





*Iconos del imperio*

CRUCE DE  ILENIOS  
CRÓNICA DE NUESTROS DÍAS



# Iconos del imperio

SECRETARÍA DE CULTURA

---

2019



GOBIERNO DEL  
ESTADO DE MÉXICO

ALFREDO DEL MAZO MAZA  
*Gobernador Constitucional*

MARCELA GONZÁLEZ SALAS  
*Secretaria de Cultura*

CONSEJO EDITORIAL

*Consejeros*

Marcela González Salas, Rodrigo Jarque Lira, Alejandro Fernández Campillo,  
Aurora González Ledezma, Jorge Alberto Pérez Zamudio

*Comité Técnico*

Félix Suárez González, Rodrigo Sánchez Arce, Laura H. Pavón Jaramillo

*Secretario Ejecutivo*

Roque René Santín Villavicencio

*Iconos del imperio*

© Primera edición: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México, 2019  
D. R. © Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México  
Jesús Reyes Heróles núm. 302,  
delegación San Buenaventura, C. P. 50110,  
Toluca de Lerdo, Estado de México

© Augusto Isla  
ISBN: 978-607-490-252-5

Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal  
[www.edomex.gob.mx/consejoeditorial](http://www.edomex.gob.mx/consejoeditorial)  
Número de autorización del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal  
CE: 217/01/18/19

Impreso en México / *Printed in Mexico*

*Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización previa de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México, a través del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.*

## PRÓLOGO

HAY, POR SUPUESTO, una cierta tensión encantadora en la idea.

La iconicidad es, en una de sus definiciones, una relación de semejanza entre un signo dado y el objeto o idea que representa. Sugerir que una persona es un icono, pues, evoca la posibilidad de que haya algo más detrás; que la estrella pública no es sí misma, no únicamente, sino un cúmulo de sentidos que se encarnan sobre ella y que la fama se encarga de diseminar compulsivamente.

Roger Caillois lo expresa muy bien cuando sugiere que todos queremos ser los mejores, los primeros, los más excelentes, pero como eso es imposible (así sea por pura aritmética), *delegamos* esta pulsión sobre los que sí lo son. El famoso carga sobre sí el peso del deseo de fama de todos; el exitoso arrastra, junto a su esfuerzo, el fracaso colectivo. Y, así, el icono se hace público de modo superlativo porque en privado no nos sirve. Y le miramos desde acá, desde el otro lado, allende el río, y tarareamos sus canciones y celebramos su esfuerzo olímpico y nos dolemos ante sus sobredosis y repetimos frases de sus películas, mal pronunciadas y toda la cosa (que tampoco es para tanto, pues nos mueve la pasión, no la precisión).

Pero llevar a cuestras los anhelos de una nación (y de los admiradores/imitadores de esa nación) es una exigencia durísima que ni el más pleno ni el más vacío de los sujetos parece superar con gracia. Si nadie sale vivo de esta vida, menos todavía cuando millones viven vicariamente a través de la estrella de cine o el cantante. La fama póstuma y el obituario de largo aliento son formas fantasmáticas; el

*american dream*, una casona embrujada. En sus *Meditaciones*, Marco Aurelio lanza una poderosa sugerencia: que la fama se da a través de la sucesión de “hombres que muy pronto morirán, que ni siquiera se conocen a sí mismos, ni tampoco al que murió hace tiempo”. Quienes recordamos al famoso de tiempos pasados somos eslabones en una cadena, a veces larguísima, de apariciones y posesiones.

Pero este no es un libro torpemente festivo, irreflexivo, que se dedique a consignar los detalles de las portadas de las revistas o a asentir ante las formas prefabricadas de la prensa del espectáculo. Mira qué bien, qué contenta, qué galante; cuánta voz, cuánto verso. Muy al contrario, late una pulsión casi didáctica que exhibe los procesos por los que la putrefacción del alma se convierte en adhesión de masas. El título lo dice clarísimo: retratar *Iconos del imperio*, reconocer el carácter icónico de algunas figuras de la vida pública norteamericana y luego denunciarles como parte de un imperio (cultural y algo más) sugiere que la fascinación se da no sin una buena dosis de resistencia.

Insisto: qué idea tan extraña y cautivadora.

Y así es como llegamos al asunto, porque en esta obra Augusto Isla recopila una serie de reflexiones escritas a lo largo de veinte años sobre iconos del imperio, personajes tan célebres que han traspasado fronteras geográficas y temporales. Celebrar su fama icónica, pero denunciarles como parte de un imperio (cultural y de otros tipos) siempre en expansión, nos pone ante las palabras de un autor que, aunque es lúcido en sus reflexiones y pulcro en su prosa, no deja de exhibir una curiosa tensión en el acto de mirar y admirar.

Algunos textos son detonados por la muerte del personaje en cuestión; otros, por pura fascinación o deuda con la infancia, porque así es la memoria. Y es que Augusto

Isla no le teme a su propia mirada, a admitir su admiración, y tampoco pierde de vista que aquí y allá se le presentan imágenes de vacío, desesperación e insignificancia.

A sus personajes (públicos, de todos, pero suyos por apropiación y esmero en el retrato) los pasea, los exhibe: esta se droga porque está vacía, este es un superficial que se las da de profundo, aquél es un tirano que obliga a los demás a expiar sus propias culpas. Este libro es una galería macabra, un *freak show* de inadaptados que, por una maquinación esquizofrénica del imperio, terminan convirtiéndose en iconos; en adaptados a la fuerza, en diseminadores de deseo para otros inadaptados.

Las áreas de interés de Augusto Isla son variadas, pero en algo se exhibe nuestro autor como un conocedor y apasionado: el cine. Es allí donde más fácilmente puede repartir halagos que no exigen matiz o lamento, como cuando describe a Orson Welles como un genio precoz, sin miedo a controversias. Además del citado Welles, el autor le dedica capítulos a Billy Wilder, director de origen austriaco que encuentra en lo grotesco la fórmula para sus comedias; a Marilyn Monroe, cuya vida estuvo condenada al vacío; a William Wyler, artífice de una brillante adaptación de *Washington Square*, del también norteamericano Henry James; a Peter Weir, elegante y profundo; a Clint Eastwood, amante del jazz; y un tanto menos elogioso es con Guillermo del Toro, pues no acaba de convencerle que el jalisciense insista ser mexicano pese a las claras huellas de que su obra ha sido colonizada por el imperio. Mención aparte para George Dewey Cukor, “director de actrices”, quien supo encontrar el modo de que Joan Crawford, Katharine Hepburn, Greta Garbo, Marilyn Monroe y otras dieran lo mejor de sí. Cukor entendió el “alma femenina” y la plasmó en sus cintas, de la mano de sus actrices. De allí

que, para Augusto Isla, Cukor sea el representante perfecto para comprender el gran mito de nuestros tiempos: el de Pigmalión, compañero inseparable del narcisismo, que busca la belleza y la perfección en un mundo de imágenes.

Hay músicos: Frank Sinatra, compleja personalidad que lo mismo se codea con gánsteres que organiza cenas de caridad; Michael Jackson, rey del pop y del exceso mediatizado; Louis Armstrong, admirable y admirado; Billie Holliday, herida y sentimental; Bob Dylan, controvertido ganador del Nobel. Deportistas: Florence Griffith, glamorosa atleta icono de las pistas; Muhammad Alí, “el gladiador de los pies alados”. En la política, claro, nadie se salva. Ni Jackie Kennedy, superficial hasta el hartazgo, ni J. Edgar Hoover, contradictorio censor moral y primer director del FBI. Por supuesto, nuestro autor no puede dejar pasar la oportunidad de dedicarle un capítulo muy extenso a Donald Trump, el más norteamericano de los iconos norteamericanos contemporáneos.

Especial atención pone a aquellos que resisten, pues incluso en una nación de desviados hay espacio para la esperanza. Hugh Hefner, fundador de *Playboy* que combinó la frivolidad de su mansión californiana con la lucha contra la guerra de Vietnam, la censura y la mojigatería; César Chávez, líder campesino de origen mexicano, huelguista y defensor de los derechos civiles; Nat Turner, quien toma las armas inspirado por el eclipse de 1831 y libera esclavos negros; Henry David Thoreau, filósofo y naturalista que se retira al bosque, a una cabaña construida por él mismo, para escribir *Walden*, obra clave para comprender la desobediencia civil.

Y Batman. (Porque, indudablemente, el entretenimiento y la ficción son los grandes iconos norteamericanos y una de sus principales armas de expansión imperial.)

Augusto Isla es insinuante, insistente; insultante, si se quiere. Pero su claridad es inapelable. Los textos, escritos con varios años de distancia, delatan la fortaleza de un observador que no se desvía de sus convicciones. Acaso sea por pura convención que se ordenan según el momento en que fueron escritos, pero la seriedad del lamento del autor es inflexible: la norteamericana es una cultura “ensombrecida por el incierto porvenir de un país que parece no tener remedio”. Este libro se puede recorrer en orden, pero también se puede saltar hacia los personajes o temas que consideremos más apremiantes. O se pueden hacer ambas cosas y recorrerlo primero con disciplina y luego, previa selección de aquellos pasajes que más interesen, volver a él para (re)explorar nuestras propias convicciones. Esto convierte al libro casi en una obra de referencia.

*Iconos del imperio* es un libro de opiniones. En manos inexpertas o de menor prestigio, sería una obra arrogante. Pero Augusto Isla se ha ganado el derecho de ofrecerlas; él mismo es icónico, heredero del imperio de las ideas.

CARLOS ZERMEÑO,  
*doctor en Estudios Humanísticos*



## ICONOS DEL IMPERIO



## UNA VOZ PARA EL MUNDO

DESPUÉS DE CANTAR “MY WAY”, Frank levanta sus brazos e imaginariamente abraza a su enloquecido auditorio en el Madison Square Garden. En 1974 Sinatra intenta retirarse pero se quedará. Porque, pese al nuevo clima musical, él continúa respirando el aire de la cima. Porque aún quiere saborear un poco más el milagro de haber llegado allí donde la tierra prometida ha derramado sus dones en él, hijo de inmigrantes italianos que, como todo *american*—advenedizo o no—, busca ser el primero, dado que cualquiera, según inapelable regla igualitarista, puede conseguirlo.

Ven aquí, soy la utopía realizada. La abundancia será tuya si tienes ambición y talento; si la fortuna te favorece, si alguien te descubre. Pues el descubrimiento cuenta y nada serás sin él, te lo advierto. Harry James y Tommy Dorsey pondrán ante el micrófono aquellos ojos azules, aquella vocecilla que cantaba dos tonos arriba de su registro natural. Pero esos nombres no serán su destino, pues él se imagina ya como el fondo sonoro de los sentimientos amorosos del mundo entero y prefiere el punzar de otros abrojos: los del solista solitario dispuesto a todo, a cantar cien baladas por día, a bailar, a actuar, a dejar a un lado tanto la pasión—así sea la perfecta Ava Gardner—como el reposo, con tal de lograr ser un ídolo de multitudes que no saben cómo colmar el vacío y ahuyentar el miedo en una sociedad que va a la guerra, a ninguna parte, “de aquí a la eternidad”, como Angelo Maggio, el soldado borrachín muerto a palos a manos de un sargento racista tan estadounidense como él, y por cuyo desempeño cinematográfico Frank obtiene la dorada presea, tan insulsa como su personaje.

Sinatra sube como la espuma en un momento en el cual, además, la canción norteamericana –regalo al mundo– precisa un heraldo que la susurre, la diga con imperceptible respiración, con fraseo jazzístico tan natural que no lo parezca, en el medio tono de una lámpara cuyas sombras defienden el odioso pudor de los enamorados. Nadie mejor que él para ahondar el balanceo de los cuerpos que se tocan por encima de esas prendas que transpiran, en los salones, melancolía y deseo, como los *standards* que canta sin esfuerzo, con seductora monotonía. Sinatra va al grano, enamora, se convierte en símbolo de familiaridad sentimental planetaria, porque todos llevamos a alguien bajo la piel, porque todos soñamos decir a alguien “My one and only love”. Porque mal educados como hemos sido en las cosas del amor, necesitamos esas complicidades melódicas para encender el fuego del corazón.

*La Voz* es un decir publicitario. Sinatra es un espejo en el cual el desamparo individual se reconoce en la agitada marea urbana; un espejo –como lo muestran las fundas de algunos acetatos– donde él mismo, donjuanesco, se mira en su soledad, ya apoyado en el muro de una esquina en una calle desierta, ya en un bar con el vaso de aguardiente escocés en la mano, mientras detrás las bellas parejas disipan su aburrimiento.

\* \* \*

La sociedad norteamericana obsequia el éxito si quien lo anhela es capaz de proferir “I’ll never smile again” desde el fondo del alma y someterse a sus convenciones; si como Frankie, “el hombre del brazo de oro”, personaje que Sinatra interpretó, no tiene reparos en asumirse como



[www.allmusic.com](http://www.allmusic.com)



[www.mortonihotelgallery.com](http://www.mortonihotelgallery.com)

Frank Sinatra



el antihéroe, en enlodarse en el juego, en envilecerse con la adicción de ser idéntico a sí mismo en el escaparate del ocio. Frank fue una obra maestra de su ambición, un alma moralmente desollada por los mercaderes y sus exigencias: el sacrificio reclamado por el negocio de entretener, la avaricia que no excluye la dilapidación del cuerpo, la rapacidad que toca siempre los territorios de la ilicitud y la culposa filantropía. Pues la otra cara del mafioso es el prodigarse en los orfanatorios. Frank elabora con esmero la leyenda de un temperamento incontrolable: todo lo resuelve a gritos, insultos y puñetazos; cultiva amistades, que luego negará, con gente de reputación gansteril como Sam Giancana y Lucky Luciano. Pero también gana notoriedad como hombre compasivo: organiza cenas de caridad donde él mismo sirve como el más humilde mesero, participa en conciertos a favor de los desvalidos. Sinatra encarnaba todos los dobleces de su entorno cultural: la igualdad de oportunidades y el racismo, la fe ciega en la bondad de la patria y la autoconfianza individual, la fidelidad a los valores tradicionales y ese hacerse de la vista gorda ante lo ilícito, pues la impunidad, incluso obvia, también cabe en una sociedad que hace votos de rectitud. O si no, allí está la leyenda de Edgar Hoover –responsable del FBI durante varias décadas–, distraído en combatir el comunismo y al propio tiempo indulgente con el crimen organizado.

