dedicados a dar caña difícilmente podrían competir con aquellos formados para interpretar y solamente eso. Lo que sí ocurrió, en cambio, fue un auge del cine erótico de crudo contenido moral. Estoy hablando de filmes como *El último tango en París*, de 1972, *El imperio de los sentidos*, de 1976, o *Saló o las 120 jornadas de Sodoma*, dirigida por el maestro Pasolini, en 1975; es decir, un clima cinematográfico que abrió la puerta a los placeres más intensos.

En adelante, podemos hablar con soltura de un auge que mostró la penetración sexual en escena, como nunca antes había ocurrido desde la aparición del cine. El hiato entre el *soft* y el *hard* se hizo tan notable como la distinción entre una *Hustler*, una *Penthouse* o una *Playboy*, dejando para sus primas más pacatas ese aire de refinamiento que, con el correr de los años, alcanzaría naturalización tal, que hasta Nick Cassavettes —hijo del gran John Cassavettes— practicaría este género, el porno *soft*, en calidad de actor, productor y creador de sencillas fábulas que terminan siempre con las carnes de voluptuosas neoyorquinas, californianas o parroquianas en acción. Edulcorado y falso, el *soft* se distingue por su mojigatería y buen ambiente, por los músculos de sus actores y las siliconas de sus neumáticas actrices. Se dice que toda la era de Reagan fue la época dorada del porno, años en los que sobresalieron estrellas como Ron Jeremy, John Holmes o Ginger Lynn. Nada más próximo y nada más

lejano de la verdad. El porno de esa época se concebía como verdaderas producciones cinematográficas de escala y buen presupuesto, que culminaban siempre con una gran orgía romana, apoteósica y casera. Las ambientaciones de época o paródicas estuvieron a la orden del día, fuese el medioevo, la era del jazz, los *Picapiedra* o *Alien*: en cada una hubo una figura porno que copuló con todo el mundo en un plató. Dos fenómenos vendrían a conmover la prosperidad opulenta y considerada en la que el cine para adultos —vaya nombre apto para adventistas— se había convertido: la irrupción de un virus fatal venido de África, presente por años en la sangre de los monos, enfermedad de transmisión sexual que sumió —cómo no— en calidad de grupo de riesgo a los homosexuales. Era el SIDA. Si por su lado el síndrome diezmó a actores que hacían de las suyas ensartándose impunemente en cualquier oloroso orificio, la llegada del formato de vídeo redujo la condición rutilante del porno a la factoría de rodaje de una película casera. En otras palabras, democratizó el género y lo colocó en manos de rufianes con menos cartera que los magnates que otrora lo dominaron.

No estamos diciendo que hoy en día la industria y los millones lo hayan repudiado. Sería una aseveración tendenciosa y estúpida. Decimos que el género se diversificó y multiplicó *ad infinitum*. No dejará de contar con cifras astronómicas que han situado al porno, junto con la industria de armas y la farmacéutica, entre las más rentables del mundo, y hoy en día, su desparramamiento

a través de las redes y el Internet es universal. El formato de vídeo precipitó la aparición del género *gonzo*, similar a su par periodístico, en el cual el director —el periodista— mantiene protagonismo y se integra en la acción sin que importe la historia a contar. Y sin exponer las razones por las cuales la gente folla en la escena, a diferencia del porno *features*, el rezago de los sueños argumentales de los setenta. El *gonzo* y sus variantes ofrece un tono participativo al espectador: la integración que ofrece la cámara permite al espectador conocer a la actriz hasta traspasarla, cual Vlad Drakul redivivo, eleva la excitación y nos hace fantasear a la velocidad de la luz. El *gonzo* ha logrado lo que ninguna forma del porno anterior ha hecho: ofrecer la ilusión de que estamos ahí, haciéndolo con esas *misses*. Si el *soft* e incluso el *hardcore* fueron formas del cine pornográfico que señalaban con porfía “mira cómo tiramos los elegidos. Estos son tus sueños”, el *gonzo* nos dice día tras día: “aquí estás con nosotros, tirando en vivo y en directo”. Esta ha sido la verdadera segunda independencia, la revolución de la pornografía ciudadana en el mundo.

Actrices van, actores vienen, bebés se evitan. Preferencias se dan cita y el desborde de hoy en la pantalla —de los terminales de computador, vamos— nunca ha sido visto. La vileza y el grado de salivaciones, vejaciones, penetraciones en orificio de todo tamaño y forma de personas, animales o cosas es tema de todos los días en el porno. Los espectadores nos hemos acostumbrado a ese

exceso, a esa violencia. Si Alexis Texas es la reina madre y sus mariposas responden a los nombres de Gianna Michaels, Jynx Maze o Noelle Easton, ello puede durar tres meses lo mismo que tres años: en breve desaparecerán. El porno no es inmune al clima de nuestro tiempo, la inmediatez, el vapor. Valga sus transformaciones de antaño para aguardar las futuras. Pero: ¿cuáles serán éstas?

El tiempo lo dirá.

*(DolceVita, 2015)*

## RITA HAYWORTH CON CIRUELAS

Aunque la admiremos en la pantalla, con piel blanca y cabello oscuro, Rita Hayworth tenía bucles rojos, como el crepúsculo de Dublín. Sin embargo, ahora me informan —es un decir— que su pelo original era azabache y que ella se lo clareó para que adoptara el tono caoba que la haría famosa. Usaba electrodos para que la línea del pelo se situara más arriba y se cambió la nariz. Consumada la transformación, aprendió a hablar como norteamericana. Recordemos, amigos, que Rita fue española, puramente española.

Tenía razón Rita en buscar el pelo rojo original de sus antepasados: su sangre era mitad ibérica, mitad irlandesa, y Rita respondió al nombre de Margarita Carmen Cansino. Se afirma también que, oh, no podía ser de otra manera, corría por las venas de su padre sangre judía sefardí. Ello puede refrendarse en la pasión que exhibió un primo hermano suyo por los temas sefarditas, hasta el punto de escribir sobre los judíos en la literatura española, narraciones de los semitas en Madrid a inicios del s. XX recogidas en *Los judíos en Sefarad*, y haber traducido

partes del Talmud. ¿Quién fue este notable primo? Nada más que el admirado por Borges, Rafael Cansinos Assens. Siempre hay un primo. Y una prima.

De esa mezcla de sangres desciende Rita, en ese tubo de ensayo mestizo se precipitó un rostro que, sin afectación para cultores de otras caras, bien podría encabezar el delicioso panteón de los más bellos de Hollywood. Evitemos hablar de su niñez y trasladémonos a los salones de 1938, en Tijuana, México, donde una mujer de caderas enloquecedoras baila para un público al que se le podría meter el dedo a la boca y llegar dios-sabe-dónde. No es para menos: esta criatura escapada de la mitología romana, con el propósito de cruzarse con las ramerías judías del medioevo, había aterrizado en la frontera con el Imperio americano, con el solo fin de enloquecer a los bípedos con corbata. Bailaba en las alfombras, taconeaba sobre las sillas, alborotaba las mesas. Margarita Carmen Cansino incitaba al hombre casado, escapado de casa a medianoche, al camarero que, ágil, encendía su cigarrillo en boquilla, al tímido que, soportado en una columna del lugar, intentaba huir de su turbadora belleza sin fortuna alguna.

El espectador de tal trifulca es el lúcido camarero que toma nota de la belleza de este demonio, solo en el amanecer, detrás de la barra, cuando todos han partido. Toma una copa, mezcla los ingredientes, echa un sorbo, piensa en las caderas, en los pechos de la roja, sonrío y bebe de nuevo. Triple seco, jugo de lima y tequila repo-

sado. Lo adorna: el nombre del nuevo coctel perdurará por toda la eternidad gracias a esa inspiración divina y demoníaca: *margarita*.

El *coctel margarita* proviene de Margarita Carmen Cansino, y Margarita se convertiría en Rita Hayworth. Lo más alto de su estrella llegaría con el *film Gilda*, dirigido por Charles Vidor, en el que Margarita, ya Rita, hacía lo que mejor sabía, es decir, bailaba, y protagonizaba una *destapadera* (aquello que hoy en día llamamos *striptease*) de una sola prenda: Rita se despojaba de un guante y para las generaciones futuras, para toda la eternidad, hijos e hijos de los hijos seguirían percibiendo un cosquilleo en el bajo vientre con solo verla. En *Gilda*, Glenn Ford era la víctima. Si vivió para contarlo, el no haber poseído nunca a la roja le haría sobrevivir muchos años, solo, tontamente.

Del resto de la historia, se cuentan cosas. Se dice que los productores de Hollywood enviaron a Rita a Buenos Aires para rodar un filme sobre casinos y que Rita les hizo saber de casinos: había bailado en ellos, manejaba al personal a la perfección. Naturalmente, mujer así era experta en enredos y amoríos: para ello, Dios la había dotado con su cabellera de fuego, diosa escandinava.

En Orson Welles, el primer Shakespeare americano —el otro es Thomas Stearns Eliot, el poeta—, conquistador vasto como un buque de alto calado, Rita encontró algo parecido al amor: él, oceánicamente culto, feraz, autoritario, impulsivo; ella, libre e indomable, estaban condenados a la fusión. ¿Destino?: el fracaso. ¿Pero qué

unión no está destinada al fracaso? En los anales de la Meca del cine, la historia sería recordada como la de Falstaff y una princesa roja. Debemos añadir que, a pesar de todo, el buen, volcánico, libérrimo Orson la llevó a la altura: Rita Hayworth protagonizó una de sus mejores cintas, *La dama de Shangai*, el joven genio del *Citizen Kane* regaló a su esposa con coches y diamantes, y fueron felices a su manera, como todos podemos llegar a serlo, incluso los plebeyos: durante instantes, pocos, a nuestro único y miserable modo.

En adelante, su vida estuvo trufada de películas relevantes o superfluas, ardientes, consumidas, varias mediocres y otras desechables. Lo peor, se presiente, fue el final. Rita, vieja y ya sin Welles, devino una mujerzuela ebria que perseguía jóvenes como una vampiresa bebe la sangre del recién nacido. En su departamento neoyorquino con vista al East River, se había sumido en la dictadura del Alzheimer y pedía tan solo ciruelas con sal. Ciruelas-con-sal. Lejos habían quedado los hombres que con ella retozaron en su gran cama, Edward Judson, el príncipe Aly Khan, Dick Haymes, James Hill, magnates, dotados ilusionistas y famosos, archifamosos como Orson Welles, la ballena del talento. Ella se extraviaría sola, sumida en la borrachera y la negrura hasta consumirse como se consumen las estrellas de Hollywood, cual enanas viejas en su destino de agujeros negros.

Sin embargo, en el paredón de los muertos que es el cine, la recordaremos como Gilda, en el más excitante

*striptease* que en el mundo de celuloide ha sido. Debería ser suficiente para nosotros, mortales.

Lo es. Amén.

*(DolceVita, 2012)*

## CELULOIDEY CADERAS LATINAS

Un prototipo, una imagen, ha de ser construida en un lugar identificable y orientada a un público rastreable. Es una construcción del tiempo y una constatación del ojo. Hollywood, y el cine, por extensión, se convirtieron en el vórtice donde anidan esas imágenes-tipo. Ahí está el gánster, ahí la farola que ilumina de costado al gánster, ahí la ciudad entera del criminal o el loco, llámese Cody Jarrett (James Cagney, en *Al rojo vivo*, 1949) o Travis Brickle (Robert de Niro, en *Taxi Driver*, 1976). Esas imágenes de contagio universal, de irradiación global, son ondas sucesivas que se expanden y toman un cuerpo. Así se construyó la idea de la belleza solar hollywoodense, esa lozanía y salud que se ha tomado los carteles del siglo XX, hasta fecha muy reciente. El naturalismo europeo de los hermanos Dardenne, Von Trier o los Taviani no ha llegado afortunadamente a destruir a Hollywood... aún. En el lugar solariego, Tinseltown, California, durante un siglo y más ha de construirse el prototipo de la belleza solar y de la mujer latina.

Examinar la hermosura color oliva en ese escenario se remonta al rostro de Rodolfo Valentino. Sabemos, si alguien se me adelanta, que Valentino era un hombre, lo sabemos. Pero la piel de Rodolfo conjugaba todas las cualidades del retrato femenino de esa imagen-tipo: la piel color de oliva, los rasgos nítidos, finos pero significativos, el cabello libre, la presencia extraña y exótica, provista de un atractivo mediterráneo y una mirada penetrante aunque oscura, poética. En la base de esta idea, se encuentra la imagen del latino como “gitano”. De hecho, Valentino interpretó, más o menos, ese papel a lo largo de su carrera. Y, claro, cimentó el atractivo sexual irresistible de la belleza morena, tan caro a las primeras décadas de Hollywood. Ello abrió la puerta de los grandes estudios al exotismo de Carmen Miranda y Dolores del Río. Carmen era la representación de la bailarina de ritmos frenéticos al modo tropical, voluptuosa, sensual, de gran carisma, bailarina de samba, gruesa de rasgos, con labios carnosos: la reina del espectáculo. Exhibe vestidos de telas floridas, peinados altos y una que otra piña en la testa. Al baile, se une el canto, y con ello tenemos la primera imagen de la belleza hispana en el espejo de Hollywood.

Dolores del Río se situaba en las antípodas de Carmen: la trágica belleza moruna. El escritor Carlos Fuentes la describió como una de esas calaveritas mexicanas con la piel pegada al hueso. Belleza de delicadeza tan fina que parecía al borde de romperse como un cristal, esta fantasía de vidrio actuó igual de bien en su país como en

los Estados Unidos. Sus rasgos eran oscuros, la frente amplia, los pómulos marcados y filosos, los labios inexistentes. El rostro de Dolores del Río revestía un presagio trágico, irradiaba una inclinación a la deriva del desamor. Era prima de Ramón Novarro, que también fue actor en la década del 20 en Estados Unidos y participó en la versión muda de *Ben-Hur* en 1926. Ambos latinos sobrevivieron al naufragio que, para demasiados actores, implicó la llegada del cine sonoro. Pero si comenzó en Hollywood, acaso sus grandes éxitos artísticos Dolores los cosecharía en México, con las estupendas cintas *Flor Silvestre*, *María Candelaria* o *Bugambilia*, fotografiadas todas por el ojo del crepúsculo, Gabriel Figueroa.

Esta fue una época de extremo glamour en los terrenos de Hollywood. Si a los galanes hispanos correspondía la recién nacida concepción del *latin lover*, esa imagen patentada por el cine, a las mujeres se reservaba la de fogosas damas del baile y la alegría al estilo de Lupe Vélez, o en su forma de desenfreno y sensualidad, como la brasileña Carmen Miranda. Con la llegada de la Segunda Gran Guerra, y la política liberal del presidente Franklin Delano Roosevelt, se produjo un auge de la belleza moruna al norte del río Grande. Fue la época de Katy Jurado, mexicana que más que una preciosa tradicional fue una presencia de carácter de anguloso rostro y cejas marcadas, que presagiaban las de María Félix, la Doña. Con ella, se remarcaría uno de los componentes esenciales de la belleza latina: las cejas abundantes y el cabello aza-

bache, combinado con una natural predisposición a la intimidación del varón ante sus piernas, en las *Mil y una noches*, el busto y la boca de amazonas de la Atlántida. Eso fue Katy Jurado en numerosas películas como *One Eyed Jacked*, el impresionante *western* dirigido y actuado por Marlon Brando; *El puente en la selva* o *Los hijos de Sánchez*. Katy alternaría con tipos de estirpe como Spencer Tracy o John Wayne, y sería esposa durante años del recio Ernest Borgnine.

Aunque española, capítulo aparte merece, en esta síntesis de la belleza moruna, el nombre de Rita Hayworth. Era Margarita Carmen Canedo Hayworth, hija del bailarín español Eduardo Cansino Reina, nacida en Nueva York, la Gran Manzana. Curiosamente, el padre de Rita fue pariente de uno de los más grandes escritores en lengua española: Rafael Cansinos Assens. Su belleza se cimentaba en la sensualidad: el tiempo ha de recoger el hecho de que el *striptease* más provocativo del cine fue protagonizado por Rita, y que para ello le bastó con solamente desprenderse de un guante. Tenía el cabello rojo cercano al negro, el rostro muy blanco, los rasgos felinos. Su porte era el de una *femme fatale* en frasco: cabello ondulante, rasgos definitivos, mirada penetrante, fragua y final. En ella, ya estaban contenidas Nastassja Kinski y Angelina Jolie.

La boricua Rita Moreno que fue llevada al cine en *West Side Story* por Robert Wise, en 1961, fue, en cambio, la representación de la silueta de paloma, la pluma his-

pana. Su hermosura era delicada, a la manera de Audrey Hepburn, ligera como una pluma, ingenua y ella misma era divertida como la chica de una residencia de estudiantes. Si a Rita Moreno podría concedérsele matrícula de sutil honorabilidad, a la americana Raquel Welch habríamos de llamarla *El cuerpo*. Su padre boliviano venía de una familia española y, por esa vía, Raquel estaba emparentada con Lidia Gueiler Tejada, que fue presidenta de Bolivia. Tal vez, en el cine no haya existido piel morena de carnes tan tibiamente tostadas como la de Raquel, y su cuerpo fue tan incitante como el de Mesalina en la Antigüedad. Todos los hombres estaban locos por ella y no les quito razón, caballeros: en Raquel, había una fuente incesante de curiosidad y sexo. Raquel era la vaquera de estrellas azules y rojas que, sobre un blanco corcel, doblega.

Con ellas, y muchas más, podemos calibrar ahora la hermosura de Salma Hayek o de Jennifer Lopez, JLo, en Hollywood, tan conocidas por nosotros, aves del presente. Si Salma es fuego tempestuoso, algo de ella viene de la Welch, y si la maciza potencia de JLo posee su rebaño sobrecogedoramente encabezado por Ben Affleck, la Víctima, tal vez esa magnética imposibilidad resida en el antecedente de Carmen Miranda y Katy Jurado. El tiempo así lo sugiere, y es que en Hollywood todo es posible en cuanto a milagros. No en balde es la factoría de los sueños.

(*DolceVita*, 2016)

## CIUDAD DE MÉXICO: DESENFRENO Y FIESTA

Una de las virtudes de quienes han escrito sobre Ciudad de México, de Salvador Novo, en *La estatua de sal*, a Carlos Fuentes, en *La región más transparente*, de Vicente Leñero, en *Los albañiles*, al José Joaquín Blanco, de *La vida es larga y además no importa*, de María Luisa Puga y su *Pánico o peligro*, a Sergio Pitlor, en *El desfile del amor*, es que no han olvidado recoger noches abundantes y gloriosas, festejos acaecidos en algún lugar de Occidente, con las exquisiteces y desenfrenos que exige su antigüedad de urbe. De los festines, palacios y modos afrancesados de la época de don Porfirio, al remilgo de sus aristocracias en eclipse y la dionisiaca hibridación de sus clases populares, México es la cumbre del festín de Anáhuac.

La concentración de multitudes en esta ciudad del extremo occidente no es cosa nueva, se remonta a centenares de años antes de la conquista española: México ya fue la ciudad más grande del mundo, por su población, y una de las más grandes por su diversidad, cinco siglos

atrás. De ahí a nuestra época, su multiplicidad no ha conocido derrumbe, su carácter infinito y la posibilidad de extraviarse sin retorno en ella, de día y de noche, marca el *crescendo* mestizo. No en balde, el recientemente fenecido Gabriel García Márquez decía que una de las cosas de la que se vanagloriaba en México era pasar por desapercibido, desprovisto de los fastos e inconvenientes de la fama, y dedicarse a escribir en soledad. Ello ocurre en México; hoy en día, su multiplicidad sobrecoge y, por supuesto, intimida.

De los años del danzón, los exquisitos cabarés y salones de baile de los 1940, lugares como el “México”, el “California Dancing Club”, el “Can-can”, el “Villafontana” o el “Smyrna Club” y el “Colonial” en que se daban cita los famosos de esa era, Tin Tan o Dolores del Río, poco queda en nuestra época, proclive al desenfreno, guaracha y reventón de esos años. Si nos remontamos a la era recogida por Carlos Fuentes en un par de novelas, una de sus mejores, una de sus peores, acaso nos sumerjamos en noches del DF anteriores a estos mismos antros de los 40 y podamos oír las voces de los nobles Limantour y las de otros apellidos *popof*, que resuenan en la noche mexicana, como si fueran extraviados aristócratas de una urbe en decadencia. Estos y otros fueron parientes lejanos de sus pares en la Via Veneto, recogida en *La dolce vita* de Federico Fellini, festejantes nocturnos de ciudades en transformación, descomposición y recomposición. Fueron épocas del danzón, la guaracha y el mambo, mientras la urbe

mexicana era surcada por avenidas como Insurgentes o Reforma, que delimitaban las zonas aptas para quien trasnocha y descubre el amanecer y el nuevo día con confeti en el gorrito, cintas en el cuello y siete tequilas de más.

Fueron los 1950, hasta avanzados los 1970, la época de mayor esplendor nocturno de la Zona Rosa de Ciudad de México. Muy discutido ha sido, nos lo recuerda el cronista José Joaquín Blanco, el origen del apelativo de “Zona Rosa”, que unos quisieron ver desprendido de la imaginación y la paleta del muy pagado pintor Rufino Tamayo y otros la asociaron con la proclividad a la imaginiería gay, aunque ninguna de las dos versiones ha sido corroborada. Un grupo de filántropos agrupados en el “Rosa Mexicano”, asociación y club de enamorados de hacer favores a cambio de nada, fueron liderados en ese ambiente por la fulgurante Dolores del Río, y quiso verse en esa bonhomía una de las razones para pintar de rosa las calles de la principal zona bohemia de México. Sea como fuere, la Zona Rosa vio extenderse sus primeras expresiones hippies en la década de 1960 y fue pasto para la tolerancia de collares, cabellos largos, cortes de pelo *mod* o a lo Beatle, blusas transparentes las mujeres, melenas caotizadas los hombres, en un desfile de descoque y gracia que convertiría a la zona más nocturna de México, en un caleidoscopio de la época que aparecerá en novelas como *La mafia*, de Luis Guillermo Piazza, o los muy diversos *romans*, de José Agustín.

En dicho lugar los verdaderos gays y sus antros comenzaron a crecer de modo discreto, aunque sostenido. El escritor Luis González de Alba, en un despliegue de audacia, se atrevió a fundar un club de ese corte para disfrute de una clientela exclusivamente homosexual, sin dar permiso al ingreso de las damas —“como si los gays no tuvieran amigas”, bromea José Joaquín Blanco—, en atención a un riguroso código de ética que pretendía alejar la imagen de los gays del consumo de cocaína y de drogas más y menos fuertes, ácidos, peyote, mariguana-juana y otras que en el mundo han sido. Pero no sería hasta la aparición del “9”, a mediados de los 70, cuando la liberación de costumbres y el carácter variopinto de la ciudad se colocaría a flote y nadaría con amplias brazadas. Las voces de los locutores Paco Malgesto o el Bachiller Gálvez y Fuentes recuperaban a la ciudad de resacas oficiales en el “9”, antro de lujo y elegancia, al calor de Gloria Gaynor y, naturalmente, de la diva de la época, la diosa del *disco music*, doña Donna Summer. Aprisa, la ciudad nocturna pasó del destape consustancial de la época de los hippies al encierro en los templos del desenfreno contemporáneo, bares, antros, *boîtes*, cabarets, discotecas, de la década de 1970.

Del mismo modo que la noche mexicana dejaba atrás el Paseo de la Reforma, el famoso Castillo de Chapultepec, en el no menos famoso bosque de Chapultepec, o la antigua *Flechadora de las estrellas del norte*, la estatua de Diana la cazadora en Reforma (obra del famoso arquitecto

to Vicente Mendiola), de ese mismo modo su suntuosa oscuridad se extendía a Coyoacán, hervidero *snob* de la época, aún los setenta, en que pululaban artistas, cantantes, actores y actrices, gente del mundo de la farándula radiofónica, felices arribistas sociales, profesionales gigo-lós y *social climber* sin escuela, que alegraban reventón tras reventón. Si de la Zona Rosa de la ciudad se recuerdan incluso los primeros actos *streakers* de la ciudad —esa antigua práctica de origen alemán, de los 1960, que consiste en desvestirse por completo un hombre, y echar corriendo en cueros un par de cuerdas hasta, felizmente, ser alcanzado por la policía o algún agente del orden, no vaya a ser que sus partes continúen ofendiendo a damas y transeúntes—, en Coyoacán, y actualmente en la Condesa, el caleidoscopio de la noche mexicana alcanza sus cotas más altas. Recordemos de la época clásica los deliciosos *shorts* apretados que las chicas portaban, los famosos *hot pants*, la mini falda extrema hasta dejarnos *in extremis* y los cantos rodados que no dejaban de sonar en los tocadiscos y en los grandes parlantes de los bares de Coyoacán. Entre la liberalidad muy propia de la Zona Rosa, desconocida en el resto de la ciudad, al remilgamiento y variedad de Coyoacán, podemos completar las dos caras de la moneda de lo ocurrido en la noche de esos tiempos en Ciudad de México.

Mucha agua ha corrido bajo el puente y, hoy en día, son la Condesa y otros sitios los que congregan el movimiento de funambulistas y farreros. Con su inclinación

*art déco* y su gusto por los restaurantes internacionales, fusionados y no fusionados, por su profusión de cafés y barras, en la Condesa de hoy los bohemios pululan y son mayoría en las calles. Pubs como el *Celtics* o el *Kings*, bares como el *Artic* o el *Depósito*, ven pasar a los trasnochadores vestidos de fiesta, ahora de fiesta *rave* o *after*. Más impersonales y fríos, los habitantes nocturnos de la México de hoy que no se llaman Pedro Infante ni María Félix, sino actores de paso como Gael García Bernal o glorias aún en lista de espera en su bautizo de eternidad como los Cuarón o actrices como Kate del Castillo, la noche se enrumba en función de las tribus que habitan la ciudad. Van vestidos con el gélido anonimato de este tiempo. Pero a la vuelta de la esquina, descubrirán el calor como ocurrió a lo largo del siglo XX en Ciudad de México, la urbe estremecedora, la ciudad monstruo, los noctámbulos que buscan no ser vistos, pero, a la vez, paradoja de paradojas, persiguen su perennidad.

(*DolceVita*, 2014)

## LOS AÑOS CON CARLOS FUENTES

nombre... “inútil”... “corazón”... “masaje”... “inútil”... ya  
no sabrás... te traje adentro y moriré contigo... los tres...  
moriremos... Tú... mueres... has muerto... moriré.

CARLOS FUENTES,  
*La muerte de Artemio Cruz*

### 1

Si para la decrepita Inglaterra, Rudyard Kipling representó el modelo del escritor imperial, Carlos Fuentes fue el prototipo del autor osado en América Latina. Su osadía estuvo revestida de varias pieles, de la visión cosmopolita del lector —para quien la biblioteca del mundo es su morada— a la frívola del fiestero nocturno, de la diplomática, superficial y algo remilgada imagen de hombre público a la espartana, juiciosa y trabajadora figura del orfebre de las letras, de la generosa silueta de quien fomenta el talento de sus contemporáneos a la serpenteante

del amigo convertido en enemigo. Aunque Borges había enseñado a los escritores de América Latina que la lectura exigía graduar los espejuelos cosmopolitas y escribir era actuar con atrevimiento de occidentales por partida doble, no cabe duda que Carlos Fuentes interpretó a una figura por completo nueva en el ámbito de las letras latinoamericanas y, quizá, de las letras en lengua castellana, la del escritor seguro de sí mismo, la del autor que se mueve sin titubeos por la República de las Letras, para quien el oficio se resuelve con sagacidad y constancia. Sus frutos le depararían sabiduría no exenta de dicha.

Quizá, por ello, en la hora de su muerte, Héctor Aguilar Camín haya dicho que se trataba de un autor feliz en un medio, el de la escritura, que no se distingue precisamente por la exhibición de placer en sus lindes y, por el contrario, consecuente con ciertas fatalidades que recurren —la indiferencia de las musas, el aislamiento que impone el oficio, la vacilación ante criaturas recién moldeadas, la implacabilidad de las glorias pasadas y los rencores a causa de las nuevas, los infaltables caprichos de editores y publicistas—, depara a sus cultores concentrados momentos de neurosis e infelicidad. Parecería que dichas angustias, Fuentes las resolvió con tenacidad, que su voraz capacidad expresiva —lírica a ratos, retórica en otros, briosa siempre— lo mantuvo a buen recaudo de la visita de sequías y fantasmas, y su preferencia lo convirtió en el escritor por excelencia de la palabra

para todos los temas y lugares. Ante la escritura, Carlos Fuentes fue una actitud resumida en la pasión volcánica que imagina transformarlo todo, la intimidad, la historia, el presente, el pasado, los moldes literarios, la palabra misma, a través de la palabra, esa quimera balzaciana que en varios momentos de su carrera Fuentes intentó llevar a su punto más alto. Se desplegaron dentro de esa actitud totalizadora, ciega devota de lo invencible y cautiva del éxito, las grandes virtudes de su escritura, aunque también habitaron en ella sus deslices mayores y flaquezas más evidentes: una pobre aptitud para dotar a la escritura de austeridad y concreción, la carencia de enfoques nítidos sobre personajes y psicologías, el trazo grueso y generalista, la frase hecha, la repetición, los estereotipos, el saqueo de su propia obra, la renuncia al pensamiento a favor de la retórica, la preocupación pueril por sintonizar con temas y referentes contemporáneos, la petrificación de sus especulaciones sobre el México actual, ancladas a una mitología de resonancias prehispánicas, la sospecha final entre sus lectores más severos de que varias de sus novelas, demasiadas, no fueron otra cosa que libros de tesis.

Es difícil pensar a Fuentes como el Balzac de la literatura mexicana, defectos como estos completaron para que su escritura se tornara menos perdurable con el paso del tiempo, menos abarcadora, más inmediata: del sueño del señor de la novela, Fuentes transitó al sopor del

titán que lucha por preservar un mundo construido con vigor y aplomo, pero con escaso sentido de lo que hace perdurable a una obra literaria, aquello que se afina en la verdad más que en el gesto. Maestro de la gestualidad, en sus obras de las últimas décadas, Fuentes confirmó que la curiosidad desenfrenada o el plan maestro aplicado a la creación literaria no mitigan el paso del tiempo sobre volúmenes levantados en una realidad mitologizada ex profeso. En adelante, su obra se convirtió más en la repetición de una actitud que en el testimonio piadoso de una realidad, su apego al formulismo evidenció la fatiga de un monumental proyecto novelesco y la ausencia de duda hizo que su curiosidad fuera vista más como turismo de vanidades que como un apunte valioso sobre los dilemas de la novela, o un baluarte del tiempo en clave artística. Fuentes se volvió manierista y cansino, y sus novelas, de *Diana o la cazadora solitaria* en adelante, se sucedieron sin pena ni gloria, acartonadas, olvidables, a causa de su composición facilista y tradicional, descartables por sus arrostos de sospechoso didactismo, prescindibles todas ellas.

Pero hubo un Fuentes mayor, un Fuentes que abrazó las ambiciones de la novela modernista e intentó llevar el lenguaje a sus límites en clave joyceana. Están ahí para confirmarlo sus obras mayores, ejercicios desbocados de imaginación literaria en que la historia es desarmada para abrir espacio a porvenires múltiples y el lenguaje

es protagonista de su destino, tomos en que la polifonía ratifica que en sus cuatro fronteras la novela es el género que se escribe para decir lo que la ciencia, la historia y las demás artes no saben enunciar. Son estos los empeños de *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Aura*, *Cambio de piel*, *Una familia lejana* y, desde luego, la de su obra por excelencia, *Terra Nostra*. Quizá, en esos libros, Carlos Fuentes no fuese un autor inagotable, pero sí demuestra ser el autor de los límites, de la gran apuesta, el colonizador del territorio ignoto de la novela. Por ello, podría considerársele no solo el mayor fracaso de la literatura mexicana sino el mejor y el mayor de los fracasos de la literatura en castellano del siglo XX: Fuentes, el autor dotado de un oído poderoso aunque irreflexivo, como escribiera el historiador mexicano Enrique Krauze; Fuentes, el autor con el ojo puesto en la novela como género por excelencia de la modernidad; Fuentes, quien lo tuvo todo para ser el gran novelista de su lengua y a quien, quizá, el alcance de su visión y el tamaño de su empresa terminarían por cegarlo. En su célebre ensayo, “La comedia mexicana de Carlos Fuentes”, Krauze quiso advertir en ese fracaso su indiferencia ante la verdad mexicana, su extrañamiento. Quizá Krauze tuviera razón en muchos puntos de ese ensayo notable, y en mi opinión, la tuvo, porque la condena de Carlos Fuentes fue intentar la novela realista por esencia, a lo Balzac, de una realidad que, volcada en sus manos se volvió elusiva e inasible. Esa fue su gran tragedia.

Aunque concluyese su andar como el más notable de los escritores institucionales, Fuentes fue del todo coherente consigo mismo. Era encantador, verboso, locuaz, una “máquina computadora” que “tenía una respuesta exacta y al parecer lúcida para cualquier problema o pregunta que se le planteara”, como lo encontró Reinaldo Arenas; buenmozo y galante, no “lindo: *recio*”, como lo interpretaron las fotógrafas argentinas Sara Facio y Alicia D’Amico, quienes le hicieron fotografías a mediados de los setenta, junto a otros insignes escritores latinoamericanos; un “verdadero general mexicano”, como atisbó su rostro el pintor peruano Fernando de Szyszlo, en el marco de una de sus innumerables fiestas mexicanas. Carlos Fuentes impregnó, con su personalidad, todo lo que le rodeaba y su seguridad convertía en ritmo vital lo que tocaba, como un rey Midas de la cadencia literaria. Su perfil aquilino y noble, su tez de bronce, configuraban el rostro de quien escribió novelas como las suyas, vigorosas, audaces, conquistadoras. Su poder residió en la palabra y su conversación fue ardiente, placentera, muy divertida, pues sabía reír y hacía reír a su auditorio, y no cesaba de hilar interpretaciones imposibles para otros, reto frecuente de su cautivadora elocuencia. Fue un individuo de mundo que amedrentaba o despertaba perplejidad, indiferencia o abierta antipatía entre los más rústicos y huraños, aunque

en varias ocasiones ello sirviera para despertar la atracción del polo opuesto. Ello sucedió, por ejemplo, con dos de sus amigos más cercanos, reservados de alta catadura, ante quien no formase parte de su círculo interno, Gabriel García Márquez y Carlos Monsiváis, con quienes la alquimia de los afectos funcionó a las mil maravillas de principio a fin.

No pocas antipatías encendió Fuentes en el mundo literario y no literario. Generoso y cosmopolita, Fuentes, tan hábil para *fajar* las palabras en combate cuerpo a cuerpo, lo fue también, especialmente en sus años mozos, para conquistar mujeres, o a lo largo de toda su vida, para dar su opinión sin ápice de complejos o tibiezas. Ambos factores le depararon polémicas varias y una multitud de envidias y rencores. Pero también admiración: si pocas cosas eran comparables a escuchar a Carlos Fuentes hablar sobre Cervantes y el Quijote —dedicó al tema su ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura*—, muchas menos serían tan envidiables como asistir a una de sus fiestas en la década del sesenta y sorprenderlo bailando en encendido fandango al calor de congas y timbales. Haciendo pareja con Tongolele y sus míticas piernas, las más hermosas del mundo, o con la actriz Rita Macedo, su primera esposa, en chaleco azul marino a rayas grises, con camisa blanca, nívea, y corbata resplandeciente, Fuentes debe de haber parecido un ser forjado en las noches *mod* de Londres, pero a fin de cuentas acaso fuese un noctámbulo de alguna recepción fastuosa en el palacio de

Don Porfirio. En él, todo era espectacular: aunque varias veces prefiriese el mambo rompecaderas, no es extraño verlo bailar un tango, algo que hacía diestramente tras su joven experiencia argentina; como tampoco resulta extraño sorprenderlo la última noche de 1970, inmerso en la noche mexicana, mientras navega entre una multitud ataviada con collares, cinturones anchos de anacrónicos revolucionarios, melenas flamígeras, camisas con pechera de seda y largas bufandas que besan la alfombra, a ritmo de *beat*, durante la *garden party* en una de sus residencias. A mí, que me abisman las fiestas de la vida real y acaso más las del cine, me resulta un placer fantasear con el ambiente noctámbulo de la Zona Rosa de Ciudad de México en los cincuenta, e imaginar la madrugada seca, febril, *after party*, acompañado de Carlos Fuentes. Nadie mejor que él para narrar esas gotas menguantes, las parrandas de la alta burguesía mexicana, como lo hiciera en las páginas de *La región más transparente* o *Los años con Laura Díaz*. Nadie mejor, porque las conoció y disfrutó de primer bocado.

