

**GUILLERMO CABRERA INFANTE**

**5**

**TEXTOS BREVES**

## EL HÉROE LACÓNICO

*Gary Cooper, el vaquero de Iowa que conquistó Hollywood, cumpliría el lunes cien años, pero el cáncer se lo llevó hace cuatro décadas. En la ficción fue el hombre lacónico y apegado a sus principios, pionero de toda una estirpe de actores formada por nombres como James Stewart, Henry Fonda o Clint Eastwood. Idealizado como actor de westerns (El forastero, Solo ante el peligro), también resplandeció en dramas (El orgullo de los Yankees) y comedias (Bola de fuego, Ariane).*

Gary, llamado en realidad Frank, Cooper, el más americano de los actores de Hollywood, era hijo de padres ingleses y su educación primaria la hizo en Inglaterra. El actor que hizo del yep su forma de decir sí (nunca otro actor pudo decirlo sin parecer imitarlo), el hombre del oeste ideal, es decir el vaquero por antonomasia, era un hombre elegante, sofisticado y, ¡asombro!, urbano. Pero fue llamado Frank en homenaje al más reticente hermano de Jesse James y vino a Hollywood para entrar por la puerta estrecha de los stuntmen (llamados dobles y también especialistas) como un espléndido jinete. Fue su elegancia al montar a caballo vagamente disfrazado de cowboy y su estatura (medía casi dos metros) y su belleza lo que lo distinguieron del multitudinario elenco de los extras.

Surgió de este mundo anónimo, donde hizo casi cincuenta películas como ente indiscernible, en *The Winning of Barbara Worth* (Flor del desierto), dirigida por uno de los grandes de Hollywood, Henry King, injustamente olvidado siempre por los críticos. (Otro director que favoreció a Cooper, Hanry Hathaway, fue sistemáticamente eliminado de las listas de Los Grandes). Su agente Nan Collins (que pasó a la historia del cine por serlo) le cambió el nombre para Gary, casi un homenaje a la ciudad, entonces un pueblo de Indiana, en que nació Cooper. Después de innumera veces de, como dice el crítico René Jordán, “galopar hacia la cámara, mirar a sus posibles espectadores y caer entonces de su caballo”, Gary Cooper “me cogió el ojo”, como dijo el malaprópico productor Sam Goldwyn, y lo vigiló en su vigilia de un solo ojo para darle un papel importante –después de haber sido protegido por otra mujer, la guionista Frances Marion (Gary Cooper siempre fue favorito de las mujeres, en la vida y en esa otra vida suya en la

pantalla). Su verdadero comienzo ocurrió en *El último forajido*, donde compartió reparto con la voluptuosa y fatal Thelma Todd y, ¡sorpresa!, William Powell, que no era más que un íntimo villano. De cowboy pasó a ser playboy en *Hijos del divorcio*.

Era, por supuesto, tan lacrimógena como una cebolla y hecha tan rápido como permitían los 18 cuadros por segundo del cine silente. Al rodarla hubo que hacerle a Cooper veintitrés tomas, pero su compañera de reparto, la picante Clara Bow, se tomó mucho menos tiempo para meterlo en su cama, mientras el director Frank Lloyd, menos romántico, declaró: “Voy a hacer de Cooper una estrella aunque tenga que romperle el lomo”. (Que no es una mala metáfora, siendo Cooper como era un hombre de caballos). Pero fue el director Joseph von Sternberg (más adelante) quien terminó la película, con Cooper tan alto como era aterrado por el menudo Sternberg. Se llevaba mucho mejor con otra estrella pequeña, Clara Bow, con quien tuvo un romance, sonado aún para el cine mudo. Pero fue La Bow quien lo introdujo en su próxima película, una obra maestra dirigida por William Wellman llamada *Alas*. Cooper aparecía y desaparecía con igual velocidad, pero su veloz tránsito dejó ver que ya Gary Cooper era todo un actor y que bien podía olvidarse de lo que lo trajo a Los Angeles –y no fue Hollywood sino su obsesión de ser un caricaturista de un diario nacional.

