

# LETRAS

letrillas

# LETRONES

## PUNTO DE FUGA

### Llegaron las rubias

Las rubias se inventaron en 1925 y las inventó precisamente una morena, Anita Loos. Fue su novela *Los caballeros las prefieren rubias* la que hizo universal la existencia de las rubias con éxito de rabia, ya que se vendieron millones de ejemplares en trece lenguas. La Loos, que era morena pero pequeña (no llegaba al metro y medio de estatura) y vivaz, fue famosa por más de quince minutos. Es una de las escritoras más célebres de la literatura americana y sin embargo no aparece en la historia de la novela. Ni falta que le hace. Miss Loos, como había que llamarla, estuvo en Hollywood casi toda su vida y fue viuda varias veces.

Cuando apareció *Los caballeros las prefieren rubias* no había mujeres altas y rubias en el cine. La primera fue Greta Garbo y aunque parecía rubia no lo

era: era lívida. Hubo que esperar a Mae West para conocer a una rubia intensa, que además escribía amor con X –la equis de sexo. Marlene Dietrich no era rubia: todo era el efecto de su descubridor, iluminador y director Joseph von Sternberg. Pero una rubia de rabia fue Jean Harlow, tal vez la primera rubia boba. Descubierta por Howard Hughes, el millonario que prefería las rubias pero se casaba con las morenas, Harlow, malograda, murió a los 26 años. Su última película, *Saratoga*, la terminó una doble con peluca rubia.

Las rubias, cuando no eran naturales (muy pocas: tal vez sólo Ginger Rogers), se hicieron posibles gracias al peróxido y fueron conocidas como “rubias oxigenadas”. Un solo director, Alfred Hitchcock, hizo por las rubias más que nadie. Desde *Los 39 escalones*, con la elegante belleza rubia inglesa Madeleine Carroll, todas sus heroínas fueron rubias. Hasta su némesis particular, Tippi Hedren, fue rubia en *Los*

pájaros y en *Marnie la ladrona*, ya casi al final de su carrera. Hitchcock amaba a las rubias, pero se casó para siempre con una morena menuda llamada Alma Reville –que fue su alma total: *alma mater* y alma de casa.

La rubia más famosa (y tal vez la más sexy) del cine fue para el siglo XX Marilyn Monroe, rubia que no era rubia en sus comienzos. Pero fue la que preferían todos en *Los caballeros las prefieren rubias*, mientras ella prefería los diamantes y declaraba que eran los mejores amigos de una mujer: “¡Tiffany! ¡Cartier!”, cantaba y contaba. Marilyn, una rubia nada natural, fue la encarnación de la sirena rubia Lorelei. (Lorelei es la sirena de las mitologías nórdicas que atraía con su canto a los hombres para perderlos en el mar y estrellarlos contra las rocas asesinas.) La belleza urbana de *La comezón del séptimo año* es inocente, inofensiva, que guarda la ropa interior en el congelador porque el calor se llama para ella *la calor*. Pero ella se transforma en una sirena cómica en *Con faldas y a lo loco*, votada hace poco, y gracias a su gracia, la comedia más perfecta del cine. Para su inmortalidad postal, es la rubia epónima de los sellos de correos en USA. Su única competencia (y mi rubia favorita) es Kim Novak, con su belleza bovina y tierna en *Bésame, estúpido* y una rubia varias veces fatal en *Vértigo*.

La rubia muerta pero viva para siempre en la pantalla fue, a su vez, una rubia del cine que se convirtió en una reina real al casarse con el Gran Croupié de Mónaco. Se llamó Grace Kelly. Una princesa de la vida, Diana de Gales, se convirtió al morir en la belleza rubia no del cine sino del siglo. Ahora reaparece la rubia como la belleza más universitaria que universal en el filme *Legalmente rubia*, y un grupo de lo que se llamó *adult-pop* ha grabado un disco llamado *Concrete Blonde*. Sin embargo, quien vivió para crear el terror pero morir de amor fue King Kong, el enorme mono obsesionado con la minúscula rubia Fay Wray –imposible para él y para nos. –

– © GUILLERMO CABRERA INFANTE

*El asco de relatar*

Un amigo me preguntó si estaba yo realmente seguro de que mi admirado Paul Valéry era un hombre inteligente. Me hizo la pregunta en medio de una discusión intelectual muy latina, acalorada. Volví a mi casa y allí retumbaba en mis oídos la extraña pregunta del amigo. Admiro sin reservas, me dije, a Valéry, paradigma de la más fría e incisiva inteligencia, escritor que llevó al límite su “temible disciplina del espíritu”. Admiro su figura de hombre de letras, levantado cada día antes de la aurora, tratando de apresar en sus cuadernos las intuiciones de su mente al despertar. De esas anotaciones surgiría, casi como un dibujo mental, Monsieur Teste, ese ser que vive sólo a partir de la actividad de su inteligente cacumen. Valéry es Teste en acción, en la acción de escribir. Teste aseguraba que su mente no estaba hecha para las novelas, ya que las grandes escenas de éstas —decía—, las cóleras, las pasiones, los momentos trágicos, lejos de exaltarle, le llegaban como destellos miserables, estados rudimentarios donde todas las estupideces andan sueltas, donde el ser se simplifica hasta la tontería y se ahoga en vez de nadar en las circunstancias del agua.