Uno de los aspectos de su encanto residía en la elegancia que irradiaba en la fiesta y la vida diurna. Con su bien recortado bigote y su cabello de león, Fuentes prefirió el lino fresco para el verano en tonos apacibles, blanco, celeste, beige, camel; gustaba de la gamuza y la pana en colores tierra, cafés, verdes o habanos para ocasiones informales —dar un paseo, seducir a una dama— y, para toda ocasión, los suéteres de cashmir con cuello en V, la americana negra y el traje azul con corbata a ra-

yas al estilo inglés. No era hombre de *tweed*, como lo fue Salvador Elizondo, gusto que Elizondo contrajo en su anglofilia declarada. Portaba Fuentes esas vestimentas con gran soltura, como una piel sucedánea, aunque auténtica, con ese glamoroso donaire del que carece Vargas Llosa, por ejemplo, más bien tieso, con la naturalidad de quien ha tomado temprano los hábitos de la elegancia. Sin embargo, ahora que observo una fotografía de Fuentes en su estudio, ataviado con sudadera simple y un par de pantalones de algodón, sonriente, sospecho que su atavío de boxeador de las palabras era más sencillo y proletario, como si la imagen revelara que, bajo su atuendo de hombre público, seductor e intelectual, las batallas que libraba eran más rijosas y comprometían el cuerpo en lid con el idioma, *contra* el idioma a veces, el único oficio por el que un escritor debe ser recordado. En alguna ocasión, Vargas Llosa dijo estar seguro de que Fuentes escribía con un solo dedo —en máquina vieja, pienso yo— y que era un pésimo mecanógrafo. Debe ser cierto y el dato compromete aún más su vocación por la escritura como un oficio obstinado y riesgoso.

Poco sabemos aún sobre lo que ocurrió en torno a su alejamiento de Octavio Paz: si Paz fue débil ante la influencia de su inmediato entorno, o si Fuentes fue demasiado orgulloso y susceptible a la crítica y la posible deslealtad. Como buen ejemplar nacido bajo el signo de escorpión, Fuentes demostró que su ego era redondo y total y, aunque consignara su firma en un artículo de

despedida a la muerte de Paz, “Mi amigo Octavio Paz”, se refugió en su profunda y acaso obstinada creencia sobre la amistad como un pasaje que no admite disidencias ni traiciones y nunca volvió a su amigo, su mayor mentor quizá. La irreparable pérdida de la confianza entre ambos eclipsó la fraternidad entre las dos caras de una máscara literaria que otorga sentido al México moderno. Nos queda, a sus lectores, el recuerdo de la fotografía en que una traviesa Marie-Jo Paz coloca una de sus palmas sobre la cabeza de su esposo, mientras la otra descansa encima de la inquieta testa de Fuentes, los dos hombres sentados, dos muchachos bajo la tutela de la mujer que “posee la segunda visión”, como lo quiso Michelet y lo recordó el mismo Fuentes.

### 3

Mis años con Carlos Fuentes comenzaron hace exactamente veinte, cuando tenía dieciocho, en el interior de una minúscula librería situada en las calles Seis de Diciembre y La Niña, de Quito. Libros nuevos reposaban sobre las mesas ante mi ansia de lector joven. La lista debió reducirse a dos, de acuerdo con mi presupuesto, dos ejemplares en rebajas cubiertos con un forro verde: acerca del uno, algo había leído en los periódicos locales,

palabras elogiosas que hacían honor al mundo preservado entre sus tapas. Sobre el otro, no sabía nada, ni sobre el libro ni sobre su autor. La inseguridad de quien escatima me sobrecogió durante instantes en que me sentí atravesado por los ojos del lugar, como si compareciera ante el tribunal que juzga el destino de un hombre. Devolví el primero, el conocido, *Yo, el supremo*, de Roa Bastos a la mesa. Opté por lo desconocido, lo que sonaba a aventura y experimento. Coloqué los escasos sucos en manos del dependiente y me largué feliz, mucho más feliz de lo que había llegado. Desde el autobús, el libro me miraba, me retaba; sin poder evitar su magnetismo, ya en el umbral de casa, lo leía con pasión. Era *Cambio de piel*, del mexicano Carlos Fuentes, nacido en Panamá en 1928, hijo de diplomático, diplomático él mismo, cultor del barroco y acaso su artífice en tierras mexicanas, el hombre del todo y el mito, el ávido lector de la historia, el oportunista de la sociología y el veleidoso de la filosofía, el gran azteca que, como sus paisanos Monsiváis y José Luis Cuevas, había visto todos los filmes, el que había leído todos los libros, el escritor a quien me acostumbraría a ver triunfar durante la década venidera en entrevistas en las que lucía su obsesión por entregar titulares de impacto, el del golpe directo, el *jab* diestro, para quien importaba más el gesto, la representación y su fasto, que la verdad o el sentido.

Ahora, recuerdo, y no me arrepiento de haber tomado esa decisión. Tal vez, la de Roa Bastos valiera más

que la del mexicano, no lo sé. Pero esa opción, movida por la escasez, me permitió presenciar desde la última butaca, la más modesta y barata, el minuto final de una pieza en que la literatura de esta parte del mundo fue una época, una feliz quimera, un destino que ahora definitiva, irreversiblemente, se cierra.

*(Mundo Diners, 2012)*

## **FERNANDO VALLEJO: EL OTRO NOMBRE DEL ANTICRISTO**

Es uno de los autores más leídos y odiados en lengua española. Es un autor prolífico, desmesurado, sin tapujos. Ha luchado contra la impostura científica del mismo modo que se ha batido contra la iglesia católica, su bestia negra. Ha luchado contra la moral, la reproducción de la especie, la muerte, los paramilitares, los guerrilleros en Colombia, los políticos, el voto en las urnas, los enemigos de los animales. Pero ello no debe llevarnos al equívoco: Fernando aborrece a la humanidad toda, todos y cada uno de los aquí presentes y los que residen más allá. Se lo ha tildado de irresponsable, de misógino —él, tan a gusto en su homosexualidad—, de enemigo de los pobres y de Colombia, su patria de origen. Se ha debatido respecto de si sus libros son novelas, diatribas o cantaletas a secas. Ha cargado sus odios contra científicos famosos como Darwin o Newton, no menos que se ha servido del ataque a Borges u Octavio Paz. No se ha medido en contra de García Márquez y ha arremetido —Dios sabe con qué fu-

ria— en contra de los novelistas de corte tradicional, decimonónico, que cuentan sus historias en tercera persona porque Fernando, piensa, sabe, que es imposible meterse en las cabezas de los otros, como solo puede Dios padre omnipotente, hasta conocer todo sobre todos a cuenta y riesgo del narrador taumaturgo. Fernando lucha y en su lucha es hostil, violento, implacable.

Nadie ha salido bien librado de sus uñas. Nadie se tendrá a buen recaudo de su lengua viperina y su ataque sin freno. Nadie tendrá la entereza para replicar porque Vallejo lo consume todo con aire de sinrazón. Porque, en Fernando, la diatriba y la cantaleta es un método de combustión del lenguaje que es combustión de los seres. Porque, en Vallejo, todo provoca y sus dardos son íes, comas, períodos, verbos y puntos. Porque el canto de Fernando es tan extenso, como imprevisible es el puerto al que ha de guiarnos. Porque Vallejo no para ni parará en su afán por golpear y llenar de dardos la maldita pared. Se lleva por delante a Papas, consortes, duques y duquesas, sin que nadie escape a la inmolación. Fernando aprendió el piano, aunque su remordimiento de no ser un músico lo condujese a la música, cadencia de su prosa. Más allá y más acá de Mujica Láinez, de quien respeta la frase y su composición, en Vallejo todo es cadencia, lo suyo es la música de las palabras. A veces, esto no se comprende o se desprecia. Dirigió un par de películas en México, horribles, se dedicó a la gramática, como no podría ser distinto para alguien que nació en la patria de hombres

públicos que a la vez son gramáticos, Colombia. Aprendió el secreto de la frase literaria, muy diferente a la frase para entenderse en la vida ordinaria, y dedujo el lenguaje literario. Tras ese desbarrancar, el escritor Vallejo estaba listo para dar el zarpazo.

Recorrería la memoria de sus primeros años con una convicción de la nada que nos deja perplejos y durante la mayoría de los momentos entristece. Es una buena manera de acercarse a los libros de Vallejo: con tristeza en la mirada. Sus testimonios remiten a lugares nebulosos, sórdidos, con la muerte en las esquinas y la voluptuosidad de la carne en una ciudad que no advierte más que la desgracia. Por eso, Fernando Vallejo a muchos desasosiega y a no pocos exaspera. Tiene en Voltaire un antecedente ilustre, pero Vallejo además es incredulidad del mundo, del sentido de los hombres. De ahí, el miedo que levanta, aquí y allá, su *Desbarrancadero* o *La virgen de los sicarios*. La vida de un maldito, la vida a su modo. Así fueron Céline, Jack Kerouac, Jean Genet: seres sumergidos en el mal. Por ello, su voz perdurará, como la tarde que se descompone, azul, en Medellín o en cualquier parte. Por eso, Vallejo nos llevará al infierno o al polvo, a lo que somos, de donde venimos y a donde vamos.

(*Gentleman*, 2016)

## VÁSCONEZ TRAS LA CERRADURA

En este Váscenez de cabello entrecano, una disimulada sonrisa escapa de sus inquisitivos ojos, un reflejo del niño que habita su interior, de tarde en tarde visita el jardín y lo provoca a la aventura. Son unos ojos escasos, casi mínimos, del infante pegado a la cerradura de una mansión en decadencia, estancia clausurada donde la mujer se despoja del camisón de encaje y seda, y la piel se le revela blanca, transparente, imagen de una fotografía del pasado. La cabeza ladeada del escritor concentra nuestra mirada, gracias a sus orejas, a la atención que otorgan a los escurridizos sonidos del mundo, a su rareza y su inadmisible desencadenar. Váscenez inclina la cabeza como si escuchara el desfile de las hormigas en su diaria labor, pero el cabello abandonado a su natural maduración sugiere cierta leonina vanidad personal algo secreta y, sin embargo, permisible para la fotografía. Esta exposición pública es quizá más evidente en el atuendo que ha elegido para ser fotografiado, a medio andar entre la contención caballeresca de la generación española del 50 y la de sus pares ingleses, los últimos elegantes, de los años de

Bernard Shaw: un sobretodo habitual y coherente con el frío de la ciudad andina, acompañado por un suéter en V, escogido con sutileza, a fin de tocar su aspecto de numerario de sociedad secreta. En particular, llama la atención la corbata de puntos, apenas ajustada en el cuello, que deja ver el primer botón de la camisa blanca, efecto de libertad y movimiento que, inevitablemente, nos conduce a formular la pregunta: ¿fue cuidadosamente ideado para la toma? El segundo elemento llamativo ocupa el centro de la imagen, un cigarrillo a medio consumir que Vásconez sostiene con delicadeza entre los dedos índice y corazón de la mano derecha, y proyecta una voluta acosada por el viento. Tanto el descuidado ajuste de la corbata como el cigarrillo aparentemente cotidiano parecen ser decoraciones de una imagen que el fotógrafo o el escritor han querido proyectar. Más elocuente y expresa es la mano izquierda, escondida en una bolsa del abrigo, casi oculta a nuestra visión: el escritor se protege del frío, pero también abriga un afán de dominación en su mundo personal y, acaso sobre el mundo en general, sugiere el puño protegido y confidente exclusivo del suave paño interior del bolsillo.

*(DolceVita, 2008)*

## NOCTURNO DE LOS ORÍGENES

### 1

Puesto a escoger una niñez, esta tendría que ser Italia, la hija de Roma. ¿Por qué Italia, preguntarán? De Italia viene la madre, de Italia la fatalidad, de ella el sarampión del pícaro y la fiebre de melodrama, del Adriático que jamás he visto un aire frío de tristeza y melancolía. Italia es la madre en la carne, Italia la putana, la putanesca, la marrana.

### 2

Puesto a escoger un delirio, mi patria sería Irlanda, la tierra de Swift y Joyce, la Irlanda de Beckett y Banville, la de Wilde y W. B. Yeats. Hablo de una Irlanda campechana y católica, tartamuda y demente, la Irlanda de la lengua

ajena cambiada en oro, la tierra mojada de los humores de Leopold Bloom, la del olor pestilente de una axila en Banville, la del sonoro pedo en Beckett, la del arte tragándose la vida en Oscar Wilde. El delirio de la lengua y el delirio fervoroso de la carne, mi patria, Irlanda.

### 3

Mi lugar, sin embargo, es la patria francesa de México, el momento de mi lengua, la española. ¿Francesa? Francesa por el moderno embrujo de Baudelaire, al cuidado de Paz, de Arreola, de Pitol, de Salvador Elizondo. Finalmente, cosida, trágicamente vivida, audazmente pensada es mi patria mexicana. En ella, confluyen todos los dialectos, todos los ríos de una lengua ajena, la lengua de España. En la gran boca de México, en la coraza frente al conformismo y la costumbre, en esa lengua abierta al humanismo de la gran y extinta Europa, en esa lengua hablo, en esa aparento hablar. Pero no dejo de ser necio, un mentecato: esa lengua aún me es extraña.

#### 4

No sería lengua Norteamérica, acaso geología. Geología y neón. Conformista metáfora he descubierto, qué hacer, más vale apuntar a la verdad que temerla. El sueño de la libertad, de la posibilidad, del horizonte y el futuro es un coctel de Norteamérica servido en copas falsas, oropel y luces, roja alfombra añorada y por añorada doblemente falsa, celuloide infinito color de *western*, polvo y caballo. Norteamérica es el hombre dormido, zafadas las ataduras, echado a andar, a rodar y a vivir. Norteamérica es mi zombie.

#### 5

Este canto, el final, es de mi estómago. Mi tripa es la patria de la línea imaginaria. Siempre me la como, en sus fritadas, en sus tamales, en sus sancochos, en sus tortillas de papa y sus caldos de sangre. He de saber qué es lo que como si deseo pensar más alto. ¿Más alto he dicho? ¡Qué idiotez! Para un pensador, no hay más gloria que pensar la tripa. La tripa descifra mejor la inteligencia pues no hay inteligencia famélica y el Ecuador es mi tripa. He de agradecerle, entonces, que me haya alimentado, ahora podré conquistar más patrias, las que me apetezca. Ahí-

to, como se dice, iré. Echen la culpa a mi intestino esto que digo, échenle la culpa eso que pienso. Probablemente descubran una clave, una falacia, aunque mi destino sea unir más patrias y forjar una sola, incierta, siempre insegura y mentirosa.

Yo, coso.

*(RadioVisión, 2008)*

## **OSVALDO VITERI: ENTRE BARROCO Y MINIMALISMO**

### **1**

Es de rostro severo, arrugas escasas, sienes plateadas. Es recio como la caoba. Ojos que penetran a quien le habla. Es de una antigüedad ancestral, original como la tierra: mirada abierta al mundo, interrogación permanente, exploración incansable. Amable, certero en sus juicios, sus palabras fluyen como un río de la sierra. Osvaldo Viteri.

Esta es una mañana fría, el tiempo ha desmejorado notablemente, corren ráfagas de viento frío en la ciudad andina. Esta mañana, el volcán viejo ha despertado cubierto de nieve, sus párpados reflejan haces sobre Quito, maléficamente. Los volcanes palpitan en la imaginación pictórica del artista, el Pichincha, el Cotopaxi, el Tungurahua, el rugido y el magma. Del Cotopaxi hambriento y sediento se desprende una filiación rocosa, telúrica, erótica y mágica que impregna al artista. Por las noches, el volcán desprende un fulgor embrujado, originario de una

estación precolombina, con un sustrato matérico compuesto de obsidiana, granito, argento y oro. Estas voces proyectan ecos irrepetibles en la obra de Osvaldo Viteri, una construcción plena de armajes y rearmajes transoceánicos que recorren el tiempo y la memoria de los siglos. Para levantar su arquitectura, Viteri se ha provisto de un arsenal que recorre la historia del lugar con las herramientas de la geografía, la antropología, la arqueología, instrumentos que le permiten entroncar en los pliegues de lo vernáculo. ¿Qué ha encontrado en este viaje, qué ha recogido en el camino?: ¿contenidos permanentes nacidos de la pulpa de la tierra, de los híbridos y monstruos fantásticos del sincretismo, de la mezcla cultural?, ¿fantasmagoría de pueblos errantes, desplazados de su tiempo e historia?, ¿máscaras de un pasado que recorre nuestras venas, pasado reprimido, oculto, desconocido?

Las respuestas se advierten en las líneas maestras de su obra.

## 2

Parten estas respuestas de un dolor profundo atrapado en las entrañas del artista. Platicamos sobre ello, sobre la entereza del autor, un papel sobre el que pasa el dolor y el gozo de las cosas externas e internas: el autor es un catalizador del contenido de las cosas. Recuerdo que uno de

los principios del budismo es el control del dolor, su domesticación, y creo que uno de los preceptos del creador es trabajar el dolor hasta darle forma. Viteri ha tenido la bondad de mostrarme sus últimas pinturas sobre el tema de la guerra, pinceladas lacerantes, sombrías, oscuridad, fauna abisal del infierno en que los hombres invierten la vida. Muñones, hombres tullidos, imaginería del averno, “ninguna guerra es buena”, sentencia el artista. Asentimos los dos: el pecado de la guerra es desmaterializar, desnaturalizar, abstraer el acto de la muerte. Esta condena atraviesa la obra de Viteri como un fuego.

En los campos de su obra, la bruma se mueve bajo el compás de la derrota de los hombres. Pero hay algo dentro que no permite la caída total, que se abre a la resignación y a la misericordia. Se respira un aire peculiar en su pintura, un ensalzamiento del poder y la vida. Se trata del poder de la compasión, el poder de la sentencia y el conocimiento. En esto, ha concentrado Viteri su estudio pictórico a lo largo de años. Lograr este reconocimiento de la realidad supone haber despejado el camino de la voz individual, igual que ocurre en la escritura o en cualquier arte. En medio de la conversación, se cuela una idea de S. Freud, quien hablaba sobre la superación e inmolación del padre, el origen fundacional del héroe. En esa hoguera encendida en el interior de este artista, han quedado las raíces de otros maestros de la pintura, ecuatorianos y no, sea el *action painting* norteamericano (léase De Koo-

ning, Jackson Pollock, Mondrian, Rothko) o los trazos de Guayasamín. Viteri los ha integrado a su corpus como si hubiese fagocitado el sentido de la historia en un *corso* y *ricorso*, al estilo de Vico. Parricidio e inmolación del padre implican fagocitación, asimilación, reescritura y, finalmente, voz absoluta. Vemos, admitimos, admiramos en Viteri la emergencia del héroe, del autor, el estilo, en definitiva, la impostura del arte.

### 3

Cuando hablamos de la idea del cineasta David Lynch, sobre que el cine pone en movimiento imágenes pictóricas, Viteri se muestra de acuerdo y medita sobre las posibilidades del arte. Me ha ocurrido que un puñado de amigos artistas conservan, solo unos pocos, su empeño en conocer lenguajes varios, arriesgar instrumentos nuevos, internarse en mundos desconocidos y dotar al tronco central de su arte los matices que brinda esta navegación. Estos pocos, seguros de su propia lengua, no temen acercarse a nuevas y viejas fuentes y no cesan en su empeño por investigar sus contenidos hasta el final. Descubro esto en Viteri, un incansable compromiso con el saber, como si fuese un filósofo dedicado a rasgar con la pintura. Al hablar sobre Lynch, y a lo largo de nuestra conversación,

se revela esa porosidad, esa predisposición que suele llamarse *apertura*. “Hay proposiciones cinematográficas abiertas a lo abstracto. La imagen de los personajes en movimiento, la composición, manejar el desplazamiento de los personajes, ahí está la labor de un gran fotógrafo de cine”. En Osvaldo Viteri, no hay temor en su conciencia de artista, solo un gran oído pendiente y atento, entrañablemente dispuesto. Se lo ve tranquilo, solo un poco presuroso por continuar con su enfrentamiento con el pincel y el lienzo.

#### 4

A la espera de las memorias de Viteri, una compilación de experiencias pletóricas de movimiento, de observación y transición del dolor, permanezco. En esta compilación de la memoria se incluirán hechos que evocan guerra y tragedia desde la infancia (la Segunda Gran Guerra Mundial, la del Socavón —“subimos a la terraza en un tercer piso de la casa de mis abuelos, con mi padre y mi hermano César, y las balas pasaban rozando sobre nuestras cabezas”—, el terremoto de Ambato de 1949 y sus seis mil muertos) o la inminencia de la muerte en torno a la vida (“Yo veía los muertos. Con mi padre que fue presidente de la Cruz Roja de Tungurahua, fuimos a recorrer toda la provincia para ayudar a curar a los heridos. Las balas pasaban rozan-

do. Las balas de fusil destrozan los miembros: lo he visto. Un tiro en la vejiga, otro en el ano. Una ráfaga de metralla que milagrosamente rozó las piernas de un muchacho. Era un mundo surrealista. A la noche, con mi hermano César, en ese entonces estudiante de medicina, concurrimos al hospital para ayudar a curar a los heridos: tuve en mis manos los miembros destrozados y sangrantes”). Laceración, destrozos, muerte.

Sin embargo, para Viteri la muerte no es la clausura de la vida como creemos, como he creído hasta hoy. No lo es, porque la muerte siempre forma parte de la vida, está presente en cada acto, cada latido, cada expresión vigorosa o decadente. La locura juega su parte en este mundo de vida/muerte. La locura constituye, quizá para el lenguaje de Viteri, la única forma de dar rienda a las furias de su arte. Su expresión externa, la transmutación de ese furor, toma la forma de un barroquismo que se aproxima a la sencillez de lo minimalista. Del centro barroco en el que habla América hispana, este lenguaje único, esta forma moderna del ser americano de Carpentier o de la arquitectura sincrética de toda América, a la simpleza expresiva de las líneas tiende un puente de lenguaje universal el maestro. Su comunicación es integral, fuerte, directa y diáfana, como el ser con el que hablo esta fría mañana de noviembre de algún año, al final de este camino de abigarrado tiempo que se denomina Hispanoamérica.

*(DolceVita, 2014)*

## LÍNEAS DEL BEBEDOR Y LA IRA

... que esta mierda de vida encubre otra, que estas palabras de mierda ennegrecen todo hasta que todo significa apenas nada, aunque sospecho existe un inframundo donde puedo decir mi odio y gritarte ¡imbécil!, gritar que eres cobarde y callas, gritar que tu honra no existe, que te robé y te hice pasar por inservible, inoperante, vil. ¿Sabes cuál la llave de este mundo, sabes cuál el origen del valor de toda palabra sin mugre? ¿Sabes cuál la antena del miedo, la llave que todo lo abre y expía, sabes cuál el picaporte del fracaso? Descorcha el valor en su nombre, sacia en el trigo tu ambición de saber, la necesidad de fe, purifícate en el vino o en la grappa. Beber, beber hasta el sudor y el horror, hasta el vómito que raspa tu garganta y te devuelve al del intestino y su sabor, hasta que tus orificios manchen las sábanas de amarillo, meado y mierda. Acostúmbrate a que la verdad sabe a cebada, a sorgo y patata, a uva de Noé y de David, acostúmbrate a sentir el olor de la verdad como el aroma del vómito de un ebrio, como la exhalación infernal de la caña porque

el fermento ha de revelar en tu nombre. No saben nada quienes catan, quienes prueban, quienes tasan el valor del agua, oficio de polichinela y dama, de payaso y perra, hombres que no alcanzan a perderse en los sentidos sin vigas ni sombras. ¿Cocteles?: catador, tú no eres más que la puta de los fermentos, el añejo ha de servir para flanquear el inframundo y preguntar sobre el sentido del silencio y la ira, sobre pudor, honor y mentira, sobre lo que se oculta y lo que se disfraza, sobre el fracaso, sobre mi propia mentira. A ello ha de servir el ajeno, bienvenido éste sea. Descubriré la santidad e imagen de Cavafis, la de Lowry y Faulkner, la de Proust, sus certezas de maldad y de furia, su palabra.

Campeños: bebamos a raudales, bebamos sin temer distinciones, bebamos hasta el grito, hasta el fin del miedo, hasta la estupidez. Ni alegría ni despecho, bebamos porque el mundo se iluminará completo el instante en que rodemos sobre el césped, embotados e infectos de alcohol. Desesperados en la embriaguez, impactaremos una bala en los cojones del miedo. Levantad la copa, cobardes, levantad la copa, viejas putas, levantad la copa maricones, abotargaos las jetas con el pico de la botella hasta procurar el vómito, despertaos a medianoche y corred, corred por el whisky hasta derramarlo sobre el piso, pues no hay forma de ver sin quedar ciego. Seremos capaces de todo, de matar y humillar, de gritar, de ver y vencer. No os detengáis, no os extraviéis, a la mierda la nobleza

y el respeto, a la mierda todo valor... artista que no ve no es artista. Apurad la copa, apurad, que todo acabará. Ese momento se sabrá lo que es justo. Y no quedará más que cantar.

*(RadioVisión, 2008)*

## MUERTE DE ALBERCA DE BRIAN JONES

Con el fin de reconstruir el día en que murió Brian Jones, de los Rolling Stones, sumergido en una alberca, es preciso crear un narrador de los hechos, quien nos lo cuente. Al parecer, nos dice el narrador, fue el 8 de junio de 1969 y acudieron a la escena Mick Jagger, Keith Richards y Charlie Watts —recientemente fallecido este 2021— a la llamada Cheltenham Farm, East Sussex, flamante residencia de Jones, el miembro de los Stones que les dio nombre; es decir, fue él quien ideó lo de las *piedras rodantes*. Es una mansión de madera con piscina climatizada, cuyo anterior propietario, se sabe hoy, fue A.A. Milne, autor de *Winnie the pooh*, por más rocambolesco que resulte el dato. El módico precio de la residencia fue de un millón de libras y Jones la había comprado hacía unos meses. Ese sería, comenta el narrador, el lugar de los hechos.

Los sucesos tenían un matiz poco esperanzador para Brian en junio del 69. El grueso musical de la carrera

sesentera de los Stones estaba zanjado para esas fechas, habían logrado todos sus fines artísticos, con una fila de grandes plásticos que los convirtieron en la banda histórica de esa década, junto con los Beatles y el fenómeno discográfico más grande de Occidente, en una época poblada de singulares bandas, entre las que destacaban los Kinks, T-Rex, Moody Blues, los primeros Pink Floyd, los Animals, un imberbe Bowie y otras de talento trabajado hasta la perfección. Pero a esa altura, Brian Jones estaba de más en la alineación que los Stones pretendían para sí, una vez que se abriese el telón de 1970: Mick, Keith y Charlie habían decidido darle la mala nueva a Jones, quien sería remplazado por Mick Taylor, un niño prodigio con apenas 20 años, que provenía del grupo de John Mayall. Es lo que se nos cuenta con el beneficio de los años, de lo que el testigo narrador da fe.

Comenzó Mick el mensaje decidor y enumeró los problemas que en apariencia tenían con Brian: Jones andaba en oscuridades propias de una estrella de rock, algo o mucho más, envuelto a fondo en temas de estupefacientes, *pushers* y medianos traficantes. Los mismos Stones habían contratado un manager que tenía más de gansteril que de técnico y respondía al nombre de Allan Klein para quien Brian Jones presentaba un historial apetecible por su relación con las drogas. En tal entendimiento, los Estados Unidos tenían prohibida la entrada a Jones y no podía hacer giras con el grupo. Era uno de los asuntos que tenía

a los otros Stones hasta el copete. El siempre diplomático Jagger utilizó sus mejores armas de encantamiento para explicar los pormenores a Jones, pero Keith, impetuoso y voraz, se lo soltó a quemarropa: “estás despedido. No des tantas vueltas, Mick, dile que está muerto, que ya jamás será un Rolling Stone”. Pero detrás de esta vehemencia, Keith escondía una rencilla particular, pues Brian había pegado a su preferida, la demoníaca Anita Pallenberg. De tal modo, nos explica el narrador, Keith se las cobraba al agresivo Jones.

Jones recibiría por su partida del seno de los Stones el veinte por ciento de los beneficios de su música mientras viviera, cosa que no estaba del todo mal. El recientemente fallecido Charlie Watts no se atrevió a decir más acerca de la propuesta y el despido. Todo duró apenas diez minutos. El día 9 de junio, con las cosas saldadas y aparentemente en paz, los Rolling le dieron un público adiós a Brian Jones. Al despido, se sucedieron los actos: el vodka y el coñac no iban a parar de dar vueltas en la mesa y hasta en la cama de Jones, pero esos, dice el expediente, eran los convidados suaves al explosivo coctel: además de la recurrente nicotina, Jones intimaba con el LSD, la cocaína y las pastillas para dormir. En los días posteriores Alexis Korner, padre del blues en Inglaterra, lo vio y, según se cuenta, lo halló de buen humor, sin demasiado estrépito a causa de la salida. Quizá se estaba librando bien de la responsabilidad de la fama. De su parte, Korner

le había hablado sobre un tal Jimi Hendrix de todos conocido, con quien él trabajaría en nuevas canciones. Dicen los registros y nuestro informante que, tras el despido, Jones habló con Ian Stewart, pianista de los Stones, con John Lennon de los Beatles, de quien era muy amigo, con Mitch Mitchell, baterista del nuevo encumbrado, Jimi Hendrix, y con el productor de los Stones, Jimmy Miller. Se sabe que en días posteriores grabó dos temas flamantes: “Has Anybody Seen my Baby?” y “Chow Time”.

Pero las horas fueron la espada de Damocles para el despedido Brian. La noche de los sucesos, Anna Wholin, su novia sueca, se acercó a la piscina de la Cheltenham Farm cerca de la medianoche. Vio flotar un cuerpo con la cabeza sumergida en el agua. Era Brian. Al parecer, aún tenía pulso. Pero cuando la ambulancia llegó, los paramédicos solo dieron fe de que había muerto. Un comisario de apellido Marshall declaró la muerte y certificó que el cuerpo presentaba restos de drogas y alcohol en la sangre. Sin embargo, en lo posterior, se determinó que no tenía todo lo que se dijo, al menos en las cantidades en que se dijo. Instrumentos, efectos personales, maquetas, ropas y muebles de lujo desaparecieron de la casa de Brian poco después de su muerte. El robo parece que fue obra de un mandadero de los Stones llamado Tom Keylock, que solía servir a Brian en especial. Dos días después del deceso, Keylock quemó en el jardín objetos personales del finado. El giro se ha orientado a un crimen más que a una sobre-

dosis que se cerró en la alberca. Keylock era un cobrador de acreencias de Brian, a quien nunca le llegaba el dinero de los expolios, pero, además, trabajaba con un albañil, de nombre Frank Thorogood, en la transformación de la vivienda de Winnie the Pooh a la medida de Brian. Junto con Keylock y otros tres albañiles, se ha dado por hecho que fueron los autores materiales del crimen.

Nuestro narrador informante cuenta que la mañana de ese 2 de julio, durante cuya noche murió Brian, Jagger y Richards lo visitaron en Cheltenham, con el objetivo de persuadirlo de que abandonara el derecho al nombre de los Stones que le correspondía, a lo cual se negó. El nombre venía de una canción de Muddy Waters, el *blues* otra vez. Nuestro informante dice que Keith Richards lo amenazó con un arma blanca y que el albañil Fran Thorogood tuvo que detenerlo. Al parecer, los Stones Jagger y Richards se marcharon sin la preciada firma. Se dice que este testimonio logrado mediante la comparecencia de declarantes ha intentado ser destruido y desestimado por los Stones hasta días muy recientes, que han intentado desvanecer en el aire la visita. Pero en aquellos mismos días, cincuenta años atrás, también sonaron los apellidos de los Stones sobrevivientes como cómplices o autores intelectuales del crimen. Si el recientemente fallecido Charlie Watts tuvo algo que ver, jamás lo sabremos.

Cuando se enteraron de la muerte de Jones, los Rolling grababan el album 'Let it bleed' —*ojo con este título*

lo— en los estudios Olympic. Solamente Watts derramó lágrimas por el Stone muerto en agua, más aguas negras. El 10 de julio, Brian fue enterrado en una excavación de cuatro metros de profundidad en Cheltenham, para evitar el saqueo de su cuerpo, incrustado en un ataúd de plata y bronce pagado por Bob Dylan. Lo acompañaron en su partida Charlie Watts y Bill Wyman, en tanto Jagger y Marianne Faithfull volaban hacia Australia para filmar “Ned Kelly”. Keith Richards se negó a asistir al sepelio.

Los pésames más adoloridos fueron los de Jimi Hendrix y Jim Morrison, cuyo final... sabemos. Pero, hasta hoy, no conocemos a ciencia cierta qué ocurrió, nosotros, y tampoco lo sabe nuestro informante.

*(DolceVita, 2021)*

## **ALCOHOL: ESTUPENDO ESCLAVO, AMO MACABRO**

“Persuádate a ti mismo de lo afortunado que eres por sentirte mal; si no te encuentras mal después de una buena torrija, es que sigues borracho, por lo que deberás estar sobrio y despierto cuando ataque la resaca”: Kingsley Amis. “La luz le hacía daño, pero no tanto como mirar las cosas”: Amis, Kingsley. Ebrio soy, ebrio estoy, no quiero ver la luz, me hace daño. El adagio nos lo dice: suele ser el alcohol un estupendo esclavo y un pésimo amo. Esto habla de dominio y doblegar, habla de la botella y el hábito, habla de quien controla y el que es controlado, habla del mejor consejero de quien anda solo: el alcohol.

El alcohol susurra desde las catacumbas, nos conduce de los mejores instantes a los más sórdidos y ridículos. No existe bebedor empedernido que no haya atravesado el abanico de estados que van de la cima al hoyo. No hay bebedor enloquecido que no haya conocido la gloria y el fracaso, no existe alcohólico que desconozca el sentido del dolor y del placer. En la bebida encontramos amor e instantes del más crudo dolor; en la bebida reímos,

caemos y extraviamos el auto, en la bebida bailamos, conquistamos, penetramos, deliramos e imaginamos que el tiempo y los objetos pueden ser nuestros. En el delirio del alcohol “pasan cosas”, como decía Francis Scott Fitzgerald, uno de sus grandes cultores, y porque ocurren cosas en esa recámara caliente y tensa, quienes duermen en ella se niegan a salir. Un estudio británico de aquellos que la salud pública esgrime con el fin de entontecer y espantar al mundo, dice que la droga más peligrosa de todas es el alcohol. Un colega de cuba-libres, experto en lo que concierne a la bebida, comenta ante dicha información: “es cierto. Por una razón: la heroína puede matarte en cinco años, quizá menos, pero el alcohol puede demorar cincuenta años, con todo lo que carga para ti y los que te rodean”.

Si Edwyn Collins, el cantante de “A Girl Like You”, ha dejado de sonar es porque está muerto y porque quedó mudo antes de morir. Acaso no bebió demasiado para confirmar la hipótesis de que el alcohol terminará por destruirnos a todos, pero bebió y bebió en exceso. Entre nosotros habita el mal —el *Mal*— y quien se acostumbra a rezarle en postura fetal sabe que los presagios más nefastos nacen del pico de una botella, en la soledad o en la insatisfacción de no procurarse lo que uno desea, ese algo material, inmaterial o etéreo. Beber es el gran arte de la sociedad occidental y su soledad, tomar la copa en una mano nos recuerda lo que dijo el Gran Escritor Americano: “la civilización comienza con la destilación”

(Faulkner), lo que tal vez sea cierto. El alcohol es espejo y penumbra que pone la otra cara de la moneda en nuestras narices y, apenas nos damos cuenta, se convierte en rito, enfermedad, contagio, exposición al ridículo y a la piedad. Debemos huir de la esclavitud a la que el alcohol nos confía y se convierte en un amo cruel como el peor, la plaga de la ciudad moderna, aunque el brindis por la clarividencia y el desciframiento de lo ocurrido en nuestro interior hubiese sido ya oficiado.

¿Podemos, debemos? El alcohol, decimos, puede ser un excelente siervo. En él pueden comprimirse horas de risa y sexo, los necesarios para conocer y dejar caer las redes del miedo. Cécilia, una amiga, decía que solo el alcohol la ayudó a abandonar la timidez. ¿Qué hace ella? Beber una copa de aguardiente y otra más hasta calibrar sus emociones con las de un entorno hostil. Abandonar el miedo, según me lo dice: he ahí el dilema esencial de religión, arte, ciencia, cultura. ¿La fatal herramienta ante el terror? Lo es. Bebamos con el fin de vencer el miedo, procuremos el autoconocimiento de nuestras almas. Aderezemos el siervo del alcohol con risa, baile y amigos en torno. No dejemos que la bandeja del servicio se aleje sin extender nuestra diligente mano, examinemos que las copas retornen llenas. ¡Otra ronda a mi nombre! Aprovechemos las burbujas para ser felices y detengámonos a tiempo si aún es posible. Aunque, por lo general, no es posible.