Turbio y peligroso, como el imperio que lo vio nacer y morir, Sinatra consume el *american dream* y su pesadilla. Mansiones lujosas por doquier, yates, aviones privados, sirvientes que soportan sus caprichos y patanería, y a la par turbulencias infernales, soledad, pastillas para la vigilia y el sueño. Pues el *american dream* se las cobra y caras: Sinatra consigue lo que le viene en gana: el dinero, el temor de los demás, el sexo de las más deslumbrantes diosas del

mundo filmico, la anulaci3n de un matrimonio leg3timo que procre3 tres hijos; pero se resigna, melanc3lico, a vivir lejos de Ava, el amor de su vida, a envejecer como cualquier mortal, pidiendo ser recordado como lo que no fue: el patriarca de una maravillosa familia.

Sinatra hizo de su vida y su canto un culto al *swing*, a la intensidad r3tmica, ciertamente sin el desgarramiento de la negritud, en una sociedad que postula una moral puritana y al propio tiempo glorifica, esquizoide, las realizaciones individuales sin importar que pasen por alto aqu3lla; una sociedad que, como Pen3lope, teje y desteje sus ideales, y goza con abyecci3n la clausura de s3 misma: el hijo de inmigrantes italianos, el “sucio italiano”, ten3a derecho a ser *blue eyes*, milagro de USA, mientras los hijos de los “ilegales” mexicanos ni siquiera pueden ser acreedores a recibir servicios m3dicos. ¿Es necesario recordar aqu3 la xenofobia de Sinatra cuando se discut3a la funesta ley 187 en California? Canto y vida antagonizan, como dos plantas enemigas crecidas en un invernadero de locos: Frank es una amable incitaci3n universal a las ensoñaciones 3ntimas y una bofetada a aquellos que, como sus padres, creen en las promesas de la “3nica naci3n indispensable”, al decir del presidente Clinton. Frankie: un enorme fetiche sonriente y un descastado que lleva en el pecho la medalla de la Libertad, un ciudadano comprometido con los derechos civiles y un adversario de los nuevos inmigrantes.

\* \* \*

¿Qui3n entiende el disparate que es USA, asamblea multimillonaria de los ingenios, divas, fan3ticos predicadores y homicidas c3lebres, brillantes intelectuales y muchedum-

bres que creen estúpidamente estar viviendo en el paraíso; políticos dementes y obreros provincianos? ¿Hemos de perdonarle, a cambio de sus utensilios y sus genios, el culto a la vulgaridad? Un personaje que Sinatra encarnó magistralmente en el cine es el de Joe Leland en *El investigador*, un detective frío, implacable, vulgar, enfermo de prejuicios, como él, que retiró su amistad a Montgomery Clift cuando se expandió el rumor de sus ‘censurables’ preferencias sexuales.

Hago ahora abstracción de mis sociologismos; veo al artista. Al fin sangre italiana corría por sus venas. Su calidad musical era magnífica. Cómo negarla si en ella vibra el legado bien aprovechado de Billie Holiday, si supo dialogar con el talento orquestal de Nelson Riddle, Gordon Jenkins, Count Basie... Y aunque prefiero gargantas y sensibilidades morenas –Louis Armstrong, Johnny Hartman, Al Hibbler–, Frank logra, dentro del *pop* romántico, una admirable perfección en grabaciones como *Songs for young lovers*, considerado como el primer álbum conceptual. No sólo tenía estilo; sabía también transmitir los sentimientos de una canción con un brillo sonoro impar, a pesar de una voz menguada por el alcohol y el Camel sin filtro, y más que los sentimientos de una canción los de un pueblo, su grandeza y su miseria. Con agudeza, Will Friedwald, autor de *Sinatra, the song is you*, escribió, a propósito del “Theme of New York, New York”, que esta melodía, en la garganta de Sinatra, ejemplifica “la ira y el optimismo, la ambición y la agresividad, la energía y la hostilidad, la excitación y la mierda que es Nueva York. Y eso también es Sinatra”.

El icono está, pues, allí, lujosamente dotado para la comedia musical y el drama, para danzar al lado del increíble Gene Kelly y atacar la nota precisa. Atesoro “One for my baby”, no sé si por su escalofriante cadencia o por los pies alados de Barishnikov que, evocándola, todo él vestido

de blanco, nos hechizó un día en el Auditorio Nacional, como el vuelo de una paloma herida en mitad de la noche. ¿Lo recuerdas, Antígona? Y cómo olvidar “I’ve got you under my skin”, rúbrica de comunión con un grupo de gente de teatro y letras que me visitaba de vez en vez para probar un plato malayo, disfrutar la silueta dorada del Xinantécatl y nuestra amistad serena y perdurable, ¿lo recuerdas, Esvón?

Frank murió ayer. Más allá de lo que cada quien guarde de su fantasmal compañía, Sinatra pervivirá aunque el mundo que dibujó su icono haya envejecido, o precisamente por eso. Pues será una referencia nostálgica de esa utopía que quiso ser y nunca fue. Y brillará en el cielo gris de la decadencia convertido en voz de la utopía fallida.

*Mayo de 1998*

## LA DIOSA CONTRA EL TIEMPO

FLORENCE GRIFFITH, UNA GACELA MORENA, nos deslumbró con sus pies alados, sus largas y coloridas uñas, su rostro de deidad yoruba. ¿Yemajá, Ochún? Diosa del mar o del deseo, fue una ráfaga de luz en los Juegos Olímpicos de Seúl. Sin embargo aquel cuerpo victorioso desató un murmullo colectivo sobre el uso de esteroides anabolizantes. Nada se comprobó, pero un misterio rodea hoy su muerte a los treinta y ocho años. Muere a deshora para una vida abierta todavía a muchas lunas.

\* \* \*

A partir de que Johan Huizinga publicó en 1938 su famoso *Homo ludens*, las reflexiones sobre el tema del juego, sus significados y su influencia sobre el proceso civilizador han proliferado; todas reconocen los méritos de su primer explorador. Huizinga mostró la importancia del juego en la cultura o, mejor, del espíritu del juego: misterio, aventura, simulacro, desinterés, gratuidad. El juego se opone a lo serio: divierte. Nada crea: es todo inutilidad y derroche.

A despecho de su frívola apariencia, el juego es, no obstante, una altísima manifestación de la cultura. La invención de los grandes Juegos, mediante los cuales los griegos sustituían las prolongadas guerras, dieron origen a la civilización. Para una ciudad, organizarlos era un modo de acreditar su prosperidad cívica. En la antigüedad griega

los Juegos se vinculaban al sentido heroico de la vida y denotaban la peculiar relación entre hombres y dioses.

Como lo ha sostenido Paul Veyne, historiador del mundo antiguo, los Juegos eran una fiesta, pero no pertenecían precisamente al ámbito de lo sagrado; los rodeaba, en cambio, una solemnidad que provenía de su ofrecimiento a los dioses. Fueron más conocidos los celebrados en Elis, situada en Olimpia, albergue del templo de Zeus. Por eso aquellos concursos atléticos son conocidos como Juegos Olímpicos. En Elis, como después en Roma, los atletas ascéticos y valerosos competían por la gloria, por la simple gana de halagar a aquellos dioses sensuales y divertidos. La distinción de la victoria no ofrecía ventaja material alguna; les bastaba el gesto admirativo y el orgullo panhelénico que cobraba vida en cada individuo civilizado.

Los Juegos pertenecían, pues, a la dimensión de lo *irreal*, de aquello que es ajeno a la realidad cotidiana configurada por el trabajo y la rutina; y la victoria, en ellos, al ámbito de lo gratuito. Lejanos estaban entonces a las interferencias profanas, al maniático sentido de la medida, a esa lucha tan moderna y absurda contra el tiempo. La solemnidad inhibía la eficacia, el valor en sí del triunfo y la obsesión métrica.

Los Juegos modernos, por tanto, tienen poco que ver con aquéllos. Son una ocurrencia de Pierre de Coubertin, ocioso aristócrata francés dolido por las ineptitudes físicas de la juventud de su país. Pero si de suyo Coubertin pervierte el significado de los Juegos, más aún lo degrada la evolución de las competencias actuales que, devoradas por la maquinaria mercantil e ideológica, los convierten no sólo en concursos que dan pábulo a rivalidades nacionalistas, sino, sobre todo, en escaparate de las empresas multinacionales y de la eficacia disciplinaria de las sociedades totalitarias.



[www.esdignite.com](http://www.esdignite.com)



[www.scoopnet.com](http://www.scoopnet.com)

Florence Griffith Joyner



A riesgo de parecer un predicador de esas sectas que deambulaban por Atlanta protestando contra la comercialización de los Juegos, me parece que las competencias atléticas son hoy en día mera ocasión para la venta de toda clase de productos que, oficialmente y con la venia de organizadores mercenarios, promueven su mercado. La fiesta de IBM, Visa, Coca-Cola, cadenas de televisión, empresas de artículos deportivos, eclipsa la fiesta de los esforzados. Por un lado, las competencias se entrecruzan: van de las pistas al mercado y del mercado a las pistas; las imágenes se confunden; las marcas deportivas se inscriben en los cuerpos de los atletas; la venta, material o ideológica, se impone a la ludicidad. Ante los ojos de 3 mil 500 millones de telespectadores se entreveran logotipos inolvidables, y los cuerpos de los atletas sometidos a la presión de los orgullos nacionalistas, que saltan, corren, desarrollan inauditas potencias en busca, más que de la gloria, de la supervivencia patrocinada.

En la cultura del espectáculo a la que pertenecen los Juegos, vendedores y atletas compiten por referencias de singularidad, por vencer frustraciones sociales. Si rasgos de lo lúdico son la apuesta y la sorpresa, las actuales competencias olímpicas las reducen a su mínima expresión. Por un lado, las lógicas del cronómetro y del profesionalismo ventajoso anticipan casi todo; las élites deportivas, en muchos casos, despojan al juego de su sorpresa: apabullarán el *dream team* del baloncesto, los tenistas del circuito profesional, los superatletas de los países desarrollados, porque también al juego llegan ora los éxitos de la producción y la productividad, ora la prueba inobjetable de la disciplina comunista.

Por un lado, los grandes triunfadores de las democracias occidentales, estadounidenses o no, son encarnaciones del

ideal que pregonan nuestros vecinos: hombres exitosos; multimillonarios, arrogantes, invencibles, como esa sociedad que ha sentado sus reales en este mundo y nos regala, en el circo de las hazañas deportivas, su todopoderosa presencia y su simplismo; y por otro, los gloriosos atletas rusos, chinos y cubanos pretenden hacernos creer que en el seno de sus colectividades puede darse el florecimiento de una individuación victoriosa.

\* \* \*

Jean Duvignaud abre su libro *El juego del juego* con un epígrafe de Tagore: “Al borde de los mundos infinitos, se reúnen los niños. La tempestad vaga por el cielo sin caminos, las naves se hunden en el mar sin estelas, la muerte ronda, y los niños juegan”. Juego e infancia son entrañables el uno a la otra: el niño como alegoría de la vida, la libertad, la imaginación y el azar; todo eso extraño a estos Juegos de adultos cuyos talentos se juegan, más que la bienaventuranza, la servidumbre a los señores del dinero y a los traficantes de ideología, nuevos dioses, profanos y avasalladores, a quienes los bárbaros de nuestras horas ofrecen sus equívocas competencias.

\* \* \*

Florence, como ese portento que fue Ben Johnson, hoy suspendido de por vida, fue víctima de esa lógica aberrante de un narcisismo promovido por los tenderos y los demagogos del mundo. Nacida en una familia pobre, la dominó la obsesión de ser *alguien* en una sociedad

donde el sólo vivir es poca cosa y donde el éxito confiere el único sentido a la vida. Y el éxito para un atleta es, en este caso, vencer al tiempo. Ahí están para lograrlo los estimulantes, secreto de la excepcionalidad. Se producen para, después, prohibirse. ¿Se valió de tales recursos aquel cuerpo dotado para el vértigo y la perfección rítmica? Si lo hizo, ¿quién se atreve a mellar la soberanía de su cuerpo? El gran juicio no se abre para ella, obsesionada como todos con un instante de gloria, sino para lo envenenadores de cuerpos y almas, los que fomentan el ansia absurda de ser alguien a toda costa. Pues aun sin el consumo de tales drogas, la sola disciplina sacrificante, apremiada por mercachifles, es una negación de la vida cuyas virtudes estamos obligados a afirmar sin violencia, como un simple don que se devuelve, en calidad de ofrenda, al universo. Como quiera que haya sido, el cuerpo contra el tiempo devino en el tiempo contra el cuerpo. Y hoy el verano se enluta con la muerte de esa bella y fugaz heroína, espejo empañado de una demencia colectiva.

*Septiembre de 1998*



## PASIÓN POR LO GROTESCO

UNO DE MIS MAESTROS DE LITERATURA en la escuela preparatoria era una de esas plantas raras que crecen en la provincia mexicana. Devoto de la virgen María, era también compadre, socio y amigo de una conocida meretriz; le gustaba además enredarse como defensor de causas criminales difíciles en las que solía tener éxito gracias a su astucia y a sus influencias, pues dirigía el periódico más importante de la localidad. En varias ocasiones, tal vez sin ton ni son, aquel abogado temido nos habló con vehemencia de la película *Testigo de cargo* sin mencionar al director ni a Agatha Christie, en cuya novela se basa el relato filmico. En cambio, su comentario destacaba la profunda admiración por Sir Wilfrid Robarts, el irónico penalista, defensor en este caso de Leonard Stephen Vole, presunto homicida de Emily French, una mujer rica y solitaria entrada en años.

Charles Laughton interpreta a Robarts en la película y, acaso por algunas afinidades secretas con aquél y las habilidades forenses de éste, mi maestro hacía de ambos –actor y personaje– una sola criatura. Aquel hombre, de buena memoria, nos desmenuzó la trama: los interrogatorios, el desparpajo de Robarts jugando con sus pastillas mientras transcurre el juicio, seguro de su triunfo, hasta que Christine Helm (Marlene Dietrich), la mujer de Vole (Tyrone Power), quien resulta no ser su esposa por una de esas tantas truculencias de Christie, asume el papel de testigo de cargo; pero dejó en suspenso el desenlace, del cual vine a enterarme años después: Robarts consigue que el jura-

do declare inocente a Vole, pero no tanto por su destreza cuanto por el ardid de Helm, pues ésta escribe una serie de cartas a su supuesto amante de nombre Max confesándole la culpabilidad de Vole quien, una vez condenado, quedará libre. Las cartas llegan a manos de Robarts cuando una misteriosa mujer, rival de amores de Helm, se las vende por unas cuantas libras. Entonces, Robarts pide al juez que se reabra el juicio y Christine confiesa que, en efecto, ella las redactó. En ese momento la prueba se desvanece y el jurado resuelve la inocencia del homicida, cuyo móvil ha sido cobrar el legado de 80 mil libras que le ha dejado la pobre vieja.