Precisamente este antinovelismo de Valéry es el que había sacado de quicio a mi amigo y el que provocó que la discusión intelectual se volviera acalorada. De ahí a abofetearnos, de ahí a la digresión (que no discusión) había un solo paso, que no dimos para no caer en el nivel de lomo ibérico del programa inculto y falangista de Sánchez Dragó en la televisión. Pero la discusión subió de tono cuando se me ocurrió decir que Valéry compartía con Robert Musil ese antinovelismo y que Musil había llegado incluso a hablar del “asco de relatar”.

Qué era eso del asco, mi amigo pidió explicaciones y estaba muy circunspecto. Divagué en torno a Musil, dije que en *El hombre sin atributos* ignora la procreación, puebla toda la novela de hijos

sin hijos, ignora la continuidad y la repetición edípica. Musil lo deja todo atrás, no deja descendencia. Y elimina, por tanto, todo lo narrable de su novela, pues como escribe Claudio Magris “lo narrable presupone la vida y el sentido de la vida, la épica basada en la unidad del mundo y del individuo, en una multiplicidad iluminada y ordenada por un significado y un valor”.

Para Musil, la historia se disuelve en un juego de símbolos y variaciones que se reflejan recíprocamente sin remitir a un sentido. Tras las combinaciones de las distintas variantes no hay ya una historia; tras los rayos de sol que tiemblan sobre el agua —tras ese infinito— no hay nada; todo acaba, como diría Góngora, “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”.

Tras dar por explicado sucintamente lo del “asco de relatar”, intenté explicar también que no estaba yo tomando ninguna posición firme contra lo narrable y que más bien simpatizaba con esta frase de Borges: “Hay algo a propósito del cuento, del relato, que siempre perdurará. No creo que los hombres se cansen nunca de oír y contar historias.” Creía que con la frase de Borges calmaría a mi amigo, pero no fue ni mucho menos así, porque entendió que Borges eludía precisamente el futuro de la novela. Lo pensé bien y vi que mi amigo podía llevar la razón, tal vez Borges escupía sobre la novela.

Lo más probable, dije entonces, es que en el futuro nazca un arte inmenso de narrar bajo otras formas. Veremos florecer, dije, formas muy nuevas, tal vez formas inmanentes, es decir, sin dimensión más allá de la razón. Dije esto y añadí con toda la humildad y sinceridad del mundo y mis deseos de aplacar al amigo: Pero yo todavía no llego a imaginar esas formas.

Porque no eres inteligente, contestó con oportunismo, y tampoco lo era Valéry, piénsalo bien y verás cómo no lo era nada, era simplemente un hombre sin atributos que tenía eternidades de tiempo libre para llenar libretas al amanecer.

Volví a mi casa. Pensé que los esfuer-

zos que hace el hombre para subir los escaños de la inteligencia son dolorosos y desesperados. Y me dije que los daños que resultan de una inteligencia incompleta son tanto más grandes que los que pueden derivarse de una estupidez franca y dócil. El hecho mismo de que vayamos en busca de la inteligencia nos está aportando constantemente pruebas de que ésta en realidad no es natural, es más bien inhumana, no es de este mundo. Vistas así las cosas, y teniendo en cuenta que no narró bajo otras formas, Valéry no era tan inteligente. “La inteligencia —dice Alberto Savinio— es la gran deseada, pero la estupidez, esa cenicienta, la pobre, la modesta, la despreciada, la vilipendiada estupidez, es aquella a la que en el fondo se vuelve el verdadero, el espontáneo, el duradero amor del hombre.” La estupidez es fiel y constante, no sabe de formas nuevas, nos espera en la taberna o en el hogar para compartir con nosotros, en feliz resignación, la desgracia descomunal de no ser inteligente. —

— ENRIQUE VILA-MATAS

## NARRATIVA

*W. G. Sebald*  
(1944-2001)

En *Being Dead* (1999), un *tour de force* a ras del suelo protagonizado por dos cadáveres y el ejército de aliñados que se nutre de ellos durante seis días a la intemperie, el narrador británico Jim Crace se pregunta si los retratos se transforman con la muerte, si la sonrisa de alguien que ha sido fotografiado y que acaba de fallecer se ve de golpe más fija, más tenue, “como si su boca hubiera alcanzado el punto sin retorno”. Una duda similar asalta al lector de Winfried Georg Sebald, el gran escritor alemán nacido en Wertach im Allgäu el 18 de mayo de 1944 —un jueves, según él mismo nos informa— y fallecido el pasado viernes 14 de diciembre de 2001 en un accidente automovilístico ocurrido en Norfolk, cerca de su casa de Norwich, al este de Inglaterra, donde se había avecindado en 1970.