Espléndido y servicial esclavo, amo indócil, cruel y

macabro, el alcohol, botella y coctel, aguardan sobre el mantel. Nuestra destrucción a un palmo. Entre la risa, la desnudez y la cárcel, el accidente, el robo o los golpes, el alcohol gobierna. Lo difícil, casi imposible, es ser consecuente con la delgada línea roja.

Pero existe. Por Dios: debe existir.

*(DolceVita, 2015)*

## NOTICIA DE LA PROHIBICIÓN DE ALCOHOL

—Otra copa, por favor.

—Disculpe señor: ya no se puede.

—Pero, ¿por qué *no se puede*?

—Es la hora, señor.

Había oído algo sobre la hora, algo que no recuerdo, algo de arriba. No me importa: pongo las monedas en manos del mozo. Seguiré, aunque veo cómo, una a una, las puertas de los comercios caen, se repliegan, puertas enrollables ásperas y absurdas, y en unos minutos me encuentro solo, despreciado por el ruido y la noche. Allá va el miedo, podría recordar, allá camina enfundado en cuerpos de muchachas que ríen aunque en verdad desfilen un hartazgo, una cierta depresión, allá va el miedo dispuesto a no despertar. Observo a los últimos, los fanfarrones de las Harley y sus *roadies*, a la prostituta que, ligera en su vestido de lentejuelas, engaña, coqueta, al estudiante que ha pagado cuatro margaritas, y extenderá todas las líneas a que ella lo incite, al arquitecto con voz

de latón que en el último bar abierto del barrio de La Mariscal ansía alcanzar la cumbre entre las piernas de un camionero. Sentenciados por la bruma y la hora, los comercios de la plaza ruidosa de Quito cierran la boca, hacen silencio, se callan.

El Estado desea que las puertas se enrollen áspera, absurdamente, pues quiere devolvarte sano y salvo a casa. El Estado te protege de “la maldad, la soledad, la barbarie, la ignorancia, el salvajismo”, por lo cual será difícil sortear su vigilancia: el Estado es, a fin de cuentas, la seguridad. Solo en él puedes ser libre, solamente en su cuadrícula la libertad es permitida y santa; por fuera, al hombre “no le hace ningún bien”, como también ha escrito Hobbes, ese digno pensador al servicio del Estado, y lo más probable es que, si se le deja, refocile el ser humano en el barro como el marrano remilgado que puede llegar a ser. No tengas miedo, entonces, de reposar bajo el árbol del Estado, porque solo a él compete convertirse en tu guardián y garante. Esto equivale por completo a lo que dijo, vehemente y terrible, el teólogo de las almas inconformes: “dentro de la Revolución, todo, contra la Revolución, nada”, dentro del Estado, todo el provecho que seas capaz de recibir, policía, escuelas públicas, refinadas bibliotecas, agua entubada; fuera de él, la abyección de las pasiones, el libre ejercicio de los instintos, la noche, la sumisión por el alcohol.

Ernest Hemingway decía que un hombre intelligen-

te debe beber copiosamente para convivir con los necios. Quizá cuando dijo eso, si es que en verdad lo dijo, Hemingway estuviese haciendo libre uso de un egoísmo primitivo y nada más. Quizá se creyera demasiado listo para granjearse tamañas ínfulas. Aunque, si lo entendemos mejor, tal vez al noble *Earnest* le asistiera la razón al señalar que con demasiada frecuencia nos convertimos en cruzados de la estupidez. Para observarnos de cerca, acaso lo mejor sea hacerlo brumosamente, tal vez de ese modo la aberración del hombre resulte menos evidente, más soportable si se la observa difuminada entre desvaríos. Acaso esta sea una de las principales virtudes de andar bebido, mezclar la nítida particularidad de los necios con su amorfa generalidad, atentar contra la veracidad de lo fiable para que el hombre que soporta y está ebrio obtenga, a cambio, la sencilla bondad de la misericordia.

Así es que ahora ya puedo deciros, caballeros de las etiquetas, los brindis y el vómito: misericordiosos del mundo uníos, porque vuestro será el reino de los cielos. Misericordiosos del mundo, no olvidéis que el Estado vela por vuestros intereses, apurad la copa misericordiosos de la Tierra que tenéis contados los minutos, levantad el codo y rompед los vasos, verted la sopa sobre la espalda de vuestra anfitriona, besad a la criada, desmayaros en la caseta del perro —como bien lo hizo algún beodo, uno de los peores, Francis Scott Fitzgerald—, haced pronto el ridículo que el Estado os cuida. Para defenderos de

cualquier cosa, el Estado ya replica: contra la Revolución nada, porque el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y existir, nadie —por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera— puede alegar con razón un derecho contra ella, nadie, pregona el Estado a los cuatro vientos, pues él aguardará ahí, taumaturgo y omnisciente, para ser el custodio. A fin de cuentas, eres el benjamín que requiere de su cuidado para que en los albores de la nueva patria devenga el hombre nuevo que se anhelaba. “No puedes tomar aún tus propias decisiones”, murmura el Estado, “la libertad te agobia, te fatiga, te conduce a la violencia y el desacuerdo”, advierte. Por ello, has de dejar que te arrope al calor de su cordura y quizá puedas aprovechar tu cápsula de libertad como es debido. Deberás, haragán, mocosito, allanarte a sus métodos y practicar su liturgia. El Estado levanta la voz, el Estado recita su teología.

Ese fue el modo en que quise beber otra copa, pero la razón ilustre no lo permitió. Fue ese el modo en que supe que *la hora* protege la madrugada, que los días ordinarios se acortan para el bebedor sociable, que los fines de semana no han de ser mejores, y que el domingo, ay, el día más triste de la semana, es el claustro, la soledad, el suicidio de la vida mundana en la provincia. El Estado te obliga a ser juicioso y casto, a quedarte quieto en nombre de ciertas aritméticas. Amurallado detrás del fortín del

bien común, el ecónomo medieval exhibe cálculos como catapultas y maquilla dichas patrañas con su moral arbitraria, una, ni siquiera trina. Si le apetece, el individuo podría permanecer en la condición original de naturaleza, pero la moral del Estado no va a aflojar la cuerda: la entelequia es totalitaria y argumenta beneficios en torno a la paz, la convivencia y la hospitalidad que él mismo desalienta, porque son factores contrarios a su dominio cimentado en la guerra, la discordia y un aislamiento que gusta llamar, patéticamente, *orgullo nacional*. Se atreve a todo ello, la entelequia, de modo asaz despiadado, porque su única razón, carnada y alimento eres tú.

A estas alturas, quizás no falte el zoquete que diga que no se trata del Estado sino del gobierno, acaso se atreva a asomar la cabeza. Subrayo: he dicho *Estado* y no gobierno, ese ridículo epifenómeno del Estado. Hay que padecer al Estado y su monopolio de la fuerza porque nacemos y habitamos en él desde la cuna; el gobierno, no nos desesperemos, no es más que una aventura, un combate, un mal de noventa y nueve años. Es el Estado el que, jactancioso de su fuerza, prohíbe y prescribe desde tiempos inmemoriales, aunque el gobierno no cese de rotar sus peones, los siervos que idean y alientan las peores causas, aquellos que reconocen en el monarca la gracia de la moral anhelada, aquellos a quienes el mismo Estado no ha regalado su pedazo de libertad y justicia en el pasado, y ahora caminan resentidos y claman por venganza.

¿Quiénes aplauden en los graderíos? ¿El ángel autoritario, el hijo menor, el débil mental que obedece como un ciego los ucases dictados por el zar prieto, el nuevo y el viejo caudillo? ¿Los pacatos que encuentran sangre en el fondo de un martini sobre la barra de un bar? ¿Los sociólogos con sus máquinas de cálculo y su procaz aritmética en los dedos? La ciudad está llena de hombres buenos, de espíritus piadosos, de cerdos con ideales, la ciudad sobrevivirá al gobierno y quizá al Estado; por ello, no hay que temer a la madrugada, no hay que hacer caso de los cívicos, de los teólogos, de los que comen hostias. ¿Tomarlos en serio en un mundo en que todos beben, se drogan, son pornógrafos, en el que todos estamos enfermos de ansiedad? ¿Ajustarnos a la prohibición, dejar que el cerco se estreche si todo está perdido? ¿Para qué? ¿Para liberarnos de la vid y la cebada por “traidoras a la patria y a la decencia”, como plañía la *Anti-Saloon League*, manga de orates que promovieron la ley Seca en el norte tan distante? ¿Para “crear una nueva nación” donde “las cárceles y correccionales pronto quedarán vacíos”, donde “todos los hombres volverán a caminar erguidos, sonreirán todas las mujeres y reirán todos los niños”? Toscamente, yo interpeleo: con tolerar la santurronería y temer al Estado: ¿se cerrarán para siempre las puertas del infierno, como profería Volstead, el senador tocado por la luz que redactó la ley Seca en los Estados Unidos del 19?

¿Por qué no dejar, por ejemplo, que una muchacha

de gran talento muera en su ley bebiendo después de haber caído y haberse levantado varias veces de su baile macabro? ¿Por qué no dejar en paz a Amy Winehouse, rubí del *soul*, con sus tres botellas de vodka, “dos grandes y una pequeña”, inerte, tendida sobre el piso de su habitación en Londres, Inglaterra, ella y sus 416 miligramos por decilitro de sangre contraídos después de tres semanas de abstinencia? ¿Por qué no beber todos, como ella, hasta la muerte, o fornicar hasta morir o comer hasta morir? ¿No es eso también libertad, otra faceta de la libertad, la que se reserva el gentil, el abnegado *Estado*? Porque si hay alguien que beba, coma, fume o forniche hasta el fin, ya no tendremos necesidad de defender su derecho, solo habrá que dejarle y cada uno a su camastro. Porque además de hacernos capaces de tolerar a los zopencos y no caer fulminados por el peso agobiante del Estado, la muerte rondando en torno, ¿no proporciona también el alcohol mucho gozo y carcajada, muchas confesiones, enloquecedores romances arengados por su guía y desmayo? ¿No hay obras gigantes construidas en el triste diálogo con una copa de bourbon, no fueron también borrachos conspicuos Poe, Montgomery Clift, Dean Martin, Capote, Rubén Darío, todos ellos? Pues beber también es placer y herida del solitario, su necesidad, su enfermedad y su muerte, pues beber exagera la sensibilidad y coloca al ser humano al borde de la culpa, en el cruce exacto entre la verdad, la estupidez y la locura, pues beber alcohol

permite luchar contra la rutina con un sacacorchos tan simple como el no tener miedo a reconocerse solo y triste. Desconoce el hombre sobrio que la felicidad es el único estado sentimental paralelo a la desdicha, del mismo modo que le sucedía a un personaje de Fitzgerald cuyo camino hacia el alambique se iluminaba por el “deseo de mantener la vieja ilusión de que la verdad y la belleza están de alguna manera unidas”. Sí: la belleza, la felicidad y la tragedia pueden cantar al unísono, con la misma voz y en el mismo coro, con el tono silencioso o estentóreo de un ser humano hundido en el sofá. Eso, queridos todos, es enseñanza y práctica exclusiva del alcohol.

Los motociclistas terminan de irse, las piernas de sus *roadies* suntuosamente oprimidas por armaduras de cuero, la putita de lentejuelas recuerda que sus clientes habitan otro hemisferio, lejos, muy lejos de la inocencia, en el desguace del intercambio y la inmundicia, el arquitecto picado de tóxicos prefiere el camino más corto, un sendero químico: dormido reposa su deseo, corroído por los gusanos y la peste. Ha caído la república alcohólica de los Estados Unidos de América, rezan los diarios, todo se funde, cataclismos, imperio, soberbia, tempestad. Yo, zigzagueante, me dispongo a retornar al útero. La hora es importante, lo ha sido, la hora desde arriba en el Olimpo hasta la Tierra, como un rayo. Aquí, en Quito, en este país que no es país, en este pedazo de caliza de nombre evanescente en que los comercios cierran temprano y

entre la niebla, avanza un garrote, la monotonía, el tedio de nuevo.

La puerta de acero termina de arrollarse mientras la lluvia, incesante, golpea los tejados despidiendo un ruido áspero y absurdo, el único sonido. Áspero. Tan absurdo.

*(Mundo Diners, 2011)*

## EL EXTRAÑO SEÑOR VARGAS VILA

Confesaba el escritor Vila-Matas su deseo de convertirse en otro, distinto al identificado por su cuerpo y acaso por su espíritu, las ganas de encarnarse en un escritor ignoto de nombre Witold Gombrowicz. No ha sonado pocas veces esa rareza, descubrirnos incómodos en la propia piel y consecuentemente querer perderla o disfrazarla en otras vestiduras. A mí me ocurrió hace décadas, ese platónico deseo lo encontraba yo en un tal señor Vargas Vila.

Más bien pequeño, andaba el que confiesa, al borde de los doce años, cuando, al igual que Vila-Matas, decidí convertirme en José María Vargas Vila. A mi abuelo había pertenecido el ejemplar arrugado y esponjoso por la colonia derramada en su lomo, de la novela *Ibis*, la “Biblia del suicidio”, pequeño volumen que mostraba en la portada la foto de su autor, sujeto de agria apariencia con el rostro surcado de arrugas, tocado por unos espejuelos en forma de óvalo. A salto de mata entre las páginas, descubrí, leí y memoricé las sentencias que con la potencia de la mandrágora me subyugaron: “si la vida es un martirio el

suicidio es un deber”, “el Amor es vil, porque viene de la carne; solo la amistad es fuerte, porque es pura; vive del alma”, “goza a la mujer; no la ames nunca”, “teme al Amor como a la Muerte; él es la Muerte misma”, sentencias narcóticas que me volvían otro. Más Señor Hyde que Samsa, me puse a la tarea de hacerme con otros libros del maestro de la nada. En esas me encontraba cuando, en la repisa de casa, di con *Las rosas de la tarde*, el manifiesto de la muerte del amor al pie de las doce colinas de Roma, firmado por el mismo colombiano extraviado en Latina, Vargas Vila.

Embriagado de tarde, libélulas, ocasos y nenúfares, el coco irremediamente rayado, supe por los periódicos antiguos que el señor Vargas Vila, además de incendiar sus páginas contra el bárbaro imperial —tales eran sus palabras para los Estados Unidos—, contra los curas y los conservadores del tiempo ante la llama liberal, encendía otra hoguera, entre sicalíptica y entristecida, ataviado con severidad y atildamiento. Esos mismos periódicos me dijeron que José María (V.V.) mudaba de traje tres veces al día, cual Wilde, a la vez que oficiaba bacanales y otros servicios horribles protagonizados por hermafroditas y más seres mutantes en sus mansiones adquiridas por el bien de la pluma en Grecia, España o Francia. Así es que yo, presto a convivir con la inmundicia, me puse a componer un ajuar integrado por trajes de corte a lo 1970 robados a mi padre, leontina fabricada con el remiendo de una cadena

de oro de madre y un reloj sin correa rescatado de algún cajón, chalecos y abrigos de mi abuelo y unos lentes que supongo también eran suyos, de la época en que tocaba el saxo en la banda municipal. De esta manera, quedé listo para acariciar con las yemas el azul de la bóveda celeste y abandonarme a la vileza de la carne.

\*\*\*

En mi última entrega, decía que armado caballero quedé yo, con leontina y espejuelos, decidido a seguir los pasos de mi antecesor Vargas Vila, en su intromisión por los jardines de Eros. Románticamente ataviado, dejé la casa, salí a la calle y encontré a un hombre alto con cuerpo de huevo oculto tras unos lentes de ciego. El sujeto clavó sus ojos, difuso y tan cierto que al punto me reconoció vestido de esa forma y no tardó: “Volviste, José María. Había perdido las esperanzas de hinojos al pie del nicho en las Cortes de Barcelona, las lágrimas imparables, el recuerdo. Pero volviste, regresaste. Conservé la casa intacta, como la dejaste. Sígueme Divino”. Es mi “hijo adoptivo”, Ramón Palacio Viso, que, afectado y alegre, me toma del brazo y caminamos. “Me cuentan que Salazar Pazos, el hombre de la Isla, conservó tu diario como una custodia fiel, tu opera magna y final, a fin de resguardarla. Me han dicho que Salazar Pazos, ese ser noble que siempre admiró tu palabra, lo custodió hasta el día en que tocó

su puerta un hombre blanco y barbado que lo redujo a golpes. No se supo nada de él durante un tiempo, solo, me dicen, permanecía el rumor de las olas que golpean la pared de arena al pie de los hierros y mueren en la espuma. Me han dicho que hubo una orden, que la fallaron y olvidaron al hombre hasta que volvió en sí y ratificó, *sí, acepto*, lo devolvieron a su celda y lo olvidaron de nuevo. Con la declaración en la mano, volvieron los gendarmes a su casa, la vaciaron y colocaron el Diario en un pequeño arcón de madera, una bolsa mal cosida de lino y un cajón metálico inviolable, pasaron la llave, cerraron la puerta del Consejo de Estado y a otra cosa”. Esto refiere Palacio Viso con una melancolía que sus ojos no pueden confirmar, a causa de las gafas negras, de lo que estoy seguro es que sus manos tiemblan, como pichones. Lo oigo en su gravedad y sospecho que ha perdido la razón, que la Muerte y el Ocaso han sido, para él, gigantes. Prosigue: “Son los bárbaros, Divino, los bárbaros. Pero no aquellos, otros, los mismos. Y Salazar Pazos se hizo a la mar tras la cárcel. Sin el Diario ni los escritos... un buen hombre, Salazar”. Está lívido, tembloroso, ido. Tomo una de sus manos entre las mías y le hablo, de nuevo en mis horas: “Decide Palacio Viso, tu Maestro lo impone: ¿quién dio la orden?” “El Barbudo de la isla, Divino” “¿Y quién lo animó detrás?” “No sé si deba, Maestro...” “¿Quién?!” “Un paisano tuyo al que desconoces. Es de la costa, gran autor, un divo: Gabriel García Márquez. Me lo ha contado

un amigo mexicano, no importa su nombre...” “Gabriel García Márquez...”

Mi voz cavernosa se pierde como un eco en la profundidad de la calle, mil golpes de sonido contra las paredes. Observo a Palacio Viso, “mi hijo”, y agacho la cabeza, la leontina descompuesta porque la cadena se ha zafado y ahora pende sobre mi bragueta, como un hilo malsano. El reloj duerme en el fondo de mi bolsillo sin rastro de Eros. Más allá, la punta de los zapatos, el borde de las suelas. Las de un muerto.

*(RadioVisión, 2008)*

## GORDITAS VICTORIANAS

Hace más de cien años, las mujeres que se colocaban en jarras frente al espejo eran muy distintas a las de hoy. En primer lugar, ya nadie se muestra con las manos en la cintura, ciertas posiciones han caído en desgracia y son ridículas para una concepción posmoderna en la que todos deben parecer jóvenes. Es lo culturalmente correcto. Una centuria atrás, de pie y en jarras para el retrato, las damas tardovictorianas procuraban acentuar sus redondeces, heredadas y no heredadas, en la región de las posaderas, el busto o el vientre, mediante la colocación de postizos y rellenos. Hermosa era el ama de casa rozagante y maternal, mujer criada y mejorada para las labores del hogar, como nos lo recuerda Alison Lurie en su delicioso paseo por el mundo de los trapos, *El lenguaje de la moda*. Además de sumisa y recatada (actitud que se revelaba bajo la “metáfora del sombrero”, artículo de ala ancha que ocultaba el rostro de esta matrona al borde del sonrojo), el ángel de la casa exigía ser práctico, caritativo y devoto. Para ello, necesitaba fuerza: curvas más redondas, miriñaque, sombrilla y polisón.

La estética femenina habitaba en cuatro paredes, al pie de una chimenea y con el perrito a los pies. Las damas victorianas ostentaban con orgullo y sin vergüenza sus rollizos brazos y, cuando natura no concedía, la ropa interponía sus oficios. Tetonas, barrigonas y culonas, las señoras del noveciento acompañaban al buen burgués embutido en abrigo y pantalones holgados, chaleco, camisa de pechera, botas grandes y sombrero de copa para tocar. Acicalado en negro, de barba profusa, patillas y panza redonda, caminaba con bastón y paraguas este *pater familias* de doble fondo. En este mundo apenas olvidado, salud era holgura, desprendimiento, verosimilitud, contundencia, no había lugar para socorridas tibiezas o paños, para paranoias *light* o *ultralight*. Una posadera era una posadera, acariciar era agarrar, vivir y comer era menos una tortura y más un festejo.

Devolvamos los ojos a esa imagen en el espejo con más frecuencia hogaño, ya que, dada la intervención de la Divina Providencia y el Eterno Retorno, no tardará en cristalizar de nuevo aquel reflejo, tan pronto la era de la anorexia toque el crepúsculo, como exige el vaticinio.

Yo, vaticino.

(*RadioVisión, 2008*)

## ¿ES POSIBLE DISFRUTAR LA GORDURA?

No.

Era una broma. Sí, existen muchas maneras, a cual con mayor o menor dificultad, pero dicen existir.

*Uno.* La primera cosa es no amargarse la vida. Engordamos porque comemos, es todo. Y a los gorditos les encanta comer, adoran comer, se mueren si no comen, sueñan en comer; el problema es que estos muchachos no pueden dejar de hacerlo. Y no van a dejarlo, por más campañas preventivas que se hagan. Sin embargo, son felices y no lo son: se quejan y sufren por su obesidad, pero están alegres al ingerir todo lo que se les pone delante. Estamos ante un típico caso de *cul de sac*, o círculo vicioso. ¿*Qué hacer?*, diría el revolucionario Lenin, allá por 1905. Pues nada, comer bien, es decir, comer todo lo que no nos conduzca directo al hoyo, algo que no sea tan grasiento, algo que no sea tan goloso, algo contundente. El desorden alimenticio es uno de los principales problemas de la gente gruesa; comen a todas horas, sin orden ni concierto.

*Dos.* Hay que sacar partido de la gordura. En la época

victoriana, se decía que la gordura era hermosura. Lo sigue siendo, a pesar de las terapias de adelgazamiento que hoy en día priman. Aunque los tiempos no sean muy benevolentes con los gordos y se echen loas por doquier a la delgadez extrema, la gordura es terapéutica, por su dosis de simpatía y gracia. Al parecer, los gordos son más simpáticos que los flacos, de eso está llena la historia de la comedia contemporánea. ¿O no recuerda usted al famoso Costello, pareja de Abbott, una de las duplas cómicas más famosas de la historia? Pues Costello, el querido e impasible Costello, era gordo y engreído. Es decir, una forma de sacar partido de la gordura es convertirse en comediante. Para uno de este género, lo mejor es ser más expansivo que discreto, el volumen atrae por su contundencia y convexidad. En los grupos de amigos, siempre es un gordo el que nos hace reír o al menos el objeto de la sátira de todos. Los gordos y *de los gordos* hay que extraer lo mejor.

*Tres.* Aprovechar las oportunidades. Hay retos y oportunidades exclusivas para gordos. Concursos de comilona son un ejemplo clásico en que los más delgados difícilmente pueden participar, peor aún, ganar. Otro caso es el de una pelea: si eres gordo, voluminoso (y grande, lo que es una gran ventaja), aventajado en carnes, estás más apto para ganar y resistir en una pelea. Grandes gordos son los que lideran la competencia callejera de Harlem, las barriadas de Ciudad de México, o el propio Guayaquil.

Es que, a mayor abundancia de grasa, más resistencia ante cualquier ataque o embestida. También se puede usar un gordo como fuerza de choque o cabeza de turco, aunque esta posibilidad es más remota, dada la imposibilidad de conminarlos al campo de batalla. Vale, para estas difíciles circunstancias, la confluencia de seis, ocho, diez y hasta dieciséis manos tísicas para convocar a un gordo a la batalla. ¡Si no se gana, al menos se resiste!

*Cuatro.* También sirven mucho como modelo moral, los gordos. Un buen gordo siempre intimida, enoja, provoca envidia o consolación. Un grueso jamás pasa sin pena ni gloria en ningún lugar. Y es que, por su propia capacidad volumétrica, es virtualmente imposible pasar su presencia. En condiciones normales, los gordos provocan mucha sombra, acto de agradecimiento especial en estos soles calcinantes de la ciudad de Quito. Entonces, además de impactar, un chico de buen calibre siempre es útil para situaciones diversas. Los gorditos son abrazables, siempre convocan el cariño de la gente, están fabricados para una buena palmada en la espalda y aun para un buen golpe. ¿Qué gordito no ha sentido la buena mano de un flaco? ¿Y cuál de ellos no ha intimidado a un desnutrido? Pocos, ninguno, creo. Cuando, además de ser gorditos, estos muchachotes son negros, nada más seguro que andar con ellos, nadie se les pone por delante.

*Cinco.* El agua. Uno de los elementos de la naturaleza en que un gordo más cómodo está, es el agua. Los gordos

son acuáticos por naturaleza, navegan, pletóricos, en alta mar o en cualquier estanque, alberca, piscina, o charco que se forme en cualquiera de los caminos de esta vida. Más conveniente a sus fines natatorios es sumergirlos en la mar, que a ella se han de hacer, orondos y lirondos, más felices que el sol de la tarde. Los juegos con agua, los carnavales, por ejemplo, son gratos al volumen, porque el agua es un elemento que toma la forma del recipiente que lo contenga y que se adapta a la forma de la superficie que abarca. ¡Y es tan bello observar el agua chorreando por las sinuosidades de un gordo, tan singulares esas sudaderas rebosantes de agua por todo lado, aptas para la caricia y el goce de los sentidos! El agua es el elemento natural de un gordo, como el aire es el de un flaco. Recordamos, este momento, aquella obra maestra ni tan conocida ni tan gloriada del maestro Fellini, *E la nave va*, una oda al canto lírico y a la obesidad en todas sus simulaciones. A tanto alcanza la imaginación adiposa del Maestro, que la nave que conduce a los cantantes de mar abierto alberga en sus aposentos un rinoceronte. Producto del viaje, el bicho enferma y todos podrán imaginar el olor del nao, producto del vómito. Cante épico de la excelencia de la gordura.

*Seis.* Ganar dinero. El mismo Fellini amasó una pequeña fortuna a costa de los gordos: los adoraba y los llevó en casi todos sus filmes, de *Giulietta de los espíritus* a *Entrevista*. Muchos gordos itálicos se hicieron famosos y populares en el camino. Solo como un ejemplo, buena

parte de los actores de la época de oro de *Cinecittá* no fueron precisamente espigados. ¡Es la pasta señores, la culpable! Ahí tenemos a Alberto Sordi, uno de sus más regios galanes, relleno por dentro y por fuera. O Trimalción, el personaje de la famosa *Satiricón*, del maestro Fellini, amo de ceremonias de banquetes sin igual, dos mil años antes de Cristo. En diversos ámbitos, la premisa funciona: le ha servido a Boticelli, a Rubens, al renacimiento todo, tanto como a Anne Nicole Smith. La famosa diva de la revista *Playboy* pescó a su millonario de turno (otro despistado de tantos), al borde mismo del hoyo final, el cementerio. Y, naturalmente, la buena Anne ha heredado sus millones, con el fin nunca más loable de inflar su pancita. Anne Nicole engrosó hasta los cien kilos y ahora nos divierte en el cable con sus travesuras de adiposa. Así cocina más millones, todo gracias a la gordura.

En consecuencia: gorditos, ¡sed felices!

*(DolceVita, 2004)*

## DAVID CRONENBERG: EL CINE DEGENERADO

“Cuando *Gregorio Samsa* se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto”. El comienzo de *La metamorfosis* (o “La transformación”, según traducción actual al parecer más adecuada) ilustra nuestras vidas en la cueva platónica del *smartphone*. Al parecer, el insecto de Kafka —de acuerdo con las investigaciones minuciosas del señor Vladimir Nabokov— sería un escarabajo. Sin embargo, lo que sobrecoge es la transformación, aquello sufrido por Jeff Goldblum, el actor de los ojos lagartos, al ver que brotan pelos en su piel. El proceso de mutación en un insecto, escarabajo, mosca, lo que fuese, cual Samsa, sume a Goldblum (Seth Brundle) en *La mosca* del director David Cronenberg, en un abyecto destino.

*Monstruoso* es un decir. La fidelidad a los hechos, sean estos sobrenaturales o repulsivos, acredita la condición deslumbrante del cine de Cronenberg. Los monstruos no lo son en la piel sino en el sufrimiento al que los aboca su nueva existencia, el padecimiento de la carne. Cro-

nenberg se estremece ante la naturaleza inestable de la piel, ante su condición ingobernable. Cuando lo voluble permite amalgamar lo orgánico y lo inanimado —comunión entre herencia e invención— nace el concepto, tan cronenbergiano, de *nueva carne*. La noción está presente, más que en otros filmes del canadiense, en *Videodrome*, *vinieron de dentro de* y en *Crash*, la cinta laureada en Cannes en su día, 1996, basada en una novela del escritor inglés J. G. Ballard.

Cronenberg integra la más grande trilogía de autores contemporáneos de terror, junto a John Carpenter y Wes Craven, la *C triple* que subyuga el territorio del espanto. Con una fórmula que mezcla ciencia ficción, fantasía y horror metafísico, cual redivivo Howard Phillips Lovecraft, Cronenberg se abrió paso en una selva dominada por hacedores de fantasías de terror, al estilo clásico de suspenso y fuerzas malignas, mediante la mutación del monstruo que tiene lugar en la caverna platónica contemporánea de quien pasa por la calle, se encierra en el baño de la oficina o se sumerge en el jacuzzi a disfrutar de una caricia. El sentido abierto por Cronenberg con su cine de acontecimientos fortuitos es el de Kafka: la perplejidad. Máquinas que nacen de las entrañas de los seres, realidades virtuales que conquistan la cocina o la sala de juegos, identidades escindidas que se desparraman de individuos que desean, aman, copulan.

En el camino, Cronenberg ha dirigido a gente como la rubia Debbie Harry —Miss Blondie—, James Wood

o James Spader, protagonistas que se han ajustado a la medida de su excentricidad. Apuntamos que el cine de Cronenberg no es surreal, como el de Lynch, en tanto no subvierte el orden de los sucesos y mezcla los órdenes de lo real y lo irreal, sino que este celuloide de lo extraño se apodera de lo familiar sin remisión y sin perdón. Para ello, el director se ha servido de dicha corte de actores a la medida: ha convocado a su paleta a un grupo de belleza extraordinaria, expuesta, no obstante, a ser mancillada su piel de lirio. El judío implacable que es Cronenberg parece preguntar: ¿a qué género de abyección adicional pueden ser sometidos estos ángeles? Por lo que no es difícil suponer que William S. Burroughs y Nabokov se cuenten entre sus mayores influencias, tras abandonar sus estudios de literatura en Toronto y tampoco es raro pensar que, para Cronenberg, la frase del autor de *Pálido fuego*, el príncipe ruso, “donde hay belleza hay compasión”, sea una de sus premisas al hacer cine, al hacer arte.

Siempre afecto a las carreras de automóviles y a la destrucción, en *Crash* (1996) Cronenberg puso en escena la singular idea de hasta qué punto herir, torturar y atravesar el cuerpo humano con fierros y piezas de autos podría desatar el deseo e instar el desembozado placer entre hombres y mujeres. Con el fin de cumplir dicha empresa, dibujó algunas de las imágenes más intensamente sexuales del universo actual, con el contubernio y complacencia de la hermosura venusiana de Deborah Kara Unger, el siniestro Elias Koteas, de un más siniestro James Spader

y de una erotómana Holly Hunter desbocada y enferma. Van, todos ellos, camino del orgasmo, a través de la destrucción sistemática y paulatina del cuerpo. *Crash* es una congelada oda al desmembramiento.

Con *Spider*, *Una historia de violencia* o *Maps to the Stars* —mi preferida, con Julianne Moore, cuya belleza es el ave del paraíso—, en años recientes, Cronenberg parece tentar el nihilismo en la descomposición del orden aparente de las cosas y en la caricia de su envés de flor repugnante, de orquídea. Semeja una apariencia —“la naturaleza del hombre ama el ocultarse”: Heráclito— a sabiendas de que él, el hermoso condenado, siempre aparecerá sentado en el trono de la maldad, cual amo del mundo. Cual Videodrome.

(*Dolce Vita*, 2015)

## **AUTOS Y FILMES CLÁSICOS: UNA RETROSPECTIVA**

Demasiados coches han sido destruidos en innumerables películas de acción para regocijo de Dios sabe qué género de despiadados. La combustión o el desguace de un automóvil despierta resignada desesperación o, en el mejor de los casos, algo de pena. Pero no existe filme de acción que no ponga a prueba nuestra resistencia ante automóviles quemados, volcados, destruidos, colisionados, y, a fuerza de la repetición, parecemos volvernos inmunes ante el fenómeno del automóvil desguazado.

Sin embargo, buena parte de la gloria del séptimo arte proviene de su relación con los automóviles y lo que estos invocan. Podemos aludir a la velocidad en filmes clásicos y no tan clásicos: del mismo modo que existen autos desaprovechados, también recordamos cintas con autos clásicos en películas de primero y segundo orden y metáforas de la velocidad o cantos a la carretera. El cine americano inventó un género que describe la relación entre la libertad del personaje, el asfalto y la máquina:

la *road movie*, metáfora de la carretera americana. Entre *Rebelde sin causa* (1955) e *Easy rider* (1969) *Thelma y Louise* (1991) y *París-Texas* (1984), de Wim Wenders, existe un hilo a ser rastreado por quienes disfrutaban atestiguar el extrañamiento y el cambio de los personajes. Del hecho de transformarnos en otros.

Si en 1966 el *film Grand Prix* de John Frankenheimer, con James Garner en el protagónico, planteó las definiciones inherentes al circo de la Fórmula Uno y ha quedado en nuestra memoria filmica como el documento esencial, *Bullit*, de 1968, ubicó al hombre que se convertiría en sinónimo de velocidad, riesgo y celuloide: el actor de magnética virilidad Steve McQueen. Steve, en las calles de San Francisco, al mando de un Ford Mustang G.T.390 o de un Dodge Charger R/T 440 Magnum, corría en pos de la libertad al ritmo de la música de Lalo Schifrin. El realizador Peter Yates condujo a Steve por las calles de San Francisco, en California, en uno de los policiales más grandes de la historia del séptimo arte y consagró, en una persecución de coches, la figura del actor de 1,70 centímetros que se engrandecía en pantalla, en plano medio o general, o en cuanto ponía las manos en el volante de un bólido.

Las *24 horas de Le Mans* de 1971 prodigó a Steve otra de sus memorables sociedades con la máquina que hizo del ser humano un espécimen altamente viril en tiempos. Consagrado como amo de la ruda máquina, en cintas *ad*

*hoc*, Steve exigió cámaras por doquier para tener una visión próxima, si cabe, del corazón del automóvil. En el interior del Porsche con el que logra, en el *film*, un octavo puesto en Le Mans, Stevie se llevó consigo una cámara y regaló al mundo la idea de que uno puede acompañar en vivo y en tiempo real a quien conduce la infernal —y genial— máquina de acero.

Pero tenía que arribar el mago Steven Spielberg para hacer de los autos algo con cualidades metafísicas, además de siniestras, en la cinta para televisión *El diablo sobre ruedas*, de 1971. De impecable factura estética y excitante vértigo en su ejecución, en ella Sean Connery tenía la misión de transmitir el miedo de un conductor que alterna con la rústica máquina mientras es perseguido por un camionero bajo un móvil incierto. Pero la consagración de esta inquietud metafísica ligada a la soledad de la máquina y a la propia del corredor de fondo se consuma definitivamente en el enigmático filme de culto *Vanishing Point*, de 1971, película escrita por *mister* Guillermo Cabrera Infante, tras el disfraz de G. Cain, el cual fue su sobrenombre secreto para firmar crítica de cine y guiones para el celuloide. Un tal Richard C. Sarafian condujo este loco *film* alrededor de la figura de un hombre llamado Kowalski, que guía un auto sin razón aparente de Colorado a San Francisco en menos de 15 horas. La gratuidad del viaje, el encanto de Kowalski y las situaciones surreales que pueblan el trayecto lo convirtieron, sin género de duda, en cinta de culto.