En la sala ya vacía, Helm descubre a Robarts el tramo del engaño y abraza a Vole. Pero, justo en ese instante, aparece una hermosa muchacha con quien Vole piensa huir en un crucero para disfrutar la herencia; presa de la ira, Helm saca un puñal y lo hunde en el vientre de Vole en las mismísimas narices de Robarts quien, fríamente, sentencia: “No lo mató, lo ejecutó”, y se dispone a preparar su defensa. Un relato perfecto para Billy Wilder, para ese cerebro tan bien dotado para narrar historias con imágenes, aunque esto sea apenas el género próximo de una definición, pues la diferencia específica, por decirlo así, es el tono malicioso de su narrativa.

\* \* \*

Su verdadero nombre era Samuel. Pero su madre lo llamaba Billy, quizás porque vivía cautivada por Nueva York, o porque a él mismo le obsesionaba la figura de Buffalo Bill. Nació en Sucha (1906), una población cercana a Viena, en el seno de una familia judía. Niño inquieto y malévolo,



[www.thefilmstage.com](http://www.thefilmstage.com)



[www.gointohistorybyblackst.com](http://www.gointohistorybyblackst.com)

Billy Wilder



creció en la capital del imperio austrohúngaro; en su juventud practicó el periodismo en Berlín, de donde partió a París y después a Hollywood, huyendo de la barbarie nazi: “Yo vine porque no quería estar en un horno”, declaró alguna vez. Durante años se ganó mediocrementemente la vida; sus ingresos apenas le alcanzaban para compartir una habitación con Peter Lorre. Pero Wilder nunca se resignó; el guionismo era poco para su genio: “Uno debe recordar, como guionista, que nadie va a leer lo que escribe. Por eso me hice director”.

Infiero de su listado de películas favoritas que Wilder, en este período de simple guionista, reservaba un lugar muy especial a *Ninotchka* (1939), una sátira antisoviética cuyo rasgo más sobresaliente es la presencia de Greta Garbo como actriz de comedia, en el papel de una camarada rusa que viaja a París por una encomienda burocrática y acaba cediendo ante los encantos de León d’ Algout (Melvyn Douglas), un bobo aristócrata. El guión, obra también de Charles Brackett y Walter Reisch, da soporte a la magnífica dirección de Lubitsch, a la dentadura perfecta y las piernas torneadas de Garbo cuya indumentaria viriloide no logra eclipsar su rotunda feminidad. Rendidos los ojos ante la belleza y el misterio de la diva, Wilder puso seguramente todo su empeño en un guión a la altura de su admiración: “Podías leer en el rostro de Garbo todos los secretos del alma de una mujer”, dijo en cierta ocasión.

\* \* \*

De aquellas penurias del inmigrante que fue nos habla en *El ocaso de una estrella* (*Sunset boulevard*, 1950) a través del personaje de Joe Gillis, el joven amante de Norma

Desmond (Gloria Swanson): un *alter ego* a medias, pues ni tenía la apostura de William Holden y tampoco creo que se haya prostituido en los brazos de alguna diva decadente; en cambio, el personaje sugiere su modo de trabajar los guiones, asociado a otros: I. A. L. Diamond, Charles Brackett, Raymond Chandler y varios más. Esos años como guionista fueron, pues, difíciles: de hambre, pero también de aprendizaje.

Lubitsch le enseñó, entre otras cosas, a burlar la censura con su toque insinuante; refiriéndose a su maestro, Wilder decía que “era capaz de sugerir más a través de una puerta cerrada que otros directores con la bragueta abierta”. Así, todo está dicho acerca de la intimidad cuando Joe Gillis sale de la piscina y Norma le pasa suavemente la toalla por la espalda.

Tomemos en cuenta que Gillis, guionista fugitivo de sus acreedores, llega por azar a la mansión ruinoso de Norma Desmond, otrora estrella del cine mudo, que lo confunde con un agente funerario, a quien ella espera, pues ha de entregarle el féretro para dar sepultura a un chimpancé, su compañía. Aclarada la confusión, a Norma le viene de perlas saber que él es guionista y, literalmente, lo atrapa, primero como corrector de un guión —el relato bíblico de Salomé— que ella ha escrito, por lo visto atropelladamente, para volver al cine, y después como amante, aunque tal metamorfosis apenas sea sugerida por Wilder ya en el sofá, cuando ella le acaricia la frente mientras Joe, indiferente, mira acaso hacia el vacío de su existencia, ya en la secuencia de la piscina, como dije.

Como director, Wilder recibió su primera gran oportunidad en *Perdición* (*Double indemnity*, 1944) y la aprovechó cabalmente. Acerca de esa cinta, Woody Allen ha dicho que es “la mejor película hecha jamás”. Tal vez se trata de una

hipérbole, pero lo cierto es que la historia de Walter Neff (Fred MacMurray), un vendedor de seguros que se alía con la bella y coqueta Sra. Dietrichson para despacharse al marido de ésta y cobrar el seguro, es un relato fascinante, contado por aquél a manera de confesión y a punto de suicidarse. En este filme, como en otros, Wilder se adentra en vidas inscritas en situaciones límite: la de Walter Neff, atrapado por la pasión que lo conduce al crimen; la de la propia Norma Desmond, que asesina por la espalda al guapísimo amante cuando éste, recobrada su dignidad, decide abandonarla; la de Don Brinam en *Días sin huella* (*The lost weekend*, 1945), abismado en la compulsión alcohólica; la de Charles Lindbergh, quien llevado por el heroísmo solitario cruza por primera vez el océano Atlántico en aquel avioncillo bautizado como el *Espíritu de San Luis* en *The Spirit of St. Louis* (1957).

Sin embargo, no fueron la pasión, la muerte, la soledad, sus temas. Podía ser cualquier asunto que compensara su estado de ánimo. “Salto de un lado a otro como una pieza de ajedrez, siempre con proyectos distintos”. Lo que caracteriza su quehacer cinematográfico es ese acento satírico impreso en todo lo que tocaba, ese afán de desacreditar virtudes aparentes, de burlarse de todo. Pues Wilder era en el fondo un escéptico, un hombre que nunca creyó en las bondades de la sociedad que le dio hospedaje, ni menos aún en Hollywood; percibía su podredumbre, sus crueldades, de las que pocos y pocas han llegado a librarse. ¿O acaso la Garbo ha sido la única que ha podido escapar, libre de amargura, de la lente, sin permitir el registro perverso de sus arrugas?

\* \* \*

En su libro ya clásico *Lo grotesco* Wolfgang Kayser explora el sentido de este concepto estético fundamental y su andadura histórica: de los híbridos disparatados de la pintura ornamental antigua hasta sus versiones modernas en pintura y literatura, pasando por los grotescos de Rafael, las visiones del Bosco y Brüegel, los enanos de Velázquez, las estampas de Goya. El vocablo transita del sustantivo al adjetivo, pero siempre alusivo a seres fantásticos que contravienen las ordenaciones racionales, a un mundo deformado y absurdo que suscita la risa. Grotesco es sinónimo de extraño, caprichoso, ridículo, y se extiende a lo demoníaco y lo macabro. Pues bien, veo en el cine de Wilder esta marca estética, trátese del relato negro o de la comedia, su género favorito; se entretiene y entretiene con un agudo sentido de lo grotesco. Sus comedias se basan más en la ironía y la mordacidad que en el humor.

Vladimir Jankelevitch ha establecido con claridad esta distinción: en el humor sobresale un matiz amable —que niega el ironista—; en la ironía mordaz priva una malevolencia y una especie de amarga impertinencia. El humor va unido a la simpatía: es “la sonrisa de la razón”; en cambio, a la ironía le acompaña un sentimiento de desprecio. Habrá quien prefiera el humor a la ironía. André Comte-Sponville es uno de ellos; en su *Pequeño tratado de las grandes virtudes* no deja de exaltar el humor como virtud individual, pues “carecer de humor es carecer de humildad, es carecer de lucidez, es carecer de ligereza, es estar demasiado engrdeído, demasiado engañado respecto a uno mismo”. Y tiene razón. Pero, desde una perspectiva sociológica, sociedades como la estadounidense o como la nuestra necesitan genios carbones: Woody Allen en aquélla, Carlos Monsiváis en ésta, compensan soberbia y corrupción colectivas. Así, humor e ironía navegan juntos en la conversación lúdica de Wilder,

en un temperamento como el suyo tan dado a la burla y al distanciamiento, rasgo esencial de lo grotesco.

\* \* \*

En *El ocaso de una estrella* es un muerto flotando en la piscina quien asume el papel de sujeto narrativo; lo grotesco proviene aquí de la dimensión macabra del relato. En esa misma película, por lo demás trágica, lo grotesco interviene en las gesticulaciones ridículas de la actriz envejecida, en su soledad mitigada por la compañía de un simio, en la inaceptación de su edad —“el problema no es tener cincuenta años sino querer parecer de veinticinco”, le dice Joe a Norma, la luminaria del cine mudo que, olvidada, aún divaga en la cúspide de su carrera perdida en aquella mansión poblada por los fantasmas de ella misma—; en fin, lo grotesco inunda todo su entorno: la cama en forma de góndola dorada, el lujoso coche descapotado cuyas vestiduras están cubiertas de piel de leopardo, las ratas deambulando en la piscina vacía... y llega a Max (Erich Von Stroheim), el marido que la inventó convertido en su criado, cuya impasibilidad esconde el alacrán del amor que lo envenena... y el propio Joe Gillis que no deja de ser, pese a su radiante virilidad, un “perro extraviado”, un hermoso reemplazo del chimpancé. La categoría estética del grotesco se corresponde con la ética; los personajes principales de la historia son profundamente desdichados: Norma es una “pobre infeliz mujer” reclusa en el monumento funerario construido en sus tiempos de gloria; Gillis, guionista frustrado; Max, un sirviente envilecido. Los personajes secundarios no escapan del esperpento: los amigos de Norma, entre otros Buster Keaton, se asemejan a cadáveres, a “invitados de cera”... incluso Cecil B. DeMille, que aceptó figurar en

la cinta por una buena cantidad de dólares, aparece como un cineasta pedante dirigiendo actores cual marionetas en ridículos escenarios de cartón.

Y qué decir de sus comedias habitadas por personajes torpes, mediocres, patéticos, o bien, por parejas absurdas. En *La comezón del séptimo año* (*The seven year itch*, 1955) Richard Sherman (Tom Ewell), empleado anodino de una empresa editorial que se queda solo en su departamento cuando su mujer y su hijo se van de vacaciones, tropieza con los patines del niño, comete toda clase de yerros e intenta seducir a una vecina (Marilyn Monroe), pero vacila y, al final, sale huyendo de ella sin un zapato para llevarle un remo al pequeño.

En *Some like it hot* (1959), dos músicos, Joe (Tony Curtis) y Jerry (Jack Lemmon), transformados en Josephine y Daphne, se integran a una banda de chicas jazzistas para huir de unos gánsteres, autores de una masacre de la que aquéllos han sido testigos, pero el travestimiento es de tal suerte obvio que nunca lo creemos, más aún si lo contrastamos con la exuberancia femenina de Sugar (Marilyn Monroe, otra vez). En *The apartment* (1960), la más laureada de sus obras, Wilder nos cuenta la historia de Buddy Baxter (Jack Lemmon), mediocre empleado de un corporativo quien, a fin de ascender, presta el departamento a sus jefes para encuentros íntimos. En *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The private life of Sherlock Holmes*, 1970) el célebre detective (Robert Stephens) resulta ser drogadicto, misógino, y a tal punto errático en su lógica deductiva que está cerca de comprometer la seguridad del Reino Unido. Y en las comedias “románticas”, a Audrey Hepburn sus parejas –Gary Cooper en *Amor al atardecer* (*Love in the afternoon*, 1957) y Humphrey Bogart en *Sabrina* (1954)– le doblan la edad. Caricaturas de amor

romántico, exacerbación de los estereotipos que Wilder lleva al extremo en *Irma la dulce* (*Irma la douce*, 1963), mostrándonos a París como centro de prostitución, a Irma (Shirley MacLaine) como la puta de quien se enamora Nestor (Jack Lemmon), un guardián del orden que hace lo imposible por obtener su fidelidad: caballero millonario durante el día, destazador en un mercado durante la noche; casto pagador y padrote a la vez.

En este sentido, las comedias de Wilder son dramas: dramas cómicos; y los dramas, comedias; nos hacen reír y, al propio tiempo, nos conmueven: Baxter cuando espera en la calle a que el infiel en turno concluya su aventura sexual; la rubia tonta, vecina de Sherman, cuando identifica la música clásica por la ausencia del canto; Norma Desmond cuando lloriquea por el desamor de Gillis... Wilder se divierte y fustiga: la comedia deviene la estrategia de su crítica social, es el instrumento discursivo de su “mala leche”. No perdona nada ni a nadie; llega hasta el mismo Hollywood, ese demiurgo de ilusiones y deidades creadas con su magia para pronto destruirlas con helada saña. Es Hollywood el verdadero personaje de *El ocaso de una estrella*, donde “todo es falso... sólo son espejos”. En la demografía espiritual de Wilder predomina la población desquiciada: la visión del mundo como un manicomio cuya más acabada expresión es el *delirium tremens* de Brinam en *Días sin huella*, cuando imagina un murciélago y una rata salir del muro frente al cual ha consumido la botella de licor.

\* \* \*

Wilder pertenece a ese selecto grupo de cineastas europeos refugiados en Estados Unidos: Fred Zinnemann, Otto Pre-

minger y quizás el más culto y elegante de todos: Douglas Sirk, gran maestro del melodrama americano, aunque a él no le gustara esa palabra, pues al drama le faltaba el *melos*, es decir, la música, y que nos legó obras imperecederas como *Written on the wind*, *All that heaven allows*, *Imitation of life*, cintas de aguda crítica social centrada en el juego antinómico de caracteres: la fuerza y la debilidad, la firmeza y la duda, la virtud y la descomposición moral, la tolerancia y los prejuicios, principalmente raciales. Y dentro de ese grupo que le dio profundidad al cine de Hollywood está, por supuesto, Wilder, cuyo genio aportó el tratamiento original de lo grotesco; sus películas son ejercicios lúdicos, saltos de piezas ajedrecísticas, travesuras de punta a cabo; sus desenlaces mismos dan cuenta de esa explícita ludicidad: en la última secuencia de *The apartment* los protagonistas, que se conceden una oportunidad, juegan a las cartas; en *The fortune cookie*, corren pasándose uno al otro el balón de fútbol americano. Ya en la vejez, Wilder recordaba: “Hacíamos películas; ahora se hacen negocios”.