Quizá, ha dicho su agente Andrew Wylie, sufrió un ataque cardíaco; se precipitó hacia el tráfico que venía por el carril contrario. Lo sobreviven, rezan las efemérides, su esposa Ute y su hija Anna, maestra de veintiocho años que lo acompañaba en el Peugeot al momento del percance. Y sus libros, habría que añadir: también lo sobreviven sus libros. Y las fotografías de sus libros, tanto las que él exhumó de misteriosas tiendas de antigüedades para engazarlas en su insólito collar narrativo, conformando una suerte de álbum de las almas, los lugares y los objetos perdidos del siglo XX, como las que se incluyen en las solapas y que muestran a un Sebald hierático, un difunto reciente que parece haber negado la sonrisa porque no quería verse de golpe más fijo, más tenue, como si hubiera alcanzado el punto sin retorno. Y la certeza: también perdura la certeza de que, al igual que el suizo Robert Walser —espíritu afín, amante de la errancia y el orbe crepuscular, fallecido asimismo en diciembre pero de 1956, durante un paseo por los gélidos alrededores del manicomio donde transcurrieron los últimos veinticinco años de su vida—, Sebald fue fiel a sus obsesiones hasta el final y murió en movimiento. Sin embargo, a diferencia de Walser, cuyo cadáver, tendido en la nieve como una “i” rematada por el inseparable bombín negro, se conserva en una curiosa fotografía, Sebald no cuenta con una imagen mortuoria. Hay, eso sí, una declaración recogida por un diario inglés que retrata con estremecedora claridad el pensamiento sebardiano: “Las fronteras entre vivos y muertos no están herméticamente selladas; persiste una zona opaca, un territorio de tránsito. Si existe la sensación, sobre todo entre la gente infeliz, de que hay algo como la muerte en vida, entonces es factible que el reverso también exista.”

Es justamente en ese “territorio de tránsito” donde se ubica la obra del alemán, un *corpus* que transgrede géneros y convenciones —“Sólo quiero escribir una prosa decente. No importa

qué sea: biográfica, autobiográfica, topográfica. Siento una enorme aversión por la novela convencional”— porque su raíz está en el desplazamiento continuo, en la oscura inquietud que suscita la mudanza. *Flâneur* en el más estricto sentido benjaminiano, peripatético por excelencia y extraterritorial por elección propia —“Los escritores posmodernos se mueven a menudo en fronteras lingüísticas”—, Sebald suele dar a sus libros o a ciertas partes de sus libros un arranque móvil: “En octubre de 1980 viajé de Inglaterra, donde había vivido durante casi veinticinco años en una región dominada por lo general por cielos grises, a Viena, esperando que un cambio de aires me ayudara a olvidar un periodo particularmente difícil de mi vida” (*Vértigo*, 1990); “Hasta los 22 años de edad nunca había estado más lejos de cinco o seis horas en tren de casa, y por esta razón, cuando en otoño de 1966 decidí por diversos motivos trasladarme a Inglaterra, apenas tenía una idea aproximada de lo que allí iba a encontrarme” (*Los emigrados*, 1993); “En agosto de 1992, cuando la canícula se acercaba a su fin, emprendí un viaje a pie a través del condado de Suffolk con la esperanza de poder huir del vacío que se estaba propagando en mí después de haber concluido un trabajo importante” (*Los anillos de Saturno*, 1995); “En la segunda mitad de los años sesenta viajé en varias ocasiones de Inglaterra a Bélgica, en parte por motivos de estudio, en parte por otras razones que nunca me quedaron del todo claras” (*Austerlitz*, 2001). Luego de estos inicios, que dan fe de una precisión temporal cercana a la manía y que podrían constituir una especie de autobiografía atomizada, el narrador creado por Sebald —un yo nervioso tan próximo al autor que deviene sombra, *doppelgänger* ideal— empieza a avanzar hacia la ambigüedad y la imprecisión, hacia la “zona opaca” donde vivos y muertos conviven en extraña armonía y que no es más que la memoria, ese reino cuyos mapas están diseminados a lo largo de la obra sebardiana.