Cooper había probado su madera de actor después de tocar madera y haber aparecido con el gran Ronald Colman y las estrellas silentes Vilma Bankly, Richard Arlan y Antonio Moreno. (En *It*, donde la muchacha que tenía *it* era Clara Bow, de la que Cooper pasó mucho trabajo para deshacerse de ella. Es obvio que era Cooper quien tenía el *it*). Después hizo *Beau Sabreur*, émula de *Beau Geste*, título que fue uno de sus grandes éxitos en su versión hablada de 1939. (En *Beau Sabreur*, Cooper tenía nombre de vino: Henri de Beaujolais). Luego estuvo en *The Shopworn Angel*. En su versión hablada de 1938 la estrella era su epígono y amigo James Stewart. Hablando de epígonos, sin Gary Cooper nunca habría existido James Stewart, pero tampoco Henry Fonda y todos esos galanes lacónicos que llegan hasta Clint Eastwood. La imitación del modo de caminar de Gary Cooper es típica de los actores muy altos, que se ven obligados a manejar las piernas como si les fuera difícil caminar, pero que crea un estilo de moverse. Un crítico sagaz, Juan Cueto, cuenta que vio varias veces *Solo ante el peligro* ¡sólo por mirar a Cooper caminar!

Su gran momento sin embargo llegó con *El virginiano*, basada en la novela homónima de Owen Wister, un clásico del oeste como libro, como film y hasta como serie de televisión. Aquí Cooper, jugando a las cartas contra el villano Trampas (encarnado por ese gran actor que fue Walter Huston, padre de John y abuelo de Anjélica), que en un momento de una mala jugada dice una mala palabra que hace de Cooper un canino, dice éste, apenas un murmullo en su primera película (mal) hablada: “Cuando quiera llamarme así, sonrío”. La cinta está llena de murmullos y de música de yeps, que a veces Cooper varía hasta murmurar nope. Ya aquí Gary Cooper había depurado su técnica hasta alcanzar su estilo, que consistía en actuar para la cámara y murmurar al micrófono. Todos sus primeros directores desesperaban porque no sólo no veían a Cooper actuar, sino que ni siquiera entendían lo que decía. Verlo desde detrás del director era ver un actor que no actuaba. Grande sería la sorpresa durante la visión de los rushes (tomas diarias) y ver que Gary Cooper, que nunca había asistido a una escuela de actuación y esa escuela de escándalos voceados que era el teatro, creaba toda una escuela de héroes lacónicos. Luego explicaron que su estilo eran sus ojos y el director Anthony Mann elaboró la “teoría de los ojos claros”, que parecía ser una recitación en inglés de aquellos versos que dicen “ojos claros, serenos” – aplicados por supuesto a hombres, casi todos los machos del cine y otros tantos epígonos: James Stewart, John Wayne, Burt Lancaster, Henry Fonda, Paul Newman, Charlton Heston y esa bala perdida que es todavía Peter O’ Toole. Luego, como siempre, Howard Hawks se apropiaría de esta teoría (con un judío por el medio, Paul Newman) y la limitaría a los ojos azules –olvidando que uno de sus actores favoritos fue el ojinegro Cary Grant, originalmente llamado Archibald Leach. (Por cierto el epónimo Cary, fíjense bien, viene de Gary).

Ahí viene *Morocco* y aquí llega Marlene Dietrich. En su primera película en Hollywood, dirigida por Joseph, entonces llamado Josef, von Sternberg – originalmente llamado Joe Stern. En Marruecos Marlene Dietrich es la devoradora de hombres (y una que otra mujer) y Gary Cooper es, por primera vez en su carrera, un matador de mujeres –que lo fue en la vida real. Después de *Clara Bow*, vino Lupe Vélez, llamada *The Mexican Spitfire*, apodo que luego se aplicó a un caza inglés en los años cuarenta. Sólo que Lupe era mexicana y armaba guerra ella sola. Todavía en *Morocco*, Cooper vuelve loca (que no viene de lacónica) a Marlene hasta que como gran finale la Dietrich decide seguir a Cooper (un legionario cuyas amantes hacen legión) desierto abajo y para ponerse

cómoda se quita los zapatos y corre descalza por las cálidas arenas –que se harán candentes al mediodía. Pero no importa: más quemara el fuego uterino.