En *Mad Max*, de 1979, el futuro después del desastre apocalíptico conduce al policía Mel Gibson a perseguir a campo travieso del desierto australiano a una desenfrenada pandilla, en un filme que hace de la violencia una presencia infrarreal. Pero si de atracos realistas hablamos, el director Sam Peckinpah hizo lo suyo en la cinta *The Chase* con Stevie (McQueen) y la bellísima ratona Ali McGraw, no menos que el consagrado Walter Hill lo hiciera con Ryan O'Neal en *The Driver*, de 1978. Al parecer, los setenta del siglo pasado fueron una época agraciada para acumular filmes encantadores con aroma a gasolina en el carrete, nunca poco agraciados en su contraparte femenina: Isabelle Adjani enfrenta a Bruce Dern en su papel de insoportable policía que dará todo, a fin de dar alcance al pillastre en que se ha convertido O'Neal, el novio de Adjani. Hablamos de O'Neal, el mismo tan bueno en sus papeles de Oliver Barrett IV en *Historia de amor*, como el padre de su hija en la vida real, Tatum O'Neal, o de Barry Lyndon, en la cinta del mismo nombre de Kubrick, acaso la cinta más *aesthetic* del orate de Nueva York.

Ha sido Tarantino en su *Death Proof*, de 2007, quien confirma que el cine moderno es cine de automóviles y carretera. Psicópatas no podrían faltar en la filmografía de Quentin; en este caso, un personaje llamado Especialista Mike, asesino en serie que aniquila a sus chicas siempre al mando de su máquina de la muerte.

El tema de los automóviles en el celuloide da para una tesis doctoral. Dios nos libre de emprenderla, no

estamos aquí para consagrarnos a las universidades, vaya lugares aborrecibles para quienes amamos el olor a gasolina. *Days of Thunder* podrían denominarse nuestras vidas (en homenaje a Cruise y Robert Duvall, en el filme del mismo nombre) pero no duraremos demasiado sin estrellarnos en la carretera si no tenemos como musa inspiradora de estos lances acelerados a una Nicole Kidman, también en la cinta. O si no preparamos una fórmula automovilística con Bobby de Niro. Es nuestro destino, amigos y amigas de las pistas y el olor a combustible quemado. A la hora del cine y a la hora de huir por carretera, nuestro camino es el camino del sol.

*(DolceVita, 2015)*

## **GUERRA EN LAS PISTAS: NIKI LAUDA VS. JAMES HUNT, 1976**

Aunque a los seguidores acérrimos de la F1 moleste, hubo días en que las pistas fueron otra cosa, algo simpár. Nos sentábamos frente al televisor —aquellos afortunados que podían acudir a las pistas, lamentablemente, eran muy escasos— y vivíamos momentos de tan alta tensión en los que nadie podía admitir un desenlace desafortunado para su competidor. El nombre de Niki Lauda era legendario, no menos que su siniestra quemadura, sobre la que los televidentes nos hacíamos preguntas y era el mítico Pascal Michelet quien ofrecía su versión de los hechos —narrada con fino acento francés—, la tragedia de la que había sido presa Lauda en 1976 en las pistas y el consecuente callejón que lo colocó al borde de la muerte. Quienes seguíamos a Lauda y comenzamos a idolatrarlo conjeturábamos, intrigados, acerca del accidente, motivo mayor para ser fieles con este monstruo de las pistas, aunque no tuviéramos nunca —como a mí me ocurre— idea mayor de la mecánica de los autos, menos de las carreras.

Para nuestra fortuna, el director de cine Ron Howard decidió tomar el toro por los cuernos y llevar a la pantalla el legendario duelo entre el golfo conductor inglés James Hunt y Lauda, en su cinta *Rush* (2013). Se sabe que antes de ese doloroso 76, Niki había ganado su primer título mundial en 1975, bajo una espartana disciplina austríaca, algo muy bien recogido en el filme de Howard. Su compañero de escudería era Clay Regazzoni; juntos caminaban para hacerse del podio en Maranello esos años. James Hunt era un joven amante de la buena vida y de las mujeres de buena y mala vida, bebía, tomaba ocasionalmente alguna droga y se movía en un circuito del jet-set que haría las delicias de cualquier trepador social de agallas. El dúo Lauda-Hunt fraguaba lentamente su rivalidad, era un hecho que los dos rascarían la gloria en el futuro, uno en contra del otro.

En Holanda, en 1975, Hunt había batido a Niki bajo los auspicios del lord inglés Alexander Fierman-Hesketh, el aristócrata de los constructores de autos de carreras con su chauvinista escudería Hesketh Racing. Pero, a fines de ese año, Hesketh le negó el patrocinio y dejó en la calle al competidor de más altura y expectativa en el circo de la Fórmula 1 de esos años. Un suceso fortuito permitiría a Hunt optar por la plaza: el abandono del recordado brasileño Emerson Fittipaldi, de la escudería McLaren, con el fin de concentrarse en el desarrollo de la competencia nacional brasileña de alto rendimiento. De ese modo, en la alborada de 1976, bajo la bandera de McLaren, Hunt

se colocaría a las puertas de robar el fuego a Prometeo. Lo acompañaría el germano Jochen Moss, con quien el equipo quedaría conformado.

El tiempo quiere ver en los dos competidores las antípodas del comportamiento y el modo de asumir el deporte: un Hunt extrovertido, juerguista, mundano, con una obsesión por el triunfo que lo llevaría, por temporadas, a abandonar sus diversiones y vicios, y un Niki ultracalculador, disciplinado, espartano, obsesivo y meticuloso como un constructor de aviones de guerra. Agraciada y sensual, conservamos en la memoria la imagen del inglés Hunt, en tanto que vemos en la instantánea de la memoria sin vanidad y ningún encanto, de corta estatura, al austríaco Lauda: la diosa Fortuna había dispuesto que la oposición entre uno y otro fuese el duelo entre Escila y Caribdis. Pese a que Lauda se había impuesto con su Ferrari 312T en el circuito brasileño de Interlagos de 1976, Hunt fue ganando sus puntos y ascendiendo en posiciones gracias a su impecable performance en Kyalami, Sudáfrica, donde Lauda se impuso, aunque seguido de cerca por Hunt en su McLaren M23 y su compañero de escudería Jochen Mass, que se hizo con la tercera posición. Europa se descubrió rebelde para Hunt, pero un campeón no está dispuesto a ceder tan fácilmente un ápice de su gloria: aunque Inglaterra le fuera esquiva, al ser descalificado de la pista después de colisionar en un enredado accidente causado por los Ferraris de Niki Lauda y Clay Regazzoni, Hunt no daría su brazo a torcer.

Más accidentes: aquejado al caer de un tractor de su casa de campo, Niki Lauda comenzó a padecer los estragos de lo que acaso fuera un fatídico 1976. Experimentaciones fueron y vinieron con los vehículos a lo largo del año, los McLaren y los Ferrari, hasta dar con otro triunfo de Lauda en Zolder, Bélgica, en dupla con su compañero de fórmula, Regazzoni, este, 3,4 segundos por detrás del líder. A pesar de ir con dos costillas rotas, producto de la caída del tractor, Lauda siguió corriendo en los diferentes enfrentamientos de ese año. Se sucedieron Suecia y España como antesala de los grandes duelos en Japón y Alemania, tierras del desenlace. El filme de Howard nos cuenta que, en Alemania, Niki indujo una votación de pilotos, pues consideraba que las condiciones de la pista eran demasiado peligrosas para competir. Todos entendieron su acción como un ardid para detener la carrera de Hunt hacia el título. Finalmente, corrieron sobre el asfalto y en una de las vueltas se produjo el accidente que lo condujo al borde de la muerte. Tras la curva Bergwerk, la suspensión de su monoplace se rompió y lo arrojó contra la barandilla. El auto rebotó como una pelota de goma ya envuelta por el fuego y fue impactado por Harald Ertl y Brett Lunger. El italiano Arturo Merzario se detuvo e intentó sacar de la carcacha en llamas al desafortunado Lauda, que fue conducido de inmediato en helicóptero. Las lesiones eran graves, Niki había inhalado además humos tóxicos, tenía contusiones en el pecho

y su cabeza estaba chamuscada. Producto del accidente, perdió la oreja derecha. Estuvo a punto de morir, pero en seis semanas volvió de la negrura para competir por el título en Italia. Fue cuarto.

El resto es historia, con un Hunt haciéndose del título en Fuji, Japón, ese mismo 1976, en lluvia y con un Niki de párpados completamente hinchados y al fuego. En un momento de cordura, Lauda prefirió abandonar la pista, pero Hunt no estaba para paños tibios: se marchó con el título en las manos, el enemigo derrotado, como en una nueva y aerodinámica recreación de la carrera de Ben-Hur. Niki se había librado de la muerte pero las quemaduras que le indujo el accidente en Alemania desfigurarían su rostro para siempre. Por el momento, Hunt era el campeón.

La justicia deportiva y cinematográfica se han tomado el filme de Howard con todo e historia: rivales eternos en la vida real, el Polo norte y el Polo sur, Niki siempre tendría como mejor contendor a Hunt, pero a éste la vida le duraría poco: entre mujeres, alcohol y juergueo, moriría joven, a los 46 años de edad, sin volver al campeonato. No así Niki, el casto.

El duelo entre el bien y el mal nunca ha sido solo eso: parecen ser solo versiones del temperamento, como ocurre en la vida real. Casi siempre.

*(DolceVita, 2015)*

## **SAMMY DAVIS JR.**

### **DESDE EL CORAZÓN DE LA MAZMORRA**

Los cincuenta en los Estados Unidos de América fueron la más mítica de las décadas del siglo XX. No hay que perder la memoria ni el sentido de lo que fueron para sus protagonistas y la estela que dejaron en el mar del cine, el espectáculo y la historia. Acaso después de los cincuenta, se diluyeron por siempre los valores que tan amorosamente habían sido amasados durante decenas de años, un par de centurias. Que fueron años injustos, sí, como todos en la historia, poco igualitarios, sí, violentos, sí, pero que el encanto se derramaba de una mesa como crema batida era un hecho. Fueron los años de Sinatra y los primeros años de los Kennedy, fueron los años de Corea y de un mundo sexista que se recuerda con nostalgia, de Roma a Los Angeles, pasando por París y Madrid, una era de coches enormes, Cadillacs de fuego, damas de grandes caderas con vestidos ceñidos, hombres con el cabello labrado a cepillo y elegantes trajes cortados a la medida, individuos que fuman sin cesar hasta que en la pantalla solo hay humo. Los años del Rat Pack.

Una pandilla, una pandilla de ratas. Para describir a una pandilla de ratas creo que debemos empezar por convocar a la memoria a Humphrey Bogart. Bogie para sus amigos, fue uno de los grandes artistas en pantalla, el galán que demostró que no debe uno ser bien parecido, el hombre que consumió uno tras otro millares de cigarrillos y aun así fue bueno, el caballero de la melancolía, el sombrero ladeado, el olor a tragedia. Pues bien: Bogart estaba casado con la gata Lauren Bacall, quien toleraba a la pandilla de amigotes de Bogie, en la figura de Frank Sinatra, Dean Martin, Peter Lawford, Judy Garland y esposo, Sid Luft, David Niven y señora, y un bajito hombre de color (¿qué color?) con los ojos extraviados, extrema delgadez, fealdad inocultable, y, para no desentonar, ¡anteojos! Entre Bogart y Lauren, llamaban a la gallada en secreto y después no tan en secreto la *Rat Pack*, la pandilla de ratas.

No era para menos. La última rata de este grupo de talentosos roedores, el nada agraciado Sammy Davis Jr., representaba el espíritu del grupo: nocturno, talentoso, bailarín, cantante, con dotes para la actuación y con gran dominio escénico. Además, si falta hiciera, exhibía una irrefrenable tendencia a la bebida, a salir de fandango y a meterse en líos, amorosos y de los otros, de dinero, de golpes y fanfarrones. Así es que el sello de fábrica del Rat Pack atinaba sus principales cartuchos en contra, no del *establishment* —ya llegarían tiempos más *contraculturales* para hacerlo—, aunque sí frente a ciertas conciencias an-

ticuadas de Norteamérica. Racistas, tradicionales WASP del norte, conservadores, no podían concebir que un negro ande en pandilla de blancos, se dedique a divertir a la gente y a cortejar a blancas, rubias, pelirrojas y a todo el espectro de la paleta lejos de los grises y los negros. A esos individuos, un Sammy Davis Jr. los dejaba del todo perplejos e iracundos.

Sammy había crecido en el duro ambiente de Nueva York. Sus padres fueron pareja de espectáculos de vodevil, lo que puede indicarnos que las dotes para el show le venían en el torrente sanguíneo. De hecho, fue Sammy senior quien le enseñó a bailar junto con Will Mastin, su tío, con quienes formaría el Will Mastin Trio. Y aquí cabe agregar una palabra de tres letras que identifica el sonido del chocar de los zapatos en un piso lustroso y pulido: *tap*. El tradicional baile que fantasea con decenas de golpecitos en el piso propinados con la punta y el tacón de zapatos especiales animados por un virtuoso era una de las especialidades de Sammy, antes de ser declarado amo y señor de los espectáculos de Las Vegas. El *tap*, señoras y señores, es el sello de identidad de Sammy, el Rat Pack y las variedades nocturnas que combinaban baile, canción, humor, chiste y desenfado. Es decir, todo lo que Sammy Davis Jr. representaba.

Existe otra clave que citar cuando se habla de estos hombres —y mujeres— y de Sammy Davis Jr.: la ciudad de Las Vegas. Esa fantasía del azar, de diversión barata y

fastuosa, el becerro de oro de la lujuria, el proxenetismo y la industria del sexo, lugar por excelencia del desenfreno, fue una piedra cincelada en medio del desierto con la intención de distraer a los soldados camino de la costa este. Al menos eso dice la leyenda y la leyenda también nos sugiere que iniciativa como esta no podía quedar en otras manos que las de los maestros de los negocios torcidos y la intimidación veloz, la mafia ítalo-norteamericana más antigua. Artistas, empresarios del espectáculo, cantantes y mujerzuelas tenían vínculos de cordón umbilical con sus patronos *mafiosi*, cuando no habían sido producto directo de su invención, sublimaciones de una fórmula química que combina el ocio con el bajo mundo. Sammy Davis Jr. no era la excepción y más bien confirmaba la regla, junto con Frank Sinatra. Ello se entiende mejor cuando la historia nos dice que Sammy debió tolerar la discriminación más acendrada a causa de su color de piel, sus rasgos y su sentido del humor. Ya en el ejército, participaría a partes iguales en grupos de espectáculo y sería objeto de vejámenes racistas. Por esos tiempos —y en muchos otros— era bueno para individuos en situación como la suya una protección granjeada en los predios de los *amigos de los amigos*.

Terminada la Segunda Gran Guerra, Sammy retornó convertido en bailarín de primera línea (podemos recordarlo mientras hipnotiza a un bastoncillo casi tan grande como él en el proscenio o al gastar un par de bromas

incisivas), pero el destino aún le deparaba una prueba: sufriría un accidente el 19 de noviembre de 1954 en San Bernardino, shock que colocó su existencia en la cuerda floja y le costaría el ojo izquierdo. A la vuelta de la esquina, Sammy quedaría tocado como habremos de recordarlo siempre: bizco, pequeño, prieto, tuerto. Físicamente insignificante, su talento rebosaba por todos y cada uno de sus espectaculares poros. Ganada la batalla contra la oscuridad, se volvería al culto del judaísmo, a modo de agradecimiento y compromiso con la vida.

Vencidas estas batallas, se casaría con una mujer blanca. Así, en noviembre de 1960, decidió desposar a la sueca May Britt, lo que lo convertiría en objeto de críticas, objeciones y persecuciones racistas: Sammy sería el epítome de una fórmula cuya injusticia aún perdura, la del hombre de color estimado por sus dotes para la diversión, cuyo talento es utilizado por el *establishment* blanco para regocijarse, pero que en la vida ordinaria es marginado. Se convertiría en blanco de la doble moral y la hipocresía. Tras el divorcio de May, y tras más compromisos emocionales, se revelaría que pasar por dichas vejaciones tiene un costo: Sammy quiso negar sus orígenes, o al menos repudió de ellos, a causa de los sinsabores a los que le había conducido el hecho de ser negro.

Cientos de rumores han corrido en el lapso entre la década de 1950, en la que Sammy Davis Jr. labró su carrera, y los muy lejanos 1990, en los que murió. Se dice que fue un hombre que honró en grado sumo los excesos, que

festejaba y homenajeaba a los actores y actrices de filmes porno que él mismo proyectaba en sus fiestas a fines de la década de 1960 y en la de 1970, que fue la misma y famosa protagonista del mítico filme *Garganta profunda* (1972), Linda Lovelace, quien propinaba a Sammy clases de felación y le asestaba unas chupadas inolvidables, que el pequeño inquieto deseaba probar “toda experiencia humana posible”, como él mismo lo confesó en sus memorias de 1969, tituladas bajo el sugerente *Why Me*.

Atención destacada merecen sus coqueteos con el satanismo, al que se dice que se adhirió después de una visita al local Factory, un club de su propiedad, en el que exhibió las uñas pintadas de rojo, lo que nos advertía que estaba en manos del padre del Mal, del Cornudo, el Maligno. Se decía que Sammy pertenecía a la Iglesia de Satán, formada por Anton LaVey en 1966, “un fan del horror cuya hoja de servicios incluía trabajar en un carnaval, cazar fantasmas y tocar el órgano en un club”. Se dice que la fiesta de iniciación fue definida por Sammy como “mazmorras, dragones y libertinaje”, y que los participantes vestían máscaras o capuchas. En medio de un altar con terciopelo rojo, se exhibía una mujer desnuda, encadenada, con los brazos y piernas abiertas, dispuesta al sacrificio, sacrificio que no sería otro que el recibir en sus orificios la caricia justa del mejor de los consoladores de la comarca.

Esta fue la vida de Sammy por aquellos años; estos los datos de una vida que se apagaría mucho más tarde,

en la década de 1990, muros derruidos detrás. Nos han quedado sus películas, su voz, su recuerdo en compañía de los viejos rostros y las viejas voces del Rat Pack. Acaso todos se han marchado ya. Pero una lucecita aún se adivina encendida en un camerino. Las estrellas en la puerta, cinco, advierten que su propietario es uno de los mayores del firmamento. Acaso sea, por fuerza, el camerino de Sammy Davis Jr.

*(Gentleman, 2014)*

## ESCLAVOS INDISPENSABLES

### 1

Nunca comprenderé el porqué —y no lo habrán hecho Tocqueville ni Álvaro Mutis— un individuo corriente, un pelagatos, se mira al espejo y se descubre demócrata, mientras enrosca la punta de su bigote, observa sus córneas rojas, viles, demócratas, y azuza el fuego de su hogar. Nunca alcanzaré a comprender por qué debo ir a la par, en virtud de las igualdades democráticas, de, digamos, Juan Pérez, sea este un ofertante de teléfonos portátiles o un usurero que toca a la puerta todo oscuro y dice:

—Los ladrones acaban de robar mi apartamento. Deben estar cerca.

En compañía de mi esposa, Alejandra, medio dormidos y en pijamas, revisamos todos los rincones del edificio y no encontramos a nadie. Se han ido. Pero, mientras permanecemos en este sitio, siempre quedará la duda sobre si alguien ronda de noche, si brinca el muro, si apalanca

las puertas con una pata de cabra y desaparece entre las sombras, convirtiendo la avenida en un mundo hostil.

Juan Pérez podría ser Javier Contreras, Esteban Bustos, Nicolás Freile. Podría, Pérez, comerciar sus teléfonos y colocarlos en el mercado tres veces más caros de lo que son. Podría adquirir un auto, siempre el mismo, siempre idéntico, que corte a toda pastilla el viento de Quito. Podría hacer feliz en la calle e infeliz en la cama a una mujer desposada en olor de santidad, con la anuencia de sus progenitores, por la conservación de la especie. Podrían —Bustos, Freile— maleducar a un crío, si acaso los traumas acecharan. Después, ha de marcharse a votar y a pensar en un lomo. A odiar al vecino y suponer que tiene derecho a despertarlo en medio de la noche y alertarle. A gritar creyendo que debe ser gritado. A votar queriendo gritar. A decir —Contreras—, jamás a escuchar. A decirse en público retratándose. A olvidarse diciéndose. A decirse y, diciéndose, pasar por inocente. Y otra vez a votar.

Ah, Juan. Ah, Pérez. Ah. Ramírez.

A mi amigo Juan le apasionan las barbacoas dominigueras. Alguna ocasión llegó a convidarme un filete, inclusive. Pero la carne definitivamente no es lo suyo: demasiado dura, demasiado cocida, muy flaca. Una desgracia.

Creo que el verano está por venir, no acaba de decirse. Los hombres han terminado por convertir en polvo

la regularidad y la previsión. No hay ya verano en Quito, se dice.

## 2

Tenía que llamarse Juan. Ha sido Juan Pablo I, cuando aún respondía al nombre de Albino, quien tomó la confesión de Michael Corleone y le hizo saber que el cristianismo no había tocado el corazón de los hombres, igual que el agua no ha podido refrescar el corazón de una piedra en dos mil años. Idéntica oración podría reservarse a la palabra *democracia*, superchería que no ha sabido mitigar el dolor de sus creyentes después de doscientos, cuatrocientos años de vida; no ha tocado ella sus instintos ni doblegado su miedo. Espíritus tan disímiles, aunque próximos en su suspirar aristocrático como Balzac o Nietzsche, coincidieron en señalar lo grandes que serían los males de una sociedad ordenada sobre la base de pares ignorantes y envidiosos, lejos, muy lejos de aquella enfilada en torno a unos pocos espíritus distinguidos y nobles. “No igualar jamás a los desiguales”, previene un Nietzsche, seguro de que la individualidad diferencia al hombre que desfila tacones rojos y maneras de la corte respecto de aquel en “calzón, anas de paño azul y un par de botas”. De ahí a dudar del andamiaje entero, existe un solo paso.

Sabiendo que la democracia es insana, por razones de carácter subjetivo y social, esto es, a causa de la división natural entre el hombre que trabaja, el hombre que piensa y el que es ocioso —hay que leer a Balzac para recordarlo—, y por la inclinación del ser humano a despreciar, proteger y dominar a su prójimo —clamar por el déspota en definitiva—, será preciso colocar, otra vez sobre sus verdaderos pies, a la sociedad, devolviéndole lo que de brillo y fulgor le han hurtado las sucesivas revoluciones. Habrá que separar la mano del hombre de su cerebro, miembros unidos por los adoradores de nuevos ídolos, cansados ya de descubrirse atados al arado desde el amanecer de sus vidas y decididos a revolver el avispero. Habrá que retornar la cordura a la historia. Será preciso separar lo que el hombre ha unido.

Esto significa regresar el mundo a su división de origen entre hombres que se asemejan a la prolongación de sus extremidades y miembros, y aquellos que son una elaboración, un *efecto*, de su cerebro. Ello supone colocar a los últimos sobre los primeros, despojando a los primeros de una libertad que, a fin de cuentas, nunca ha sido suya. Regresar, en definitiva, al buen ordenamiento entre amos y esclavos.

Las ventajas de la esclavitud sobre la sociedad moderna son, a todas luces, múltiples e insuperables. En lo más alto, se halla la consagración a la vida de la molicie y la disipación, superior en todos los órdenes a la sociedad

de las costumbres, inclinada esta a fracturar al hombre de ideas y al ser de ocio entre el oficio y su vocación, entre la necesidad y la libertad, a condenarlo a ser un ente partido. Entender al individuo en su singularidad cuando sea esta su virtud, capturarlo en cuanto antelación y futuro exige liberarlo de sus padecimientos como materia y carne, supone honrar su *inmoralidad* de monstruo de la imaginación e invita a extraviarnos en el retorno a la lentitud, a lo contemplativo. Hay que hacer del universo algo lento, delicado, doliente otra vez, es necesario interpretarlo, palparlo, gustar de él, no cambiarlo ni ornarlo. Quienes padecen el imperio de su propia mano, y de la operación irreflexiva de su instinto, no han de ser educados para señores, si deben vivir como esclavos, tal como el filósofo ha dejado escrito.

¿Cómo debería verse el mundo entonces, cuál su nueva imagen, su *fisonomía*? Yo preferiría proceder al modo de los latinos y formar un contingente con los prisioneros hechos en las tierras de nuestra fantasía, esclavos de Arabia, de Asia, de Alejandría, de Capadocia, de Egipto, de las Galias y Etiopía, de la Germania o de Siria. Un tropel ataviado como fuera el riesgo nocturno de Cayo Calígula, con brazaletes de oro, manto corto bordado y piedras preciosas, calzado con sandalias o “zueco de mujer”. Sabido es que a los esclavos les estaba prohibido el uso de la toga de hombres libres, pero en mi calidad de ciudadano preferiría yo fotogénicos a todos ellos an-

tes que harapientos y jipis, como la nobleza obliga. No humillaría yo a mis esclavos al punto del extravagante comportamiento de un Calígula, me avendría más bien al justo, aunque voluble, tratamiento de Trimalción, quien, como antiguo esclavo, sabía premiar la hazaña y castigar lo desafortunado. Esperaría que mi propiedad despojase diestramente mis pies de padrastrós y residuos, que refrescase mis manos con agua de nieve y colocase el vino escanciado en mis labios y los de mi esposa para calmar nuestra sed. Basta hojear las páginas del *Satiricón* para apreciar el grado de especialidad de los del irreflexivo instinto y su versatilidad e ingenio a la hora de atender tierra y morada. Iban, avanzarían, compondrán ellos sus tareas, de “corredores” y “litereros” a mayordomos, escanciadores y escuderos trinchantes, pasando por tesoreros, cocineros, panaderos, pasteleros y ordenanzas. Podrían llegar a ser, como lo demostró Doriforo el liberto, amos del amo, sodomizadores del enajenado anillo de un dios, Nerón, el omnipotente.

### 3

Fracasada la búsqueda, Alejandra cerró la puerta con llave y pasó la cadena con celeridad paranoica. Oímos apenas unos silbidos, acaso un par de vigías. En realidad, lo que

más se escuchó, al menos yo lo oí, fue el crujir de las tablas secas. Un gato brincó de un canalón a otro, algo que recuerdo como una mano suspendida en el aire, peligrosamente rápida, insidiosamente mórbida en sus dedos blancos y fríos; la bofetada en mi rostro. Erguí la cabeza y palpé mi mejilla con los dedos apretados, pero no hallé sangre. “Sé libre”, exclamó la boca de piedra y su risa se disipó en volutas grises. El cambio de un camión a una marcha más fuerte se oyó como el desfogue del aire en guerra con más aire. Como si hubiese abierto los ojos nada más haberlos cerrado, contemplé la claridad de la mañana y escuché el rumor alegre del jilguero saltando entre las ramas del níspero. Juan Pérez debía ser el ladrón, el autor de un autorobo; conocida era su naturaleza rústica, demasiado terrenal, demasiado servil, contemporáneo muy de todos los hombres. Hubiese debido ser comprado manos solamente.

Yo intentaba ver, con el rabo del ojo, el perfil de Alejandra, sin moverme, muerto en algo. Afuera, el estío brotaba obstinado e idéntico. El viento había llegado para desalojar lo prosaico, para excluir lo basto de nuestras vidas. El verano retornaba. Pero lo moderno seguiría: íbamos a hacerlo a su manera.

Sigilosamente, para no despertarla, abandoné el lecho.

Tomaba ya una ducha. No lo sentí mientras me asea-ba y, cuando lo hice, no me lo quité. Siguió ahí, en mi

brazo, en torno a mi muñeca, áureo, implacable, inútil.

*Bra-za-le-te.*

Ahí.

*(Cartón piedra, 2011)*

## SINATRA CUMPLE CIEN AÑOS

Nada hizo Mario Puzo por ocultar a su Sinatra en el personaje de Johnny Fontane de *El padrino* (1972). Lo moldeó como un cantante refinado, le dio seguidoras, lo obsequió con encanto y magnetismo. Lo hizo presentarse en la boda de don Vito Corleone, cantando *I Have But One Heart* —versión americanizada de la original, “O marienarello”, que se remonta a fines del siglo XIX—, que Sinatra interpretaba en los cuarenta y lo colocó en situación incómoda a causa de los sinsabores de un Hollywood esquivo y moralista. Pero quizá lo esencial sea pensar que el Sinatra de Puzo era uno de los ahijados del capo de la mafia, el más alto del Olimpo, don Vito, el anfitrión de la boda de su hija Constanza, “Connie”, Corleone. Así, se presenta este ajado cantante popular de gran encanto, para pedir ayuda a su padrino. Don Vito conoce a Johnny desde niño y, en gran parte, la fama del cantante obedece a los buenos oficios del mafioso. Su historia será contada en algún aparte de la boda, junto al recuento del pasado de la familia, no más que la noticia

de cómo el Padrino ayudó a Johnny a librarse de una orquesta primeriza, cuando amenazó con plomo a la cabeza del director, dispuesto, no podría ser menos, a la descarga letal en caso de una negativa del músico.

Aquí cabe una pausa: como *religiosa* se describe la relación de los italianos con sus padrinos, grandes protectores en la rudeza de las calles y el crimen. Reverencial, respetuosa, agradecida y dispuesta es la contestación que todos le deben a su padrino. Es la que guarda Johnny Fontane por el Don, la que quizá guardó Frank Sinatra por Charles “Lucky” Luciano en los buenos tiempos, los cuarenta; es la que guardaba su séquito por Frank Sinatra. Son relaciones de viejos italianos, relaciones cimentadas en el agradecimiento y la devolución de dones y en el honor. Los italianos formaron un anillo en torno a un cantante a quien proteger, porque formaba parte del clan. Pero Sinatra, con mafia o sin ella, fue la voz del siglo del espectáculo americano.

Hoy, mariposea en mi oficina un gordo cabezahueca que recibe a los quejosos para solucionar sus problemas, o al menos eso intenta. El gordo no tiene idea de quién fue Sinatra, ni del honor o los favores. El gordo es un burócrata pagado de sí mismo que, cuando no atiende a los pedigüños, hiberna en su oficina y emite un sonido parecido a un “siz”. Yo estoy con Antonio Carlos Jobim y Sinatra en los audífonos mientras recuerdo el incisivo modo con que Capote retrató a Marlon Brando en su mí-

tico cuadro en que el gran divo, al modo de un gato ocioso, dictamina, en su territorio, y da de comer en la boca a los súbditos, un duque caprichoso y malhumorado. En cuanto a Frank, en el puñado de páginas de “Sinatra está resfriado” que han pasado a la historia como uno de los emblemas del periodismo de todos los tiempos, nos comunica Gay Talese que en su corte también ejercía como un duque en sus dominios, con el matiz de que a Frank correspondía el respeto, la admiración y el temor propios de quien habita una corte al estilo italiano. Imprevisible y vitriólico, cual lo retrata Talese, un Sinatra aquejado de su garganta puede ser amable y justiciero como un noble o amenazante como un cuchillo. Pero siempre es exquisito en sus formas (en el vestir, con brillo hasta en las suelas de los zapatos, al parecer), en sus maneras arrogantes, decididas e intimidantes. Es el chico de Hoboken, el pueblo que vio desarrollarse la galantería de sus pantalones bien planchados y salirse con la suya a Frank, a pesar de su Dolly, la madre, personificación del seno italiano (ella quería para su hijo un destino de ingeniero aeronáutico), y gracias a su padre, siempre indulgente con su destino.

De pie en la entrada de una tienda de ropa, en el entronque de dos calles de la ciudad de Quito, Baquerizo Moreno y Doce de Octubre —es el año 2000, la vuelta del siglo—, observo la portada de una revista, el antiguo *Gentlemen's Quarterly*, hoy abreviado *GQ*, que en su portada trae al Duque, el otro duque, David Bowie, majestuoso

en su androginia. El artículo se titula “Bowie: el nuevo Sinatra”, y describe cómo el Duque Blanco ha sido, a juicio de los artistas más jóvenes, el más influyente en sus carreras y en la imagen de sus personalidades. De pie en la entrada del lugar, observo otra vez en el cristal de la mesa la revista, suspiro, y de pronto irrumpen en el radio de mi visión los tacones como plataformas de una mujer al estirar sus piernas, largas cual cola de cometa, mientras sonrío y se refiere a los clientes con su “ayyy. Mi nombre es Maren: encantada”. Dejo al Duque Blanco, pero la muñeca no va a abandonarme. En casa, escucho *Under my skin*, febril y excitado, no menos veces que *MyWay*, las canturreo con vergüenza, moviendo la cabeza, tendido sobre el colchón. Es 1999, estoy enamorado, como la mayor parte del año, pese a que el amor me es esquivo y parece jugar conmigo, como el gato con un ovillo de lana.

Mi vida se desgaja en el recuerdo como una hilera de episodios punteada de imposturas que la fuerza de repetición ha hecho convincentes: el boxeo cuando niño, los filmes de la mafia más tarde, el barrio en que crecí, San Juan, como el eterno telón de fondo. Y lo recojo: nunca abandona el barrio a Sinatra, nos instruye Talese. Sinatra fue cine, canción, encanto, noche y vida misma del espectáculo americano, un talentoso que amasó fortunas y auspició las fortunas de su entorno de colaboradores y comparsas. El Sagitario que fue Sinatra consiguió lo que nadie había conseguido: hacer de la idea del *crooner* una

seña de identidad de la noche en el mundo. Así se convirtió en *La Voz* del mundo, la identidad del italiano ante el universo. Sinatra iba a enfadarse, era un hecho, con el retrato que Puzo hizo de él en *El Padrino*. Pero Puzo le respondió de este modo: “de cuándo acá un italiano del norte, con el pelo rubio se atreve a darle órdenes a otro del sur con el cabello oscuro”. Los ojos azules de Sinatra quizá brillasen de ira.

Hoy Sinatra cumple cien años. El burócrata de mi oficina se ha marchado, me deja en paz, espero que su coche se desbarranque. Pienso en Frank Sinatra, el actor, en su voz de terciopelo y sus dones para operar como un Don. Sinatra es el arte contemporáneo por antonomasia, la Voz de América. Bendiciones a Sinatra este día pues su voz —un cigarrillo Kent entre los labios, damas en cada costado, Ava Gardner, Nancy Reagan, Mia Farrow, ah— se desplaza en la bóveda eterna de los inmortales. En nuestra piel y en todas las pieles.

*(Gentleman, 2015)*

## ALÍ: EL MÁS GRANDE

*Es sólo un trabajo. La hierba crece, los pájaros vuelan,  
las olas golpean la arena... y yo pego a la gente.*

MUHAMMAD ALI

El boxeo es arte de gladiadores, de bestias criadas para la batalla. Oficio solitario como la escritura: el boxeador está solo y, en la lucha, pone en juego su humanidad entera, no solamente su físico. El deterioro al que el gladiador se somete inicia en los golpes en la cabeza y alcanza a la moral. El boxeador se apropia de su espacio sobre el cuadrilátero o en su carrera pugilística pero nunca está seguro de sí: aunque haya aprendido los trucos del oficio, propinar golpes con elegancia y cálculo, todo empieza siempre de nuevo en cada combate. El box es la reminiscencia del mundo de guerreros y titanes, una rudeza que apenas alcanza a una explicación racional. Es, como alguna buena literatura, irracional y enigmático. Aunque no coloque de modo fortuito e instantáneo a la muerte frente al hombre como ocurre con el toreo, en el box la

muerte asecha, lenta e implacable. Pero los boxeadores nunca ganan nada —más que las decenas o centenas de millones de dólares por peleas legales y amañadas que se acumulan en el banco—, los boxeadores todo lo pierden en su empeño: la dignidad, la belleza, la cordura y hasta la vida.

El boxeo es el anti-deporte por antonomasia. La lucha de los gladiadores en una lid reglamentada a la medida de las contemplaciones de la vida y las licencias de la muerte. No hay otra cosa que locura en el acto de ser golpeado decenas de veces en la cabeza y luchar por no caer, por resistir, dominar el cuerpo y vencer al oponente. En esa batalla de la perseverancia del cuerpo y lo que supone adiestrarlo para no caer, reside la agreste fascinación del boxeo. Aplicarse en convertir la humanidad en fortín ante el incesante acoso de los guantes del adversario es el fin de saltar a la cuerda, correr kilómetros y más kilómetros, pegarle a la pera, trabajar el abdomen o controlar el peso en onzas para estar a punto en la báscula.

Quienes admiramos el boxeo somos los modernos espectadores del circo romano. Se han perdido las armas y nos han quedado las reglamentaciones de la lucha moderna de gladiadores caballeros. La mesa ha quedado puesta para el servicio de la derrota y las lecciones que deja a los hombres. El boxeo es la suprema lucha del fracaso, que llega más temprano que tarde, pero siempre llega. En

la era moderna del boxeo, no ha habido gladiador más grande que Muhammad Ali, el que volaba como mariposa y picaba como avispa, el poderoso gigante de la esgrima con fuerza de acero y el espectáculo de la provocación a prueba de toda resistencia. Ali representa, en la lucha contemporánea del box, el puño de la rebeldía y la justicia, y la interpretación del dolor en su simpleza: una comedia de resolución previsible y prolongada. En Ali, ello se extendería de la gloria de la década de 1960 al Parkinson de 1980 y posteriores. Y en medio, el pináculo, la gloria, la perennidad y el rastro eterno del rebelde por destino del deporte. El suyo fue un espectáculo de vigor, arrogancia y carisma, el más estrepitoso que han conocido los deportes. Ali fue el sumo sacerdote de la fuerza animal dentro de un hombre.