La memoria, advierte uno de *Los emigrados*, “da pesadez de cabeza, vértigo, como si [...] uno estuviera observando la tierra desde muy alto, subido en una de esas torres que se alzan al cielo hasta perderse”. ¿Y qué es lo que Sebald, oculto en su brumosa atalaya, registra de la tierra? Atmósferas igualmente brumosas, vespertinas, por las que vagan figuras que se antojan fugadas de los óleos del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich. Como los de su paisano distante en el tiempo aunque no en espíritu, los personajes de Sebald —no importa qué sean: reales o ficticios o una mezcla de ambos— se nos presentan extraviados en medio de melancólicos escenarios europeos, caminando siempre rumbo a las ruinas de la Historia y de sus íntimas historias, fraguadas en el abandono y el exilio, y que, gracias a la evocación, resurgen con el mítico fulgor del Ave Fénix. Y a esas ruinas, a esas cenizas de un fuego que arde en sus diversas manifestaciones en *Vértigo*, *Los emigrados* y *Austerlitz*, va trepando como enredadera la prosa de W. G. Sebald, laberíntica, sinuosa, proustiana y nabokoviana a la vez, de una mórbida intensidad que nos hace pensar —ya lo señaló Pico Iyer— en un hombre muerto. Un difunto, habría que agregar, que no alcanzará el punto sin retorno, no porque se haya negado a sonreír en las fotografías de solapa ni porque haya sido un expreso fanático de los hombres y los escritores muertos, sino porque sus libros seguirán moviéndose, vivos e inquietos, hacia el futuro. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

## PELUQUERÍA

### “El cordero Luis XV, gemebundo”

El verso que da título a la nota corresponde a *Muerte sin fin*, el largo poema de José Gorostiza publicado por primera vez en 1939. Es el verso 602 y está en el canto noveno de los diez en que se divide el poema. Ha sido de difícil interpretación: ¿Por qué “el

“cordero” tendría que ver algo con “Luis XV”? El canto noveno es el más largo, tiene 232 versos, y describe el regreso de todo lo que existe hacia la nada, en una especie de *descreación* del mundo. Según el poema, todas las cosas tienen forma; cuando la Forma en sí regresa a la nada, las cosas, que pierden su forma, regresan también a la nada. El regreso se da en cierto orden, en una cadena jerárquica descendente: primero desaparece la Forma, luego la poesía, en seguida el lenguaje, después los animales, los vegetales y los minerales. La cadena va de lo más complejo, o de mayor entidad, a lo más simple y de menor relevancia. Si la Forma en sí representa a Dios, y la poesía y el lenguaje al hombre, la serie es más clara: primero desaparece la inteligencia pura (Dios), luego la inteligencia impura (el hombre), después los seres vivos con movimiento (animales), los vivos sin movimiento (vegetales) y los inanimados (minerales).

En la sección de los animales (587-624) desfilan, entre otros, “el ulises salmón de los regresos”, “el delfín apolíneo, pez de dioses”, “el bóreas de los ciervos presurosos”, “el león babilónico / que añora el alabastro de los frisos”, y “el cordero Luis XV, gemebundo.” El salmón es “ulises” porque al culminar su vida regresa a desovar donde nació, como Ulises regresa a Ítaca después de sus correrías; el delfín es la apariencia que tomó Apolo para establecerse en su santuario, por ello resulta “apolíneo” y “pez de dioses”; el león fue representado en los muros de Babilonia, de ahí que sea “babilónico”, y los ciervos corren tan ligero como el viento del norte, “el bóreas”. Pero ¿por qué “el cordero Luis XV”?

El “cordero Luis XV” suena un poco a “el cordero *estilo* Luis XV”, como en las frases “librero Luis XV” o “mesa Luis XV”. También podría decirse que el salmón tiene el estilo de Ulises, el delfín el estilo de Apolo, el león el estilo de Babilonia. En cada uno de estos tres casos, los versos correspondientes ostentan un gran decoro; en comparación, “el cordero Luis XV, gemebundo” es un guiño al lector que envuelve a Luis XV

con un halo de debilidad, lo que por otra parte no es tan ajeno a su biografía. La Odisea, los dioses griegos, el Imperio Babilónico parecen pertenecer a un orden más alto, o tener una mayor dignidad que el rey francés. Como si Gorostiza hubiera querido aligerar un poco, con un animal niño, el cordero, y con un rey débil, Luis XV, la enumeración de forzudos que avanzan hacia su muerte definitiva. Los animales del canto noveno, de regreso hacia “el primer silencio tenebroso”, son humanizados compasivamente por el poeta, e investidos de literatura, historia y alusiones mitológicas y geográficas; sólo el cordero bala, gemebundo, por su inminente disolución en lo informe.