City Streets (Las calles del hampa) fue dirigida por el afamado armenio Rouben Mamoulian, pero escrita por Dashiell Hammett, el autor de El halcón maltés. The Maltese Falcon, hecha dos veces en los años treinta y rehecha en 1941 por John Huston, con Humphrey Bogart. Pero el actor ideal para encarnar al “diablo rubio” que era Sam Spade fue Gary Cooper. Bogart nunca fue alto y rubio ni las mujeres se perdían por Bogey. Gary Cooper, al contrario, tuvo innúmeros enlaces legales y muchas mujeres de amantes, casi todas actrices que van de Clara Bow a Grace Kelly, ya casi anciano. Lo que King Vidor llamó “su reticencia natural” resultaba un valor añadido a su belleza y elegancia. Como coincidencia en otra de sus películas dirigidas por King Vidor, The Fountainhead (El manantial) tuvo como pareja dispareja a Patricia Neal, una de las mujeres más atractivas pero también más elusivas de Hollywood. El romance duró más que el rodaje de esta obra maestra atacada por los críticos como Gary Cooper arquitecto atacaba por los edificios feos: con bombas. Pero Patricia Neal resultó dinamita para Cooper, que hizo tambalear su matrimonio, quien no llegó a divorciarse de su mujer Rocky, que se negó al divorcio porque era una católica enragée: religiosa y rabiosa a la vez.

Su amigo Ernest Hemingway (se habían conocido después que Cooper había sido el héroe hemingwayano en Adiós a las armas, que casi había sido un adiós a las almas por sus diversos y dispares finales). Pero Hemingway, a pesar de todo, la consideraba la mejor película hecha con una obra suya. (Se equivocaba EH –la mejor película fue Los asesinos, basada en uno de sus cuentos maestros). Cooper visitó a Hemingway en su finca de La Habana y se fueron de cacería a Idaho varias veces. En su última visita a La Habana se le vio con una cara de la que se le había ido la belleza y lucía abotargado, casi abofado. No era la edad sino una cirugía plástica que salió mal. Así hizo todavía dos o tres películas porque su vida era actuar. Cooper había creado un canon al que siguieron muchas estrellas masculinas y con su arte fílmico era uno de los pocos actores que en el cine han sido que no había hecho teatro ni estudiado en ninguna academia: había nacido para el cine y su economía de gestos y sus pocas palabras eran ideales para la pantalla. Como sus muchas mujeres, la cámara lo amaba.

## EL HÉROE LACÓNICO

Entre sus películas había unas cuantas obras maestras. La más temprana fue *Mr. Deeds Goes to Town* para Frank Capra, donde el diminuto director y el alto actor crearon la comedia social. En *La octava mujer de Barbazul* (y hay que notar cuántos de sus títulos incluían la palabra mujer) actuó para Ernst Lubitsch, el genio de la comedia austriaco, acompañado por la extraordinaria comedianta Claudette Colbert y con un guión de Billy Wilder (el primero de una serie) hacía de un Don Juan demasiado frecuente. *The Westerner* dirigida por William Wyler (no confundir con Billy Wilder quien advertido del despropósito de usar su nombre, dijo típico: "Wyler, Wilder, ¿qué más da?"). Fue uno de sus mejores oestes. *Meet John Doe*, de nuevo para Capra con otra comedia social –esta vez también sátira política. *El sargento York* en que fue una encarnación diversa sobre la biografía del soldado más decorado de la Primera Guerra Mundial, dirigida por Howard Hawks.