Tal vez esta afirmación no sea del todo justa, pues el cine ha sido siempre un negocio: de otro modo no podríamos explicarnos la vida lujosa de empresarios, directores, actores. Pero admitámosla en el sentido de que, al hacer cine, Wilder se divertía, practicaba una actividad libre sin el ánimo de lucro, por el solo agrado, sin pensar en la consecuencia utilitaria: jugaba.

Lo grotesco no es en Wilder una visión deformada de la realidad; es el fiel reflejo de la demencia colectiva. Es la realidad vista desde la lucidez. Wilder se anticipa a lo que Gilles Lipovetsky llama “la hipermodernidad”, ese paisaje humano donde los individuos se preocupan por su cuerpo, obsesionados por la higiene y la salud. Basta recordar a Richard Sherman, el personaje de *La comezón...*, midiendo

la ingesta de calorías y dando la batalla personal contra el tabaquismo. Y si por un lado los individuos se someten a toda clase de irrisorias prescripciones sanitarias, por otro, como lo observa el sociólogo francés, proliferan las patologías y los excesos, por ejemplo los casos de Don Brinam en *Días sin huella*, desgarrado por el apetito alcohólico, o Walter Neff en *Perdición*.

\* \* \*

Mientras escribía este artículo hice un pequeño experimento. Pedí a un amigo que reuniera a sus hijos y a los amigos de éstos —muchachos entre los diecisiete y veintidós años— para ver dos películas de Wilder. El resultado me entristece. Wilder no logró captar su atención, a pesar de sus premisas seductoras, de su narrativa fluida, sin parpadeos; de sus tramas tan verosímiles y bien cuidadas atmósferas hasta en los mínimos detalles sonoros y olfativos: la música de “Isn’t romantic” en *Sabrina*, de “Fascination” en *Amor al atardecer*; el olor a madreSelva en la calle evocado por Neff en *Perdición*.

Acostumbrados los jóvenes a un cine violento, a los efectos especiales, a la obviedad, nada les dijo el estilo de Wilder, sobrio, sin grandes movimientos de cámara, rico en símbolos a pesar de que él declaraba que su intención era contar historias con una simplicidad absoluta —sólo pienso en esa secuencia de *El ocaso...* en la que Joe Gillis aparece en un primer plano simbolizando el presente mientras Max se disuelve en el fondo representando el pasado lejano, o en lo que puede significar como metáfora devastadora la relación entre una diosa y un simio—. Sin duda, pese a la amplia difusión comercial

de los clásicos cinematográficos, la música, la literatura y el propio cine, estos días no son muy propicios para su comprensión y goce. Poco le importa al público de hoy la habilidad narrativa, la sutileza de los desenlaces, todo aquello que tuvo que hacer Billy para burlar la censura, para imponer su genio, icono de lo más sutil de la crítica social.

En la percepción común, sería simplemente un cine para viejos, que es otra manera de llamarle a una sensibilidad sin sentido de la historia, del genio y del carácter: “Renoir no pintaba con los dedos, pintaba con los güevos... así se hacen las películas”. Como los clásicos, que hoy envejecen irremediabilmente, yo también envejezco; voy muy poco a las salas de cine; me desquician los teléfonos portátiles, el cuchicheo de un público que no entiende nada. Recuerdo una secuencia de *La lista de Schindler* en la que un oficial nazi ebrio se divierte disparando a judíos prisioneros en un campo de exterminio; ante esa tragedia, un grupo de jovencitas reía a carcajadas.

\* \* \*

Aquel maestro a quien me he referido llegó a ser rector de la universidad donde estudié la licenciatura. Mi presencia le incomodaba y optó por desterrarme con el argumento seductor de una beca. Siempre le estaré agradecido por ese destierro que me permitió doctorarme, pero sobre todo por esa rendija que abrió para asomarme al mundo de Billy Wilder, una personalidad extraordinaria dentro y fuera del cine que, como alguien dijo, “de no haber existido habría que inventarlo”.

*Noviembre de 2000*

## LAS AVENTURAS DE PIGMALIÓN

EN SU *DICCIONARIO FILOSÓFICO* André Comte-Sponville define el mito de la manera más sencilla: una fábula que se toma en serio. Es probable que uno de los mitos que corresponden mejor a esa definición sea el de Pigmalión. Nace en la Grecia antigua y, en consonancia con su plasticidad, es decir, como relato opuesto al dogma, según Hans Blumenberg, Ovidio recrea libremente su verdad poética. El mito de Pigmalión atraviesa siglos y siglos hasta llegar a nosotros con enorme fuerza cuando nos referimos a alguien que obra el milagro de la transformación de otro. En la mitología griega, evoca al hijo de Belo, enamorado infructuosamente de Afrodita, y quien colma ese amor con una imagen de marfil a la cual la diosa, compadecida, le da vida como Galatea; en Ovidio, Pigmalión es un escultor que, en pleno narcisismo, se deja seducir por la talla perfecta de su criatura. Cercanas a nosotros, óperas y comedias se han inspirado en esa figura mítica. Entre las óperas destacan las de Conrado, Cherubini y Rameau; entre las comedias, la versión de Bernard Shaw, publicada en 1914.

El *Pigmalión* del irlandés es una comedia preñada de significación moral y política. Pues, como sabemos, Shaw formó parte, junto a Sydney y Beatriz Webb y H. G. Wells, de la Sociedad Fabiana, así llamada en homenaje a Quinto Fabio Máximo Cunctator, general romano proverbialmente astuto que luchó contra Aníbal en la segunda guerra púnica. Evadiendo dar batalla frontal al cartaginés, Fabio logró desesperarlo; fue suyo el éxito militar, pero no así el triunfo político: la impaciencia de una fracción populista del

Senado romano exigió que fuese relevado. Y sin embargo, la táctica fabiana dejó profunda huella en la historia; para no ir más lejos, los rusos la adoptaron en su resistencia a Napoleón. Por su parte, el fabianismo se ha erigido en una vertiente socialista animada por un espíritu confiado en las mudanzas históricas lentas pero eficaces, como fruto de la educación y de la equidad en la distribución de la riqueza. “Espera como Fabio el momento justo, pero cuando llegue éste golpea fuerte o tu espera habrá sido vana e infructuosa”. Tal era su divisa que, dicho sea de paso, encuaderna, fiel al temperamento británico, el conservadurismo burkeano y el inconformismo altruista de un sector de las clases medias. A los fabianos les es entrañable, pues, la idea de una reforma social profunda, arraigada en cambios sin resentimiento, sin lucha de clases, sin dogma alguno. Esos socialistas heterodoxos desprecian el gran discurso ideológico y se ciñen a remedios concretos; no abordan problemas inscritos en principios sino en hechos; un aire sutil y democrático ondea en su pensamiento; son pacifistas, pero no excluyen la violencia cuando ésta se presenta como el último recurso.

La influencia del fabianismo ha sido poderosa. En 1945, cuando se estableció el primer gobierno laborista, la mayoría de los miembros del Parlamento eran fabianos, de suerte que las políticas derivadas de su gestión llevaban esa impronta: protección contra la enfermedad y el desempleo, cuidados para la vejez, subsidios de maternidad, pensiones de viudez. Cuando nuestra derecha mexicana acusa de populistas medidas semejantes, se equivoca como siempre: ignora la historia, desconoce estos resplandores fabianos.

El fabianismo pone grave acento en la educación como política igualitarista. Y es, en ese sentido, liberal y romántico, pues su diagnóstico social, elusivo a las claras de una sociedad de explotación, apunta al señalamiento de que lo

que separa a las clases es el saber de unas y la ignorancia de otras. En la lengua, “receptáculo de la experiencia de un pueblo y sedimento de su pensar”, según palabras de Unamuno, se condensa tal diferencia: unas clases, las altas, se apropian de ella; otras, las bajas, viven despojadas de sus bondades. El equilibrio social comienza entonces en la recuperación de la lengua como promotora del bien colectivo.

El *Pigmalión* de Shaw aborda este asunto no sin advertirnos en el prefacio que el tema no es la educación en general sino, más concretamente, el idioma. De cualquier modo, se trata de una obra didáctica que, a juicio del autor, demuestra que “el gran arte no podrá ser nunca otra cosa”. La trama, dividida en cinco actos, es simple: una apuesta sobre la transformación de una persona a partir de su dicción. ¿Una burla de quien creía, como Shaw, que “un honesto dialecto es más tolerable que las tentativas de evitar la plutocracia”, o un homenaje a Henry Sweet, un experto en fonética admirado por el dramaturgo? Como quiera que sea, la comedia, pese a la aridez del enredo, transita con éxito del teatro al cine. Se filma por primera vez en 1939, bajo la dirección de Anthony Asquith, y en 1964 alcanza su esplendor narrativo y musical gracias al talento de George Cukor quien, en *My fair lady* (*Mi bella dama*), reúne a una constelación creativa, dando como resultado una obra ya maravillosa en su dimensión narrativa, sonora y visual, ya elegante y frívola, aunque no exenta de una percepción crítica, no sé si consciente o no. Pues nadie parece salir bien librado de ella: ni la aristocracia desdibujada por su obvia estulticia, ni las clases medias hipócritas y autoritarias como suelen serlo, ni las clases bajas, por así decirlo, oscilantes entre la dignidad y el cinismo.

\* \* \*

¿Y quién fue George Dewey Cukor? Un descendiente de húngaros judíos nacido en Nueva York en 1899 que, muy tempranamente, da muestras de su pasión por el teatro y funda su propia compañía, pero que ganará fama en Hollywood, sobre todo, como director de actrices: guiadas por su mano maestra, Joan Crawford, Katharine Hepburn, Greta Garbo, Marilyn Monroe, entre otras, escalaron cimas gloriosas. Conocía, hasta donde cabe, el alma femenina y sabía extraer de sus abismos floraciones insospechadas. Con ellas se consagra; a ellas encumbra. Él mismo es un Pígmalión; ellas, todas, hermosas Galateas, obedientes al orfebre, encarnan en sus personajes la grandeza femenina: sustrae de Crawford y de Garbo, tan bellas como inexpresivas, una amplia gama de emociones en *Rostro de mujer* (1941) y *La dama de las camelias* (1936), respectivamente; de Hepburn, su encanto en *Placeres o negocios* (1938); de Monroe, su caudalosa sensualidad en *La adorable pecadora* (1950).

El mito persigue a Cukor. En 1941 lo aborda por primera vez en *Rostro de mujer*, película un tanto disparatada en la que nos cuenta la historia de Anna Hola, una mujer cuya mejilla derecha ha sido marcada por una horrible cicatriz y a quien un cirujano plástico, el Dr. Gustaf Segert, somete a una intervención quirúrgica que la transfigura en cuerpo y alma, de suerte que aquella habitante de los bajos fondos, cuya repulsiva presencia se esconde bajo anchos sombreros, cede el lugar a su “pequeña y cruel Galatea”, imagen misma de la belleza y la bondad; una bondad heroica que la lleva a asesinar a su amante para salvar a un niño. Años después, Cukor, en su primera comedia musical, *Ha nacido una estrella* (1954), nos relata de manera sucinta ese proceso al cual Hollywood somete a sus aspirantes al estrellato transformando su



www.themodernpicture.net

George Dewey Cukor dirige a Audrey Hepburn



imagen e, incluso, su identidad, de manera que una modesta cantante de bar, Esther Blodgett (Judy Garland), se convierte en Vicky Lester, rutilante estrella del espectáculo.

Cabe entonces imaginar que cuando Cukor toma respetuosamente en sus manos la comedia de Shaw se ve a sí mismo como el *alter ego* de Henry Higgins (Rex Harrison), un profesor de lingüística y fonética quien apuesta al coronel Pickering, experto en dialectos indios, que en sólo seis meses logrará transformar a una vendedora de flores, Eliza Doolittle (Audrey Hepburn), en una gran dama con sólo depurar su modo de hablar, sus modales y cambiar su indumentaria. Estamos ya en plena trama de *Mi bella dama*: una noche lluviosa, a la salida del teatro de Covent Garden, vemos a la aristocracia londinense buscando un refugio, y en el otro extremo de la calle, en el mercado de flores y legumbres, nos alegramos con el bullicio de su gente; en fin, un escenario que describe tanto la proximidad de espacios contrastantes como el abismo que aparta las clases sociales, así también el doble encuentro: uno feliz, entre Higgins y Pickering quienes, supuestamente, anhelan conocerse, y otro desagradable, entre Higgins y Eliza Doolittle, la florista que a juicio del experto “encarna un insulto al idioma inglés”. Le seguirán la pregunta de Higgins sobre “por qué los ingleses no pueden enseñar a hablar”, la humillación que le infiere a Eliza, y claro está, el desafío que la criatura salvaje asume para salir de su penosa condición social.

Comienza a desplegarse el meollo del relato: un proceso educativo cuyo desenlace, previsible, no por ello resulta menos inquietante, pues se trata de saber cómo Higgins y Cukor, su *alter ego*, enfrentarán el reto. Aparecen entonces, en medio de aquella amable atmósfera de la casa habitada por Higgins, artefactos fonéticos, disciplinas absurdas,

medidas punitivas, chantajes; herramientas todas de una educación autoritaria que nos conduce a pensar en esas orillas a las cuales pueden llegar aquellos liberales de clase media alta por su incomprensión de las diferencias de clase, por su ineptitud para respetar la diversidad de actitudes ante la vida, esa misma –la diversidad, digo– que Sancho defiende ante el Quijote cuando éste, en el capítulo X de la obra cervantina, lo invita a sentarse a su lado para comer, a lo que Sancho, cortésmente, se rehúsa diciendo: “Mucho mejor me sabe lo que como en mi rincón sin melindres ni respetos, aunque sea pan y cebolla, que los gallipavos de otras mesas donde me sea forzoso mascar despacio, beber poco, limpiarme a menudo, no estornudar ni toser si me viene en gana, ni hacer otras cosas que la soledad y la libertad traen consigo”.