No fue solamente la sumatoria de talento deportivo, técnica impecable, fuerza descomunal, convicciones radicales y gran ascendente social los que hicieron de este gigante algo de excepción, sino un componente aliado de su supremacía competitiva: el ser el símbolo del equilibrio estético en su combinación de mariposa y avispa, gracia y ligereza, inoculación implacable. Ello ha comunicado a la imagen de Ali con la de los héroes de todo tiempo y lugar. El ensayista George Steiner lo ha dicho: “Mohammed Ali era también un fenómeno estético. Era como un dios griego. Homero habría entendido a la perfección a Mohammed Ali”, y con ello sugiere que deberá aún ser escrita la epopeya de Ali en su gloria y tragedia.

Desde la infancia, Ali se había declarado el “más grande”, una manera de establecer su superioridad desafiante ante el adversario. La historia cuenta que este titán, suma de inteligencia y provocación, este dios negro de la agudeza y la fuerza indomable, fue un muchacho al que los malandrines de la esquina robaron una bicicleta. Corría el año 1954 y el boxeador de nombre Cassius Clay habitaba una barriada pobre de Louisville en el estado de Kentucky. El oficial de policía que lo consoló impulsaría al niño Clay a defenderse en el aprendizaje del boxeo y él seguiría el consejo al pie de la letra, hasta escalar posiciones en el reñido escalafón boxístico americano y llegar a ser el mejor púgil amateur del país. Su estado se engrandecería con las preseas obtenidas por el hijo más famoso, hasta lograr la medalla de oro en las Olimpiadas de 1960. Esas serían las bases del descubrimiento del monstruo.

¿Pero qué hizo de Cassius Clay un fenómeno de la naturaleza en estado puro? Idear una técnica que combatiría expresamente la ortodoxia de los principios del boxeo clásico, así como venía practicándose desde el siglo XIX. Clay tomó como modelo a Sugar Ray Robinson, pero con una variación que sería definitiva y marcaría un estilo que ha sido pasto de la crítica de los defensores del boxeo más callejero —estilo que, hoy en día, encuentra su consumación en un púgil tan perfecto como escaso de carisma, Mr. Floyd Mayweather—: extremar hasta límites de extenuación el juego de piernas, esquivar los golpes y contraatacar, aprovechando el agotamiento del

contrincante. Una mezcla de desconcierto psicológico y agotamiento físico al que es sometido el contendor de tan impresionante método. Una fórmula compuesta por reflejos de bateador de béisbol y ataque de “electricidad” y “trueno”, como William Hazlitt, el ensayista inglés, describiría la pegada de viejos boxeadores de dos centurias atrás. En lugar de levantar la guardia y resistir el embate, Clay enseñaría a huir del impacto a la velocidad de la luz y contraatacar con una enloquecida batidora de golpes que podrían cegar al más pagado. De ese modo, sería patentado el famoso “vuelo como una mariposa, pico como una avispa” de la factoría Clay/Ali.

Ali llevó al límite el método de su maestro Ray Robinson, al luchar como un peso medio en la masa de un gladiador de todos los pesos. En los primeros sesenta, se instaló como el mejor combatiente de peso completo —recordemos que en ese tiempo ostentaba más de noventa kilos— que atacaba como un técnico más ligero por su velocidad, agilidad y prestancia. Ali edificó su carrera como un impecable matemático de la rapidez, unido al genio de un estratega de guerra. La primera gran batalla que debió librar este dios olímpico impuso también su gran capacidad de provocador, un payaso camorrista a tiempo completo enfrentado al campeón reinante Sonny Liston. La destreza de Ali para volver locos a sus rivales sería su sello de fábrica, la amenaza previa para sacarlos de quicio y destrozar su seguridad, un método que en aquellos años era más que novedoso. Ya desde los inicios,

Ali desafiaría a sus contendores con la intimidación de hacerlos caer en el episodio tal del combate... y solía cumplirlo. Con Liston, un exconvicto con todo el furor del crimen en los ojos, parecía que a Ali se le vendría un panorama casi infranqueable. La seguridad de Liston provenía de su leyenda en la cárcel, de sus orígenes desconocidos y oscuros y de su fama de invencible. Por lo demás, estaba muy pagado de su paso por el reclusorio. Pero no podía contar con la chispa enloquecedora del retador que lo perseguía en las apariciones públicas previas, le disparaba osadías a quemarropa y le recitaba poemas que satirizaban la aparente cobardía de Liston. Pese a las trampas utilizadas por el campeón reinante en la pelea —había impregnado de sustancias irritantes sus guantes para cegar a Ali— el monarca de todos los pesos reduciría al convicto con la clase que haría de él una leyenda.

Era la década del sesenta, recordémoslo, y todo estaba para ser cuestionado. Ali vencía a Liston y se inclinaba por la causa más radical de los negros americanos, de la mano del carismático y elocuente líder de la *Nación del Islam*, Malcolm X. Una vez que obtuviera el campeonato mundial en la contienda contra Liston, Ali se uniría a un grupo extremista que proclamaba la separación de los negros estadounidenses bajo la bandera islámica, aislados de unos blancos que permanecerían bajo la creencia cristiana. Para operar su consigna radical, echaría a la basura su nombre de “esclavo”, Cassius Clay, y lo mudaría por el nombre eterno de Muhammad Ali. De ese modo, todo

tomaba un cariz más serio en la vida de Ali, de las declaraciones públicas a la génesis de sus apoteósicos combates con Frazier y Foreman —Kinshasa, 1974— más la revancha con el mismo Frazier en Manila, en 1975. Ali iba tomando el cuerpo y forma de una leyenda en la aspereza de sus declaraciones políticas, en la coquetería de sus actitudes —mítica es la fotografía en que el campeón desploma de un solo golpe a los Fabulosos Cuatro, los Beatles, escarabajos provenientes del mismo laboratorio de desplantes que el Grande—, en la convicta pasión de sus rechazos. El mayor de ellos lo condenaría a un exilio de nada más y nada menos que cuatro años de los cuadriláteros: su negativa a reclutarse para la guerra de Vietnam, en el momento más alto de la contienda. Ali diría: “ningún Vietcong me ha llamado nunca *negrata*” con su sonrisa despierta y socarrona, pero su actitud no haría mucha gracia al *establishment* norteamericano: en lugar de enviarlo a la chirona, lo despojarían del título, a pesar de ostentar un registro de marca insuperable, 29 peleas con 29 victorias, de las cuales 23 vinieron por la vía del *knock out*. Ali debería aguardar a 1970 para volver a disputar su corona, pero ya las fuerzas del sistema habrían complotado contra él, arrebatándole lo más preciado: su juventud de espíritu libre e ingobernable.

El resto quedará en la retina del ojo de nuestro tiempo. El combate con Foreman en Kinshasa, Zaire, será recordado por siempre como la gran pelea de todos los tiempos. Para la simbología de los gladiadores, Kinshasa

sería la prueba de que en la tragedia también puede despertarse la gloria, si viene de la mano de un elegido, de un coloso. A su retiro, en 1981, Ali ya manifestaría los síntomas del Parkinson, mal que terminaría por doblarlo muchos años después. Pero la imaginación ya estaba hecha para bienestar eterno de los combatientes. Aquí, tenemos al gran campeón en la oscuridad de la vida eterna. Aún echa en falta a su poeta inmortal, su Homero. Aguardaremos con paciencia por su arribo.

*(Mundo Diners, 2016)*

## EXCÉNTRICO *PLAYLIST* PARA UNA NOCHE DE BODA (COMENTADO)

Tantas veces encontramos a novias atarantadas que mariposean aquí y acá con vajillas, modelos de invitación y vestidos para el día más importante de sus vidas —así lo llaman ellas— en búsqueda de la aprobación de un desconocido o la indulgencia de la familia ajena —que, por lo demás, nunca dejará de ser *ajena*—. Suelen denominar a este proceso de enloquecimiento *las tribulaciones y ajetreos de la boda*, y acaso no les falte razón en el hecho de que, en verdad, la organización de una boda, igual que la de cualquier evento o relajo, admite horas en que no se sueña, solo se vive en camiones, aviones y vehículos múltiples, bromas o lágrimas a raudales, una buena dosis de adrenalina y otra no tan buena de mala sangre. Eso sí, la chequera siempre a punto de implosionar, a causa de los sinsabores de “yo soy quien más gasto”, a cuál miembro de la futura dicho cada vez, muchas veces disfrazado del eufemístico “yo siempre la soñé así”, la boda, claro está, no la pareja. Y con esas, seguiremos hasta cumplir los

diez años de casados, como me sucede a mí, cuando nos tomamos la cabeza y decimos: “oh, Dios, ¿en qué diablos estaba pensando!”

Pero la vida es así, y seremos felices por siempre en el matrimonio y fuera de él. Lo que pocos, o nadie, se detiene a pensar, en medio de tales tribulaciones, es en el placer. Se supone que hacemos las cosas por mero placer, aunque hoy intenten hurtarnos este derecho y capricho ante el *deber*. Ah, el deber, vaya futilidad. Los pequeños y lúcidos momentos de placer el *día D*, el “más importante de nuestras vidas”, vienen tan solo de haber invitado a la recepción, camufladamente, a una exnovia algo traviesa, de la selección de los whiskies, la ingestión de algún brebaje alcohólico o el escogimiento de *tracks* para esa noche definitiva en la que veremos materializadas tres palabras al retintín: sexo-sexo (más) sexo. No me digan los pacatos que en medio de esta trifulca no han pensado en retozar con la novia —por la noche, *esposa*—, nada más y nada menos que de nuestra propiedad (vaya, es un decir esto de *nuestra propiedad*, ¡no pongan caras largas las feministas de siempre!: nosotros también somos *de su propiedad*, si así nos llevamos), con vestido y ligueros blancos, con la pureza en la piel que nosotros mancillaremos, probablemente ataviados solo con el Rolex que pedimos prestado a papá para ostentar en tan descocante día.

Hay que componer un escenario adecuado para esa noche crucial. Quienes amamos la sensibilidad flagrante, sabemos que, igual que muchas cosas pueden penetrar

el orificio bucal, algunas otras, entre ellas el amor, entran por los oídos. Así es que la selección de pistas para la noche del desflore (“desflore”, sí, como lo llama el jefe de diseño de esta revista para la que escribo a lo largo de noches, días y jornadas de guardar: “el escritor romano Marco P. Catón emplea el término [flor] con el significado de ‘virginidad’, por eso existen los términos actuales *desvirgar* y *desflorar*, para referirse a una joven que en su primera relación sexual pierde su virginidad al ser penetrada con la rotura del himen”: etimologías y otras ñonadas, gracias por ellas) debe ser sutil, no exenta de morbo. Podría atender las siguientes recomendaciones, en razón de la exigencia y grandeza de esa noche.

*Unas copas para el preludeo.* No está mal llevarse a la habitación unas copas de champán y la botella toda mientras oímos a Bobbie Vinton, con la clásica y emotiva *Blue Velvet*, acompañada de un buen set de Frank Sinatra, que puede incluir tonadas así de esenciales como *The World We Knew*, *I've Got You Under My Skin* o *Summer Breeze*, para ir a tono con el romanticismo que exige la noche. Siempre, este tramo pide compostura, o algo que se le parezca, aunque también la sugerencia de que algo está por venir. De ese modo, no nos caerá mal una canción como *So Beautiful*, si acaso la novia fuese bella (pese a que no lo fuera) con una dosis no menor de *Is it a Crime*, de la diosa de ébano Sade Adu, de Nigeria, o *Jesus to a Child*, del dios níveo George Michael, con lo que nos daremos por conformes para jugar al elegante y clásico y pasar a:

*Un breve baile.* Eso, queridos, sorprenderá a la novia. Tómala de la cintura al ritmo de *Sax and Violins* de Talking Heads, *The Future* de Leonard Cohen (canción en la que, ojo, ya se habla de *anal sex*), *Perdita* de los Rubber City, y no la dejes ir sin mover con delicadeza su cuerpo pegado al tuyo al ritmo de la deliciosa *It's Only Love*, de los Simply Red. Si esta inyección no es suficiente, ve por registros más interioristas (vaya, santo Dios, qué estoy diciendo) como el de Tina Turner, en compañía de Barry White, quienes pueden cantar a dúo para la intimidad de pareja un *Wild Dreams*, que no dejará de conmoverlos. Cruzados, trenzados, se acercarán a las notas de *Stop* de Sam Brown, un manjar para quienes gozan de momentos extáticos como este; y, para colocar la cereza del pastel, quizá *Where Life Begins*, de la rebelde y siempre medio, o totalmente destapada, Madonna no sea suficiente.

*Foreplay (ya) conyugal.* Si la nobleza nos ha obligado a sugerir un ambiente en que reincide Barry White, en este caso con su *Relax to the Max*, a lo que añadiría la letal *Unfinished Simpathy* de Massive Attack y la apoteósica *Slave to Love* de Bryan Siempre Ferry, para quienes tienen gustos que bordean lo degeneradillo, no viene nunca mal que antes de entrar en el terreno de los hechos pongamos algo tan inusual, como *Do it Again*, interpretada por la mismísima Marilyn Monroe, o algo en la lengua de Góngora y Quevedo, la envolvente *Aire soy*, de Miguel Bosé. Caliente hallaremos ya a nuestra aún medio novia y casi esposa, así es que es hora de besar su cuerpo y

que ella haga lo suyo con el nuestro, para lo cual nunca viene mal nuestra porción de Neneh Cheery y su *Move With Me*, antes de la olvidada, salvo por sus desmadres y destapes, Britney Spears, con *I'm a Slave 4 U*, algo así de intenso y violento como *Sex Is violent + I Put Spell on You*, de Jane's Adiction y Diamanda Galas, que acaso perturbe a la esposa-antes-novia o la intimide un poco (pero *esa es la idea*). Podremos seguir con hitos tan interesantes y deliciosamente seductores como la vieja *Do it Again* de Steely Dan y aun la extraña versión "Jeep mix" de *Lemon*, de los inefables hijitos de Bono Vox, la mejor banda del mundo (así la llamaban, presuntuosos publicistas), U2.

*Deleite hasta el fondo.* Quienes gustan del sexo —me cuento con honradez entre los seguidores del culto— sabemos que lograr una buena faena debe combinar una buena dosis de fuerza, misterio y delicadeza a partes casi iguales, en una receta difícil de aparejar y componer. *Personal Jesus*, de Depeche Mode; *As Heaven is Wide*, de Garbage; *Angel's Eye*, de Aerosmith; y *The Most Wonderful Girl*, de Lords of Acid, acaso nos ayuden bien para interpretar el mejor de los papeles del ahora flamante esposo en las arenas del amor carnal conyugal: demostrar que tuvo experiencia, pero aparentar que podría ser fiel. Mientras lo estamos oronda y cachondamente haciendo, podremos invocar el clímax al ritmo de *Speed*, de Atari Teenage Riot, quienes se presumen más juveniles, o de *Big Love*, de los afamados e invencibles Fleetwood Mac, aunque quienes van de más modernos, podrán echar mano de la siempre

actual y sugerente *Erease and Rewind*, de Cardigans, para coronar con un clímax a la altura de las circunstancias: con velo de novia y corbatín el chico. Ah: y su Rolex.

*Terminar en olor de santidad*. Una vez acaecidos los hechos centrales motivo de esta obra, como escribiría algún pesado burócrata, es menester terminar como Dios manda. Para ello, las notas de la famosa *Miracles*, de Jefferson Starship, o de *Brown Eyes*, de los Fleetwood, van a convocar a espíritus santos y malignos que espolvoreen de bendiciones esta unión y unidad de la carne, no menos que la vieja *Boat on the River*, de Styx, o *Sweet Jane*, en la versión de Cowboy Junkies.

Para quienes deseen despertar (solo Dios y el Diablo en la tierra del sol saben que van a despertar en otra vida), las notas de *I Need You*, de Eurythmics, o de *Nothing's Changed*, de Chris Isaak, pueden limpiarlo todo. Porque *nothing's changed*. Ajá, sí.

Bendecidas sean las manchadas sábanas, esposos del Señor Nuestro Dios.

(*DolceVita*, 2015)

## **ANNA WINTOUR: EL SOBRIO ENCANTO DEL HIELO**

Mujeres de poder existen, pero acaso ninguna tan refinada como Anna Wintour, la directora de la revista *Vogue*, máxima estrella del firmamento de la moda en el mundo. Al ver el documental *The September Issue*, no podemos más que sacarnos el sombrero ante la frialdad de quien maneja y define los hilos de la moda a través de una publicación tan influyente como avezada. Tenía que ser británica como la Thatcher, tenía que tener el carácter de una política de carrera, tenía que tomar las riendas de un emporio para darle un cariz distinto, un emporio: a partir de 1988, Anne Wintour tomó las riendas de *Vogue* y pasó a convertir una refinada revista de moda femenina en el icono de la cultura de masas contemporánea. Este ha sido el desafío de la matrona de la edición, modelo a seguir por generaciones.

La historia de esta gélida dama habrá de narrarse como el recuento de una boda. Si pensamos que por cuenta de recaudaciones de la revista, Wintour ha logrado multiplicar por diez lo que *Vogue* recaudaba veinte años

atrás, podemos apreciar la revolucionaria intervención de esta genio de las finanzas. La clave del despertar de Vogue fue abrir las puertas de una revista especializada a un enfoque más global, múltiple y diverso, como lo exigía el mundo actual. Uno de los talentos de la Segunda Dama de Hierro fue tener un don natural para el espectáculo, que implica cualquier propuesta en el gaseoso planeta actual. Convertir el mundo en moda y la moda en espectáculo es parte del secreto de la Wintour.

La historia lleva treinta años y ha acumulado mitologías en su repertorio. Se dijo que, cuando la directora del 82, antecesora de Wintour, Grace Mirabella, la cuestionó sobre su interés y sobre a dónde quería llegar en la escalera de prestigio de la revista, una Wintour joven replicó: “a su puesto”. Tardaría media docena de años en conseguir su objetivo y desalojar a la rezagada Mirabella en la conducción del imperio Vogue. Su prestigio y su camino hacia el éxito vendrían de la mano de una conducción tiránica que caracterizará su estilo. A uno no se le pasaría por la cabeza contradecirla sin argumentos sólidos, Wintour es una de esas personas que no dejan de provocar incomodidad e intimidar a quienes se colocan en su radio de acción. Esta es la imagen que proyectaría en la cinta *El diablo viste de Prada*, cuya principal protagonista es la férrea conductora de una publicación centrada en la moda a la manera de Wintour. A la fantasía regada por una antigua colaboradora de Vogue en la novela que dio origen a esta cinta, se sumaría el documental *The September Issue*, que recoge

el día a día de la producción del mayor y más complejo número de *Vogue*.

El documental es paradigmático en torno a los secretos del talento de Wintour: autoritarismo, sabiduría, conocimiento, posibilidades múltiples, organización, inversión, claridad de ideas, excelente selección de materiales y personal. El documental no resulta escaso de interés, al seguir a la Dama de Hierro en su camino de perfeccionamiento de la revista que la ha hecho famosa. Uno de los secretos de dicho talento es de antiguo conocido: el conocimiento y la intervención en el detalle más mínimo, el más secreto, el más íntimo y aparentemente irrelevante que, para un lector, un consumidor o un especialista, puede ser objeto de interés o desprecio.

De ahí proviene la enorme influencia ejercido por Wintour en su entorno. Ha sido ella quien llevó a Marc Jacobs a Louis Vuitton, y a nada más y nada menos que John Galliano para Dior. Se ha rodeado de estrellas que responden siempre positivamente a sus demandas y requerimientos, de Oprah Winfrey a Lady Gaga o Bruno Mars. Es decir, los famosos en su cenáculo se sienten a pedir de su boca y no hay nada que los complazca más que un mimo de la Wintour y un mohín de su poder. Las muestras de su talento son diversas y, por lo general, atinadas: desde las diferentes galas y fiestas que el estilo de Vogue ha logrado encumbrar en míticos lugares de reunión de los más grandes —que ella propuso fueran transmitidos por Internet a la llegada de las celebra-

des— a la introducción febril de los acontecimientos del día a día llevados al vértigo de las redes sociales.

Nueva York fue la cuna de la vertiginosa y fuerte carrera de Wintour. Pasó por los más diversos oficios del mundo editorial de las revistas hasta alcanzar la cumbre en Vogue y la editorial Condé Nast, donde ha llegado a desempeñar el papel de directora artística. Y Condé Nast no es poquita cosa: se trata nada más y nada menos que la editorial propietaria de *Vanity Fair* y del *New Yorker*. Con esos vínculos y esa posición, su poderío ha llegado a la misma Casa Blanca: con desenfado y brillantez, Wintour respaldó la candidatura de Obama a la presidencia de los Estados Unidos, uno de los respaldos mejor avenidos del demócrata negro en su camino al poder imperial.

A la señora Wintour, la vocación editorial le venía en las venas. De un padre editor del diario *Evening Standard* (a quien se denominaba Chilly Wintour o *El Frío*: la gelidez parece ser también un sello genético) a un hermano editor de política en *The Guardian*, el caso Wintour es de los que suelen identificar a esas legendarias sagas familiares norteamericanas pobladas de talento y herencia. En sus orígenes, Wintour había vendido en una tienda de Londres, Biba, exclusiva y extraordinaria, allá por el lejano 1970. Mirad, aprended, concludid.

Mucha agua ha corrido bajo el puente de la moda de Anna Wintour. Su poder puede ser atronador para un diseñador o tan benévolo y fértil, si ella coopera para consagrar una carrera en nacimiento. Ha sido criticada

por su control, su dominio y también por una aparente lejanía de la realidad. Sea ello como fuere, Anna es una mujer que no permanece más de veinte minutos en una recepción, jamás, ni duerme pasadas las 22h15. Excentricidades, preferencias, singularidades que pueden dejar perplejos a seguidores, periodistas y fans. La fórmula se descubre en la carrera construida y en el talento invertido. Sin duda, el mundo —al menos el de la moda, la vanidad y el periodismo— sería cosa muy distinta sin la presencia de Anna Wintour, el sobrio encanto del hielo.

Una suerte habitar su era.

*(DolceVita, 2014)*

## EL ESCOTE (O PROHIBIDO ASOMARSE AL INTERIOR)

Uno de los oficios más antiguos y placenteros del hombre es espiar. Hablo de mirar lo oculto, la atracción que sobre nosotros ejerce lo escondido. Poderoso imán es el busto de la mujer, ese par de exageraciones que distinguen la especie femenina de la masculina, gusto y caída del hombre. El vestuario ha creado dispositivos que privilegian la visión de los pectorales, descubriéndolos u ocultándolos, o ambas cosas a la par. Del francés *brassiere* —cuyo origen no parece tan francés que digamos, y es más bien británico— y de la toga romana y las gasas latinas, de los adornos cretenses a los cobertores egipcios, de los complejos y hermosos vestidos de la corte parisina a la sencillez de un *Chanel*, el arte de las telas ha privilegiado el escote. Mirar, mirar, es un arte para el que el escote se presta.

A criterio de un hombre, los escotes pueden clasificarse de acuerdo con criterios diversos y aun divergentes. El primero podría denominarse *desde la posición del observador*, es decir, responde al ojo de quien lo mira. Desde este punto de vista, un escote puede ser *generoso*

(aquel que consiente la avidez del macho que mira), *discreto* (uno que desea que lo vean pero no se atreve por razones desconocidas), *exagerado* (dícese de aquel que, por su exhibicionismo, logra marear al mirón), *completo* (el que descubre íntegramente los pectorales y se usa en ocasiones excepcionales, salvo en la civilización cretense, donde era frecuente en calles y plazas públicas. ¡Aquello merece llamarse civilización!), *invisible* (el que cubre por completo, sin dejar que el nombre de *escote* tenga razón de ser).

Sin embargo, hallamos también en la ciencia posibilidades transversales de clasificación escotal. Desde el punto de vista del portador (la portadora, para el caso, con la excepción de los muchachotes que practican el travestismo), los escotes son *escandalosos* (los que hacen que los ojos ajenos no se despeguen del objeto del deseo y provoquen desagradables situaciones para la portadora), *enganchabobos* (los que, por su descaró y evidencia, sirven a los buenos oficios de captura y caza de la usuaria), los *inoperantes* (aquellos que no sirven más que para cumplir con la tarea de protegernos del frío, cual es el tema más aburrido en lo que se refiere a vestuario), los *resbalosos* (aquellos que pueden convertirse en escandalosos por las condiciones de mantenimiento y cuidado de los resortes que los soportan), los *aburridos* (los que, siendo inoperantes, siquiera gustan a su propietaria porque, presumiblemente, nada ocultan).

En tales circunstancias, el escote es un miembro de la clase vestuaria que ha sufrido embates diversos a lo largo de la historia. Fascismos y ñoñerías se han impuesto en diversos momentos de occidente para cubrir a la mujer, para evitar la mirada de los curiosos, para castrar y vejar. Nada más triste que la existencia de un puñado de forajidos que andan por ahí cubriendo a las mujeres, pero todo ha debido aguantar el mundo. Por tomar un ejemplo a mano, en el XVII, el gran siglo de oro español, las mujeres plebeyas iban muy cubiertas hasta el cuello por sobretodos que nada hacían para detonar la libido de sus contemporáneos. O quizá sí. Telas y más telas, negras por lo demás, cubrían el tórax de las mujeres, con el fin de no permitir que el diablo ande suelto por ahí. *Vade retro Satanás*, de escotes ni hablar. Pero el ingenio de la carne nunca ha dado tregua: bajo todas esas compuestas ropas, las mujeres respiraban tranquilamente con blusas bien escotadas que dejaban al descubierto el pliegue interno de los senos. Blancas eran esas blusas, honrosas ellas de cuidar la sexualidad en tiempos así de oscurantistas.

Por el contrario, tiempos varios han privilegiado el destape maternal. En la corte francesa del setecientos, las mujeres pululaban descotadas por completo, dispuestas a ofrecer a quien quisiera darse el gusto el avistamiento de sus completas virtudes. Era una expresión bien pensada, razonable y con buen fin: era de buen gusto, en aquellos tiempos, ostentar unas bellas posaderas acompañadas de

pechos hermosos, blanquísimamente maquillados, odorizados al puro estilo francés, turgentes en la pompa del vestuario brocado y sutil. Tafetanes y bordados reinaron sobre los escotes más hermosos que la historia recuerda. De esta forma, nos inclinamos, siempre mal intencionados, ante la gracia del escote y su singular y fatal atracción.

*(DolceVita, 2004)*

## GASOLINA PARA LOS JEANS

Ante el hocico que devora presente, tan propio de esta época, a elección del caballero quedan dos caminos, la ruta del rechazo o la del vértigo. Si ha de escoger usted el vértigo, quizá deba abandonarse a los sortilegios de la inmediatez, de lo etéreo, lo veloz y noticioso; si el rechazo, deberá usted refugiarse en el pasado, en busca de usos distintos y sus claves. Si prodiga el vértigo, para su gracia y conveniencia, devendrá usted hombre del presente; si lo rechaza, lamentablemente será un anticuado. Deberá, en este caso, tornarse retrógrada, reaccionario, *passéiste*. Precisaré, por citar un ejemplo, oponerse al uso de los jeans, esos pantalones rústicos cosidos para conquistar el oeste de las llanuras al viento de la fiebre del oro, esa prenda de villanos y bandidos convertidos en custodios del orden, enfundados en su disfraz de comisarios de pueblo, con estrella en el corazón y sombrero de ala ancha. Lejanos han quedado esos tiempos, revoluciones y contrarrevoluciones han impuesto unas modas y han borrado otras, rebeldes con bandera y sin bandera han arrasado con todo. Acaso Marlon Brando fuese quien, con esa pe-

lícula llamada *The Wild One*, bautizara de plena urbanidad el uso de la chamarra de cuero y los jeans, y acaso fuesen sus vástagos floridos, los apóstoles de la paz, el amor y no sé cuántas sandeces, quienes encajaran a los jóvenes esta prenda tan funcional y anti-estética.

Es que los jeans, universales hoy en día, avalan el triunfo de lo práctico sobre lo inútil, de lo basto sobre lo delicado y compuesto, de la comodidad sobre la resistencia, el estoicismo y la lucha que amerita cualquier cosa bella. Igualdad, uniformidad, homogeneidad son los rasgos de esta pieza, que tan bien puede adornar unas largas y bien torneadas piernas de muñeca —Cameron Diaz está ahí para atestiguarlo— cuanto servir como taparrabos industrial para cualquier piel obesa y celulítica. La tónica es su servilismo frente a la dinámica de la época contemporánea, de rodillas ante su naturaleza perezosa, rápida y precisa, ante su conciencia deportiva presente en toda expresión actual. El jean será, entonces, prenda de uso descomplicado y útil, se llevará con desparpajo en cualquier ocasión, servirá para pasar por informal y sin complejos ni noción de jerarquías o distinciones, será la trapería, la mugrienta hoja de parra de los tiempos en que el ser humano prefirió hundir la esperanza, la pelea y la espera que toda empresa elevada exige, en función de la inmediatez y lo efectivo. Hombres pasarán por mujeres, vaguedades pasarán por cortes, utilitarismo y practicidad consagrarán el peor principio del comunismo: la unifor-

midad. La androginia se consagrará en su mismo nombre, *jean*, que desconoceremos siempre si alude a una rubia de nombre sugerente o a los pantalones de un mecánico. Uniformidad que nos invade, bajo una constante bandera de barras y estrellas, comunista, homogénea, atosigante, perezosa, odiosa bandera. A su deportividad, yo me resisto, y quemo a todo aquel que ose llevar esta nefanda prenda, lo inmolo aquí, sin piedad, frente a ustedes.

Yo, incinero.

*(Radio Visión, 2008)*

## MI NOMBRE ES BLUE JEAN, BABE

Veinticinco años atrás, vi una cinta en la que un Paco Rabal abandonado en un inhóspito lugar del Mediterráneo, un ermitaño y un raro, observa el culo de una mujer en cuyo bolsillo trasero del pantalón reza la inscripción *jean*. Conque decide bautizarla con ese nombre. Ello comulga con la preferencia de *míster* Bowie por una chica llamada Blue Jean y con mi preferencia por las chicas que los usan, aunque esa preferencia prevalezca, primordialmente, por el hecho de sacárselos de unas piernas bien torneadas y luengas. Soy chica y me gustan las chicas con y sin jeans. Detractores de la prenda, escasos hoy, la tildan de “populista” y rústica, pero quizá su condición de popular y el uso generalizado de los jeans hayan hecho de ellos objeto de fama.

Se dice que la fecha de nacimiento de una prenda así de ruda fue mayo de 1873, en que se concedió la patente a dos inmigrantes en los Estados Unidos, Levi Strauss y Jacob Davis, potestad de un pantalón de trabajo elaborado con tela *denim*, costuras de refuerzo y remaches en cobre

(con lo que la imagen *western* de los Estados Unidos de América quedó santificada para la eternidad), idea de un sastre de Nevada ilusionado por pasar a la posteridad. La idea era reforzar los pantalones que usaban los mineros —los bolsillos repletos de pepitas de oro— que encontraban sus dificultades a la hora de transportar el botín. Para patentar su invento, al hombre de apellido Davis le faltaba el módico importe de 62 dólares americanos. Pero el propietario de la casa Strauss, mister Levi, era un astuto hombre de negocios, por lo que no tuvo reparo en aflojar los 62 mangos. De ese modo, el señor Levi Strauss se había asegurado prevalecer en la memoria de la cultura popular.

En lo posterior, se ha sabido que no era la primera vez que los mineros usaron pantalones de denim, pero los remaches marcaron la idea de perdurabilidad y resistencia, condiciones que han hecho del jean, además de prenda útil, prenda funcional y duradera. Si rescatan de su infancia la imagen de los atuendos de una sola pieza que también cubrían el pecho, vistos con frecuencia en los filmes del oeste, ellos fueron los que dieron el nombre de *waist overalls* a los jeans enteros de hoy, palabra que se popularizaría solamente a partir de la entretenida década de 1960: overol. Fue precisamente la época que demarcaría la influencia cultural de la prenda, a raíz de un filme decisivo: *El salvaje (The Wild One)*, con Marlon Brando. A la cabeza de una pandilla de motociclistas, un jovencísimo

Brando, radiante de juventud y sensualidad, portaba sus jeans con orgullo de rebelde y versatilidad de forajido. El primer día de los jeans se avisora en 1873, pero no fue hasta esa temporada de Brando, el furor por las motocicletas y los chicos malos cuando la prenda se convirtió en referente de uso diario en las ciudades americanas y, de ahí, al mundo. En los cuarenta, el cierre de un convenio entre el Ministerio de Defensa de los Estados Unidos y la empresa Levi's hizo que el trapo se vendiese en las tiendas de la armada americana, de ahí que su difusión en los cincuenta y sesenta fuera veloz como la pólvora.

Es curioso, para quienes han usado jeans y pertenecieron a reciente época pero otra, gente de 40 y más años hoy en día, recordar los primeros jeans, su rusticidad tiesa y agreste. Al quitárselos, en no pocas ocasiones los pantalones quedaban de pie y se encogían después de su lavado y uso. La tecnología de fabricación ha evolucionado hasta límites insospechados, hasta hacerlos dúctiles, suaves y sanforizados, sin comprometer su calidad, su confección, su estilo y hasta su belleza. Los de hoy no son los mismos jeans que usó James Dean en *Rebelde sin causa*, de 1955, que le confirieron ese aire maldito, desganado, salvaje y malhumorado, desesperado y deprimido. Fue en la década de 1960, entre hippies y pandillas salvajes en las calles de Los Angeles, San Francisco o New Orleans, cuando los jeans alcanzaron carta de legitimación en el ambiente juvenil urbano. Si Brando y Dean colocaron las bases de su carácter, grupos como los Wild Angels les dieron perso-

nalidad sombría y hasta violenta. De la protesta contra el *establishment* que acompañó su uso en los primeros años, se pasó a una comodidad rebelde y generalizada entre los que más temperamento aparentaban tener, quienes deseaban o habían nacido para ser salvajes. *Born to be*.

En las décadas posteriores, el jean ha transitado del gastado real y la suciedad concentrada con el que los vapuleaba en su andar, simple andar, los hippies de San Francisco y la Grateful Dead, a la elegancia que les concedió un Jimi Hendrix, de imposible olvido a la hora de tocar una guitarra eléctrica en torso desnudo y ataviado con jeans, hasta las salvajadas de los Sex Pistols enfundados en los suyos, apadrinados por Vivienne Westwood, o el embrujo sexual otorgado al jean por los Stones en sus giras, su asociación con piernas bien torneadas y entrepiernas calientes. En los 80, los jeans se convirtieron en prenda de pasarelas, los grandes diseñadores no tardaron en conferirles carta de alta costura y barnizarlos con roturas múltiples o diseños extravagantes. En lo posterior, el jean no solo es la prenda que hace de las piernas de Cameron Diaz columnas dóricas de la belleza eterna, sino la prenda universal por excelencia en el uso diario y en el trabajo cotidiano, no menos que una prenda que, si uno desea, puede extraerla del ropero y decirle: “al sexo o al trabajo siempre vienes conmigo”.

Así lo hago yo. Mi nombre también es Jean.

(*DolceVita*, 2015)

## **LANA DEL REY: LOS 50 EN LOS 10, LOS 10 EN LOS 50**

Silencio: ha llegado Lana.

Corría el invierno de 2012, inicios de año, cuando mi amigo Dagoberto Reyes, habitante de la Ciudad de los Cuatro Vientos, mi *pusher* habitual de música, me envió al correo electrónico *Video Games*, de Lana del Rey. Un estremecimiento recorrió mi vientre hasta desembocar en profundas ganas de llorar. Les di rienda: no hay que ser desaprensivo con el placer.

A la vuelta de la esquina, caería presa del amor, algo que a los hombres nos resulta difícil de confesar, por vergüenza y por temor. Llevaba y traía la cabeza congestionada, el corazón oprimido, los horizontes marchitos. Conocí los rasgos patéticos del enamoramiento, el caminar cansino, la boca seca. La quería, la tuve, no pudo ser. En mi apartamento, sonaba Lana desde hace tiempo, las notas azules de *Summertime Sadness*. El verano se creaba, mi vida se sumía en la vil mierda.