Mordecai S. Rubín, en su interpretación del poema (*Una poética moderna*, UNAM, México, 1966, pág. 134.), dice que el cordero “se asocia con Luis XV por la costumbre de la aristocracia francesa de su época de usar una peluca blanca empolvada parecida a la lana del cordero”. Pero ¿por qué entonces no asociarlo con Luis XIV, o con Luis XVI, que también usaban pelucas? Rubín añade en seguida: “(y además de jugar [los aristócratas] a los pastores)”. Pero en la época de Luis XV los nobles todavía no jugaban a “los pastores” —o a los granjeros, en realidad—, como sí lo harán en el tiempo de Luis XVI. Luis XV fue rey entre 1715 y 1774, y desde muy pronto la corte abandonó los usos del reinado anterior; para

1730 los decorados habían adoptado las curvas rococó y los colores claros y alegres, las habitaciones pequeñas y acogedoras eran preferidas a los grandes salones, las viejas y complicadas modas en el vestir fueron sustituidas por otras más cómodas y, entre muchas otras cosas, “había desaparecido la inmensa peluca leonina que gozaba de la preferencia de Luis XIV. En cambio los hombres usaban una peluca de cabellos

cortos arriba, con rulos a los costados...” (Olivier Bernier, *Luis XV / El Bienamado*, Javier Vergara, Buenos Aires, 1996, pág. 105). Los “rulos a los costados”, tal como lucen en algún retrato del rey, blancos y ordenados en tandas sucesivas, son como los vellones de lana de las ovejas. También aquí habría un momento de humor en el poema: los corderos, en fila hacia la destrucción final, balando por el desastre, llevarían pelucas estilo Luis XV. —

— ARTURO CANTÚ

## MÚSICA

### Esquivel y la cultura lounge

**I** Era el hombre de los lentes negros. Unos enormes anteojos de pasta que se convirtieron en su sello. Al final ya no los usaba, una operación le corrigió la vista.

Juan García Esquivel nació en Tampico en 1918. Murió el pasado jueves 3 de enero, en Cuernavaca, pero los medios de comunicación lo dieron a conocer hasta el miércoles 9. Visionario adelantado a su época, figura de culto en Estados Unidos y Europa, el músico es todavía un gran desconocido en México. Sin embargo, sus composiciones han estado en el inconsciente de varias generaciones, a través de sus trabajos para

famosas series de televisión. De su autoría son los temas de *El hombre nuclear*, *Kojak*, *Los Picapiedra*, *Columbo*, *Dinastía* y *La familia Monster*, por mencionar algunos. Incluso hizo canciones para el popular programa infantil *Odisea Burbujas*. Durante la década de los sesenta fue uno de los protagonistas



Look Esquivel.

del llamado *space age pop*. Sus excéntricos arreglos (lo mismo incluía percusiones latinas que guitarras *surf*) para temas clásicos

sicos como “Malagueña”, “El cable”, “Night and day” y “Estrellita”, aunados a sus propias y singulares composiciones, entre las que destacan “Mini skirt”, “Mucha muchacha” y “Guanacoa” (aquella que dice: “A Guanacoa me voy, aunque no haya carretera”) se escucharon durante la época de oro de las orquestas.

Tras vivir en Las Vegas durante 14 años, donde presentaba su *show* en el Stardust, Esquivel regresó a México. Después de realizar los temas de la mencionada *Burbujas*, se autoexilió en Cuernavaca. No obstante, el genio de Esquivel resurgió junto con el *revival* que la música *lounge* experimentó en los noventa. Sus discos fueron editados en compacto (entre ellos, *Cabaret mañana*, *Music from a sparkling planet* y *See it in sound*), *Rolling Stone* lo entrevistó, Microsoft utilizó su música para el programa Windows 95 y personalidades que van de Matt Groening (creador de *Los Simpson*) a Bono de U2 y Tarantino se vieron influidas por su trabajo. En una entrevista le preguntaron qué pensaba sobre la revalorización de su música, y contestó: “Esto prueba que no estaba equivocado, aunque tuve que esperar 35 años para ser descubierto.”

Curioso: el segundo aire de Esquivel coincidió con su operación de los ojos. La miopía se la habían curado a más de uno.

## 2

La música *lounge* nació en Las Vegas a mediados de los años cincuenta. Louis Prima, Martin Denny, Lex Baxter y, por supuesto, Esquivel, entre otros, mezclaron géneros como el *swing*, el *jazz*, la música de orquesta, el *bossa nova* y el mambo, y le dieron banda sonora a un estilo de vida que marcó toda una época: la de los clubes nocturnos donde galanes con pinta de 007 seducían a chicas con pinta de Ava Gardner, mientras sostenían en sus manos helados y transparentes martinis. Un tiempo de hedonismo sofisticado, que figuras de la talla de Frank Sinatra y Marlene Dietrich aderezaron con sus juergas y chismes sexuales —el Hollywood actual todavía

añora aquellos escándalos.

Una de las corrientes de la cultura *lounge* (“fiestera”, “comodina”, “vagabunda”) que más prosperó fue la exótica: muebles que imitaban la piel de las cebras, zapatos con las motas encendidas del leopardo, máscaras africanas que colgaban de las paredes y misteriosos sonidos que parecían provenir de islas remotas. Yma Sumac fue la suma sacerdotisa. Su poderosa voz de soprano se elevaba sobre candentes mambos logrando un inquietante y genuino contraste.