\* \* \*

Volviendo a nuestro asunto, Higgins, pedante y engreído, amenaza constantemente a Eliza de privarla de comida y golosinas si no responde a sus exigencias. Y acabará, como es de esperarse, consiguiendo su propósito, aunque no sin tropiezos. Pues que en la primera prueba, en un hipódromo donde acude la aristocracia en pleno, Eliza ya radiante, luciendo su bello rostro y su cintura brevísima, naufraga cuando le grita a su caballo favorito: “Mueve tu trasero”. Pero Higgins no se rinde; insiste en llevarla al baile de la embajada, seguro de su pedagogía, seguros también nosotros, espectadores, de asistir al momento culminante, cuando la florista aparece deslumbrante, en la escalera de la casa del mentor, con un vestido verde claro, el peinado tan alto como su cuello; toda ella perfección –su figura,

sus movimientos, sus gestos, su hablar—, a tal grado que, ya en el salón, confunde incluso a un especialista en detectar imposturas.

Pero ¿qué ha conseguido el arrogante Higgins torturando a la chica, martillando en su cerebro con las obsesiones inherentes a una clase social que cree poseer la verdad, con los alardes de un humanismo atenido a la universalidad de su modelo ontológico y axiológico? En primer lugar, halagar su vanidad, la suya, pues Eliza, paradigma del educando obediente, no cuenta; en segundo lugar, convertir a la otrora humilde florista en una mujer de buenos modales. La educación deviene mera urbanidad; pero ésta, al decir de La Bruyère, “no equivale a la virtud, a la bondad, sólo es apariencia”. Apariencia que Cukor resuelve de manera admirable gracias a la estética de Cecil Beaton, su genial director artístico. ¿Vale decir, pues, que triunfan ciertos prejuicios pero no la educación, entendida ésta, al menos a mi parecer, como un proceso liberador merced al cual cualquier persona aprende a elegir su vida, a defender su identidad, como Sancho o como los socialistas fabianos se lo proponían al promover la educación popular que habría de cambiar la sociedad?

Más aún, ese disolverse la educación en un refinamiento da pie a nuevas subordinaciones. Pues Eliza, ofuscada por la indiferencia del profesor, después de preguntarse “¿Qué será de mí?, ¿a dónde iré? Yo vendía flores... ahora no tengo otra cosa que vender que a mí misma”, acabará por someterse a Higgins cuando le acerca las pantuflas en un supremo gesto de sumisión, ya que sólo de ese modo podrá convivir con el misógino que antes nos había cantado “I shall never let a women in my life”; ese mismo misógino incapaz de declararle su amor, un amor inconfeso cuando canta, sin más testigos que nosotros, los

espectadores, la inolvidable “I’ve grown accustomed to her face”. Así pues, triunfa Higgins y también un sistema de dominación en un doble sentido: el varón sobre la mujer, y la norma culta prevaleciente sobre el habla popular. Todo un anacronismo, pues el canon lingüístico ha sido demolido por las nuevas generaciones mediante la equiparación del habla de las elites y el del lumpen.

Cukor nos brinda, al final, un poco de ironía cuando presenta al señor Doolittle, padre de Eliza, un sinvergüenza transformado, por obra del azar, en el líder incómodo –pues a su natural conviene más la disipación– de una liga de la Reforma Moral, y nos da también la satisfacción de ver al propio Cukor, el otro Pigmalión de *Mi bella dama*, levantar sus trofeos: ocho premios Oscar y cuatro candidaturas más que hacen olvidar, con la envoltura deliciosa de una de las grandes comedias musicales de la cinematografía, las nobles intenciones de los socialistas fabianos. El final queda abierto a la ambigüedad perturbadora, como el personaje de Higgins, a la vez manipulador y desafiante a quien Shaw hace decir cuando, próximo el desenlace, se dirige a Eliza: “Es inútil que te esclavices por mí y luego digas que quieres que te aprecie. ¿Quién aprecia a un esclavo?”. ¿La educación libera o somete? ¿Eliza se va con Freddy Eynsford-Hill o se queda con el solterón edípico? En la secuela que cierra la versión escrita de la obra de Shaw, éste nos advierte que detesta “la ropevejería en que el romanticismo guarda su acopio de finales felices”.

\* \* \*

En *La era del vacío* Gilles Lipovetsky nos dice: “A cada generación le gusta reconocerse y encontrar su identidad en una gran figura mitológica o legendaria que reinterpreta

en función de los problemas del momento. Edipo como emblema universal; Prometeo, Fausto, Sísifo, como espejos de la condición moderna. Hoy Narciso es [...] el símbolo de nuestro tiempo”. Pero ¿qué sería del narcisismo sin Pigmalión, sin esa proliferación de terapeutas, cirujanos plásticos, cosmetólogos, educadores que prometen juventud, salud, belleza, liderazgo, autoestima? En un mundo regido por la imagen, Pigmalión es todo. La industria filmica nos pone el ejemplo. Un caso extremo de eficacia: Greta Garbo, nacida en un barrio humilde de Estocolmo, hija de un barrendero y una afanadora, una muchacha simplemente agraciada se convirtió en la esencia de la plenitud y la belleza. Y sin embargo son muchos más los casos fraudulentos. En alguna ocasión escuché a un líder socialista vanagloriarse de sus hazañas educativas. No dudé de las cifras, pero sí del valor ético de su epopeya. Me vino entonces a la mente aquello que Higgins le dice a su madre en el tercer acto del *Pigmalión* de Shaw: “No tienes idea cuán espantosamente interesante es tomar a un ser humano y convertirlo en otro ser humano completamente distinto con sólo crearle un nuevo idioma. Es llenar el más amplio abismo que separa a una clase de otra y a un alma de otra alma”. Ciertamente, el tomarse a sí mismo como Pigmalión es una tentación, tan fascinante como riesgosa en sus consecuencias, como la educación misma: ora un camino de libertad, ora un virus devastador de las identidades, ora una fuente de esclavitud.

*Abril de 2005*



## EL TRONO Y EL VACÍO

NUNCA FUE SANTO DE MI DEVOCIÓN. No pertenece a mi tiempo ni a mi gusto. Pero no por eso dejo de admirar al genio. Pues que Michael Jackson lo era si admitimos lo que por ello entiende Harold Bloom: esa capacidad de absorbernos a todos, de atraer nuestra atención que sólo consiguen las personalidades extraordinarias. ¿Qué lo hizo posible? El espíritu, por así decirlo, de una época dominada por la omnipresencia de la sonoridad, la tiranía de los medios de comunicación, el irrefrenable prurito del espectáculo, el *ethos* decadente de una cultura de masas. Dentro de esos confines floreció el genio de Jackson, hecho de extravagancia, canciones pegajosas, sorprendentes pasos de baile y coreografías deslumbrantes, a menudo marcadas por una inclinación estética siniestra, como una paráfrasis del mal, como un ritual perpetrado en las sombras, en el espacio lúgubre de los cementerios, en la sordidez de lo marginal.

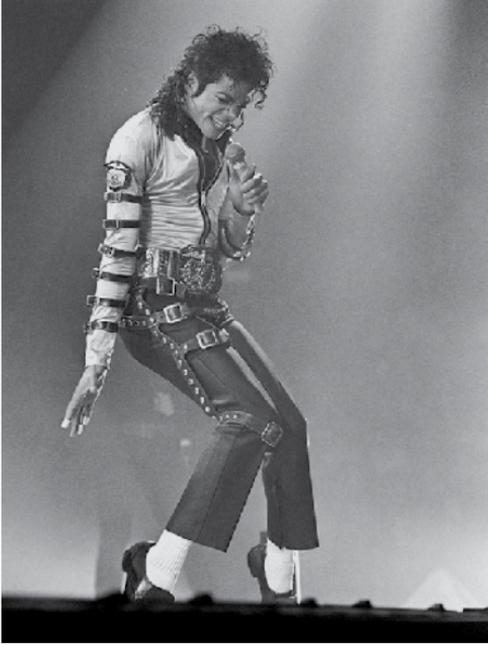
\* \* \*

Nació en Gary, Indiana, una ciudad ubicada en el sudeste del área metropolitana de Chicago, cuna de otras famas: el gran actor Karl Malden, Paul Samuelson, premio Nobel de Economía... Su familia, modesta y numerosa. Su enredo vital lo conoce el mundo: el padre abusivo; el descollante talento del niño, luminaria de los Jackson Five; su evolución como solista en plena adolescencia, el descomunal éxito de *Thriller* (1982), la fortuna amasada por conciertos

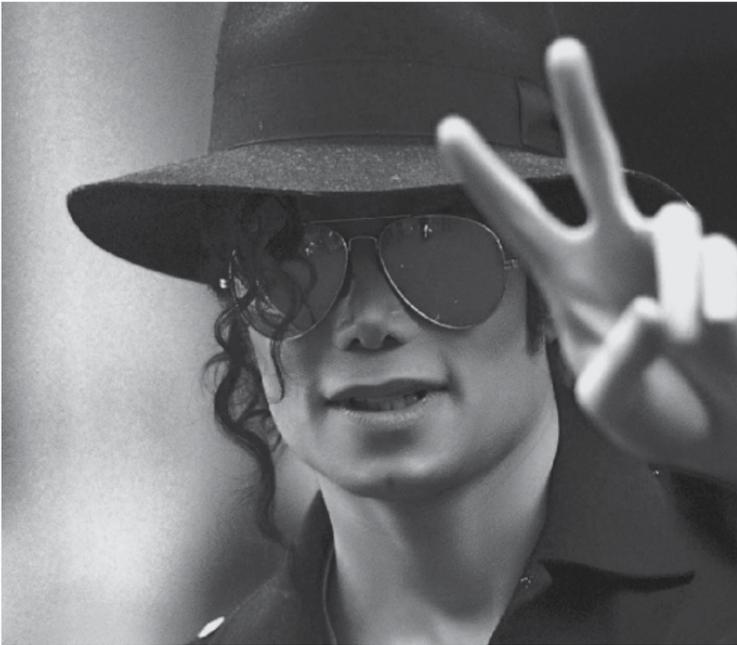
y venta de copias discográficas –750 millones a lo largo de su carrera–. Un lugar común: la creación de una imagen basada en el rechazo de su natural condición, eco de una sociedad democrática y al propio tiempo racista. Michael despigmenta progresivamente su piel, levanta sus pómulos, divide su mentón, afina su nariz; en fin, parodia los arquetipos de belleza occidental y andrógina. El esperpento que resulta de esa metamorfosis psicopática reúne, en su esbeltez, hombre y mujer, adulto y niño.

En un mundo regido por la ambigüedad y la apariencia, Jackson fascina con su espectáculo y confunde con su personaje; sus giros vertiginosos alelan al mundo que pasa por alto sus abusos sexuales, su acaso explicable pederastia, pues se trata de él, del rey del *pop*, del único, de la deidad mayor de la farándula, alimento de la masa vacua. La indulgencia colectiva encuentra su límite en el chantaje de los padres de los niños supuestamente agredidos, hipócritas que bien saben lo que se fragua en el Neverland de más de mil hectáreas, fantasía pueril del dios oscuro, evocadora del reino donde Peter Pan perpetra sus travesuras. Una utopía personal, a la medida de sus caudales de oro.

¿Su inmenso Narciso, entre lo seductor y lo repelente, le hace creer en su impunidad? El genio se extravía en el espejismo de su grandeza. Como un Gilles de Rais de estas horas, se topa con el juicio que lo estigmatiza: la transgresión deviene la feria de las humillaciones; su sexualidad decreta su ruina; sus caprichos atraen la bancarrota moral y financiera. Nada parece redimirlo, ni siquiera sus obras pías. *USA for Africa* se antoja, como otros gestos filantrópicos, una reparación de sus desvíos, un ademán humanitario desplegado a distancia, inmune al sufrimiento de los otros, los tullidos del mundo. Acaso abochornado por el acoso moralizante, se ausenta durante años. Además, la edad se le viene encima.



[www.thefilmstage.com](http://www.thefilmstage.com)



[www.hddesktopwallpapers.com](http://www.hddesktopwallpapers.com)

Michael Jackson



Quien lo tuvo todo, según los patrones convencionales de la dicha, muy poco puede gozar. La soltura que exigen sus movimientos, su deslumbrante *moonwalk*, lo obligan a inhumanas privaciones, a una mortífera anorexia: cuando fallece, aquel hombre que mide 1.80 metros sólo pesa cincuenta kilos. Jackson corrió la misma suerte de Elvis Presley y Jim Morrison, ídolos también de las multitudes frenéticas. Un vientre convertido en frasco de medicamentos.

\* \* \*

Las sociedades, las épocas, transpiran sus genios, explican sus contornos, pero su explosión íntima, su sustancia, será siempre un enigma. Pensemos que el *pop*, el *rhythm and blues*, el *hard rock*, no aparecieron con Michael Jackson, ni las puestas en escena de las coreografías que ornamentaban su presencia arrebatadora, ni el frenesí de las masas. El cauce de ese estilo sonoro fue abierto por otros; detrás de él están también el teatro musical, la contagiosa sensibilidad afroamericana, el poder expansivo de los medios de comunicación, la astucia de los vendedores, la opulencia jazzística de Quincy Jones –cercano a él–. Pero Jackson aportó lo suyo: sus dones gestuales, la inverosímil energía, la originalidad de sus máscaras que exhiben y ocultan un personaje extrovertido y auténtico en el tablado cuando canta, baila, aúlla; engañoso y tímido en su *ethos* personal; lo que comunica es verdadero, emana de un cuerpo y un alma nacidos para desatar, a falta de felicidad, la euforia colectiva; pero envuelto en el remolino de los prejuicios se vació de sí mismo y al mundo le hizo creer lo que no era. Digo en presente lo que quedará: su verdad escénica; en pasado, lo que el tiempo habrá de olvidar: el anecdotario

de sus imposturas; los hijos no llevan su sangre ni las mujeres fueron suyas. “We’re children needing other children”, canta Barbra Streisand en *Funny girl* ante un Omar Sharif pasmado por su encanto. El erotismo es un misterio y, a veces, una enternecedora fatalidad trágica.

El epílogo fue apoteótico, como sus apariciones. Ante su féretro de bronce bañado de oro, cubierto con un manto de rosas y de perdón, celebridades de la música estadounidense lo despidieron con ditirambos y canciones. Brillaron la “unidad familiar”, la elegancia, el sincero duelo de millones de seguidores y el fantasma de Chaplin cuya canción “Smile” fue la favorita del dios que se ha ido; canción de un *clown* perfecto: “Smile though your heart is aching”; canción que resume tal vez la vida de quien llevó como un fardo sus designios, mixtura de sonrisa y sufrimiento.