Y observaba a Lana en YouTube, su rostro hierático, sus mejillas redondeadas, la ansiedad por regalarnos algo

más, un canto místico, la belleza de los veinte años, la tristeza. El amor es triste, se sabe, del mismo modo que el sexo es triste y la vida es triste. La almohada es mi compañera. Lana.

Una tarde de agosto, llegué con prisa a la tienda de la revista de moda en la que trabajaba. No iba mucho, casi nunca. Me despedirían a fin de cuentas, no importaba. Todas las tardes, bebía coñac en botellas pequeñas (“Napoleón”) y pensaba en el suicidio con no escasa frecuencia. Sentía la ansiedad del sexo, de haberlo dejado, un sudor frío, el temblor. Los sonidos de *Blue Jeans* de Lana del Rey me frecuentaban, se posesionaban de mi alcoba en soledad. Esta mujer norteamericana cantaba y cantaba a lo ancho del verano, mientras yo moría. Me acompañaba a todas partes, además del “Napoleón”, el vino febril, también en la oficina húmeda. Caminaba por ella, intentaba no pensar. Leía unas líneas, preparaba otro número de la revista, no hablaba. Escribía como un autómata. Soñar en Lana del Rey, ansiar su compañía, es lo que se me daba.

Esa tarde, acudí a la redacción y mis colegas, ¡mis amigos!, vociferaban como changos. Lo de changos es un decir: son unos buenos tipos. Extendí al alto y barbado, mi compañero, el artefacto que conectó. “Pon esta: *Blue Jeans*”. Ordenó silencio. Su corazón romántico como el milenio se encogió. *Hay algo que concierne a esta época en la cantante*, pensé, y proseguí con mi martirio. El barbado sonrió con una sonrisa apesadumbrada como la canción de Lana. No supe qué decir. No dije nada.

“No hay peor martirio que la esperanza de ser feliz”, había leído por ahí. Es lo que se siente en la voz. Es Lana Turner en su nombre y su origen, es Elvis, el Rey, en el resto, es una estampa de los cincuenta en una combinación de enfermedades de eras, ésta y la otra. Es la soledad en la voz de Lana, la enfermedad de la soledad que también se denomina melancolía. Millares se han conmovido con canciones que se reclaman tan tristes en la voz de una joven tan bella, lívida como una diosa de los años cincuenta, hurtada a los dominios de *Mad Men* o de un filme de carretera. Chicos que reclaman libertad y alegría, pero se sumen en la voz de L. del R., el bálsamo de la soledad. El mejor aliciente para los barbitúricos o el alcohol.

Para sumergirse en los rigores de la pasión y el deseo.

Para sumirse en la decepción.

Para ofrecer una vagina con sabor a coca-cola.

Lana canta en el amanecer, su hábitat es la desesperación. Lana se desborda por un precipicio. La miro en la pantalla de la Mac, en compañía de leones, con una bandera americana en los rigores del amor. La veo interpretar melodramas en los que pierde lo eterno: el amor. Lana es su imposibilidad, la clausura.

Los críticos han dicho que carece de contundencia artística. Que los tomen a todos y que los arrojen al mar. Qué saben, Dios, los críticos.

No lo saben, pues chapotean en lo epidérmico. La han criticado porque reproduce imágenes, la han criti-

cado porque supuestamente canta mal. La han criticado por su imagen y la representación. No se sacian con nada, pero su insatisfacción es distinta: no conocen las pautas del tiempo. ¡Deténganse, perdedores!: Lana es la conciencia del hoy, el retrato de esta era, su secreto.

Lana es elegante, Lana es sobrecogedora, Lana es luna.

Lana es los cincuenta: fumamos alegres bajo un cartel de Marlboro.

Lana es un pastiche, la reproducción de un modelo, Lana es una imagen en la iglesia (ha reconocido su fidelidad espiritual y el ir a la iglesia. Cristo se da cita en sus canciones), una postal antigua, la fotografía en un filme de Stanley Kramer o en uno de Arthur Penn, la copia morena de Lana Turner, la representación de mujeres fieles, trágicas y amantes de los filmes de Fritz Lang. Lana es una ilusión de celuloide.

Lana es el espejo de la salud y la voluptuosidad de nuestro tiempo. Americana, blanca, bella, deseable, la chica al borde del desastre. Lana demanda compañía y salvación. Lana demanda la salvación que hombres, chicos y mujeres piden en este mundo del hoy-ayer.

La voz de Lana es reina, su voz mitiga mi fiebre; su rostro, puro como el de mi amigo, asciende al Gólgota, en un calvario de irritados, ebrios, ciegos, devorados, hambrientos, anoréxicos, inquietos por el Mal. Caminamos hacia el Gólgota con las manos juntas, en tanto *Born to Die* nos acompaña.

Eso es Lana del Rey. ¿La comprendes, la escuchas?  
Dímelo, por favor. Te lo ruego.

*(DolceVita, 2014)*

## EL NAPOLEÓN DE RIDLEY SCOTT

*Para Natalia Murgueytio,  
con quien el arroyo ha llegado a ser mar*

No es verdad, como se ha escrito por ahí, que los últimos filmes de Federico Fellini llevasen, después del título, el apellido del autor por razones artísticas, sino acción de tribunales y batallas legales: cuando, en 1968, Fellini comenzó la preparación de su *Satiricón*, basado en la obra de Petronio, le surgió un inesperado *film*, protagonizado por Ugo Tognazzi, que metió a la tropa de Fellini en el lío de deshacerse del rival. Una de las decisiones del equipo de FF fue denominar al suyo “El Satiricón de Fellini”, con el fin de diferenciarlo del advenedizo.

Mas la cinta con que Ridley Scott, director de *Los Duelistas* (1977) y *Gladiator* (2000), ha desestabilizado el tablero 2023 de las carteleras del mundo sí debió haberse titulado *El Napoleón de Ridley Scott*, en atención a su factura artística y a su perspectiva. Esto, la perspectiva, valora a obra tan entrada en azares y batallas contra quienes

defienden la fidelidad histórica de la vida del Corso y no terminan de hallarla en la cinta de Scott.

Con el propósito de abogar por este punto de vista ante el tribunal del celuloide, me permito una reminiscencia: todos sabemos que Stanley Kubrick trabajó durante años en compañía de decenas de especialistas, cientos de libros y miles de fotografías, con la mirada puesta en trazar otra vida de Bonaparte para la gran pantalla, como lo hicieran antes los directores Abel Gance o Sacha Guitry, en 1927 y 1955, respectivamente. Kubrick estaba completamente obsesionado con Napoleón, tan así es que soñaba con Audrey Hepburn para Josefina y con batallas en las que participarían 10 mil soldados de caballería o 40 mil de infantería. Para su filmación, buscaba el respaldo de Rumania y alguno de sus ejércitos; ello, amén de miles de notas, cartas acerca de su filme *non natus*, y conversaciones y desvelos sin número ni fin.

Pero el *Napoleón de Kubrick* no vio la luz a causa de la falta de dinero, y en los 1980s, el director se fue por otros derrotos. No hemos querido saber, pero hemos sabido sin embargo, que el punto de vista, *la perspectiva* que interesaba a Kubrick era la del Napoleón soldado y los motores psicológicos que lo conducían: imaginaba más al estratega que al legislador, estadista o lector, más al general de los ejércitos que al pilar de la nación francesa moderna, mucho más a un guerrero que al niño caprichoso o... al amante.

Kubrick tenía clara la idea de que el amor por Josefina no fue algo gratuito en la vida del Corso, sino “una de las pasiones obsesivas más grandes de todos los tiempos”. “Quizá Napoleón habría sido mejor hombre de haber sido amado más y mejor”, escribió Kubrick, mientras revisaba *Las guerras privadas del clan Bonaparte*, escrito por la dama de compañía de la emperatriz Josefina, Madame Rémusat, que refieren la época romántica napoleónica, sus secretos y detalles. Pues *El Napoleón de Ridley Scott* ofrece ese punto de vista que Kubrick dejó en segundo plano, pero ante el cual nunca fue indiferente: el amor entre el Corso y Josephine du Beauharnais, interpretada en el *film* por la discretamente altiva y británica Vanessa Kirby.

No es difícil sacar esta conclusión después de ver *El Napoleón de Ridley Scott*, más cuando el Corso parece empeñar su vida misma al servicio de Francia y de su esposa —de la que se divorciará, al no poder darle ésta un hijo, el sucesor—, cuando renuncia a batallas por ir tras ella, como ocurre en su enfrentamiento con los mame-lucos, cuando sufre, víctima de los cuernos que Josefina le inflige temprano en la batalla del matrimonio, cuando es víctima de la desesperación y la ausencia en sus múltiples campañas en Europa, y en la derrota a manos del enemigo, quien aprovecha para deslizarse en las sábanas de su Josefina después de haberse separado los amantes.

Cualquiera que se interese en ella, podrá abrir algunos de los libros de la pila que se ha escrito sobre el Em-

perador y su Emperatriz, no en balde parecen sumar los 10.400 volúmenes, de acuerdo con el conteo del mismo Ridley Scott. Parece que Josefina fue hermosa, perspicaz, pérfida e influyente, seis años mayor que él. Era amante de Barras cuando conoció a Napoleón —de quien se dice que no duraba más de tres minutos por coito—, enloqueció de por vida al conquistador de Europa, el nuevo César francés, fue despreciada por Letizia, madre de Napoleón, y su clan, quienes se referían a ella como “la Vieja”. Para el caso, veo en Vanessa Kirby a una Josefina tan digna de desatar la pasión y enloquecer al mismísimo Napoleón, por más conquistador de Europa y África que hubiese sido, es decir, Señor y Amo del mundo de ese entonces, aunque, quizá para la gran pantalla, su belleza se antoje demasiado *british* y poco *française*. Eso sí: ha ofendido a las buenas conciencias galas, es decir, a los siempre plomazos de aquí y allá, que, al conocer a Napoleón, aún vestida y nada pudorosa, abra ligeramente las piernas y sugiera al futuro Emperador su gruta como un lugar del que el Corso ya no querrá salir jamás. Y, ¿cómo querían los santurriones defensores de los Inmortales que amase el febril Corso, quienes atacan al *film*? ¿Por WhatsApp y con restricción parental?

\*\*\*

Siguiendo otra vez a Kubrick (de quien Ridley Scott es su incondicional), diré que el personaje escogido para esta

cinta es perfecto, al ser héroe, guerrero, conquistador y constructor, pero víctima del amor frustrado en medio del sexo, la violencia, los celos y la traición. *El Napoleón de Ridley Scott* se teje con un personaje que empieza por ser grotesco y hasta ridículo —como da cuenta el golpe de Estado del Dieciocho Brumario, el estudiado por Marx, filmado *en tono de opereta*, como han querido zaherir a dicha secuencia los detractores de la cinta, hasta dar con un Napoleón con todos sus huesos en el piso, al rodar por las escaleras de la Asamblea—, lascivo y juguetón en sus lances eróticos, nervioso, inseguro, desprovisto de elegancia, agresivo y duro. Es decir, un corso de la cabeza a los pies. Berrinchudo, magno y sin equivocación aparente, siempre a la delantera, Napoleón, sin embargo, tiene un talón de Aquiles: el amor niño por Josefina y los cuernos que ornan su frente. Más: al presionar a Josefina para que le dé un hijo durante una cena, el Corso exclama: “¡mi destino me ha traído frente a esta chuleta!” Y se lanzan los objetos a la cabeza. Más Napoleón no podría ser.

Pero: ¿en realidad así lo es? Sospecho que cada uno de nosotros tiene su propio Napoleón, su propio Bolívar, su propia Marilyn Monroe, labrados a fuerza de lecciones de secundaria o de biografías, a cual mejores en nuestros librereros pontificios. Parecería ser que, mientras más a fondo se conoce a un personaje, más prejuiciado se es, y la más calificada opinión alcanzan a reservarse los historiadores. Ello puede funcionar en el salón de clases, he de decir, pero no en un *film*.

Cien historiadores provistos de sus bayonetas han enfilado contra *El Napoleón de Ridley Scott*, a nombre del Emperador de nuestro inconsciente, a quien debemos preservar. Le han señalado —y con justicia—, la que parece una serie de errores en la fidelidad histórica, el no haber estado presente el Corso en la decapitación de María Antonieta (cuyo personaje no ha sido rapado antes de pasar por la cuchilla —guillotina que, también, parece haber sido mal diseñada en el *film* de Scott—), haberse inventado cañonazos contra las pirámides en Egipto, no ser fiel a la verdad en la batalla de Austerlitz, presentar a un político solo corroído por las pasiones, atado a la falda de su mujer y del todo insulso, no haberse reunido nunca con Wellington a bordo del HMS Bellerophon tras su derrota, no portar sable en Waterloo y malcomprender bélicamente esa batalla final... El más divertido de los artículos que he leído, y marcha en esa dirección de historiadores que se aspan en el confesionario, es uno excelente, firmado por el profesor Francisco Gracia Alonso de la Universidad de Barcelona<sup>1</sup>, en el que, sin desmayo en los detalles, intenta hacer picadillo del filme, a causa de su aparente superficialidad. Gracia Alonso nos habla con gracia de cofias, sayos blancos, charreteras, balística. Compara el ascenso de Napoleón a general con una secuencia de Monty Phyton, precisa que las fechas de nacimiento de los novios, en la boda, son equívocas, odia

---

1. <https://www.despertaferro-ediciones.com/2023/critica-pelicula-napoleon-ridley-scott-joaquin-phoenix/>

a Rupert Everett como Wellington y añora (no sabemos por qué) a un Christopher Plummer ya muerto para dicho papel, igual que apuesta por la versión napoleónica de Abel Gance ante esta, la de Ridley Scott, a la que ve como un esperpento. Gusto de los historiadores por el polvillo y los vejestorios.

\*\*\*

Todos los suyos me parecen, no obstante, disparos asestados con justa razón, pero todos inútiles —salvo uno—, desde un punto de vista cinematográfico. Tomo como ejemplo únicamente uno de los *casus belli* que tanto ha sido mencionado: Wellington y el Corso a bordo del acorazado HMS Bellerophon, cual es mostrado en el *film* de Scott. Por imberbe que fuese el espectador de esta obra, nadie creerá —o al menos se desatará su sospecha— que dicho encuentro tuviese lugar en la vida real. No es necesario que a ese espectador hipotético se lo expliquen: él lo sabe, pero transige con la fantasía, la acepta aun cuando mire una cinta basada en hechos históricos como es esta, una obra que recoge a un personaje conocido por todos. Porque el pacto que se establece —como en todo arte— entre el espectador y lo que observa es el pacto de la ficción, que es el acuerdo de la credulidad, siempre y cuando esta sea convincente y verosímil, no *verax y comprobable*, cual lloriquean los historiadores que han objetado *El Napoleón de Ridley Scott*.

Contenida y lentamente, el personaje interpretado por Joaquin Phoenix muta de lo grotesco a lo dramático, sin abandonar algo de cursi solemnidad, y conduce, con ello, la virtud cinematográfica de la cinta, la *perspectiva* de Ridley Scott. Es verdad que tal vez el *film* sea endeble en su concepción militar, pese a traernos la que quizá sea la mejor batalla filmada en cine, la de Austerlitz, pero de lo que sí se resiente, como ha dicho uno de los historiadores lloricas, es de hacer abstracción del contexto político, de la explicación de los sucesos que conducen al ascenso y caída del Emperador, lo que resta fluidez a la comprensión y continuidad de los acontecimientos.

Quizá ha molestado a las buenas conciencias que se presente al Corso en su debilidad, que la película exponga la visión personal de Scott, que camine de lo cómico a lo dramático y de ahí al sarcasmo. Porque, al menos en varias de sus escenas, el *film* es satírico, y vale que así sea. Parecería que algunos no han disfrutado antes del Casanova de *La nuit de Varennes* de Scola, o del envarado y fálico Casanova de Fellini, en el filme del mismo nombre (seguido de su respectivo apellido). Ambas, como muchas otras cintas europeas, son sátiras sobre personajes históricos. Y si algún mérito le cabe a esta imperfecta y notable obra de Scott es darse el lujo de la sátira con el concurso de una banda sonora salpicada de canciones también cómicas, que cumplen un papel no solo de apunte e incidente sino explícitamente narrativo (disfruten en Spotify la gracia de *Les aristocrates à la lanterne / Ah, ça ira*,

*ça ira, ça ira / Les aristocrates, on les pendra* en “Le ‘ça ira’” de la Piaf<sup>2</sup>, o el gozo de *La Carmagnole*, de Jacques Gauter<sup>3</sup>), gracias, además, al respaldo de una deslumbrante iconografía estudiada por el artístico Scott, y, aún así, siempre mantener en la mira que un gran hombre puede ser trágico, grande, grandioso, y amar, aunque no siempre, como nos sucede a todos, o al menos así lo suponemos, lo seamos lo suficiente.

Concluyo: *El Napoleón de Ridley Scott* cumple el cometido del buen cine, y quizá por ello ha gustado al pueblo llano, inclusive en Francia. Ha complacido al tercer Estado y sacia el deber de toda cinta: volver a hacernos niños, sentir, ver y emocionarnos como niños. Y conducirnos a esperar más, incluso cuando en la pantalla leemos que las palabras finales del gran Corso, a la hora de su muerte, fueron estas y no más que estas:

—Francia, el ejército, el jefe del ejército. Josefina.

(*Ocho y medio*, 2023)

---

2. <https://open.spotify.com/intl-es/track/2tZx03LdXXkgCHdDMu4TuY?si=c-5c5ee2282a243c4>

3. <https://open.spotify.com/intl-es/track/5sNxfNjBb1jq6AC9c8d7Q7?si=b7414142902d4650>

## LAWRENCE DE ARABIA

Sugiero que la épica vive en el hombre y no en el desierto, aunque imagino que van a resistirse. Por eso, no preciso hallar desierto, sino afinar la cuerda del hombre. Pienso en ello mientras veo Lawrence de Arabia, de David Lean. No apresuraré mi palabra a adelantar su historia, de manera que eludiré los detalles de la trama, para no arruinar su domingo.

Lawrence de Arabia es una cinta épica, como ya no se intentan ni se piensan; un *film* que pone en escena la lucha entre el individuo y los elementos, entre cultura y naturaleza, entre el yo y la historia. Con su filmico recuerdo, valga decir sobre la épica: una cuerda tirante entre principios antitéticos.

Quizá es inútil repetir que Lawrence de Arabia es una película ambientada en la guerra, la Primera Gran Guerra. En medio de ese imparable curso de violencia de la política y la historia, el individuo es un fusible que mide la tensión del devenir. Ubicado en la encrucijada, no tiene más salida que ejercer el vigor y la voluntad —otros nombres del miedo— a fin de preservar al hombre y su

voz. Deviene héroe. El héroe: no más que un yelmo ciego frente al miedo.

No le cabe más recompensa al individuo que aceptar la ambigüedad y soportar la decepción. Lawrence es presa de su valentía, de su obra, aunque en sus ojos surque el desconcierto y el fracaso. Lawrence es un fresco de las pulsiones que disputan el cuerpo del héroe: hostil, cínico, irónico, compasivo, valiente, cobarde, megalómano, humilde, un firme candidato al sanatorio. Dicho de otra manera: la carne del hombre no es todo lo fuerte para resistir al héroe, su materia no es materia de titanes. La épica murió hace tiempo.

Nos quedan los antihéroes, sus pequeñas tragedias, sus numerosos dramas, sus ínfimas pérdidas. Ni reino, conquista o hazaña. Ni delirio. Tomaremos la butaca, morderemos los *hot dogs* y nos abandonaremos a *Braveheart*: comics en los que no se pierde valor, honor ni voluntad, en los que no se pierde nada. Quizá, en la sala oscura, alguno recuerde que la épica no vive en el desierto sino en el corazón del hombre. Los demás se volverán, pasearán lánguidas miradas sobre su rostro y dirán: ah, he ahí un viejo.

Yo, envejezco.

(*RadioVisión, 2008*)

## CARTILLA DE LOS OLORES

Mientras cursé el jardín de infantes, a fines de la década de 1970, de tarde en tarde solía visitar una papelería cuyo dueño era un tipo canoso con cara de sapo que jamás sonreía y se convirtió, para mí, en la encarnación del temor. Aunque le temiese, siempre volvía a la papelería a ver y —si la fortuna me era propicia— a comprar lápices de colores, pegatinas, cola, lápices de punta suave, reglas, cinta adhesiva y una obsesión particular: una pluma estilográfica. Recuerden que ello ocurría después de abandonar el salón de juegos del jardín de infantes que, por lo general, expedía un aroma a lápices de colores, a reglas y a pegamento, aunque en alguna ocasión la descomposición de un huevo duro en una lonchera contagiara el salón con su olor fétido que, invariablemente, condenaba a la vergüenza a su dueño.

Han pasado los años.

Tengo ahora un empleo detestable, ambiciones reprimidas, poco más de un duro. Veinticinco años, quizá menos. Necesito, no sé por qué, comprar un par de hojas a cuadros. Abro la puerta, de gancho, la mujer del mos-

trador, casi anciana, es de rostro severo pero afable. Sin embargo, no me concentro en ella; reciben las ventanas de mi nariz el aroma a hojas nuevas, a tinta china, a plumas, rapidógrafos, pegatinas, a cola y lápices de colores. Soy muy pequeño ante al mostrador, no alcanzo a extender la mano y pagarle. Es una lástima ser tan minúsculo, tan adulto.

La nariz es la memoria, me propondré escribir. Alguien ya lo dijo, he olvidado también su nombre. Ahora huelo: huevos duros podridos —ah, ese olor tan sulfuroso— colonias baratas, brillantina, Glostora, espuma de afeitar aroma de limón, revistas húmedas en el baúl, pañales sucios, cieno podrido en el desagüe, el regazo de mi madre, lácteo y fértil, cebollas cocidas en la sartén, flatos de huevo duro, flatos de carne asada, flatos de empanadas de queso, flatos. La tierra mojada, ¿huele bien? El césped cortado, estoy seguro, apesta igual que el asfalto secándose, aunque hay quienes aman ese olor; mi esposa, por ejemplo.

Hombre que no olfatea no recuerda. No es posible, gracias a Dios. Podrás ser sordo, ciego, bruto, pero no podrás dejar de oler.

Desarrollo un sistema para evitar oler, contraigo las membranas de mi nariz, repulsan el olor. Mi madre no me cree, mi padre no me cree, nadie me cree. Corro sobre la tierra húmeda del patio, entre bidones oxidados y bloques de adobe, tan pequeño. Las gallinas hieden, sus alas mojadas, su excremento. Contraigo las membranas.

Si eres sordo, puedes pintar, colorear la imaginación. Si eres ciego y listo, lo más probable es que filosofes, que alimentes el ojo interior que espía los secretos de las cosas. Si te sientas a la mesa, observa el pescado cuidadosamente, sus agallas, su ojo estático sobre el plato. Tensiona las ventanas de la nariz, aspira, huele. Eres tú, hombre, artista, caída, desastre. Ese eres tú: pasado puro, pestilencia, hedor, fragancia.

Yo, huelo.

*(RadioVisión, 2008)*

## LEONARDO DICAPRIO, EL HONESTO

Existen muchas maneras de elogiar a Leonardo DiCaprio y una sola de mortificarlo, y no es precisamente cuestionar su compromiso ambiental: conjeturar exceso de compostura. Ocurre que DiCaprio comenzó temprano su carrera actoral, a la par de nuestra evolución como adultos, hemos crecido con él. En sus comienzos, fue visto como el *niño-cara-bonita*, comparsa de actrices también bellas en historias más idílicas que líricas, que hicieron escapar del pecho de las adolescentes corazones de algodón de azúcar tan pomposos como efímeros. Ello ocurrió en una cinta tan temprana como *La playa*, de 2000, o en el *tour de forcé* (más *tour* que *de forcé*, la verdad sea dicha); en la versión posmoderna de Romeo y Julieta de Shakespeare, *Romeo + Julieta*, dirigida por el más que cuestionable Baz Luhrmann, en 1996. Pero fue su interpretación de Jack, en la súpertaquillera y súperpremiada *Titanic* en compañía de la no muy agradable Kate Winslet, una suerte de megadrama romántico y clasista, versión de la lucha

de clases en el Océano Polar Ártico con amor imposible incorporado, el que convertiría a Leonardo DiCaprio en objeto de nuestro escepticismo, a causa de lo que podríamos denominar *exceso de probidad*.

Era demasiado joven, demasiado bello, demasiado compuesto y buen galán. La complicación para aceptarlo como actor iba asociada al hecho de que quienes hoy tenemos entre cuarenta y cincuenta años de edad hemos crecido a su lado, hemos dejado atrás su adolescencia y hemos visto su paso cada vez más escéptico por la adultez y la toma del riesgo. Esto ha confundido a muchos: no han abierto los ojos y advertido la transformación de la crisálida, del galán juvenil a un actor de carácter. Sus grandes interpretaciones lo atestiguan. Gracias a Scorsese, ha dejado en su Olimpo a Robert de Niro, convertido en Zeus, y tomado la posta para la construcción del nuevo actor americano de carácter, como en su momento lo fueron Paul Newman y Robert Redford. El cliché del *actor fétiche* ha funcionado a pedir de boca entre Scorsese y DiCaprio. Ahí están *Pandillas de Nueva York* (2002), obra fundacional para atestiguarlo, o sus interpretaciones en *La isla siniestra* (2010) y la más reciente, *El lobo de Wall Street* (2013).

Leonardo tiene todo para ser el sucesor en línea directa de los actores de clase de la estirpe de Spencer Tracy y Gary Cooper y sus hijos y nietos, Newman, Redford, Harrison Ford. Son individuos provistos de clase desde la cuna que los conduce con naturalidad a interpretar papeles heroicos a lo Hollywood clásico —como un Ro-

bert Mitchum, John Wayne o Gregory Peck—, tienen el encanto de lo ligero, de lo inadvertido, de lo inesperado. Antihéroes a su modo, los personajes de DiCaprio van conformando un fresco en el que la idea de un hombre que confronta situaciones azarosas sin dejar de exhibir una dosis de ingenuidad acaso sea el centro. En esa faceta, ha llegado a ser el hombre expuesto a la inclemencia, el azote de los elementos y la rudeza de natura en la reciente *The Revenant* (2015) de González Iñárritu, papel que lo condujo a hacerse de la codiciada estatuilla dorada del Oscar.

DiCaprio se ha metido en la piel del hipersensible neurótico cargado de millones, Howard Hughes, en la mediana por indecisa, *El aviador* (2004), también de Scorsese, o en obras tan sorprendentes como *Inception* (2010). Apoya la idea de su *hombre en situación de duda* el examen de su papel en *Infiltrados* (2006), de Scorsese, cinta en la que los dobleces morales del personaje no permiten que su indefensión (¿el paso de todo hombre contemporáneo por la vida?) lo hunda en el pozo de la perdición y el mal. Filmes complejos como *Revolutionary Road*, de 2008, o el desafiante papel para cualquier actor de carácter que interpreta en la fallida *J. Edgar* de Clint Eastwood (2011) —en el papel del indescifrable y despiadado jefe del FBI, J. Edgar Hoover— han permitido a DiCaprio estructurar una carrera en que las refulgencias son muchas, hasta configurar una gargantilla de zafiros o diamantes. A ello, se suman eficaces obras menores como *Diamantes de san-*

*gre* (2006) o la muy divertida *Liar, Liar* (1997), bajo el comando de otro de los grandes directores de América, Steven Spielberg.

Si las convicciones ecologistas y la militancia ambiental genuina de Leonardo DiCaprio —vuela en aviones comerciales, conduce un vehículo híbrido eléctrico, alimenta de energía su residencia con paneles solares, ahorra agua corriente al punto de bañarse solamente dos veces por semana, *fuchi*— y la entrega de dinero, contribuciones o actividad en campañas en defensa del ambiente como lo ha hecho en las Islas Galápagos, si todo ello obsequia a Leonardo DiCaprio una actitud de corrección y probidad incuestionable, su arte demuestra que dentro de un hombre comprometido bien puede residir una catarata de conflicto. Sobre ello, se levanta su arte y a ello ha consagrado su obra. Vigilaremos que prosiga, pese a que la entereza de DiCaprio parece no requerir ninguna vigilancia.

Hasta el punto de denominarlo: Leonardo DiCaprio, el honesto.

*(DolceVita, 2016)*

## VIGENTES REFUTACIONES AL ASEO DEL DOMINGO

Ya los oigo: marrano, cochino, puerco, ¡guarro!, los españoles. Ya los refuto: embusteros, el domingo, día de culto es, como se sabe desde el principio, jornada de suicidas y de tristeza. Los lunes podrán acudir presurosos a la fragua, pero el miércoles ya no sabrán si ser pecado carnal o borrachera, aunque se hayan lavado con matinal rigor la entropierna, los pies, las axilas, el guargüero, pastilla de jabón y enjuagues germánicos mediante, raya en medio o a un costado, ropa de calle almidonada y compaginada, esencia de París o New York. El sábado lo reservarán al ocio, la sala de cine, los centros comerciales, el circo, la variedad, la penumbra de la libido y la borrachera, baño de apenas un par de minutos a las once o a las diez de la mañana, el resto oficios desganados e inciertos: poca compostura en el vestir, poco afán en el perfume y poco atildamiento en la *toilette* en general. La máscara de *urbanus* perdurará hasta ese día, el sábado, gastada e inconsistente, disfraz requerido por el trajín y los pálpitos

perturbadores del deseo. Pero el domingo, ¿tendrá razón de ser enjuague alguno? Si el verdadero desenlace de la vida ocurre entre cuatro paredes, en el domicilio y la habitación, si el domingo es día de concentración exclusiva en esta guerra: ¿para qué bañarse?

Acicalarse tampoco: el domingo somos los que somos, o así debiera. Si el baño diario es cosa nueva —no querrán persuadir al prójimo de que nacieron limpios, el eufemismo de la limpieza consuetudinaria no tendrá más de treinta años, antes fueron más consecuentes los vecinos, más friolentos ante el aire del páramo, más pobres también, hecho que demuestra la excepcional existencia de *baños calientes*, establecimientos públicos abiertos pocos días a la semana que brindaban servicio de agua caliente por luz solar u horno de carbón, y permitían enjuague semanal al tendero y al talabartero—, si el aseo diario es reciente, el baño dominguero lo es más aún, cosa infrecuente, herética y procaz.

¿Cuál será la diferencia en nuestras consecuciones si incurrimos en el baño del domingo? No más que nos consideren falaces, cuando todas las necesidades de la convivencia humana expidieron ya, y no tenemos más que vernos con el fuego interno, verdadera razón de la existencia. Bañarse los domingos es cosa de almas demoníacas, derrochadoras e insólitas, almas que se resisten a la verdad de la vida y su vaivén, almas que no aprecian el sabor del ocio y la vagancia. Si no, pregúntenle a Joyce, que bien sabía de estas cosas. ¿O acaso desconocen que

Joyce, el gran Joyce, no se bañaba nunca? Buena falta le hacía, tan preocupado iba con Leopold y Molly y Stephen Dedalus y la odisea inmunda del ser. No iban a persuadirlo con perfumitos y paños tibios. Un buen ataque a sobaco dominguero: ¡eso es principio de una gran literatura!

El resto que aguarde sobre el andén, de amarillo y bombín, bigotito a lo Dalí, sombrilla mojjigata y pañuelo bordado de dama. Pobres domingueros, almas pobres, almas de tontos y enmascarados mortales.

Yo, hiedo.

*(RadioVisión, 2008)*

## CHISMES.COM

Lo llamamos parlotear, lo llamamos cotillear, lo llamamos cotorrear. Hombres y mujeres lo practican, aunque lo oculten: es como una relación extramarital. A veces, la vida gira en torno a él y los pacientes contraen verdadera adicción. Su fórmula química es: C (crítica: *charlatanería*, para ser exactos), T (Tiempo), I (Insidia), y GB (una gran, *gran boca*). Su nombre es: *chisme*.

*¿Te enteraste qué...?*

Hijo de la envidia, el chisme es el deporte bucal número uno en el mundo. Analíticamente, representa la carga moral de la sociedad frente a lo que reside más allá de las normas: el chisme conlleva una censura a partir de los valores del chismoso. Por eso, nunca se cotillea sobre lo intrascendente, son las situaciones “anómalas”, “extrañas”, “desconocidas”, las que dan que hablar. Un buen blanco de la chismografía es la persona cuyas características la hacen diferir del resto, seres objetados de acuerdo con antinomias del estilo *defecto físico/belleza, inteligencia/estupidez*,

*bondad/maldad, sabiduría/ignorancia*: se cotillea sobre la enorme nariz del contador, la ingenuidad de la vecina soltera, el nuevo empleado que desconoce los lugares de moda, la fortuna que se amasó en los últimos años demasiado aprisa. ¿Me siguen?

El chisme surge siempre de una envidia. La clave está, entonces, en sus motivaciones: 1. *Pecados capitales*. Gula, ira, lujuria, envidia. 2. *Tiempo*. Vagancia, diversión, solaz, tiempo libre. 3. *Información*. Datos gratuitos para los usuarios. 4. *Enfermedades de la primera persona*. Un yo vampírico, la arpía, la frígida, la solterona. 5. *Deformidades de tercer orden*. Impotencia sexual, decepciones amorosas, maldad pura, animadversión, odio, celos. 6. *Habilidades personales*. Curiosidad, agilidad mental. 7. *Traumas infantiles*. “Papá traicionaba a mamá, de modo que quiero impedir que a alguien le suceda a toda costa. Cualquier persona involucrada sufrirá por el hacha filuda de mi lengua”. 8. *Estupidez pura y simple*.

### *Chismes masculinos y femeninos*

Hombres y mujeres son portadores del virus del chisme pese a que generalmente se crea un vicio femenino. Difieren unos y otros en las causas. Aquí, las diferencias:

Por lo general, la competencia que mueve el comportamiento masculino en la relación con sus pares es

motivada por la envidia en la posesión de la mujer o del dinero: un hombre que llegue a tener dinero (lo que también le reportará popularidad entre las mujeres) se convertirá en infalible blanco del chisme. De este tronco parten todas las variaciones y ramas del chisme masculino. Su transmisión, casi siempre, revela deseos ocultos y represiones: cuando un hombre tiene la reputación de *buen amante* o *donjuan*, es de rigor que los chismes masculinos planeen sobre él: “no le crean nada, es un mentiroso”, “casi siempre fabula, inventa las cosas”, expresiones de una necesidad de compensación personal a través del chisme. A quien le va bien en su economía, el chismoso le procura su dosis de “hizo su dinero con el narcotráfico” o: “si no hubiera heredado, jamás tuviera ese auto”. El chisme se mezcla con la habladuría y la maledicencia.

Las mujeres son insidiosas cuando del chisme se trata: intentan herir. Su forma de contar es hiperbólica e imaginativa. Por lo general, lo que comienza como un rumor concluye en la boca de una mujer, convertido en una historia de asesinos, drogas y amantes. Sin embargo, como dice una psicóloga de grupos y amiga mía, Cécilia, los hombres tienen mejores chismes que las mujeres, pero la diferencia reside en que: 1. Las mujeres lo cuentan mejor, y 2. Las mujeres acumulan más, se imponen por cantidad. De ahí, que se crea que solo la mujer es chismosa.

## *Emplazamiento y cadena del chisme*

Los sitios de concentración son espacios propicios para la chismografía. Estos cenáculos suelen convertirse en enclaves del chisme endémico. Así, por ejemplo, un frecuentado gimnasio reproducirá *ad infinitum* cuentos sobre sus clientes frecuentes. En este sentido, el chisme es también una forma de transmitir información y socializar. Sin embargo, siempre el cotilleo reviste una carga maligna que, incluso entre sus practicantes benignos, provoca una atmósfera enrarecida. Lugares preferidos por las mujeres para chismear son los pasillos de la oficina, la cocina, los juegos de cartas, los té, la mesa de un almuerzo y, preferentemente, el baño (esto último obedece a la magnífica acústica y a la privacidad de este recinto).

La cadena del chisme engrosa y condimenta un producto original. Es una cabeza a la que le brotan pelos; cada pelo es la huella de un nuevo contribuyente: *1. Renunció al trabajo. 2. Dicen que renunció por sus bajas calificaciones. 3. Dejó el trabajo porque de una u otra forma lo iban a despedir. 4. El jefe lo despidió por sus calificaciones bajas. 5. A más de tener bajas calificaciones, se metió con la mujer del jefe y, entenderás, no tuvo ni tiempo de renunciar... lo botaron antes de que pudiera hablar.* Una cadena del chisme es infinita y cualquiera puede contribuir a ella. ¡Inténtelo!