En México, el gran representante del estilo de vida *lounge* fue Mauricio Garcés. Su afán de conquistar mujeres en las playas de Acapulco —acompañado de su infalible escudero Pelayo—, las casas *art déco* y la música de sus películas llegan a causar sensación en las nuevas generaciones.

Toda esta cultura sucumbió a principios de los setenta, con la aparición de la música disco, y posteriormente quedó sepultada en los ochenta, “la década en la que se perdió el buen gusto”. Pero, como decíamos, los noventa fue el tiempo del regreso. Antes de morir, el siglo XX le dio una segunda oportunidad al *lounge* e insólitamente volvió a ponerse de moda: las cocteleras se desempolvaron en los bares, Capitol lanzó la serie de recopilaciones históricas bautizadas como *Ultra-lounge*, aparecieron grupos como Combustible Edison y Frenchy, y DJ’s como Dimitri from Paris, que le dieron al *lounge* su tono finisecular. Hasta Hugh Hefner revivió de sus cenizas, y con él las míticas bacanales en la Mansión Playboy...

Y la fiesta, sin duda, seguirá, siempre y cuando haya gente dispuesta a pasar las noches bebiendo martinis a ritmo de Esquivel. —

— BERNARDO ESQUINCA

## MANIFIESTO

### *Sin propuestas para el próximo milenio*

Cada tanto, con una frecuencia en la que quizá se advertiría el mecanismo de la crueldad, nos invi-

tan a encuentros en los que se inmiscuye el fantasma de “lo joven”. Interpretamos esas invitaciones menos como una falta de ideas de las instituciones convocantes que como un desafío a nuestra capacidad imaginativa. Los encuentros suponen que uno, por el hecho de no necesitar del bastón, no sólo todavía es joven —lo cual es materia de discusión—, sino que, y más importante —entre preocupaciones acerca de la poesía femenina, la poesía geriátrica y aun de la poesía esquizoide—, uno tiene como motivo de reflexión los avatares de la poesía joven. No negamos que una diezmillonésima parte de nuestro cerebro se haya sentido atraída alguna vez por ese tema de capital importancia. Pero con tantos encuentros y preguntas en las que nos hemos visto involucrados en relación con “lo joven” (que si el premio de poesía joven Elías Nandino, que si las becas para jóvenes creadores, etcétera), a estas alturas confesamos una merma imaginativa que, de tan aguda, probablemente convertirá estas páginas en un alarde de miseria estética y aburrimento. Perdonen ustedes si es así.

La expresión “poesía joven”, pronunciada con suficiencia por un funcionario cultural, retumba en nuestros oídos con la fuerza de una bofetada blanda. La sola idea de clasificar la poesía con base en un criterio de edad habla, eminentemente, de la pereza mental que aqueja a esos funcionarios; de una parálisis crítica que se conforma con raseros que atienden, no a la estética, no a la literatura, sino a la sociobiología: distinciones de género, en el caso de la poesía femenina; de respeto a la legalidad, en el caso de la poesía carcelaria; de desarrollo del organismo (que no de la mente ni la sensibilidad), en el caso de la poesía joven. Por eso la expresión retumba con ese sonido hueco y bofo de una cachetada desganada y lerda que, si bien conserva alcances peyorativos, carece de la contundencia del desprecio, de la pimienta que dan la inventiva o el encono inspirado.

Agucemos por un segundo la facultad del juicio. El epíteto “joven”, en la cantilena “poeta joven”, puede querer

decir, o bien –como dijimos– una mera indicación de la edad del individuo que escribe, en cuyo caso es una clasificación vaga y arbitraria, que no parece tener ninguna relación con la naturaleza, calidad ni alcances de sus poemas; o bien puede señalar hacia la condición de una poesía tierna, no madura, tentativa, balbuciente, adjetivos todos que inciden, o presumen incidir, en la apreciación crítica de los poemas en cuestión, pero en la que se deberían incluir composiciones de toda índole y de prácticamente cualquier poeta, vivo o muerto, octogenario o adolescente: las tentativas y los balbuceos nos persiguen a todos, aunque quizá con mayor insistencia a algunos... Una tercera posibilidad, según la cual “joven” haría las veces de poesía primeriza o nueva, apuntaría a la falta de consagración, a que se trata de una voz inédita, no necesariamente prístina ni revolucionaria ni fresca, pero a la que, en vista de su novedad, sería importante promover para que “se abra camino” y encuentre, si es que alguna vez los tendrá, a sus lectores. En esta condición se encontrarían los poemas de los pocos adolescentes a los que todavía la aqueja la lírica, pero también los engendros de veteranos novelistas, ingenieros o políticos a los que les da por pergeñar sus versitos. Pero esta tercera posibilidad, que estimamos la más plausible o necesitada de la ayuda de una clasificación institucional, es la que por supuesto no les pasa por la cabeza a nuestros funcionarios de la cultura: basta notar que la gente incluida en este tipo de discusiones sobre poesía joven goza de lozanía y vigor; sin importar que otros, a quienes no se invita, den a la luz sus primeros ejercicios poéticos tras dos divorcios y varias solitudes de incapacidad física.