\* \* \*

Cuando mi hija tenía diez u once años les pidió a los Reyes Magos un disco de Michael y le fue concedido. Al amanecer de ese 6 de enero abrió una gran caja que contenía un abrigo y, en el centro, un acetato de Jackson; se quedó pasmada. Fue un momento imborrable de alegría. Para ella y para mí.

*Junio de 2009*

## LAS DUALIDADES DEL SABUESO

EN LA PENUMBRA DE SU HABITACIÓN el hombre abre un pequeño cofre y sustrae el collar de la madre recién fallecida; lo coloca en su cuello y mientras repite, como un mantra, “sé fuerte” se traviste, tras lo cual cae de rodillas e irrumpe en sollozos. Es J. Edgar Hoover, el personaje central de *J. Edgar* (2011), el relato filmico de Clint Eastwood, en el que este magistral cineasta aborda un retrato de quien dirigió el FBI (Federal Bureau of Investigation) durante casi medio siglo. A juicio de Anthony Summers, autor de *Oficial y confidencial. La vida secreta de J. Edgar Hoover* e inspiración principal de la película de Eastwood, Hoover “era fruto de una infancia penosa, hijo de un enfermo mental y de una madre dominante, y su vida adulta se vio afectada por inestabilidad emocional y confusión sexual. El Hoover que predicaba severos sermones morales a los americanos, en secreto practicaba la homosexualidad... incluso el travestismo”.

Hoover, nacido en 1885, se graduó en la Universidad George Washington en 1916. Era, sin duda, ágil de mente y brillante organizador. Sus servicios como experto en represión estatal le vinieron como anillo al dedo a un gobierno acosado por una oleada de violencia a fines de la segunda década del siglo XX. En Hoover el gobierno estadounidense encontró al hombre indicado para su combate contra el bolchevismo y los movimientos radicales, así como para la atención al fortalecimiento de la seguridad nacional. A partir del año 1928, en que asumió la dirección de la agencia, el poder de Hoover y su FBI crecieron con los años; los ocho presidentes a quienes sirvió se lo otor-

garon a sabiendas del peligro que corrían con un hombre sin escrúpulos, que administraba el FBI con un sentido patrimonialista y abusivo. Como un niño perverso, Hoover acumuló una enorme cantidad de información, obtenida por vías legales e ilegales: intervención telefónica, grabaciones ocultas, espionaje. Más allá de los expedientes políticos, la megalomanía de Hoover torció su saber informativo con una indagatoria morbosa de la vida privada –y sexual– de los personajes blanco de sus pesquisas, a quienes chantajeaba. Nadie escapó de su diabólica voracidad informativa; Eleanor Roosevelt, la vigilada esposa del presidente Franklin Roosevelt, lo comparó con Himmler, jefe de la policía secreta de la Alemania nazi. Por ejemplo, de los Kennedy, John y Robert, lo sabía todo: sus relaciones con el crimen organizado, la compra de votos, las infidelidades de John. Por este saberlo todo no lo pudieron echar como querían. El asesinato de John fue un alivio para él. Al día siguiente de la tragedia de Dallas acudió jubiloso a apostar en las carreras de caballos, una de sus adicciones, fuente de sus caudales pues, amigo como era del mafioso Frank Costello, conocía los resultados de las carreras amañadas.

\* \* \*

Después de la gran depresión, Hoover ganó fama con la captura del secuestrador del pequeño hijo de Charles Lindbergh. Se convirtió en un héroe nacional. Pero ese buen nombre, mediáticamente conseguido, se fue disolviendo cuando poco a poco el tiempo lo develó como un icono de la corrupción; cuando se supo que, valiéndose de su cargo, jamás pagaba sus cuentas y remodelaba su casa con recursos públicos; cuando se difundieron sus vicios; cuando las



www.vox.com



www.gonline.com

J. Edgar Hoover. Abajo, con el presidente John F. Kennedy



conciencias lúcidas de su país descubrieron en el puritano un gran farsante; cuando, tras su muerte, liberados ya del temor que infundía su presencia, autoridades psiquiátricas emitieron su diagnóstico: Harold Lief, profesor emérito de psiquiatría en la Universidad de Pennsylvania, aseveró que “Hoover tenía un trastorno de personalidad [...] con rasgos obsesivos diversos. Capté algunos elementos paranoicos, suspicacia excesiva y algo de sadismo [...] Hoover habría sido un perfecto jerarca nazi”; mientras que el doctor John Money habló del síndrome de J. Edgar Hoover para definir a “aquellos pervertidos que sacrifican a otras personas para exorcizar sus propias exigencias”.

A pesar de estos juicios mucha gente lo siguió admirando. Tal vez el escritor inglés William Hazlitt (1778-1830) nos da la clave para entender el fenómeno. Ante la insolencia del poder llegamos a asumir que “se tiene el derecho a insultar, o a oprimir a los otros... Y nosotros preferimos ser el opresor antes que el oprimido. El amor al poder en nosotros mismos y la admiración del poder en otros son sentimientos naturales del hombre: uno lo convierte en un tirano; el otro, en un esclavo”.

\* \* \*

En sus delirios de grandeza, Hoover creyose merecedor del Premio Nobel de la Paz. No es de extrañar que cuando Martin Luther King lo recibió Hoover estallara en colérica envidia. De hecho, éste había perseguido a aquél por todos los rincones; infiltrados en el círculo de sus seguidores, agentes del FBI habían sorprendido al reverendo en circunstancias comprometedoras; al parecer, King, que no era ningún santo, solía ir al lecho con varias mujeres al mismo tiempo

ante la mirada de sus fisgones adeptos, y acaso esa lamentable moral privada le dio pie a J. Edgar para considerarlo “el más grande embustero del país”. La verdad es que esa insidia se extendía hacia la gente de piel oscura: Hoover solamente llegó a admitir negros en su agencia como sirvientes. ¡Reluciente paradoja! Pues se sospechaba que sangre morena corría por las venas del famoso policía.

\* \* \*

Como ocurre con frecuencia, el vigilante también es vigilado. Así como los expedientes del FBI hooveriano eran un almacén de las humanas flaquezas, sus enemigos, reales o imaginarios, guardaban secretos del director de la temida agencia. El hampa, cuya existencia Hoover negaba, era dueña de información incómoda para él. Y acaso fueron sus miembros quienes se encargaron de propagar su homosexualidad, aunque ciertamente el rumor acerca de ésta, como todo rumor, es misteriosa. No se sabe, a fin de cuentas, de dónde viene ni a dónde va: es solamente un “se dice” que se expande y gira, una espiral y, como escribe Haus-Joaquin Neubauer en su libro *Fama*, “es el espejo en el que la sociedad contempla su cara oculta. Y esa imagen provoca sufrimiento, un sufrimiento que por lo general terminan padeciendo los débiles, los excluidos y los indefensos, aunque a veces también aquellos que fueron poderosos”.

En el rumor no hay confirmaciones rotundas, si acaso indicios o testimonios anecdóticos. En el caso de Hoover, no se soslaya su cercanísima y duradera relación con Clyde Tolson, las cartas a Melvin Purvis, el testimonio de la cantante Louisa Stuart que a Edgar y Clyde vio tomados de la mano... Algo de todo este murmurar recoge

Eastwood con suma delicadeza cuando capta a la pareja apretándose las manos y cuando Edgar le dice Clyde que había llegado el momento de una señora Hoover —ni más ni menos que Dorothy Lamour—... y entonces Clyde, después de reñirle, le planta un apasionado beso en los labios hasta sangrarlos.

Y cuando hablo de “suma delicadeza” quiero decir que Eastwood no pretende denostarlo, sino comprenderlo en su doliente incapacidad emocional, la de un hombre atrapado entre su ambición y un entorno puritano y machista encarnado en la implantación homofóbica de la madre que le gritaba “prefiero un hijo muerto que un hijo maricón”, en el colmo de la incoherencia, pues lo quería suyo, y al propio tiempo, en brazos de otra mujer. Pensemos entonces que estamos frente a un hombre inseguro y desdichado que, en la imposibilidad de vincularse con una mujer, se declaraba contrario al voto femenino y enemigo de todo movimiento reivindicativo de género; que para encubrir sus apetencias carnales dispuso un programa contra los pervertidos; que, para no vivir en su más íntimo ser, descargaba su crueldad en su achacoso compañero.

\* \* \*

Enfermo Clyde, Hoover, solo y su alma, fatigado de sus absurdas empresas, se hundió en la melancolía, sin que por ello renunciara al cargo en el que se mantuvo hasta su súbita muerte en 1972, bajo la administración de un Richard Nixon trémulo de miedo por lo que de él pudiera saber el inamovible Edgar.

\* \* \*

Anthony Summers nos describe así el desenlace de aquella carrera sórdida: “Al mediodía, hora de Washington, del día en que murió Edgar, la bandera de las barras y las estrellas se bajó a media asta en los edificios de gobierno americanos, las instalaciones militares y los buques de la armada en todas partes del mundo. El presidente Nixon, libre por fin del problema Hoover, estaba distraendo a la nación con un despliegue de dolor público”. El mundo oficial desgranó elogios y lamentaciones. La retórica de Nixon da asco: Edgar habría sido “símbolo y encarnación de los valores que más apreciaba: la valentía, el patriotismo, la entrega a su país y una honradez y una integridad duras como el granito”.

\* \* \*

Cuando murió la actriz Joan Crawford, alguien le preguntó a Bette Davis, su rival en la vida y también en el cine –recordamos que eran hermanas enemigas en *¿Qué pasó con Baby Jane?*–, ¿qué piensa usted de la muerte de Crawford?, a lo que la pícara Davis respondió: “Dicen que está *mal* hablar de los muertos, pero que *bien* que se murió”. Creo que miles de norteamericanos habrían podido pronunciar las mismas palabras cuando Hoover falleció, pues con la desaparición de éste también desaparecieron montañas de registros intimidantes.

\* \* \*

A Alexis de Tocqueville le inquietaba la posibilidad de que un día la democracia estadounidense degenerara

en dictadura. Esto no ha ocurrido, pero sí otras amenazas a la vida democrática, como el debilitamiento de las libertades civiles. Hombres como Edgar Hoover o Joseph McCarthy han contribuido a enturbiar un régimen político que en su esencia se erige como igualitario y racionalista. No se trata ya de detractores doctrinarios de la democracia como lo fueron en la Francia posrevolucionaria católicos reaccionarios como De Maistre o De Bonald, o bien en Estados Unidos los puritanos que se ostentaban como “elegidos de Dios” y se oponían a la democracia como la más despreciable de las formas de gobierno, sino de fanáticos que, en nombre de ella, arrastran a muchos ciudadanos de buena voluntad hacia causas que son menos producto de la necesidad histórica que de sus obsesiones, causas que inventan villanos –radicales, comunistas– para afirmarse en la vida pública y sin los cuales no existirían. Esos fanáticos apuntan, certeros, a las debilidades de sus pueblos. Y, sin duda, una debilidad del pueblo estadounidense es no haber logrado secularizar del todo su Estado democrático. De ahí la prosperidad política de un Hoover, cuya agencia policiaca Norman Mailer calificaba como “una iglesia ritualista y atrabiliaria de los mediocres”.

*Diciembre de 2011*



## LAS DEVASTACIONES DEL OLIMPO

HACE MEDIO SIGLO, en la madrugada del 5 de agosto de 1962, fue encontrado el cuerpo sin vida de Marilyn Monroe. “¡Qué sacudida fue para los sueños de la nación que el ángel (del sexo) muriera de una dosis excesiva!”, exclama Norman Mailer en su libro biográfico sobre esta deidad del cine. Sueño de todos los que en el mundo la adoraban aun sin haber visto una película suya, pues su sola imagen, reproducida aquí y allá, incluida la metáfora de Warhol, era ya hechizante: una exquisita ofrenda con aquellos ojos a punto del orgasmo, los labios carmesí, la dentadura perfecta, el pecho insinuando su opulencia. Sacudimiento, pero no sorpresa. Con un poco de intuición, quienes la trataron sabían que la gloria de aquel icono luminoso sería corta.

En “Una criatura adorable” (1979), retrato que dejó para la posteridad, Truman Capote recoge el testimonio de Constance Collier, actriz inglesa y maestra de actuación bajo cuya tutela, por breve tiempo, estuvo Marilyn: “Es absurdo que lo diga, pero me da la impresión de que morirá joven”. No era absurdo: las cámaras que recorren el dormitorio donde falleció muestran el caos doméstico de la actriz, a quien ni fama ni lujos aliviaron sus pesares de niña huérfana, confundida, insomne; a quien el cine le inventó una identidad visual congruente con el espectáculo del que formó parte como una de sus mercancías más apreciadas. En el suelo de la habitación fúnebre, una bolsa, papeles, cajas de cartón, las sábanas revueltas; una habitación de mujer sola, desolada, prematuramente envejecida por

la tristeza, inquieto espíritu siempre: al parecer fue encontrado en su mesita de noche un libro de poemas de Edna St. Vincent Millay.

\* \* \*

En el mundo del espectáculo floreció una imagen deslumbrante, tan apetecible para las masas como para los empresarios enfermos de codicia. Pues si, por un lado, el artificio sensual de Marilyn provoca tumultos por doquier y enloquece a la soldadesca estadounidense que lucha por “la libertad” en Corea; por otro, su presencia filmica arroja jugosos dividendos: en 1953, sus películas *Niagara*, *Gentlemen prefer blondes* y *How to marry a millionaire* reportan a la Twentieth Century Fox 25 millones de dólares. Esa “gallina de huevos de oro” comenzaba a cosechar los frutos de su ambición, pero también a sufrir el vacío de una existencia carente de otro sentido que no fuera el exhibirse como símbolo de una sociedad fisgona y decadente.