## *Los chismosos galantes*

En la historia, hubo buenos chismosos, hombres y mujeres, gente que hace del cotilleo una forma de vida. Se los encuentra en la oficina cuando los otros se han ido, sin zapatos, con un habano en la boca, las corbatas desatadas y los ojos de picardía en torno a la mesa de reuniones. Cotilleadores elegantes que dicen frases como: “ha perdido 100 mil dólares y sigue con la misma cara: habrá que ir a tomar el té en la cárcel”. “Tiene dos mujeres y la segunda lo drena más que la primera: ¿es estúpido o menos que estúpido?”. “¿Sabes que se ha dedicado al golf? Su mujer le lleva los palos... la otra las bolas”. Chismosos de ese calibre han sido escritores célebres como Balzac, diseñadoras revolucionarias como Chanel, actores de calibre como Errol Flynt y supermodelos como Cindy Crawford. Ah, y el chismoso esencial, Marcel Proust, que hasta dedicó un tratado al cotilleo. La técnica universal de transmisión es la misma para un chismoso galante: un guiño de ojos entre mujeres, el clásico codazo de los varones.

Si usted sabe las motivaciones del chisme, si controla su ansiedad o promueve la maledicencia, es simplemente un miembro más del género humano. Que no le apene ser portador de un chisme *boca chica* (de corto plazo), un *naif* (inocente), *jengibre* (picante), *pluma* (ligero), *paloma* (inocuo), *gato* (curioso), *de anteojos* (intelectual), *enredadera* (complicado), *drácula* (chupasangre), *bola de nieve* (*in*

*crescendo*), *golondrina* (fugaz), *galvanizado* (uno que se pega con otro), *dolicocéfalo*: (“Adivina qué: me cuenta que un marica le mandó un beso por Internet. Estoy segura que él también es gay”), *pantagruel*, *xxx rated*, *tiburón*, *etcétera*, *etcétera*, *bla, bla, bla*.

(*DolceVita*, 2004)

## **SANTIDAD E HIGIENE DE LA VAGANCIA**

Llegados a este punto, A debe ser responsable, B puede ser exitoso y C probablemente trabaje hasta que se le rompa el lomo. El hombre ha sido vencido por el yugo del sudor, el agotamiento y la enfermedad del trabajo. Un millón de años más tarde, este mal sigue asolando y nosotros los hombres atados a él como burros de arriero. Hoy, hasta quieren hacernos creer que quien más trabaja es noble y respetable como un japonés. ¿Y qué es un japonés? Un japonés es un chinito de ojos cerrados que se muere por trabajar más y se suicida para que le den más universidad y, por tanto, más trabajo y que se mata y mata al vecino para que le permitan horas extras de sudor, si son pagadas bien y si gratis, mejor. Es que el trabajo es la violencia.

¿Y para qué el trabajo? Por la plata, dirán. Para tener una vida digna y para ser más nobles, dirán. Por el futuro, dirán. Pero yo digo: ¡noble tu abuela que, en lugar de pensar en el trabajo, pensaba en la paz, en la virtud y en

el croché! ¿Quién se ocupa ahora de la virtud y el honor, a ver, quién? Porque todos se la pasan en el trabajo, en esas frías cajas llamadas oficinas, en esos tétricos hangares llamados fábricas, en las calles mugrientas donde se venden cosas que todos quieren comprar pero que a nadie servirán. Ocurre que no se sabe para qué uno desea los objetos, para qué. Tal vez, para que en cinco años se hagan viejos y deban comprarse otros nuevos con más plata, más trabajo, más espalda rota, para que uno muera pagando el hospital y lo arrojen al hoyo más profundo, donde nuestras apestosas cenizas compartirán cartel con otras igual de respetables.

Además, digo yo: ¿hay menos pobres por trabajar más? Yo los encuentro en todas partes, en las esquinas, en los tarros de basura, en la televisión, en los estadios, pobres que en lugar de dedicarse al noble oficio de la vagancia, ¿qué hacen? Trabajan. ¿Han dejado de ser pobres y miserables? No. Entonces, ¡para qué trabajan! Luego, entre pobres y ricos, lo único común es el trabajo. No vanidad: trabajo. No paseo: trabajo. No cachetes cálidos de un hijo: trabajo. No carne y cópula: trabajo.

Yo, señores, soy un promotor de la vagancia. ¿Quién dice que A, B y C están en lo correcto, quién ha santificado su parecer? ¿Quién ha dicho que la felicidad, la fortuna y la virtud es el trabajo? A fin de cuentas, ¿quién demonios son A, B y C? Ah, pero la de un vago, ¡esa es vida! ¿O acaso no han visto a un gato y a un perro? Ellos,

el gato y el perro, son más inteligentes porque viven gratis, en la azotea o en la vereda, sin tener que trabajar, solo hospedan un par de pulgas, se rascan, bosteza el gato, se echa el perro y duerme panza arriba. Son felices, son vagos, nobles y libres, sanos y santos. Tú, que te crees tan inteligente, lo eres menos que el perro, el gato y la rata, y tal vez tanto como el borrico que no haraganea, porque al pobrecillo no le queda más que someterse. Un vago no conoce oficina, comercio ni fábrica, pues tiene un solo horizonte, el amarillo de un film de carretera, las estrellas por tejado y la faltriquera por amiga. El vago es libre, solo y suyo, es el triunfo del género humano y la higiene, es la sal de la tierra.

Yo, predico.

*(Radio Visión, 2008)*

## DAVID GILMOUR: LA BRISA DEL LIBERTO

### 1

Recuerdo es santidad: ser libre quizá no sea más que invento y apéndice de lo imaginario. Igual que ocurre con la tristeza, saberse libre acaso sea figurarse egoísta y pasar ese egoísmo como interés de otros, como gusto de cofradía, aunque, a fin de cuentas, solo sea una máscara impuesta con diplomacia, *a la manera inglesa*. Libertad y lágrima sucedánea: los trances de un solitario abandonado en su sillón de brocado, recostado en su plegable sintética o, incluso, amarrado a un armatoste con correas.

A mi manera conquistada, la libertad, libre yo, convidado a mis amigos un poco de mi repertorio imaginario: mares del sur, arena blanca, agua esmeralda, aire de septentrión, nieve nórdica, expresos transiberianos, carruajes breves sobre empedrados brevísimos de una mínima

ciudad en el centro de Europa. La libertad, territorio escondido con celo por el artista, recopila geografías sanadoras, catárticas, imposibles. Esta, la trampa de lo libre: su imposibilidad.

Aunque el paso del tiempo sobre el espíritu emancipado modifique estas geografías, aunque las suprima al calor de su necesidad, pues el paso del tiempo es el límite de la carencia y el formato de su solución —algo así como la libertad en el sueño—, la libertad nunca pertenecerá al reino de la carne: será solo el sonido templado y ligero del timbre de una caja de música, o la manecilla de un reloj de péndulo.

## 2

Compuesta para la libertad, me sobrecoge la música de David Gilmour, líder de Pink Floyd y maestro de geografías insólitas, lugares solares, devastaciones etéreas. Que no se piense que al hablar de lo insólito me abruma su *ligereza*: esta, simplemente, no existe, pues Gilmour es el dominador de lo etéreo del alma y su incorregible deseo de ser otra. Cual dominador, Gilmour conduce por aquellos lugares deseables, imaginados, ideados paso a paso sobre una cuerda extendida entre la infancia más remota y el futuro más incierto, con la voluntad del visionario:

me hace saber que su geografía dispersa no es más que mi vejez invertida. Suspendido sobre esa cuerda, alimento y modifico mi necesidad y la llamo universo, universo sonoro. Sobre la cuerda, Gilmour acaso sea, junto a David Bowie, el mejor creador de mundos imposibles.

Al igual que él, Gilmour se ha afanado por amoblar el universo con un estilo ajeno al tiempo y al espacio: la obra de ambos nos conduce más allá del reloj, más allá de la tierra, nos vuelve visitantes de realidades paralelas que, aunque inasibles, golpean el corazón, huellan la edad. Gilmour y Bowie son constructores de múltiples universos paralelos en que habitar por millares y lustros, en que habitar como distintos, como los Otros, es el oxígeno.

En este universo, apreciamos la caricia del mar y reposamos abiertos al abrazo de su aire suicida. El más delicado guitarrista contemporáneo detiene el tiempo hasta sumergirnos en la alucinación de lo mítico, de lo primigenio y elemental, de lo extraño a las travesuras de la necesidad. Ocurre así al escuchar la magnífica *Then I Close My Eyes*, incluida en la edición del concierto *Remember That Night*, ofrecido en el Royal Albert Hall de Londres a fines de 2006. Con esa virtud atemporal, la guitarra de David Gilmour nos eterniza.

Aparejando los géneros como un taumaturgo, folk, jazz, soul, blues, country, rock, música orquestal, omnipre-

sente música clásica e incurable inspiración wagneriana, Gilmour apropia los artificios de esos lenguajes en el suyo, en esta especie de esperanto del hombre libre y solo. En el largo y descriptivo camino que recorreremos, olvidamos lo mundano y su ruido, pasamos por el latir del cuerpo y aparcamos en las zonas del sueño y de la imaginación más tersa y desbocada: conchas marinas, cuevas tasmánicas, luces amarillas, verdes, naranjas de un poniente cristalino e insólito, arena blanca y hombre que cierra los ojos para abandonarse a una naturaleza que no es más que el segundo apelativo del sueño. Visitamos también, en el Albert Hall o en la habitación de nuestro apartamento, con el vídeo colocado en posición de tocar, esto es, en *no retorno*, la crispación de un universo viejo y torpe, la muerte de una estrella o el hallazgo de nuevas lunas en que el hombre es la versión de un vicio antiguo. Alienados por esta brisa de libertad, nos resistimos ante la belleza del concierto, a tal punto que triunfa el corazón y la soledad.

### 3

Pero existe un más allá. Cerca del cierre del recital, cuando hemos sido abandonados en los parajes de *Breathe*, *Time*, *The Blue* o *Smile*, de *Fat Old Sun*, *Echoes* y *Find the Cost*

*of Freedom*, sin olvidar la muerte en negro de *High Hopes*, el hombre enajenado y loco, el libérrimo, se detiene y anuncia la compañía de David Bowie en las voces. Sonriente, como es costumbre del Duque, lo reconocemos pasado por la cirugía plástica, insólitamente estirada su piel, elegante a más no poder, *a la manera inglesa*. Abre su corta interpretación en la clásica *Arnold Layne* de atmósfera y sonido americanos, *folk* más *soul* más *blues*, géneros siempre caros para las guitarras y gargantas de ambos dios. No más que un prelude algo festivo, a la manera del Camaleón. Tras el inevitable silencio, Gilmour anuncia el corte final, *Comfortably Numb*, la mayor navaja rockera de los tiempos y Bowie se apresta a interpretar a un artista sin máscaras, es decir, a un hombre inspirado. ¿Otra mutación? Quizá. La voz grave y algo ronca, insólita en la correspondencia con su caquético cuerpo, recuerda distintas interpretaciones aparecidas esporádicamente en los afortunados y poco afortunados álbumes llamados *Hours...*, *Heathen* y *Reality*. Bowie se aferra al micrófono atento a la orden del maestro de la orquesta y, como un debutante de salón, lanza su sonido más vital y *enmascarado*, para dar con la interpretación más hiriente de *Comfortably Numb* nunca oída. De por sí lacerante, el tema nos azota por todo costado, bajos, espalda, intestinos y recuerdo; no quedamos más que para las lágrimas. Cuando Gilmour comienza a cantar su parte, ya hemos sido presas del hiperrealismo de Bowie y obsequiamos nuestro cadáver a la voz demoníaco-divina de David Gilmour.

David Gilmour ha vencido, en nosotros, en el sueño y la libertad. Prevalecerá porque su credo comienza con la palabra más inusual en la música contemporánea: armonía. Perdurará porque, más allá del dinero, los aviones y la isla-hábitat, Gilmour es una herramienta del ruido universal huido del cielo, que no es otra que la voz del Creador. Él nos emancipa y nos abandona en el sueño, por Él somos, por Él creemos y a causa de Él lloramos al abandonar el útero, en favor del único lugar cruel concebido por el tiempo: este, el Mundo, el sueño, la libertad.

*(DolceVita, 2009)*

## CHÁVEZ EN LA RISA

De un volumen de Roberto Calasso, extraordinario por su agudeza y experiencia, recogí los nombres de varios autores. Como viejo lobo de la editorial italiana Adelphi, en *La marca del editor* Calasso, nos revela el nombre no muy conocido de Alexander Lernet-Holenia. Amigo y coautor de un volumen con Stefan Zweig, Lernet-Holenia escribió *El conde Luna*, novela que descubrí en una librería de Quito. Años después, mientras escogemos los libros a discutir en la cuarta etapa de sesiones del salón literario que creamos con Juan Pablo Castro y frecuentamos más de un lustro con Yanko Molina y César Chávez, escritores, propuse que lo leyéramos.

—Te inventaste ese nombre —escribió Chávez en nuestro chat.

—No —añádase el número de *oes* que se acostumbra en los mensajes de WhatsApp—. Es real, era austriaco.

Reí, pero decidí no insistir con título y autor y no ser objeto de escarnio en infiernos tan temidos. No lo inven-

té, pero me resultó curioso que Chávez no lo conociera. Porque sobre libros sabía todo, o casi todo.

Entre nosotros era el único, por ejemplo, que había leído tres o cuatro de los cinco volúmenes de la biografía de Dostoievski por Joseph Frank y el más reciente tomo sobre Kafka, de Reiner Stach, publicado en Acantilado, acerca del que nos habló con entusiasmo. Con el paso del tiempo, desde que hilamos nuestra conversación, no había tema relacionado con los libros sobre el que no tuviese alguna opinión: el descubrimiento de nuevos y viejos autores y sus escritos, su pesquisa, compra, reserva o solicitud al extranjero, las ediciones, las traducciones, las editoriales, la crisis, las librerías, lo prolijo o veleidoso de los libreros. Acerca de todo ello trazamos un mapa que fuimos extendiendo semana a semana, día a día más tarde, en nuestras conversaciones por escrito en el teléfono —a veces en una línea—, en el chat que abrió Yanko cuando decidimos fundar nuestro grupo.

Ello comenzó hace siete años, cuando yo atravesaba cierta paz económica, gracias a las mieles de la burocracia. Como todo en nuestro país, abrir esa conversación literaria respondió al hastío, aunque, en esencia, intentaba atender la necesidad de unos escritores de mediana edad en discutir sobre cómo están hechas las novelas, qué intentan decirnos, explorar sus mecanismos internos e

indagar su filosofía y psicología. Pronto, el cariz de nuestras opiniones en el salón se fue perfilando: Yanko Molina tiene buen ojo para la coherencia estructural de una novela, no menos que un gran amor —u odio, depende— por los personajes bien esculpidos, sumidos en desgracias o encumbrados por la gloria. Durante años, mi preocupación por el estilo con el que está escrita una novela me hizo descuidar otros factores, la composición y el argumento, por ejemplo, en tanto parece que a Juan Pablo inquietan las voces en escena —así ocurrió al examinar *Mefisto*, de Klaus Mann, o *Los europeos*, de Henry James— y la credibilidad psicológica de quien cuenta una historia. Nos sorprendió la emotiva simplicidad de Joseph Roth en *La leyenda del santo bebedor*, o las facultades proteicas del narrador de *Orlando*, de Virginia Woolf. Pero Chávez era capaz de bordar en una sola tela estas perspectivas con una visión de campo que siempre envidié, porque aún la descubro insuficiente en mí. Era capaz de leer un libro por dentro y por fuera, desde sus resortes y en el marco histórico en el que ha sido escrito y visto la luz. El lector que llevaba consigo era un vigía en el puente.

En 2018, tras mi divorcio, en tanto el grupo se consolidaba y el chat mutaba lentamente a medida que nos hacíamos más amigos, me atreví a enviarles algo que parecía insulso, aunque necesario: el vídeo de una joven cantante de piernas peligrosas y largas hasta el amanecer, *Be the One*, interpretado, en un show en vivo, en 2017. “Se

llama Dua Lipa, es inglesa, albanokosovar”. Pasan unos minutos:

—Ese pezón asilvestrado —escribe César— y ajusta el vestido que se le resbala a Dua Lipa con esa palabra. Reímos.

A partir de ahí, Chávez comenzó, con gran autonomía de vuelo, una extensa indagación en la tersa orografía de Dua Lipa, imágenes que hallaba en Instagram, en Facebook, en YouTube, allí donde la chica cantase o bailara: Dua en la playa, Dua en concierto en Buenos Aires, Dua en un nuevo y obscuro vídeo, Dua con un nuevo y obscuro bañador. Por mi parte, refrendé que también era un profundo conocedor —sin sonrojarse— de la esfera de algodón de azúcar que nos sigue allá donde vayamos, la cultura pop, pese a nuestros reproches al adocenamiento, la zafiedad y el mal gusto de la cultura actual. En esa atmósfera, una de las maneras que César hallaba para huir de la grosería campante residía en contemplar la belleza de la mujer. La belleza de la mujer que es vacío y gloria, que todo lo consume cuando los hombres nos hacemos viejos. Porque a los cuarenta años, todos los hombres somos verdes y viejos. Un segundo tema, si cabe, es que en verdad ese pezón, el muy rebelde, era tan asilvestrado.

No recuerdo quién me presentó a César, pero sí puedo situar el momento de nuestra primera plática: después de la presentación de algún libro, a inicios de los 2000, tomamos un taxi, chispos los dos, y comenzamos a hablar

de Carlos Fuentes, cuya obra yo frecuenté durante años, hasta mi malestar final y ante la cual César era escéptico. Entre semáforos y luces rotas, pronto cambiamos de tema y le pregunté sobre Thomas Pynchon, a quien no he leído hasta hoy y, desde el principio de este mundo nuevo que es la conversación con un camarada, me sorprendió su precisión, memoria y fiabilidad. Por esos años, alguna vez le oí decir que prefería a los escritores del centro de Europa, pero ello ocurrió hace mucho tiempo. No es verdad que le gustase leer solo libros intrincados y grandiosos, no es cierto: leía de todo. Podía hablar con suficiencia sobre los norteamericanos que han marcado a la gente de mi generación en América Latina, sobre Saul Bellow, a quien César había leído bien; sobre Cheever y Ford, a quienes yo venero; sobre Philip Roth, cuya *Elegía* discutimos en el salón de escritores; o acerca de John Updike, uno de los autores favoritos de Yanko.

En alguna ocasión, hablamos sobre Richard Ford. En tanto el americano ha dedicado buena parte de su obra, cual novelista del diecinueve, a la disección de la infidelidad en el matrimonio, una noche César y yo recordamos al creador de Bascombe en el estudio de mi antigua casa. Parecía interesarle el tema vivamente. Insistí en que leyera uno de los libros de Ford que, por aquellos días —2015—, más me había impresionado, la colección de relatos *A Multitude of Sins* (aborreciblemente traducida al español como *Pecados sin cuento* por Anagrama). Se lo di.

“Estoy trabajando en algo sobre el tema”, dijo, y a la vuelta de los años estoy seguro que el trabajo suyo al que se refería era “Othello Hostel”, la estupenda historia sobre los cuernos, el mejor cuento, a mi juicio, del volumen homónimo que publicó en 2018.

La soltería de Chávez, que había superado los cincuenta años, era resignada, pero también parecía sugerir una dosis de sobriedad y contención, de sigilo. Amaba a su madre sobre todas las cosas, y poco le oí decir acerca del resto de su familia, salvo su padre, de quien me habló durante un par de horas, al calor del vino mientras cenábamos un bistec. Era abogado, como él, le había ido muy bien en su carrera, estaba anciano. Pero no lo conocí de modo cotidiano para atreverme a escribir más sobre su entorno familiar. Sé que nunca tuvo automóvil ni esposa, es decir, el vehículo para huir de un lugar o la saga que permite quedarse hipnóticamente en el claustro. Se trasladaba en trolebús a su trabajo en la biblioteca de la Casa Carrión, día tras día, libro en mano, en longitudinales trayectos que le permitieron leer a Kafka, a Robert Walser, a Mallarmé. Tres o cuatro veces lo dejé en mi auto en su casa del sur de la ciudad, por la noche, en un amplio callejón dominado por el cemento. Al despedirnos, y antes de marcharme, percibí el plomo del silencio.

Tenía la nariz achatada, era moreno, bajito y delicado. Le gustaba abrazar a las mujeres y era de comer discreto, por lo que tempranamente lo descarté como compañero de comilonas callejeras. Despreciaba a los burgueses

algo menos que a la policía, a la que aborrecía, porque no era un burgués y, esencialmente, por su inteligencia e higiene: los encontraba banales, ignorantes y vacuos, como son, al menos aquí, en este pueblo. Por ello, me da la impresión de que a César le agradaba mi propensión a hablar sin embozo y cierta inclinación a *épater la bourgeoisie* que encubre, supongo, una poco disimulada insatisfacción con mi entorno. Aunque no era temperamental y polémico como yo, su criterio era claro, expresado con suavidad, sin llegar a la diplomacia. Tenía identificados muy bien los defectos de unos, las ligerezas de otros, las veleidades de los terceros, lo insulso en la redacción de advenedizos editorialistas, su total carencia de ideas, por ejemplo. Era severo con el talento y, como suelen ser los de su especie, exigía más a quienes lo poseían. Quizá por eso, por su exigencia, dijera varias veces en los últimos meses que escribir cada vez le resultaba más difícil. Quizá, por eso, a él y a mí terminaron por hartarnos los farsantes que abundan en nuestro entorno. Lo conversamos en el salón El Árabe, César frente a mí, moviendo los pulgares con dulce ritmo, como solía, alumno del Renacimiento, un prolijo copista.

Habíamos frecuentado varias casas (la de Juan Pablo, la de Yanko, la de Javier Vásconez, la mía), restaurantes (El Árabe, en particular, a unos pasos de la estación de bomberos de la Reina Victoria, donde habíamos decidido encallar las últimas semanas, también con Castro, cual cuarentones en paro) o un sitio con karaoke, una noche,

tras una cena. En alguna pocilga del barrio de La Mariscal, Javier Vásconez —incómodo a más no poder—, Castro, Edwin Alcarás, Yanko Molina, Andrés Villalba, yo, sonrientes sin más, nos arracimamos en mesas de madera mientras nos sirven una jarra. Elegí una canción de Salvatore Adamo, “La noche”, cuya melodía y letra destruí a mi pesar. César me toma la posta con un tema de Buddy Richard, “Tu cariño se me va”, que entona asombrosamente bien —la ha ensayado a fondo el muy infame—; concluye, y si no fuese por el pudor andino que nos domina, hubiese sido digno de los aplausos de los concurrentes.

Durante los últimos años, se sucedieron, una tras otra, las muertes de los grandes humanistas, los últimos entre ellos, y de eximios escritores, actores, cantantes. Murieron Harold Bloom, Steiner, Marc Fumaroli, Roberto Calasso. Hace poco, se retiró también Pietro Citati. Se apagaron las luces de Rubem Fonseca, Charles Aznavour o Jean Paul Belmondo. Una pandemia vino a matar a más gente, cientos de miles. Hasta que llegó el día en que le tocó la hora al escritor tal vez más cercano a nosotros, en nuestra edad e interés, en América y España, al que más nos sentimos cercanos y admirábamos. Una mañana, el diario notificó la siniestra tormenta de que Javier Marías había muerto en Madrid, a causa de un problema pulmonar. A partir de ese día, pienso, con la posibilidad de hipérbole que cabe en estas circunstancias porque uno no puede más que relatar su drama, no hubo más sosiego

ni resignación. Simplemente, no he podido hacerme a la idea de que Marías hubiese muerto.

“El mundo se está vaciando”, escribió César al teléfono.

\* \* \*

Hablamos sobre el tema varias veces, en particular desde la publicación de *Semper dolens*, el tratado escrito por el sabio español Ramón Andrés, siempre de modo intelectual e histórico, literario, nunca desde un punto de vista práctico ni con una particular implicación personal. Con Sandra Araya, incluso pensamos montar una mesa redonda sobre este libro, que los tres habíamos leído. Vio con buenos ojos, a fin de cuentas, como nos hizo saber a sus amigos, las partidas asistidas del cineasta Jean Luc Godard o del actor Alain Delon. Ello fue hace poco, muy poco.

Esa mañana, el poeta venezolano Rafael Cadenas ganó el Premio Cervantes de literatura. César lo informó por la mañana y remitió unos poemas. Los leí, estremecido, me vi en ellos, cuando joven. Se lo escribí a los amigos. “Te decía: muy bueno. Hubo tres grandes poetas venezolanos: Cadenas, Sánchez Peláez y Montejo, y sólo quedaba vivo éste. Bien por la patria de Bolívar, ja”, fue su mensaje a la una. Pero se había quedado sin combustible, nosotros no lo sabíamos, como puede pasarle a cualquiera, en la curva del camino, en el mirador del desierto

de los tártaros. Después, no hubo más lucidez, risas ni pop, solo una señal que indica: “no girar”. Ya no se puede, nunca más se podrá.

Un día, hace tiempo, en nuestro chat de escritores, se me había ocurrido llamarlo *Cesare*, el nombre de Pavese, escritor que murió por mano propia en 1950. César ha muerto este jueves 10 de noviembre de dos mil veintidós, el Día de las librerías, en Quito.

\* \* \*

En una de las conversaciones de nuestro salón, antes de la pandemia, dijo haberme recordado con el personaje de *Carpe Diem*, de Bellow, el libro sobre el que hablamos esa noche. Como siempre, bebimos vino, comimos y reímos. En abril de este año, me regaló otro libro de Bellow, *Henderson, el señor de la lluvia*, en una edición blanca y modesta.

Por mi parte, incompleto —incompleto ahora yo—, le obsequié *El conde Luna*, de Alexander Lernet-Holenia.

(*Inédito*, 2022)

## LOS ÚLTIMOS DÍAS DEL INVIERNO

*Para mi padre y mi hermana*

Aquí, hubo una vez un invierno, juraría que hubo un invierno. No sería la estación que devasta a los hombres y sirve de excusa a los poetas para nombrar lo innombrable, pero era, puedo dar fe, un invierno. Una de esas tardes, este lugar, tan proclive a lo difuso, solía despabilarse y andar. La obra se ejecutaba de cierto modo: después del trinar de los jilgueros en la madrugada y tras la frescura de las ocho, el brillo de la mañana acariciaba su momento de esplendor a las diez, compaginación exacta entre calor y frío. Extraviado por un momento el compás, el frío cedía paso a un sopor engañoso y a las once desaparecía por completo, para rendirse ante un fosforescente sol-espejo que convertía a los objetos en algo inaprensible y mudo. A la hora del cenit, la batalla perdida, ni frío ni lluvia ofrecían resistencia en la mocedad de la mariposa, los treinta o cuarenta minutos durante los cuales el disco de fuego reinaba. Pero el terror comenzaba en breve: nubes grises,

marengo, negras avanzaban desde los costados del cielo, luchando por tomar el centro, como si respondieran al matemático engranaje de unos demonios. El vientre de los nubarrones emitía un ruido de choque de trenes y el autor del lienzo lo punteaba con descargas inopinadas y eléctricas. Los rayos marcaban la hora del desastre, y pasada la una, la una treinta, el agua completaba su azote sobre las veredas de Quito.

A las dos, echaría a correr la muchacha, Tatiana, Karina, la muchacha. Arrebujada en su abrigo negro, asiéndolo del botón más alto, brincaría el río que desborda la vereda e intenta echar a perder sus zapatos nuevos. Pegada a una pared, de puntillas bajo el alero, apenas a tres fachadas de la puerta de casa, en el número 416 de la calle Panamá, escucharía el ruido del canalón de lata, timbal de la lluvia, examinaría las cualidades de los truenos, catalogaría sus tipos. El trueno resonancia, estridente como un martillazo sobre una plancha de hojalata que emite, a la vez, un zumbido y un trémolo y en el que la resonancia suena más que el golpe. El trueno-detonación. El trueno vacilante, cuyo rayo sin resplandor es un vacío en la ventana que anticipa el fin de la tormenta detrás de las montañas<sup>4</sup>. La ciudad y la muchacha debían saber de truenos, rayos y chispas eléctricas, y educar el oído en la persistente lluvia destinada a abatir la transparente luz de julio. Se ocupaban en tomar esas precauciones y del

---

4. Fragmento del catálogo del señor Geiser en la novela *El hombre aparece en el holoceno* de Max Frisch.

verano creían que ansiaba la disposición inorgánica de los elementos —el viento alojado en las recámaras de la memoria, el agua en los sucesos que componen hábitos (la ducha, la defecación, los platos en el fregadero)—, el desperdigarse ocioso de la materia en la reiteración y el hacerse el individuo en el tiempo. Ciudad y muchacha consideraban que calor y verano tienden a lo confluyente, pues su motor es el relajamiento de los sentidos y la evanescencia. Permitiríase, entonces, que ella, Karina, Tatiana, concibiera el verano como algo que atrae la organización, del mismo modo que era lícito instarle a que soportara el invierno como algo que desarma y camina hacia la silenciosa esquina de lo indeterminado.

No sería necesario, sin embargo, ya que ella padece la fuerza desintegradora del invierno en sus zapatos de charol convertidos en botes, en sus medias de nylon malogradas por corrientes de agua sucia, en su peinado deshecho a causa de la tormenta. Como solía ocurrir, esa tarde, por ejemplo, ha perdido la cabeza intentando forzar una puerta hinchada a causa del agua, se ha visto obligada a azotarla con el cuerpo, a llamar con desesperación hasta que los nudillos sangran, a desistir y sentarse en el escalón más alto, mientras las gotas salpican su rostro como el de una muñeca. ¿Qué hacer? ¿Cuánto más aguardar a que la lluvia se apiade? ¿Hasta cuándo ofrecer resistencia a la vocación caótica de los elementos contra el ser humano? El advenimiento de la lluvia está unido al montaje de una

escena, a la osadía de una naturaleza muerta: en el interior de la vivienda, ella tropezará con tinas, baldes, copas y vasijas que atrapan gotas desprendidas del cielorraso; la puerta quizá sea la daga que separa lo ansiado del caos y pone a la muchacha en manos de los paraguas-araña, de bufandas, camisas y pantalones enroscados en brazos de sillas y sofás, de atajos zigzagueantes hechos de zapatillas y jacksonpollocks en la ventana, de ancianos de espaldas a la muerte... los sombreros y abrigos en los galanes de noche del corredor. La escena ha sido dispuesta para resistir la furia de aquello que intenta hacer del hombre extremidad de lo indeterminado, manos de su maquinaria vegetativa. La escena quizá sea la huella de la palabra en su ancestral lucha contra la naturaleza; por ello, acaso resulte tan inútil, condenada a la derrota antes de iniciarse la batalla. A causa de su fragilidad, por saberse un residente, por tener miedo, el hombre tal vez acepte, irreversiblemente, su claudicación ante los elementos; tal vez, su temor a la atmósfera lo condene a rasgar las telas y se abandone en la seguridad de la repetición y la costumbre. El invierno no es más que un estado de desarme.

De ello, de ese intento por no ceder ante natura, da fe la mujer dentro del frío. Con el cabello todavía húmedo, intenta dormir, pero el rumor del agua no cesa. Toma una almohada, se cubre, pero sabe que es inútil: despierta en medio de la percusión monótona de las gotas sobre el zinc, en la infernal determinación del temporal. Ha

llovido tarde y noche y la ciudad despierta aún lluviosa. Ha llovido con fiereza y obstinación de locos. Ha llovido hoy, jueves, y cuando era niña llovió con idéntica persistencia de páramo, con bruma, rayos, relámpagos y toda suerte de truenos. Cuando éramos niños, nos enteramos de algunas prácticas. Debimos aprender a observar la ciudad tras la lluvia, devastada cada tarde, aprender del restablecimiento del orden que sucede a la tormenta, de liar lo desarmado y atender a la conservación más que a otra cosa. Al cuerpo, por ejemplo: cuidar del orden quizá oculte una honesta incomodidad ante la piel, disfrazada, sí, de ilusorio refinamiento. Cosida en el desprecio por el sol y la envidia de los individuos solares, la máscara calza en el rostro de los seres del páramo y hemos de llevarla con desolación vergonzosa afín a nuestra pobreza de color.

Al despertar, ella distingue una ciudad en que el rumor de la desgracia se vierte y las noticias dan cuenta de la aparición de hundimientos de tierra y depresiones. En el aire, se percibe el olor viejo, a tierra húmeda, tras la caída y demolición definitiva de una mediagua alcanzada por el granizo, aroma de derruido adobe, como olor a pan en la mesa de una abuela muerta. El adobe evoca el primer granizo sepultado en su memoria, cuando descubrió el color de la vieja pintura de las viviendas, el pastel amarillo y celeste de una casa tocada por el rayo que ella relaciona, no sabe por qué, con el color de las publici-

dades de posguerra en las revistas del *Reader's Digest* que papá leía. También trae consigo el temor a los adultos que conjuran el frío con aguardiente de caña o el anís peligroso que, en una sola tarde, toma de los cabellos al animal erguido y lo desploma sobre el suelo de las bestias memoriosas de rencor. Tatiana Karina, la muchacha, recordará, como yo recuerdo, a un padre que barre inexplicablemente los restos del granizo y al que oímos rezongar ante mi indiferencia por los deberes de casa: he venido al mundo decididamente inútil y mi padre se acostumbra a drenar el agua filtrada en los umbrales de las puertas y a barrer el granizo sin descanso, solo. Mientras equilibra el cuerpo al reparar una gotera, no le queda más que revelar a sus hijos que el eco de una piedra es el croar de una rana que suplica por más lluvia. Más tarde, durante la misma y eterna estación, olvidaremos a las ranas, dormiremos más de lo debido y despertaremos agobiados, culpables. La voz sibilante del padre lo subrayará, nos lo hará saber. Hallaremos consuelo con las manos aferradas a la barandilla en la escalera que permite añorar la ciudad en el horizonte.

Después de la tormenta, el orden. Una pareja de pichones ha nacido en los entresijos del tejado y esta mañana gorjean en una lengua que podría ser la de Hawthorne, aves calientes y redondas en el nido, que ha obsequiado para ellos los dedos de la niña, pájaros siniestros. Bajo una gota de sol amarillo con bordes naranjas y opacos, los mismos dedos disponen sobre los rombos de las mantas

un abrigo verde de paño, unas mallas, el vestido blanco de olanes, las botitas verdes de goma que compondrán la tenida para el juego en los charcos. Después de la tormenta, vendrá el orden de las prendas, después, con el nuevo día, otra vez el enfrentamiento entre hombre y nacimiento, entre cabeza y tripas, después, sobre la cama, la ropa que jamás secará o, peor aún, raída, se echará a la basura. Porque solo en apariencia nos concentramos en ideas y nada en los cuerpos, porque los hombres del páramo consumimos la vida, haciendo tareas mientras la naturaleza descarga su furor, sin informarnos que somos idénticos a quienes se refugiaron en las cavernas de la noche antigua. Los hombres del páramo simulamos ilustración, pero somos, a fin de cuentas, antiguos residentes.

\* \* \*

La melancolía es el único sentimiento cuya validez nunca he puesto en duda, escribió un caballero mexicano de *tweed*. Si de la visión del cataclismo transitamos al catálogo de desarme que incluye la caja de invierno y si de allí hemos avanzado a una dicha fugaz y a la inclinación del frío a preservar la vida, no dudaremos que lo conclusivo de la época en que el agua azotaba las veredas de la ciudad pasaba por la conjetura del mundo detrás de la ventana, aunque dentro se contemplara el crepitar de la sal en el hogar, lo ocioso e inútil que permanece. De este modo, puede explicarse nuestro peculiar amor por el aburri-

miento, nuestra estéril obstinación con lo mismo; de ese modo, puede entenderse que ella, la mujer, la muchacha, la niña, retorne a casa y a espaldas de baldes y palanganas prepare las valijas para intentar huir de este hastío; de ahí que Tatiana sea quien haya decidido volar a otro país, otra geografía, como la joven que, para un mal amigo, debajo de la nieve, afila el puñal mientras la ventisca furiosamente cubre hasta el techo de una frágil choza (Aleksandr Blok), de ahí que haya sido ella quien intentase conjurar la inutilidad de la casa y la imposibilidad de la calle.

Justificada y padecida la familia en el silencio, en el no tener de qué hablar mientras se aguarda en la cueva, ella se vio andar con precaución sobre el hielo, se miró en la premonición del amor que añora la libertad, de la libertad que es el amor, de la libertad que mata al amor, se descubrió a sí misma durante el alba mientras el terso rumor del zinc presagiaba que la furia de los elementos podía ser vencida. La tercera semana de abril, un jueves veintidós, ella tomó la decisión. Se hizo definitivamente grande y en la ciudad aún llovía. Abrió la puerta de calle y se marchó.