También para Hawks fue otra comedia maestra, *Bola de fuego*, haciendo de profesor chiflado para una Barbara Stanwyck, la encarnación del deseo, con guión de Billy Wilder. En *El orgullo de los Yankees* hacía de Lou Gehrig, uno de los peloteros más famosos de la historia del béisbol. Gehrig era zurdo, Cooper derecho y para crear la ilusión del jugador zurdo Cooper jugaba derecho y la cámara invertía sus movimientos hasta hacerlo parecer zurdo. Cooper pronunciaba aquí la conmovedora frase de despedida de Gehrig –que haría suya al despedirse del cine y de un homenaje de sus pares\*. Esta película le consiguió una de sus muchas nominaciones al Oscar –que ganaría dos veces, con *El sargento York* y *Solo ante el peligro*. En esta *High Noon* se le veía envejecido antes de tiempo, pero con una actuación heroica y menos lacónica que en otros oestes. Su trágica determinación de librar al pueblo de que había sido sheriff fue casi un solo de Cooper ante la muerte inminente a manos de un forajido recién salido de la cárcel a la que le mandó Cooper. De nuevo reunido con Wilder, esta vez como guionista y director, en *Ariane*, haciendo casi un Humbert Humbert para la Lolita romántica de Audrey Hepburn, exhibía teórico un álbum de amantes como había tenido en la práctica de su vida amorosa. El año anterior había completado *The Friendly Persuasion* para su viejo amigo William Wyler. En *10 North Frederick* hizo casi un papel romántico y a la vez cruelmente real, como el hombre ya más allá del otoño de su vida que encuentra la primavera del amor en Suzy Parker, que había sido una de las modelos más bellas de la moda internacional.

Después hubo algunas películas de mérito como El hombre del Oeste, El árbol del ahorcado y They Came to Cordura, en que Cooper era la cordura frente a la vesania de unos pocos. Misterio en el barco perdido precedió a otras mediocridades indignas de su arte y de su nombre y hasta hizo cameos y apariciones afortunadamente fugaces. El 13 de mayo de 1961, días después de haber cumplido 60 años, Cooper, que se había convertido en un hombre religioso (incluso visitó al papa) entregó su alma a su Creador. Los actores mueren mil veces en el cine pero el hombre muere sólo una vez en la vida.

\*La frase dicha por Lou Gehrig en su despedida del béisbol y luego apropiada por Gary Cooper es patética porque es una declaración in articulo mortis: "Me considero hoy el hombre más feliz en la faz de la tierra".

## DARLE VUELTAS A UNA CEIBA

No no sé qué rayos es lo que le ha dado a esta mujer. Ahí está dando vueltas como caballito de tiovivo en rededor de esa mata sin decir palabra, nada más que dando vueltas y más vueltas. Me tiene más cansado. Siempre está con su artistaje y su bobería y su novelería. Creyendo en toda esa basura. Ah, no. Conmigo sí que no. Ya le dije que ahí no entro yo. Mírenlos cómo están: parecen hijos bobos. Voy a ponerme yo en eso. Se lo dije bien claro esta mañana, cuando se levantó con esa bobera metida en la cabeza.

La culpa no la tiene ella, sino esa tipa que recién se mudó para la accesoria y tuvo que venir a caernos en el cuarto de al lado. Ella se pasa el santo día metida en casa y diciéndole mi hermana haz esto, mi hermana haz lo otro, mi hermana lo de más allá y lo de más acá. Yo voy a ver si a fin de mes, cuando vengan a cobrarle el alquiler, va a querer que se lo paguemos nosotros en pago de los consejos que le da a mi mujer todo el santo día. Esta matraca de ahora es cosa de ella. Seguro, seguro. Voy cien pesos contra un cabo de tabaco que fue ella quien se lo metió en la cabeza a esta zanaca de mi mujer que se lo cree todo.

Ahí me está llamando por seña. Pero se le puede caer el brazo haciendo el pato que yo no voy a ir para allá. Me quedo aquí sentado donde estoy y listo. Si no es porque no puede hablar ya me estaría llamando a grito pelado. Ahora tiene que conformarse con hacer el pato toda la mañana o hasta que el sol le ase la manito esa y se le caiga renegrada al suelo. Tan fiesterera. Todo para ella es un brete. Esta mañana me pegó tremendo susto porque me despertó haciendo visajes y poniendo los ojos en blanco y diciendo jucujucu como si tuviera un buche de agua en la boca y no pudiera hablar. Yo estaba medio dormido todavía y qué es lo que me creo: que le ha pasado algo malo y me levanto como un volador de a peso y la empiezo a sacudir por los hombros. Ya, me digo, le dio. Porque ella tiene a su viejo en Mazorra desde hace como diez años y una hermana de ella se dio candela y tiene otra hermana que nació así, toda ñanguetiada y todo eso, y yo me creo que ella también se viró para el lado de los bobos. Cuando ella se pudo zafar va a la mesa de comer y coge un papelito que tiene allí preparadito y todo y me lo enseña. Toba, dice el recadito, acuérdate que oy es el día. Felisidade te decea la colonia con K. Perdona que no te hable el día de tu santo. Pónteme la guayabera blanca, los pantalones blancos y los zapatos de dos tonos que vamos al templete. Te quiere Clodo.ueno, de manera que la fulana esa le metió en la cabeza lo de ir