Según Corominas, los primeros usos de la palabra “joven” se dieron en ambientes poéticos de la España del Siglo de Oro, pero siempre referida a animales o, en tono burlesco o abiertamente peyorativo –como en el caso del Quijote– a seres humanos de dudosa altura moral. En respuesta a ese resabio burlesco con el que inconscientemente se

solazan los burócratas de la cultura, nos complacemos en lanzar al mundo, en una complicada redacción al alimón, nuestro:

*Enésimo manifiesto en defensa de una poesía sin cortapisas*

1.- En vista de que nadie se atreverá a negar que todo poeta es, esencialmente, un parásito, queremos aclarar que la abominación de la idea de poesía joven no es, en absoluto, un capricho de juventud.

2.- Frente a la ignominia del oficio poético, lamentamos que los poemas nazcan envejecidos aun antes de ser escritos.

3.- Frente a la ignominia del oficio burocrático, y dado el crecimiento sostenido de nuestra decadencia, estipulamos que el límite de “lo joven” se extienda indefinidamente, pero nunca se equipare con un estado de ánimo.

4.- Para que las aguas no se agiten, o para que se agiten con la intensidad adecuada, propugnamos que sólo se distinga entre poesía, por un lado, y lo que no alcanza a ser ni albur ni bolero, por el otro.

5.- Toda vez que cunde la sospecha de que los funcionarios culturales son escritores frustrados, solicitamos que aquellos escritores que buscan ser funcionarios lo anuncien con 90 días de anticipación.

6.- Como muestra de solidaridad con el poeta Alí Chumacero, que en 50 años no ha escrito una sola línea, insistimos en que cualquier nuevo poema de su autoría sea saludado como poesía joven.

7.- En caso de que estos razonables pronunciamientos no sean atendidos:

a) Votamos a favor del siguiente certamen: “Premio Regional Femenino, con tendencias lésbicas, a la mejor poetisa de barrio bajo que sea madre soltera y no guste de la leche Liconsa”. Flor natural y premio en líquido.

b) Proponemos, con una reverencia a esta época de tolerancia e igualdad, que se instituya el “Premio Nacional Mundet al mejor poema de madurez”, ya que, según datos del INEGI, los mejo-

res poemas se escriben después de los 50 años.

c) De comprobarse las penosas acusaciones de pedofilia que manchan la figura Elías Nandino, y en el esfuerzo de que no se ensucie aún más el epíteto “joven”, proponemos que en honor de su más insigne representante se instaura el Premio Nacional de Poesía Joven Enrique Macías Loza.

8.- Tras padecer el encono de la provincia patria por el hecho de que el DF acapara la gran mayoría de los premios literarios, y por el temor de que ese estado de cosas pudiera llevarnos a una balcanización innecesaria, solicitamos que los certámenes cuenten con accésit en beneficio de los escritores del interior.

9.- Ante la pena que nos da saber que mentimos al asegurar que nuestros libros se encuentran agotados, exigimos que se haga transparente la situación de las bodegas del Conaculta.

10.- Debido a la gravedad del conflicto en Medio Oriente, y a las pretensiones de México –hoy cumplidas– de formar parte del Consejo de Seguridad de la ONU, sugerimos que los próximos ganadores de premios de poesía sean enviados a la zona como emisarios de paz.

*Transitorio.*– La falta de claridad de mesas redondas como las que hoy nos reúnen obliga a que solicitemos, con cierto énfasis, que se estipule un reglamento para la mejor coexistencia en los recintos culturales.

11.- Invitamos a los más de doscientos antologadores de poesía mexicana del siglo XXI a que se conozcan, compartan impresiones y, de ser posible, unan esfuerzos para desistir de sus turbios propósitos.

12.- Expresamos nuestra consternación por la epidemia que lleva a confundir la crítica literaria con un ejercicio de estadística; pero, conscientes de la penuria que aqueja a los poetas encuestadores, vemos la conveniencia de postularlos para la Beca Gallup.

14.- En vista de su amable comprensión, simpatía y unánime aplauso, extendemos nuestras demandas a fin de que no se acuse a la joven democracia

de nuestro país de que no entiende de poesía: simplemente no la lee. —

— LUIGI AMARA Y SERGIO VALERO

## ORFANDAD

### Gregory Hemingway

**E**l *viejo y el mar* cumple cincuenta años, y yo no acierto a repensar su trama sin que se me imponga, más que la sustancia última del libro, la imagen del enorme pez que el protagonista remolca a la orilla, ese espinazo sanguinolento y desnudo, devastado por la furia de los tiburones, cuya espada inútil acabará empuñando un niño y cuyo destino será flotar en el agua sucia, entre latas de cerveza vacías, hasta ser confundido, él mismo, basura entre la basura, con los despojos de un tiburón.