\* \* \*

Hoy, el calor es intenso y el calendario advierte que pasamos por el primer día del año dos mil algo. Hoy, las estaciones se han perdido y el dolor desaparece. ¿Cuántos eucaliptos han muerto en la ciudad? Hoy, las siestas abren

los ojos al sol y las muchachas caminan con sus vestidos de color naranja. Hoy (como ayer, quizá), el amor es la indeterminación, el amor es la muerte, el amor no es el cuerpo sino el desfile torpe de las palabras. Hoy, el fracaso del orden ha sido desarmado. Hoy, sueño que una mujer sueña que en la ciudad aún llovía. Hoy, advierto el reloj y me siento a pensar y escribir que acaso nada puede ser más efímero que cruzar una puerta. Hoy, estoy convencido de la implacable persuasión de la derrota.

*(Mundo Diners, 2016)*

## MI ESTANQUILLO

Hace seis meses, Salvador Elizondo me regaló una palabra, *estanquillo*, que pronunciada me devolvió al pasado. Estanquillo era, según Elizondo, uno de esos comercios de “pequeñas vitrinas empañadas” que “exhibían montoncitos de diversas cosas, principalmente dulces y caramelos. En frascos de vidrio los clásicos de anís, de hierbabuena, de fresa, que se vendían a granel, a centavo y a dos por cinco”. Y más: “Cigarrillos de tabaco negro: Elegantes, Delicados, Casino, Alas, Tigres, Faros, casi siempre un poco secos”. El mío no divergía mucho, lo primero su olor a pan y pared de adobe mezclados con rusticidad y vejez. En mi estanquillo, lo primero que uno miraba eran los frascos, esos panzudos guardianes de caramelos granizos en opaco verde, rosa y amarillo, compactados a la manera de una mandarina enana. Las tapas de lata resguardaban los granizos ante la severidad de los envases, también de lata, que servían ora para almacenar arroz, ora para el azúcar, la harina o el grano, ora para servir de asiento a la matrona que atendía al pie de su mostrador de madera con balanza en una esquina y exhibidor de

chocolates, manteca de cacao o latas de té Hornimans en la otra. Colgaban del techo de mi estanquillo filamentos negros de grasa, alrededor de los cuales una mosca se aprestaba al descenso en picada hacia el ojo del gato. En ocasiones, el minino dormía sobre un pequeño Frigidaire de redondeadas aristas, la matrona abría la puerta y tomaba con su rolliza y tibia mano el palo de un plátano helado con antifaz de chocolate y la voz pequeña desde el suelo insistía, “otro congelado, señora”, aunque solo servía a inflamar el hígado de la matrona. Por fortuna, el maíz tostado con una rebanada de queso curaba esas aflicciones y aun el dulce de leche espeso, casi seco, que ella untaba en el corazón de un pan de origen siempre incierto. Cumplía función similar el café negro, preparado con esencia Águila de Oro, traída de la calle Benalcázar, del edificio situado frente al de los Correos, que ella sostenía en un tazón de hierro enlozado, entre el sueño y el desconsuelo, sentada sobre la lata de los oficios inútiles, antes depósito de harina de trigo, mientras el crepúsculo descendía pálido, verde, amarillo y naranja.

Este, mi estanquillo, lo conozco bien, una de las voces a ras del suelo es la mía, la oigo con embarazo. Este mi estanquillo. En él, crecí al calor de la matrona, que también es mía, mi abuela María, Mamá Marita. Ahora clausurado y extinto, mi estanquillo.

Yo, recuerdo.

*(Radio Visión, 2008)*

## EPÍLOGO

### UN DEVOTO HEREDERO

Si, para bien o para mal, comencé a publicar artículos de prensa a partir del cambio de siglo, del XX al XXI, veinticinco años atrás, durante ese ejercicio creo haberme servido de los recursos del periodismo de vanidades a mi antojo. No ha habido, supongo, formato que no haya frecuentado e intentase, con él, coser una historia, retratar a un individuo, relatar un suceso al que ofrecer, con justificación o sin ella, el aliento de lo permanente, de la misma manera que me ha ocurrido al momento de dar mi opinión en una columna, en una nota breve o al redactar artículos de revista con aroma a tratado. He cumplido esas tareas con el fin de hacer dinero, gracias a que el florecer del género no ha tenido buena fortuna en nuestro medio en la prensa escrita. Quiero decir que la competencia ha sido escasa, casi nula. Con eso, pude pagarme, aún joven, alguna corbata Gianfranco Ferré o iniciarme en el *dry martini*.

A finales de la década de 1990, tenía poco más de veinte años, vivía embriagado de vanidad y ambiciones,

aunque, advierto ahora, traía una estela de enseñanzas que no puedo dejar de citar en este volumen, que recoge mis artículos periodísticos de dos décadas. Como suele pasarnos a quienes intentamos con una carrera literaria seria, cuando joven, el periodismo se me venía como un oficio inevitable, aunque no del todo apetecido; no lo veía como una actividad con la que pudiera sentirme cómodo. A los veinticinco años, deseaba verme como un ensayista literario que experimenta en las páginas de un par de revistas, que se me venían a mano más como un vehículo de roce social que como el espacio para desarrollar una carrera. Quería ser escritor, pero no tenía conciencia sobre lo que debe hacer un escritor para vivir.

Me place pensar el comienzo de todo, cuarenta años atrás, sobre la base de retazos de memoria e imaginación: la década de 1970 en la que crecí —era un niño de seis años a fines de ese decenio— sería muy importante a la hora de moldear el ambiente cultural de nuestro país. Aparte de los libros y las librerías, además de uno o dos periódicos nacionales que circulaban en Quito, los kioscos del centro de la ciudad vendían diarios extranjeros retrasados por días, semanas y hasta meses —*El País* de España, en ocasiones— y revistas de orígenes diversos, la mayoría banales, recogían información internacional sobre cine, espectáculo, moda, hogar, decoración, belleza, cultura y artes. Eran las publicaciones latinoamericanas que encontrábamos en casa y en la peluquería, en ocasiones también en el bazar o en la modista, *Cosmopo-*

*litan, Vanidades* —en la que Corín Tellado publicaba sus novelas por entregas, como en el siglo XVIII—, *Hombre, Conozca más, National Geographic*, o una más seria, *Visión*, consagrada a temas internacionales y políticos. Vivíamos también la última gran etapa de *Selecciones del Reader's Digest*, cuyos ejemplares de una cuarta y media de alto se enfilaban en las casas de la clase obrera hace décadas. El contenido de estas revistas configuraba el escaso pozo de sabiduría de una clase social con un pie en la Plaza Grande de Quito y el otro en los sueños americanos del *dream of life* disseminados en dichas páginas. Por encima de ese rango, los *urbanitas* más adinerados, aún con añoranzas rurales —de sus rústicas *Land Rover*, los ricos se apeaban con aroma a eucalipto en los sombreros, mientras los pobres descendían de los autobuses con olor a potrero quemado— alimentaban su ocio con otras lecturas más o menos refinadas, pero la plebe de ambiciones limitadas no alcanzaba —entre ella, mi familia— más que dichas selecciones. La situación socioeconómica y cultural de este país era la de un pueblo italiano en la inmediata posguerra de los 40. La revista *Vistazo* local, en sus ediciones de la década de 1970, en particular, tenía buena factura y sus colaboradores eran lo mejor que había dado el periodismo de entretenimiento e información entre nosotros. El español Alberto Borges, residente en Guayaquil desde hace tiempo, escribía para ella, del mismo modo que lo hacían un anónimo para mí en ese tiempo, Manuel de J.

Real; el poeta y cuentista, además de periodista, Alejandro Carrión —con el paso del tiempo también en las páginas de la revista *Diners*—; y más tarde o más temprano, no lo recuerdo con precisión, Rodrigo Villacís Molina y otros que redactaban sus notas acerca de los asuntos que aquí interesan: vanidad, espectáculo, semblanzas de personalidades y cultura.

No cabe duda que eran otros tiempos del periodismo de luminarias en América Latina: *Vanidades*, la revista fundada en Cuba por Herminia del Portal, en 1937, con residencia en Miami y Nueva York desde 1959, a raíz del triunfo de la revolución de Castro, había entrevistado a escritores y personalidades de la política y el espectáculo sobre sus recomendaciones de libros a regalar en la Navidad de 1971. El artículo incluía a un joven Salvador Elizondo quien apuntaba, sin titubear, que debería obsequiarse el *Ulises* de Joyce (edición continental de *Vanidades* de noviembre, entrevistado por Josefina King de Carreño); de la misma manera que, años más tarde, dicha revista traía un especial consagrado a los perfiles que los escritores latinoamericanos vivos más importantes de ese entonces habían hecho de sí mismos, para acompañar las fotografías de un libro de las argentinas Sara Facio y Alicia D'Amico. Los autorretratos escritos eran obra de Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Fuentes, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Neruda, Sábato, Borges, entre otros (*Vanidades*, edición Colombia de 1976). “Eugene

O'Neill: un viaje hacia la noche” fue un especial dedicado al dramaturgo americano, que incluía un fragmento de su libro *Viaje hacia la noche*, en el número continental de marzo de 1974; en tanto, en una crítica cinematográfica, Josefina Lleras aporreaba contra *Chinatown* de Polanski, en el número de *Cosmopolitan* de octubre de ese mismo año; y la edición continental de *Vanidades* de febrero de 1972 ofrecía un avance en español de *Una especie de vida*, de Graham Greene, libro que aparecería en el mundo recién el año entrante, 1973, junto a una generosa nota sobre el autor de *El tercer hombre*. En otra publicación, *Hombre* (marzo de 1981), aparecía un amplio reportaje sobre el cirujano del primer trasplante de corazón abierto, el sudafricano Christian Barnard, firmado por Juana Rosa Pita, del mismo modo que ese número presentaba su excelente comentario crítico acerca de la novela *Una familia lejana*, de Carlos Fuentes... Desconozco si los años anteriores de esas revistas fueron igual de prestigiosos —imagino que sí, acaso mejores—, pero de la calidad de los números de los setentas puedo dar fe yo, que fui lector de ellos desde niño.

La revista del *Reader's Digest* —lo *digerido para el lector*—, *Selecciones*, era la joya de la corona de las publicaciones del tercer Estado. La etapa de gloria de *Selecciones* en español comenzó en la inmediata posguerra, en los cuarenta, pese a que la revista había aparecido en 1922, en el ambiente romántico de Nueva York, los años previos

a la gran depresión del 29. Antes de la guerra, se había convertido en la más importante revista de conocimiento de alcance medio en los Estados Unidos, hasta llegar a ser la más leída del mundo. En los Estados Unidos “la tirada del Digest era en ese entonces [1936] de 1.800.000 ejemplares, la mayor tirada lograda por una revista de 25 centavos, excepto *Good Housekeeping* de Hearst”, de acuerdo con la misma revista. Se sabía que *Selecciones* era la punta de lanza ideológica del imperio americano en América Latina, pero esto no impidió que el desarrollo de su contenido fuese un portento del periodismo de resumen. *Selecciones*, “en español” —su edición en castellano data de 1940—, era el cajón de sastre más afortunado y mejor elaborado entre las publicaciones misceláneas, como saben quienes fueron sus cultores en Latinoamérica. Su magnetismo anidaba en la facilidad, la claridad y amenidad, y las dotes para la condensación, pese a que estas virtudes conllevasen también su dosis de lastre: el maniqueísmo, la carencia de matices retóricos, de estilo en general. Qué más da si podíamos llevar en la bolsa de la compra una “pequeña universidad de bolsillo”, publicidad de *Selecciones* curiosamente parecida a la de los breviaros del Fondo de Cultura Económica de México —que comenzaron su andar en 1948—, libros de formato pequeño y gran contenido, escritos por especialistas en distintas materias —economía, artes, literatura, religión, ciencias sociales, psicología, historia— con el fin

de poner el conocimiento al alcance del lector medio, el *common reader* de Virginia Woolf. “Una biblioteca que lleve la universidad al hogar” era el lema de los brevariarios y, de modo análogo a lo que *Selecciones* hizo en un nivel ostensiblemente más modesto, ambas series de publicaciones parecen haber cumplido su misión divulgativa con creces.

Sospecho que los varones leíamos *Selecciones* más que las mujeres, aunque nada impide que esté equivocado. Lo digo porque *Selecciones* carecía de sentido del humor, pese a su sección de chistes “La risa, remedio infalible” y a un gracejo incipiente muy a la norteamericana, más candoroso y destinado a caballeros que mataban su tiempo libre con *Mecánica popular* que a los lectores de Roma, Londres o París, acostumbrados a un humor más punzante. Tampoco *Vanidades*, ni las otras revistas ligeras de América Latina, obtenían matrícula de honor en cuanto a gracia con la pluma y el punzón. Cuando atisbé mi destino alimenticio en las revistas, transcurridos mis veintidós años de edad, deseaba escribir con gracia y levedad, pero también con mordacidad y agudeza, con ponzoña, y algo que en nuestro medio, hasta hoy, es escaso, por no decir inexistente: *sentido del humor*. El humor que buscaba era una mezcla de azufre con elixir, ese malicioso sonsonete propio del chisme entre tías o entre homosexuales, un veneno a ser inyectado con maldad. Pero no encontraría un molde para ello, hasta leer los artículos de la Hera de aquellas publicaciones, la imbatible *Playboy*. A todos nos

movían sus *centerfolds* rubias de belleza soñada e inalcanzable y los especiales de desnudos sobria y convenientemente barnizados de elegancia, entre lo *kitsch* y la leche pasteurizada, de la revista sobre la que más se ha escrito, los dominios absolutos de Hugh Hefner. Sin embargo, en el medio de habla hispana, en América Latina, más aún en nuestro pueblo, se ha reconocido menos su calidad editorial. Lo escrito en *Playboy* era poco menos que fastuoso y su manera de presentar notas y artículos disfrutaba de la libertad de una pluma que hería con la socarronería y el desenfado de los que carecían las otras revistas. No solo eso: *Playboy* era un portento de periodismo en sus secciones de crítica cultural —música, cine, libros—, sus costosos reportajes, sus espectaculares entrevistas, la persistente indagación en temas sobre el comportamiento sexual de los norteamericanos, sus especiales sobre el mundo y la política, y el concurso de los mejores escritores del mundo, no solo periodistas sino autores de ficción que reservaban relatos o avances de sus libros a las páginas de la revista. El grueso de *Playboy* estaba escrito en lo que no sé si hagamos bien en seguir llamando *lenguaje pícaro*, cual me parece el basto resumen de las muchas facetas de la retórica incitante y confortablemente crítica que se respira en sus páginas. Eso era lo diferente, desde mi punto de vista: el lector de *Playboy*, estadounidense de nivel medio de ingresos y más, no era el *common reader* latinoamericano —menos el de nuestro país— que ape-

nas había dejado atrás el mar embravecido de su historia y sus naciones difusas, a fin de tomarse un descanso y retirarse a leer. Los lectores de *Playboy* respiraban en una esfera de libertad individual y cultura universitaria: no conservaban en la espalda más franjas de finca o rancho, habían sido educados, si no en el seno de las costosas universidades del imperio, sí a cargo de sus periódicos opulentos y estables, y por el crisol que llegó a igualar todo y a todos en los Estados Unidos a partir de la década de 1950: la televisión.

En mi pueblo, la *Playboy* también era comprada licenciosamente en los kioscos del centro de Quito, donde estaba dispuesta entre la basura pornográfica producida en Nueva York y Miami, como la revista *Pimienta* o alguna procaz más rebuscada como la española *Lib*, y las pacatas, aunque impecables, revistas de vanidades latinoamericanas. El punto de vista profundamente individual que había traído consigo el nuevo periodismo norteamericano atravesaba las páginas de *Playboy*, ora en su sección de opinión “Forum”, ora en sus largas y cuidadas entrevistas y en las secciones cortas de arte, teatro, cine y televisión. Otro tanto ocurría con *Penthouse*, contraparte más descodada que *Playboy* e industria del eterno rival de Hefner, Bob Guccione, quien también tuvo incursiones estrepitosas como productor de cine y forjó más revistas. En la medida de su mayor osadía, también la escritura de los artículos en *Penthouse*, particularmente las fantasías

sexuales, era más obscena y descriptiva, plena de condimento y escabrosa rugosidad. Sin embargo, a la par que eso se leía en *Penthouse* y *Playboy* —las dos protagonistas de las interminables *guerras públicas* de los setenta—, uno también podía hallar páginas firmadas por Kurt Vonnegut, Joyce Carol Oates, Stephen King, Philip Roth, entrevistas a Gore Vidal o Asimov, y reportajes acerca de la encarnada corrupción gubernamental en América. *Penthouse* también se encontraba en Quito con algo más de ilusión o suerte, como cuando una tarde, en casa de unos primos cuyos padres vivían en Francia, se pasaban de mano en mano, furtivamente, un par de ejemplares que habían atravesado el Atlántico, y los ocultaban bajo los cojines de los sofás cuando acechaba la mirada de los adultos. No entiendo bien cómo, después, esos ejemplares pararon en mis manos.

De esas publicaciones periódicas foráneas me alimenté durante mis años de infancia y adolescencia, además de los libros de todo orden que comencé a leer desde niño. Mientras me nutría del nuevo *pulp*, leía a Tolstoi. Tras espinosos años universitarios, surtidos de honduras filosóficas desplegadas cual minas en Vietnam y cuando ya frecuentaba algún bar de hotel en Quito, avisté las revistas más remilgadas. En esos años, mis tempranos veinte, conocí, en primer lugar, a *Vogue* y *Bazaar* (*Harper's Bazaar*) hasta alcanzar, en este frívolo andar, las páginas de *Vanity Fair*, *Esquire* y *GQ* (*Gentlemen's Quarterly*). *Vogue*, *Harper* y

*Vanity Fair* definían el perfil de la moda y el espectáculo en su más alto rigor, pero si *Vogue* se ponía melindrosa y dedicaba demasiadas páginas a la perfumería o a la caralencería, siempre estaba *Vanity Fair* para salvarla, con la consagración de sus amplios y pulcros reportajes a los gajes de la gente del mundo del espectáculo, a un político, un magnate, un actor, un artista o escritor. Recordemos que *Vogue* era la segunda más antigua entre las vanidosas: había sido creada en 1892 en Nueva York, veinticinco años después de la aparición de *Harper's Bazaar* en 1867; estaba dedicada, en su origen, a los ricos, a las mujeres, y era, como las otras, una revista cara. *Harper*, tempranamente, también pasó a formar parte del emporio creado por Hearst y había hecho de la fotografía un arte en sus páginas, con colaboradores como Richard Avedon, Milton Greene —el afamado fotógrafo de Marilyn Monroe—, Patrick Demarchelier, Irving Penn y el mismísimo Man Ray. *Vanity Fair*, la resurrecta, en su segunda temporada que conoció fama a partir de 1983 —existió antes, en la época de la depresión, entre 1913 y 1936— se convirtió en una publicación de la más alta exigencia profesional, por encima de todas las otras en su concepción heterogénea de artículos para el lector cultivado y curioso. Sus reportajes acuciosamente investigados han pasado a enlistarse junto a los mejores del mundo de los grandes periódicos y de las revistas americanas y europeas. En *Vanity Fair*, se reveló finalmente, tras veintidós años, octubre de

2006, por ejemplo, la identidad del delator encubierto del caso Watergate, Garganta Profunda, en la figura de W. Mark Felt —número dos del FBI en el primer lustro de la década de 1970—, quien fue guía de la investigación de los periodistas Woodward y Bernstein del Washington Post que terminaría con la presidencia —y la figura política— del presidente Nixon, en 1975.

De su parte, *Esquire* fue la revista del grupo de Hearst orientada al lector masculino, con un matiz que me sobrecogió al conocer por primera vez su historia: Hemingway y Fitzgerald —dos autores a quienes comenzaba a conocer y venerar a inicios de la década de 1990— habían escrito para ella en los veinte, de su cooperación con la revista provenía aquello de lo que Fitzgerald se avergonzaba y que había precipitado su ruptura con Hemingway cuando éste dijera que su venta de artículos a la revista era una forma de “prostitución”. En lo posterior, los escritores que publicaban historias para *Esquire* incluye a la plana mayor del llamado *nuevo periodismo*, Norman Mailer, Tim O’Brien, Gay Talese, Tom Wolfe. Amén de considerar a la ficción para ser incluida en una revista de entretenimiento, el vértigo de la pluma del centelleante trío Mailer-Talese-Wolfe me llevó a pensar que escribir periodismo podía resultar tan seductor como ocuparse de la ficción.

Finalmente, *GQ (Gentlemen's Quarterly)* —trimestral en su origen, como su nombre lo indica— devino la vitri-

na de las aspiraciones del varón contemporáneo, educado en el deporte, el consumo múltiple —automóviles, gadgets, ropa y accesorios, libros, arte, cine y... mujeres—, la salud, la competencia y las demostraciones de estatus. Era el peldaño más alto de los pujos a la norteamericana, situados a millas luz de lo que nosotros podíamos alcanzar, e inclusive imaginar, aquí. Periodísticamente, *GQ* calcaba lo mejor de *Vanity Fair* en la parte seria, hacía la venia al cuidado neurótico de la imagen y la fotografía de *Esquire*, al bien hacer editorial en la moda, dirigida a los hombres, en su caso, de *Vogue*, y se ufanaba de una minúscula inclinación al desenfado, copiada de la decana *Playboy*. Junto con mi conocimiento tardío de *Esquire*, estos componentes pronto me revelarían lo que los amos del marketing de las revistas querían decir con su concepción de *estilo de vida*. Era precisamente eso: un modo de vida victorioso, ostentoso y caro, demasiado caro de subvencionar para nosotros, que habitábamos esta esmirriada provincia del sur. Fue después de mis años de universidad que di un salto a la calle y descubrí este caleidoscopio de lo que ocurría en otros países, frente al abatimiento de eterno domingo por la tarde en nuestro país.

Con este libro, intento saldar la deuda que guardo con este quimérico pasado y con los autores que me han nutrido en el periodismo ligero en diversos momentos de mi vida. Si me he detenido en este recuento, ello obedece a que lo dicho ha constituido, modestamente, la perse-

cución de un estilo, de un modo de escribir y estar en el mundo, más allá de una elección profesional. La suma de lo aprendido en esas publicaciones, su concepción editorial, los modos expresivos de sus escritores, su mirada personal, el deseo por dibujar el temperamento e historia de las personalidades y hacerlo con una voz inconfundible, con la mirada de quien tiene licencia para decir algo sobre el resto porque es uno más en ese conglomerado, uno y todos en la misma condición, es lo que me alentaba. Muy joven, no encontraba ese modo de operar en un medio ayuno de individualidad sin presunciones o intereses, el nuestro, vergonzoso y siempre en busca de ocultarse entre la multitud, por lo cual tuve que modelarlo desde el limo. No existía ese tipo de prensa en este medio, en tanto no teníamos el ambiente, los lectores ni el interés. Me movían las ganas de ser yo mismo —como un hijo menor, un devoto heredero de Wolfe, Talese o Norman Mailer, la tríada pugilística— y no claudicar en el intento. Me movía el deseo de esgrimir una voz, una más al fin y al cabo, como varios ya lo habían hecho... fuera. Esta podía ser una breve hazaña en un universo minúsculo.

Debo agradecer lo recibido de quienes he aprendido en las publicaciones citadas, y en los libros que he leído durante años y han alimentado dicha voz. De los libros, reconozco lo que me ha ayudado a pulir el buril en gente como Hedda Hopper, la chismosa de Hollywood; de Guillermo Cabrera Infante, el arreglista de las partituras del

cine y la literatura; de Kenneth Anger, el ocultista de los secretos sicalípticos del cine en su *Hollywood Babilonia*; de Greil Marcus, el viajero del tiempo y las culturas desde el cajón de una camioneta de *rock & roll*, en sus *Rastros de carmín*.

En los albores de mis veinte años, cuando concurrieron a mi ventana en casa de mis padres la mayoría de los autores de aprendizaje, leí una compilación de las notas de prensa de Camilo José Cela, *El color de la mañana*, que me ofreció un catalejo de lo que se podía alcanzar desde una posición individual, que no es más que un visor moral materializado en una sintaxis. Esa colección que leí a los veintidós años fue apenas una muestra del editorialismo español que, en lo posterior, me vino por tandas a lo largo de más de doce años, de lo más antiguo y granado, las notas escritas para prensa por Larra, Azorín, Ortega o Plá, hasta Francisco Umbral. Solo consigno lo que ha sido importante para mi desarrollo como escritor de perfiles, artículos de vanidad, columnas y notas breves.

También he sacado provecho de otros españoles, muchos mexicanos y latinoamericanos. Los cronistas Salvador Novo —el marginal en el centro—, Ibarguengoitia, José Joaquín Blanco, Pérez Gay y José de la Colina, exiliado español en México, escribieron muchas de las notas más deliciosas del nuevo tiempo mexicano acerca de la noche, la fiesta, el funambulismo y el recuerdo de las estrellas del México de Oro y posteriores. Nada como

la gracia sutil de Ibargüengoitia, el barniz melancólico de J. J. Blanco o la mirada contundente y masiva de De la Colina. Mucho leí, durante un tiempo, las columnas de Enrique Vila-Matas, cuya concepción afrancesada sobre la existencia de un azar que enlaza un suceso con otro, en apariencia inesperado, del que se extraen conclusiones inadvertidas al interior de una columna de prensa fue de gran utilidad para mí en su momento, algo que se evidencia, espero, en una nota como “Ídolos caídos”, contenida en este volumen. García Márquez y Mario Vargas Llosa constan entre los mejores columnistas en español de los últimos sesenta años. Nunca he dejado de leerlos, pese a mi desacuerdo en ocasiones, no con sus posiciones ideológicas y políticas, sino con el afán pedagógico de las columnas de Vargas Llosa. Por Javier Marías, no puedo guardar más que devoción: lo comencé a leer en su *Carta de Madrid*, en la revista Letras Libres que reproducía notas aparecidas en *El País* de España. Varios de mis amigos eran escépticos o de plano aborrecían las notas del Marías periodista, pero no puedo estar más en desacuerdo con ellos: su morigerada iracundia, su sentido común, su desembozada independencia y su civilidad complementaban lo que el Marías novelista siempre fue: un artista irreductiblemente honesto. En no pocas ocasiones, además de casi siempre estar de acuerdo con lo defendido o denostado por Marías, su columna desataba en mí una sonrisa y, en ocasiones, alguna carcajada. Naturalmente,

no son estos los únicos columnistas que he seguido estos años, pero sí una muestra de quienes más he aprendido trucos y enfoques del oficio.

En las revistas no he escrito solamente sobre vanidades ni sobre temas frívolos. Escurrirse el ensayo en la prensa es algo que me gusta, igual que destilar ideas, frases ingeniosas o pasajes delirantes en una nota escrita para los periódicos o las revistas. Pero uno de los comunes denominadores de mi trabajo ha sido el entretenimiento: nunca la redacción de un perfil, una nota de vanidad o un artículo de cine me ha llevado a sufrir como sí lo ha hecho y lo hace una página literaria. Tal como he descubierto con ocasión de la escritura de este epílogo, Eliot decía — lo recuerda Martin Amis— que quien se extienda en más de dos páginas de prosa sucumbirá al pecado natural de la lengua. He ahí una de las ventajas de escribir notas de prensa bajo las presiones de jefes, auspiciantes y cierres de revista: uno puede sortear los pecados naturales de la lengua —la corrección reconcentrada, el pulimento, la segunda mirada, la asfixia del destello— a cambio de hipotecar la densidad. Quien escribe para la prensa —esto lo sabe cualquier periodista de amenidades— escribe con sinceridad.

Varios de los artículos escogidos para *El infierno de las vanidades* son una completa invención a partir de material noble; esto es, sobre la base de información verídica (o la que puede considerarse tal en nuestros días), halla-

da en Internet. A partir de ella, he compuesto artículos como “Pecados capitales: la gula” o “Comer o morir por un millón de dólares”, que podrían parecer más relatos de ficción que otra cosa. Mi lupa ha contemplado, en buena medida, una gradación jocosa, y, en otros casos, aguda, explicativa o crítica. En la ejecución de mis semblanzas, especialmente las de personajes internacionales para cuya construcción los datos siempre han sido de segunda mano, he resumido y compactado información, con el fin de imprimir una mirada personal, a veces envenenada, a veces solidaria, en ocasiones contemplativa o devota con el personaje. Los ejemplos que he procurado seguir, entre una docena, van de Plutarco a Truman Capote y Gay Talese. Sabrán perdonarme no haber tomado en ocasiones una distancia mayor, tal vez irónica, con los perfilados: ello puede responder a que buena parte de estos escritos obedecieron a disposiciones editoriales, no a elecciones personales.

En general, me avergüenza un poco la adjetivación correspondiente a esa edad previa al pecado natural de la lengua en que respiran estos artículos, pero debo decir, en mi descargo, que ello obedece al dardo publicitario que quise asestar con estos artículos: el objetivo siempre fue sembrar interés en un hipotético público. Ha de descubrirse que el lenguaje es superficial, artificioso y efímero, de efectos fugaces, pero no en todos los casos. En su peor forma, apela al panegírico, en su mejor vertiente juega

con la mordacidad, el desafuero y la reflexión. Sumergido en la paradoja de la perdurabilidad de lo efímero, he optado por la cobardía: seleccionar lo que me ha parecido notable y publicarlo. Que los lectores den cuenta sobre qué de lo recogido aquí merece la pena conservarse y qué debe ser condenado al perpetuo olvido del silencio. Lo escogido, en buena parte, ha sufrido una refacción que intenta hacer más sencilla la tarea del lector: he suprimido pasajes circunstanciales, he intentado dinamizar la redacción y borrado lo que el tiempo ha amarillado. Casi todos los artículos han sido retocados con la idea de que pulimentar algo que fue concebido para su rápido consumo es nuestro deber antes de publicarlo en un libro. Ah: una de las ventajas del volumen, si alguna merece, es que puede leerse por cualquier parte.

Quizá un volumen como este, armado con tal libertad, no case ni casará bien con el ambiente cultural imperante en nuestro país, que siempre ha sido frío y ambivalente: indulgente con actividades al interior de ciertos grupos, agresivo y beligerante fuera de ellos. No se trata de un libro excéntrico, ni por los personajes ni por la escritura, pero sí inusual. A ello me refiero. Si resultado demasiado sincero con estas palabras, mis paisanos sabrán disculparme: estoy harto de las gazmoñerías de nuestro medio, de citar a grandes filósofos en prólogos de libros que intentan, taimadamente como siempre, justificar obras menores... o inexistentes. También estoy cansado de la moda, al menos de la moda que no habita

solo en la ropa sino en la cultura y en las universidades. Con esto, quiero decir que me he visto en la necesidad de explicar aquí, con pelos y señales, lo que hice y por qué lo hice. Hearst nos liberó, paradójicamente, al imponernos el mayor de los yugos.

Nunca he vivido en Estados Unidos ni en el extranjero, pero estas notas y perfiles parecerían corresponder a un cosmopolita, a un viajero o, para apetito y beneficio del desprecio, a un sujeto presuntuoso. Quizá, a alguien asombre o moleste el aire de opulencia de estos artículos, su aroma a falso lujo. Les ruego excusarme. Las personas, también los escritores, hallamos nuestras maneras de adaptarnos a la vida y a nuestro entorno. Esta ha sido una de las mías. He atravesado varias mascaradas y un par de sinsabores, aunque, no puede ser de otra manera, la experiencia acumulada me haya dejado en mitad de la vida, con medio siglo de edad, siendo algo más extraño que cuando comencé a recorrerla, tras salir a la calle. Al menos, más raro en la plaza de mi pueblo.

Sin embargo, se sabe, desde hace mucho, que una de las mejores maneras para decir la verdad es tomar un disfraz. Y es lo que he intentado hacer.

*Quito, diciembre de 2024*



# ÍNDICE

EL INFIERNO TAN DESEADO	11
<i>Nota del autor y agradecimientos</i>	17
IGLESIAS 227	19
POP (REMIX)	22
PRINCE: UN HOMBRE LLAMADO PRÍNCIPE	25
MICHAEL	32
LA HORA DEL MONSTRUO	39
FRANCIS BACON: EL ENSORDECEDOR SONIDO DEL VIENTO	42
PECADOS CAPITALES: LA GULA	47
AVA GARDNER: EL ANIMAL INDOMABLE	56
CULT MOVIES: MÁS ALLÁ DEL CULTO	58
KEITH RICHARDS CREPUSCULAR	65
VELVET UNDERGROUND (O CÓMO ODIAR A LOS BEATLES)	70
ÍDOLOS CAÍDOS	75
MARIANNE FAITHFULL Y LOS STONES: SISTER MORPHINE	82
BOWIE: EL DUQUE EN EL FIRMAMENTO	88
NO LOS DESNUDOS	95

RÉQUIEM POR UNA CORBATA	103
MARCELLO Y LAS MUSAS	106
HUMPHREY BOGARTY LAUREN BACALL (O FUMAR UN PAQUETE EN TIEMPOS DIFÍCILES)	108
FELLINI Y LA DOLCE VITA	114
CARMINE: MITRABAJO ES BROADWAY	116
COMER O MORIR POR UN MILLÓN DE DÓLARES	122
RETIROS IMPOSIBLES	129
SOBRE LA NECESIDAD DE LAS CARTAS	136
EL AJEDREZ DE ENNIO MORRICONE	141
EL INVENTO MÁS GRANDE JAMÁS CREADO	148
PERIODISMO ES WATERGATE	151
HENRY KISSINGER: EL ÚLTIMO REPUBLICANO	155
LA ESTELA NEGRA DE LA MUERTE ENTRE LOS KENNEDY	161
MARILYN EN BLONDE: UN ALMA DESAMPARADA	165
MICHAEL DOUGLAS: CLÁSICO COMO HOLLYWOOD	173
SHAKESPEARE EN BRASILIA: LULA AL FILO DE LA DEMOCRACIA	179
EL HEMISFERIO DEL PUDOR	184
EL 69 DE MODA	192
¿SOFT? ¿HARD? ¿GONZO? PORN!	196
RITA HAYWORTH CON CIRUELAS	203
CELULOIDEY CADERAS LATINAS	208
CIUDAD DE MÉXICO: DESENFRENOY FIESTA	213
LOS AÑOS CON CARLOS FUENTES	219
FERNANDO VALLEJO: EL OTRO NOMBRE DEL ANTICRISTO	231
VÁSCONEZ TRAS LA CERRADURA	234

NOCTURNO DE LOS ORÍGENES	236
OSVALDO VITERI: ENTRE BARROCO Y MINIMALISMO	240
LÍNEAS DEL BEBEDOR Y LA IRA	246
MUERTE DE ALBERCA DE BRIAN JONES	249
ALCOHOL: ESTUPENDO ESCLAVO, AMO MACABRO	255
NOTICIA DE LA PROHIBICIÓN DE ALCOHOL	259
EL EXTRAÑO SEÑOR VARGAS VILA	268
GORDITAS VICTORIANAS	273
¿ES POSIBLE DISFRUTAR LA GORDURA?	275
DAVID CRONENBERG: EL CINE DEGENERADO	280
AUTOS Y FILMES CLÁSICOS: UNA RETROSPECTIVA	284
GUERRA EN LAS PISTAS: NIKI LAUDA VS. JAMES HUNT, 1976	289
SAMMY DAVIS JR. DESDE EL CORAZÓN DE LA MAZMORRA	294
ESCLAVOS INDISPENSABLES	301
SINATRA CUMPLE CIEN AÑOS	309
ALÍ: EL MÁS GRANDE	314
EXCÉNTRICO PLAYLIST PARA UNA NOCHE DE BODA (COMENTADO)	322
ANNA WINTOUR: EL SOBRIO ENCANTO DEL HIELO	328
EL ESCOTE (O PROHIBIDO ASOMARSE AL INTERIOR)	333
GASOLINA PARA LOS JEANS	337
MI NOMBRE ES BLUE JEAN, BABE	340
LANA DEL REY: LOS 50 EN LOS 10, LOS 10 EN LOS 50	344
EL NAPOLEÓN DE RIDLEY SCOTT	349
LAWRENCE DE ARABIA	358
CARTILLA DE LOS OLORES	360

LEONARDO DICAPRIO, EL HONESTO	363
VIGENTES REFUTACIONES AL ASEO DEL DOMINGO	367
CHISMES.COM	370
SANTIDAD E HIGIENE DE LA VAGANCIA	376
DAVID GILMOUR: LA BRISA DEL LIBERTO	379
CHÁVEZ EN LA RISA	385
LOS ÚLTIMOS DÍAS DEL INVIERNO	395
MI ESTANQUILLO	404
EPÍLOGO UN DEVOTO HEREDERO	406





Este libro se terminó de imprimir y encuadernar  
en mayo de 2025 en el PrintLab de  
la Universidad del Azuay  
Cuenca del Ecuador





WOOD





UNIVERSIDAD  
DEL AZUAY

Casa  
Editora

ISBN: 978-9942-577-19-1



9 789942 577191