\* \* \*

Norma Jean Mortenson Baker, nombre original de aquella “criatura adorable” en el universo del entretenimiento, había nacido en 1926 en Los Ángeles, California; era hija de Gladys Baker, técnica de los estudios de Hollywood que acabó sus días en un nosocomio para enfermos mentales y, hasta donde se sabe, de un lechero próspero. Poca atención le prestó la madre y nula, el padre. Norma creció en hogares adoptivos y orfanatorios. El abandono sigue siendo, nos



[www.pinterest.fr](http://www.pinterest.fr)



[www.halbeats.com](http://www.halbeats.com)

Marilyn Monroe. Arriba, con el "Indio" Fernández



dice Mailer, un enigma de moral y es, sin duda, la clave de su extraviada personalidad, ebria de fantasías como aquella de creerse hija ya de Clark Gable, ya de Abraham Lincoln. ¿Qué seguridad en sí misma pudo ofrecerle una infancia tan desamparada? En contraste con su crecido narcisismo, era vacilante en el set, en el amor, en la vida. Nada parecía redimirla. Ni la ciencia cristiana de Mary Baker Eddy, ni su conversión al judaísmo. Los extremos habitaban en ella: “Era compasiva y ruin”, declara Billy Wilder. Podía ser encantadora y al propio tiempo odiosa. Consciente del espejismo del personaje que representaba, creía que la gente, tan pronto como descubría que no era Marilyn, se alejaba de ella. Despojada del *glamour* —maquillaje, tintes, indumentaria provocativa, gesto seductor—, no había en ella sino una “muchacha simple” —según palabras de Ives Montand— que había llegado demasiado lejos gracias a ese Pígmalión perverso, el cine, y a un talento natural para enamorar la lente; talento que ella misma desdeñó con el intento vano de convertirse en una actriz educada, dueña de un oficio respetable: a mediados de los cincuentas se matricula en el Actor’s Studio; pero paradójicamente, en vez de afirmar allí sus habilidades, se vuelve más insegura, dependiente ahora de los Strasberg, Lee y sobre todo Paula, que se adhiere a ella como una sanguijuela.

\* \* \*

En 1957 Marilyn filma *The prince and the showgirl* bajo la dirección de Lawrence Olivier. Que la dirige es un decir. Pues Olivier, que también actúa como el príncipe de un pequeño país imaginario llamado Carpatia, no logra conducir del todo el rodaje de esa comedia romántica

cuyo título lo dice todo; de ahí que la trama sea lo de menos, lo que interesa destacar aquí son las dificultades a las que estuvo sometida la narración. Aunque parece que todo transcurre sin contratiempos gracias a la magia de la edición, el infierno vivido por Olivier y el grupo de filmación es indescriptible. Enferma de melancolía, más titubeante que nunca, la actriz se ausenta y cuando comparece, siempre tarde, es sólo para exasperar al arrogante director. Marilyn necesita estímulos grotescos para recitar el parlamento más sencillo. Paula Strasberg se encargará de eso: “Mira, querida, tienes que darte cuenta de tus propias posibilidades; todavía no tienes ni idea de tu posición en el mundo [...] Eres la mujer más grande de tu tiempo [...] Puedes decir que de todos los tiempos. No puedes pensar en nadie, no, no, ni siquiera Jesús, que sea más popular que tú”. De esta insólita verborrea da cuenta Olivier en *Confesiones de un actor* (1982); no exagera. Colin Clark, entonces un joven de veinticuatro años, tercer asistente de Olivier, también apunta en su diario los burdos consejos de la Strasberg cuando la estrella olvida sus diálogos: “Por favor, pequeña, piensa en Sinatra y en la Coca-Cola”.

\* \* \*

Joe y Jerry son dos músicos, se ganan la vida en un club clandestino en Chicago durante la ley seca de 1929; una noche atestiguan una masacre perpetrada por una banda de gánsteres contra sus adversarios; para escapar de los asesinatos se disfrazan de mujeres y se incorporan a una orquesta femenina en la que una bella rubia, Sugar Kane, encarnada por Marilyn, canta y toca el ukelele. Tal es el punto de partida de una amena sucesión de enredos de la comedia

*Some like it hot* (1959) dirigida por Billy Wilder, a quien le fue peor con la malevolencia de la diva; Marilyn comía y bebía compulsivamente, llegaba tarde a los estudios, lo que permitió al genial director leer *La guerra y la paz* de Tolstoi; Monroe obligaba a repetir docenas de veces las secuencias. Así, detrás de esa comedia, considerada una de las mejores en la historia del cine, sólo hubo tensión, conflicto, odio a la actriz que, presa de pánico escénico o resentimiento, hizo de la filmación un calvario: cuando le preguntaron a Tony Curtis—Joe y Josephine al propio tiempo—qué se sentía besar a Marilyn, contestó: “Es como besar a Hitler”. El único que tomó con humor todo aquello fue Jack Lemmon.

\* \* \*

Llegó un momento en la carrera de la actriz en que nadie quería filmar con ella para no exponerse a sus caprichos e insolencia: Gregory Peck, entre otros, se negó a acompañarla en *Let's make love* (1961), pues, amén de conocer sus mañas, le parecía que estaba demasiado corpulenta para representar una bailarina, de nombre Amanda Dell; de ahí que la producción haya tenido que recurrir a los servicios de Ives Montand. Y si bien la comedia no recibió la aceptación de la crítica, divierte gracias al buen oficio del director George Cukor, al profesionalismo de Montand y, pese a todo, a la desenvoltura de la diva. Si en el origen de todas estas vicisitudes estaba, entre otras cosas, el incontrolable nerviosismo de la actriz, también rondaba la impaciencia de una industria voraz. En Marilyn conviven la tiranía de la diosa de ese Olimpo engañoso y destructivo—pensemos en Montgomery Clift, en Judy Garland—y el sentimiento de víctima: la actriz le confesó al joven Colin Clark,

tierno refugio durante la filmación de *The prince and the showgirl*, que le abrumaba la fatalidad.

\* \* \*

De “la chica del calendario”, donde posó desnuda para Tom Kelley, hasta convertirse en el gran fetiche de la industria cinematográfica, corre una trayectoria ascendente no exenta de esfuerzos. Dígase lo que se diga, Marilyn estudió actuación y canto que apoyaron su natural gracia para representar personajes de comedia, de cenicienta clasesmediera, como ella misma, con sueños de dólares y prestancia aristocrática. Marilyn logró destacar en un medio profesional donde reinan la envidia, el chisme, el cinismo. El estrellato es una promesa de éxito, no de plenitud, pues a menudo le acompañan el alcohol y la droga, evasiones que ahuyentan, vaya ironía, el sentimiento de fracaso. Para sobrevivir en la insoportable realidad del éxito Marilyn necesitaba el veneno inducido por los psiquiatras.

\* \* \*

Nadie tiene derecho a estigmatizar su intimidad, exuberante no tanto en matrimonios –tres: con James Dougherty a los dieciséis años y dos celebridades, el beisbolista Joe DiMaggio y el dramaturgo Arthur Miller– como por los relampagueantes amoríos; en su lecho tropezaron Elia Kazan, Frank Sinatra, Ives Montand y muchos otros.

Era una deliciosa libertina, dueña de su cuerpo, impotente para amar, practicante de una especie de donjuanismo femenino. Y punto. El drama empieza cuando la diosa se



[www.findagrave.com](http://www.findagrave.com)

Marilyn Monroe



entromete en la vida de políticos como los hermanos Kennedy —John y Robert—, cuando los persigue sin advertir los peligros de su obcecamiento. El *happy birthday* que le canta al siniestro hermano mayor en el escenario del Madison Square Garden se antoja un episodio divertido, pero anuncia su tragedia; su falta de sensibilidad para comprender el universo hipócrita de los “valores familiares” que resguardan a la gente poderosa fue acaso su ruina; su osadía era imperdonable. Su vida amorosa había permanecido impune a pesar de haber integrado la vejección: abandonó a su primer marido, provocó los celos del atleta, humilló hasta el cansancio al dramaturgo. Pero ¿los Kennedy se las cobraron todas? No se ha descartado la hipótesis del involucramiento de éstos en su extraña muerte.

\* \* \*

Sus últimos días transcurrieron en la desesperación: llamadas sin respuesta a la Casa Blanca, recurrentes consultas psiquiátricas, ausentismo en los estudios donde filmaba *Something got to give* (1962), el despido doloroso para ella y para la Fox, que esperaba reponerse de la bancarrota ocasionada por el despilfarro de la *Cleopatra* de Liz Taylor. Pero Monroe estaba acabada antes de esa película inconclusa. En la fotografía oficial tomada al concluir *The misfits* (1961), drama anacrónico escrito por Miller acerca de unos cazadores de caballos salvajes, se advierte ya su deterioro físico, bien entonado con el de sus compañeros, Gable y Montgomery —el uno notoriamente viejo, el otro con el rostro deforme después de su accidente—. Un crepúsculo del Olimpo.

\* \* \*

La ambigüedad es el rasgo predominante de la vida de Monroe. Como Marilyn, consiguió lo que se propuso: ser maravillosa; como persona, la frágil Norma Jean, un desastre, incluido el desaliño; sin el disfraz era irreconocible: se cuenta que cuando salía de compras las empleadas llegaban a comentar en voz baja “la señora huele”. Nadie podrá pronunciar la última palabra si se trata de biografiarla, por así decirlo: su transcurrir es una plaga de ‘datooides’, como les llama Mailer a todos esos testimonios dudosos, incluyendo los de la propia Monroe. Ambigua la vida, ambigua también la muerte nunca esclarecida.

\* \* \*

En 1998 Eric Hobsbawm, el historiador inglés recientemente fallecido, dictó una conferencia en memoria de Walter Neurath. Ésta se publicó bajo el título de *Behind the times* y aborda ahí la decadencia y el fracaso de las vanguardias del siglo XX. En un pasaje de su disertación nos dice: “Es imposible negar que la verdadera revolución en el arte del siglo XX no la llevaron las vanguardias [...] fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético [...] sin duda fue obra del cine”. Marilyn fue un producto para el consumo de las masas. El cine de Monroe es convencional, frívolo, de gusto fácil, aunque ella merecía algo mejor, pues era inteligente y, en cierto modo, rebelde en el contexto de una sociedad puritana y represiva; algunas declaraciones suyas de rango aforístico denotan sentido de libertad y tolerancia: “No hay sexo incorrecto si hay amor en él”. Y, sin embargo, la industria que la engrandeció sólo sacó provecho del estereotipo

de la rubia platinada –ideal racista de belleza–, un tanto boba y a la vez sexy, que alimenta la fantasía colectiva; ese estereotipo sigue produciendo ganancias. Según la revista *Forbes*, Marilyn Monroe es uno de los cadáveres más ricos del planeta.

*Agosto de 2012*



## LA DECORACIÓN DE LA SOLEDAD

LA LLAMABAN “REINA DE AMÉRICA”. Era un rostro amable a primera vista; un cuerpo esbelto bien enfundado, con un vestuario diseñado para ella sola y nadie más; hablaba varios idiomas; cuidaba su entorno con esmero obsesivo: muebles antiguos, tapices, pinturas de nombres célebres –impresionistas franceses si de preferir se trataba–, flores frescas aquí y allá. Un encanto para los salones. Una imagen para los medios, una perfecta aliada para el carisma de su marido, el hombre más “poderoso” de la tierra. Su nombre, Jacqueline Lee Bouvier, Jackie Kennedy, Jackie Onassis. Una sucesión de máscaras, de identidades, siempre en la cumbre, expuesta a la mirada de todos. Jackie nació para ser admirada, como una escultura viva, sonriente como la querían sus súbditos orgullosos de su presencia. Un icono de la moda y al propio tiempo de la fortaleza en la adversidad, de la apariencia dichosa y de una soledad apenas comparable con la de María Antonieta, la de Luis XVI, distraído en la cacería, indiferente ante los deberes de su condición monárquica.

Es curioso: la primera dama de los Estados Unidos, orgullo de su pueblo, cosmopolita o afrancesada, como se la quiera ver, incorporó el estilo europeo al cosmos rudimentario de una nación empecinada en verse a sí misma como autosuficiente, avasallante, única: sueño envidiable para el resto del mundo. Bien lo dice Vicente Verdú en su libro *El planeta americano*: “Más que una nación en el sentido europeo, la supuesta naturaleza de América es semejante a la de una gigantesca y privilegiada comunidad de vecinos animados por compartir un espacio bendecido que engran-

decerá el porvenir de cada mal”. Jackie se complace en la imitación, pero, como una paradoja, reafirma el narcisismo de los estadounidenses. Jackie y su ajuar fascinan dentro y más allá de las fronteras de su país.

\* \* \*

Jackie nació en Southampton, Nueva York, en 1929. Hija de John Bouvier III y de Janet Lee. El uno, un jugador de la bolsa; la otra, descendiente de ricos banqueros, mujer superficial, demasiado preocupada por las reglas de etiqueta y las convenciones sociales. Una pareja desavenida que pronto rompería su unión. Jackie creció entre el lujo y el maltrato de la madre, entre la fiesta y la soledad. No le faltó buena instrucción: las mejores escuelas para las élites: Miss Chapin y la Sorbonna. Heredó de la madre las fantasías patéticas y fue fiel a la recomendación materna. “Vales tanto como tu matrimonio”. Se casó con John Fitzgerald Kennedy y Aristóteles Onassis; compartió poder y riqueza: uno, presidente del imperio; otro, potentado dueño de una flota naviera. Ambos fueron matrimonios de conveniencia. Con ambos, las sombras de la infelicidad cubrieron su vida. Nunca fue amada, ni por uno ni por otro. Para Kennedy significó la pareja hecha a la medida de sus ambiciones, la compañera bendecida por el viejo Joe, su padre, irlandés enriquecido con el contrabando del alcohol en la época de la prohibición. Para Onassis representó un figura ornamental, un símbolo de estatus, a quien no le bastó la fama de María Callas, la diva del canto, quien después de la traición del griego abandonaría los escenarios, víctima de la melancolía.

\* \* \*



www.nypost.com



www.thedailybeast.com

Dos momentos de la vida de Jackie Kennedy



La soledad de Jackie no fue la de la condición humana, que es la esencia del existir, esa soledad que nos enseña que nadie puede vivir nuestra vida ni nuestra muerte. “Uno muere solo”, decía Pascal. Ni tampoco derivó del aislamiento, sino del desamor, del abandono. Refiriéndose a Kennedy, la atribulada Jackie le confesó al escritor Gore Vidal, pariente suyo: “Casi nunca vi a Jack hasta que llegamos a la Casa Blanca. Siempre estaba lejos y ausente”. Jack: un hombre corroído por la ambición política, vencido por una lesión en la columna, por la enfermedad de Adisson, las drogas para mitigar los dolores... y la lascivia; con él procreó dos hermosos hijos, Caroline y John, que fueron su consuelo.