Tendía a ver en ese cuerpo desguzado una representación de la persona de Ernest Hemingway, y en los escualos, una de los demonios que se disputaron su vida y acabaron dando cuenta de ella. Pero me equivocaba: el pez no era un retrato del escritor sino uno, anticipado, de su hijo más joven, Gregory, fallecido recientemente en una cárcel de Miami, a los 69 años de edad, víctima de un ataque al corazón.

Gregory Hemingway, médico anestesista, viajero incansable, corredor de maratones, excelente jugador de tenis, cazador de elefantes, campeón de tiro, aficionado a la pesca, conversador brillante, casado en cuatro ocasiones y padre de siete hijos, fue encerrado en una celda para mujeres después de haber sido hallado de madrugada, desnudo, sentado al borde de una carretera, tratando de ponerse una pieza de ropa interior y empuñando un par de zapatos de tacón alto y un vestido rosa. La policía, que de momento no supo de quién se trataba ni descubrió en la presunta exhibicionista atributos masculinos, acabó revelando que Gregory se había sometido a una operación quirúrgica para cambiar de sexo y que algunos de sus principales documentos, entre ellos la cédula electoral, lo identificaban co-

mo Gloria, una mujer que a veces, y sólo a veces, era él mismo.

El alcoholismo despojó a Gregory Hemingway de la licencia para ejercer la medicina. En 1987 confesó a un periodista haber recibido 98 tratamientos de electrochoques y haber sufrido varias crisis nerviosas. Era un maníaco depresivo a quien el abandono de sus medicamentos podía sumir en los más diversos estados de ánimo, desde la absoluta inanición hasta una suerte de paroxismo capaz de llevarlo a arrancarse la ropa y proferir incoherencias.

Todo indica que Gregory adoraba a su padre, pero que esa adoración no era correspondida. En el libro *Mi hermano, Ernest Hemingway*, Leicester Hemingway destaca que Pauline Pfeiffer, una de las esposas del novelista, había soñado darle a éste una hija, y que el nacimiento de Gregory bien pudo resultar una decepción para ambos. En casa se le llamó siempre “Gigi”, y es probable que ninguno de los padres alcanzara a disimular cierto rechazo al niño, cuyo alumbramiento, incluso, había puesto en peligro la vida de Pauline.

En 1987, Gregory Hemingway reveló a la prensa que su padre conocía su afición a vestirse de mujer. Su viuda ha denunciado esa afición como una de las razones que la llevaron a recurrir al divorcio en 1995.

La pareja volvería a casarse en 1997. Su primer encuentro había tenido lugar en 1991, en los servicios sanitarios para mujeres de un restaurant de Miami, a donde ella, curiosa, lo había seguido. Por entonces, Ida Mae Hemingway veía en el travestismo de su futuro esposo un hecho “divertido y conmovedor”.

La identificación del pez espada devorado por los tiburones con la persona de Ernest Hemingway y, ahora, con la de su hijo Gregory, forma parte de un imaginario personal —caprichoso, si se quiere— que incluye un breve poema de Francisco Hernández:

El viejo Ernest  
asentó la frente  
contra los cañones  
de su escopeta,  
cerró los ojos,  
vio que un león se acercaba  
y disparó.

Ya era hora de que volviera a disparar.—

— ORLANDO GONZÁLEZ ESTEVA

## UN GALLEGO

### Camilo José Cela (1916-2002)

**A** punto de cerrar esta edición, nos llega la triste noticia del fallecimiento del escritor Camilo José Cela (Iria Flavia, 1916—Madrid, 2002). El autor de *La familia de Pascual Duarte* (1942) y *La Colmena* (1951), y pre-

mio Nobel de Literatura en 1989, es una de las figuras señeras de la literatura en español del pasado siglo y una referencia histórica inexcusable a la hora de entender el devenir reciente de nuestra cultura.

Fue también un importante animador cultural gracias a la revista *Papeles de Son Armadans*, que dirigió durante más de veinte años y en la que dio



Cela, mayestático.

cabida a la obra lo mismo de escritores exiliados que de las nuevas generaciones de autores peninsulares. Oscurecida por una controversia pública que él mismo contribuyó a animar, por algunos tramos comprometedores de su biografía y por una actitud de desprecio hacia las leyes del debate intelectual, la figura de Cela merece sin embargo el reconocimiento del mundo literario por su alto compromiso con la palabra creadora. Queremos expresar desde estas páginas nuestras más sinceras condolencias por su muerte a sus parientes y allegados. —