\* \* \*

“Quiero que seas la mujer más elegante del mundo”, le dijo Oleg Cassini, quien diseñó para ella modelos únicos, sencillos, en colores pastel, tan sobrios para la vida cotidiana como para las solemnidades. Cassini cubrió su cabello con el sombrerillo *pillbox* y las manos con guantes que escondían las manchas amarillentas de una fumadora compulsiva. Jackie se decoró a sí misma y también decoró cada residencia que ocupaba, incluida la Casa Blanca. Era el juego de las apariencias de una mujer pseudoaristócrata cuyo bisabuelo no había sido sino el carpintero favorito de José Bonaparte, aquel hermano de Napoleón que, en su exilio, se había instalado en Filadelfia. Jackie, la única, la más exquisita, la que se creyó aquello de la oportunidad de crear un nuevo Versalles en la Casa Blanca. Jackie de nuevo, como la pobre María Antonieta, una preciosa ridícula.

\* \* \*

El ser una figura mediática que asombraba al mundo nunca llenó el vacío que le abonaban la ausencia y las frecuentes infidelidades de Kennedy. La moda y el buen gusto solamente elaboraban la evasión histórica de su fracaso. Nada le dejó esa realidad de oropel. “Estoy sola... La política es mi peor enemiga”. Pero ¿ese culpar a la política no se antoja sino una proyección que la eximía de la errática decisión de atar su vida a un psicópata? Jackie perdió todas sus batallas, todos sus intentos de acercarse a John, de redimirlo, por así decir: aquella pobre mujer que se mudaba de una mansión a otra, esa primera dama que le enseñó al marido a hablar con dicción correcta, a mover las manos en sus comparecencias, a citar frases cultas, apenas consiguió una que otra adulación en público. Y es que un esnobismo como el de Jackie, vale decir, ese querer pasar por lo que no era —una aristócrata de origen francés—, jamás fue suficiente para atraer el amor, para crear el edén hogareño que en su infancia no tuvo.

\* \* \*

Hace justamente medio siglo, un 22 de noviembre, el presidente Kennedy fue asesinado en Dallas. Yo, como muchos otros, lamenté su muerte. No importaba saber cómo era realmente ese dirigente político. Había muerto un ser humano a balas de no sabemos quién, pues una espesa niebla de confusión ha escondido la verdad de esa tragedia. Si era un buen hombre o un corrupto, como lo decían gentes del hampa, no me corresponde juzgar. Lo cierto es que cuando ascendió a la cima presidencial el mundo católico se regocijó: era el primer presidente que profesaba esa religión en la historia de los Estados Unidos. Pero ese “carisma” de su catolicismo lo diluyó el tiempo en la medida en que revela-

ciones acerca de su conducta han alumbrado esa doble moral que en tantos casos mengua la consistencia de ese credo.

Está por demás recordar que en aquel momento trágico del magnicidio Jackie lo acompañaba y no cesó de llorarle. Testigos de sus lágrimas fueron todos aquellos que en el Hospital Parkland de Dallas intentaron salvar la vida de John. Pero días después, en el funeral, Jackie reapareció como “una viuda extraordinariamente bien vestida, casi obscenamente exquisita”. Es decir, ni siquiera en esos momentos dejó de ostentarse como mundana y frívola. ¿Sus verdaderos sentimientos? Un misterio en consonancia con el consejo de su padre: “Sé un enigma para los demás”. ¿Un enigma? Hasta cierto punto. Allende el misterio de sus emociones, se mantuvo inmovible en su farsa. En el imaginario colectivo de la mayoría estadounidense ella y su marido encarnaban el reino de Camelot: un espacio ideal de armonía, belleza y perfección. En una entrevista concedida a la revista *Life* declaró con arrogancia lapidaria: “Habrá grandes presidentes nuevamente, pero no habrá otro Camelot”. Icono de la moda, también lo fue de la mentira de los poderosos.

\* \* \*

El resto de su biografía es sobradamente conocido: su matrimonio con el naviero griego, su cambio de imagen, sus derroches, las compras compulsivas: doscientos pares de zapatos en un día; su segunda viudez en 1975 y un cáncer linfático que puso fin a su ingenua y fallida búsqueda de la felicidad, reflejo de una sociedad que se engaña a sí misma y naufraga sin remedio.

*Enero de 2015*



## EL GLADIADOR DE LOS PIES ALADOS

EN 1964 EL CONGRESO DE LOS ESTADOS UNIDOS promulgó la Ley de Derechos Civiles. El impacto de esta disposición legislativa fue débil. En la vida cotidiana los espacios públicos mantuvieron su política segregacionista. A la gente de color, a los negros, les negaban el acceso a hoteles, transporte, escuelas. La mentalidad excluyente de los blancos pertenece al tiempo de larga duración. No importaba en absoluto que la gente afroamericana, digámoslo así, se hubiese convertido en gloria nacional. Nada cambiaría de la noche a la mañana.

A los dieciocho años Cassius Marcellus Clay había conquistado la medalla de oro en los Juegos Olímpicos de Roma de 1960; pero no por eso podía acceder a los servicios en restaurantes reservados a los blancos. Este genio del pugilismo decidió convertirse en profesional en 1964, fecha en que disputó el campeonato de los pesos pesados y derrotó a Sonny Liston, un poderoso pero convencional boxeador frente al cual dio muestras de su talento excepcional. Clay danzaba sobre el ring. “Flotaba como mariposa y picaba como abeja”. Era un atleta heterodoxo, dueño de increíbles reflejos, pero sobre todo de un orgullo racial bien sustentado. “Soy el más rápido, el más duro, el más guapo”.

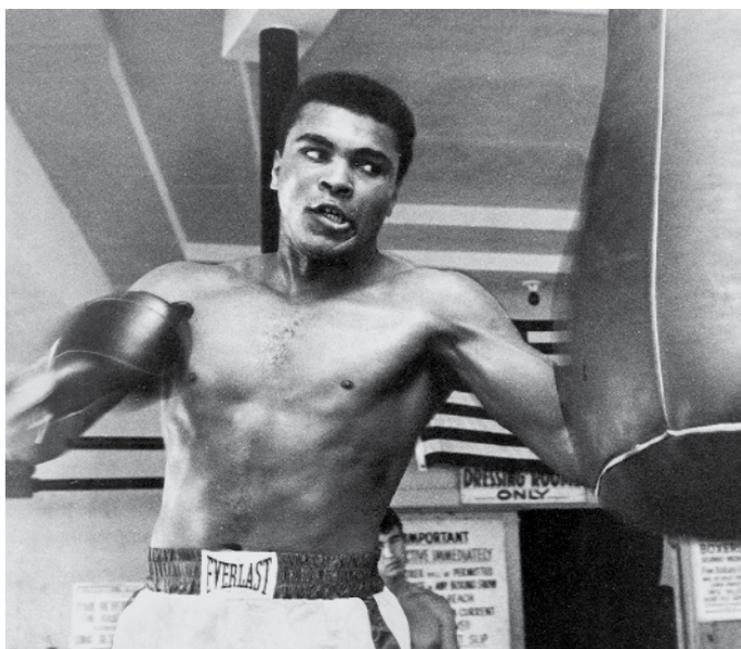
Malcolm X, pandillero en su adolescencia, convertido al islam, fortaleció su espíritu. Malcolm era un revolucionario, más radical que Martin Luther King. Inspirado por aquél, Clay adoptó la religión musulmana. Cambió de nombre: se llamaría Muhammad Alí. Su seguridad interior creció. “Tomé la decisión de ser un negro de los que no se

dejan atrapar por los blancos”, pronto objeto de sus burlas: Jesucristo, Papá Noel, Blancanieves, iconos de la cultura occidental, todos blancos de ojos azules. Y es que el guapo bocón era algo más que un héroe del ring, algo más que puños: era inteligencia, lengua, coraje, pulsión libertaria, rebeldía y buen humor.

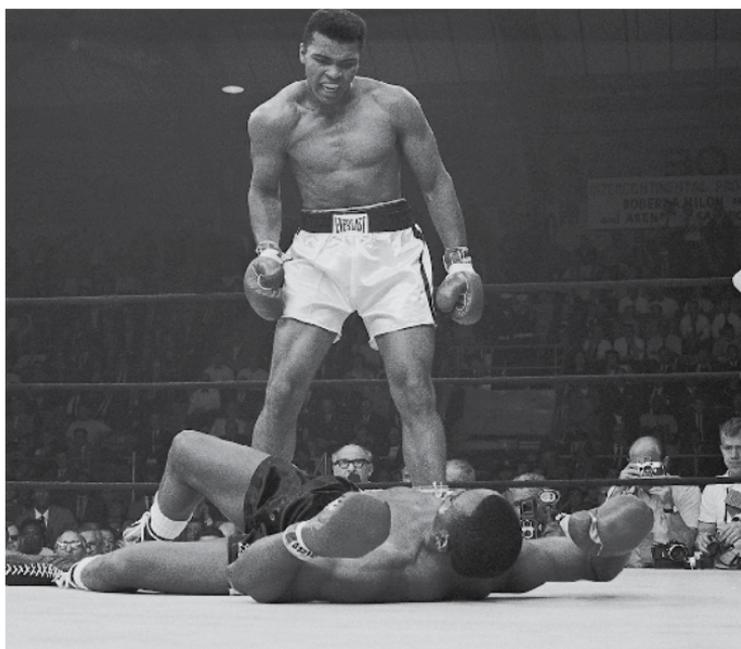
Como lo ha señalado Martha Nussbaum, brillante intelectual neoyorquina, “durante la guerra de Vietnam se amplió la idea tradicional de la adecuación basada en razones religiosas para incluir en dicho principio a muchas personas cuya objeción de conciencia contra la guerra no surgió de una creencia o de una práctica religiosa tradicional sino simplemente de su propio examen”. Allí se negó al reclutamiento, no tanto por su credo como por la convicción de que era absurdo participar en la matanza de gente inocente.

Allí pagó caro su resistencia, como Malcolm X. A éste lo asesinaron en 1965, al atleta le suspendieron la licencia para boxear. Lo sentenciaron a una muerte en vida. Aunque San Sebastián era un símbolo cristiano, la revista *Esquire* lo convenció para posar con el pecho desnudo herido por los dardos del *statu quo*. Cuando cuatro años después le levantan el castigo y regresa a los cuadriláteros, Allí ya no es el mismo. Aquel atleta que parecía invencible había perdido el alma victoriosa.

Los años setenta decretan su decadencia. Y el otrora altivo deportista ya no podría decir: “Cuando eres grandioso como yo, es difícil ser humilde”. Allí se retira y deja atrás el Cadillac, la admiración y los sueños de aquel niño de doce años predestinado a las glorias de este mundo. Fueron tristes sus últimos años aquejados por el mal de Parkinson, enfermedad que asumió con el mismo valor con que combatía a sus adversarios en la arena. “Dios (Alá) me dio esta enfermedad para mostrarme que era un hombre como los



www.paperpull.com



www.historicalwallpapers.com

Muhammad Ali. Abajo, derriba a Sonny Liston



demás, que tenía debilidades como todo el mundo. Esto es lo que soy: un hombre”.

La enfermedad puso en suerte su condición humana. La memoria nos regaló la leyenda de un espíritu renuente a obedecer las arbitrariedades asesinas del imperio.

*Junio de 2016*



## HONRANDO LA INSIGNIFICANCIA

UN BIÓGRAFO DE ROBERT ZIMMERMAN (Minnesota, 1941), mejor conocido como Bob Dylan, se refirió a él como “maestro, poeta, crítico social, intrépido espíritu guía de la generación contracultural”. Pero ¿qué significa contracultura? Rebeldía, libertad, búsqueda de un hombre nuevo, ser joven, estar dispuesto a la aventura, a experiencias que abran las puertas de la percepción.

Estamos en la década de los años sesenta del siglo XX. Bob Dylan compone y canta melodías como “Blowin in the wind” (“La respuesta en el viento”), “The times they are a changin” (“Los tiempos están cambiando”), “Like a rolling stone” (“Como una piedra rodante”). Lírica novedosa entonada por una voz aburrada que el cantante y autor acompañaba con guitarra y armónica; propuesta musical que poco tenía que ver con aquellos que Allen Ginsberg describía en su poema *Aullido*: “He visto a los más grandes espíritus de mi generación destruidos por la locura, hambrientos histéricos desnudos, arrastrándose de madrugada por las calles de los negros en búsqueda de la droga urgente imperiosa... que pobres y rotos, malolientes y bebidos se reunían a fumar de pie en la oscuridad sobrenatural de los apartamentos...”.

La contracultura tenía su tradición en el suelo de la modernidad. Jean Arthur Rimbaud, su *Iluminaciones* y aquel grito desafiante “hemos vencido al orden”, Baudelaire y sus paraísos artificiales. Respiramos el aire crepuscular del siglo XIX que sondea ideales supremos; aire que más tarde recoge el movimiento surrealista preocupado por

darle a la imaginación un lugar en la escritura automática. Pensamos en André Breton, poeta francés fascinado en México con la pintura de María Izquierdo; en Antonin Artaud enamorado del peyote. Martillazos sobre la cultura burguesa extraviada en su seriedad, en un racionalismo insatisfactorio para las almas libres como la de Hermann Hesse que en su *Demian* rastrea los caminos para alcanzar la verdadera condición humana.

La generación *beat* define a los inconformes de las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX; se trata de escritores estadounidenses como Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Neal Cassady. Los *beat* incomodan, proclaman la libertad sexual, no ocultan sus adicciones: el jazz, las drogas. Desdeñan los valores de su sociedad, su *american way of life*. Al igual que mayo del 68 con su revuelta juvenil y sus disputas intelectuales. Herbert Marcuse, uno de sus padrinos, discute con Norman Brown sobre el origen de la asfixia. Aquél, marxista, se pronuncia contra la sobrerrepresión y éste, freudiano, asegura que la represión proviene de la conciencia. Pero ambos coinciden en algo: es necesario asumir la libertad del cuerpo, responder gozosamente a la vida y a la muerte, acoger el lema de aquel mayo glorioso: “Prohibir lo prohibido”. La contracultura de aquellos años celebra, pues, el camino de la droga como experiencia para ver mejor el mundo; propone finalmente otra *cultura* emancipadora, marginal, que sólo la juventud, por su edad disponible, puede emprender.

En esa generación está inscrita el alma de Bob Dylan, que convoca en su discurso el country, el folk, el rock, el pop e incluso el sentimiento surrealista. Sin embargo, Dylan nunca va al fondo. Vive convencionalmente, acepta el mundo oficial cuando recibe toda clase de reconocimientos del poder. Ni vive en comuna ni se deja atrapar



[www.lespanol.com](http://www.lespanol.com)



[blog.studocu.com](http://blog.studocu.com)

Bob Dylan