al Templete y darle vueltas a la ceiba que hay allí. Ahora, a mí no hay quien me meta en nada de eso. No señor. De eso nones, con su mala pega y todo, como decía Padrino. Yo ahí NO entro. Ahí está llamándome tan apuradita como esta mañana, que al ser de día ya me estaba despertando. ¡Felicidades te desea la colonia con K! Las cosas que se le meten a esta mujer en la cabeza. Bueno, a ver, ya que era el día de mi santo bien podía dejarme dormir la mañana, que ya ni el domingo se puede descansar en pas sin que venga una salación de éstas a jorobarle a uno el día.

Ahora, que yo lo que hice fue tomarme mi subibaja muy tranquilo, muy cómodo, el radio puesto, oyendo cómo el viejo Don Carlos, el Maestro Gardel, partía un tango en dos por la mañana. Luego me oí mi par de buenas milongas y me fumé dos tabaquitos seguidos. Y ella venga que te venga a escribir papelitos y más papelitos. Parecía una enumeradora del censo que hubiera caído en la cuartería. Toba apúrate por favor. Ya ni los firmaba. En los últimos ya yo estaba a punto de reventar. ¡Por poquito la hago hablar! Cristóbal por los restos de tu madre Tomasa apúrate. Lo que pasa es que me dio pena con ella, que después de todo es una negra muy buenaza y muy hacendosita y cogí y me levanté. Ahora, eso sí, me levanté con toda mi santa calma y me vestí bien (bien despacito) sin apuramiento. Luego bajé las escaleras muy señorón y encendí otro tabaquito en la calle y me llegué a la esquina a tomarme un cafecito de a tres. ¡Saliva de tigre! Es una salación esto de que los domingos no abra el puestecito de Inquisidor y tenga uno que caminar hasta el Muelle de Luz si quiere tomar un buen café. Miao de mono fue lo que tomé. Tuve que enjuagarme la boca con agua delante del tipo que vende el café y todo. Luego, pasito a pasito, vinimos para el Templete.

Por el camino Clodo cada vez que se encontraba con un conocido o con una amiga o con un pariente (porque esta mujer tiene más familia que si se llamara Valdés) había que verla, saludando con la cabeza, así, bajándola, como si fuera una duquesa rusa o algo por el estilo, sin decir nunca ni esta boca es mía. ¡Lo que hubiera gozado yo si hubiéramos tenido que hacer el viaje en guagua! Pero ella sabe más de la cuenta y me llevó caminando por la calle de San Innasio de manera que no se tuviera que encontrar con esas amigas de Inquisidor y Lamparilla, que son como cerca de seis mil negritas y todas son costureras y toditas, toditas usan espejuelos y siempre están cacheando a todo el que pasa con sus veinticuatro mil ojos.

Cuando llegamos a la Plaza de Armas ya estaba aquello lleno de gente y hasta el ayuntamiento estaba abierto y la banda municipal por allí con Gonzalo Roy y todo celebrando el día de San Cristóbal, de ma nera que nos tuvimos que meter por entre el gentío y colarnos hasta la reja del Templete. Y hasta ahí llegó mi amor.

Me negué redondamente a entrar y entonces ella se puso a halarme por un brazo y luego por una manga, hasta que finalmente se quedó haciendo así con la mano y me alejé de allí como perro con rabo enlatado y me perdí detrás del bombardino y de la batuta de Gonzalo Roy y del ruido tremendo que estaba armando la banda mientras tocaban el inno invasor. La vi, después, cuando se puso en coro alrededor de la ceiba con toda esa otra gente a quien la tipa esa que vive en el cuarto de al lado le debe haber metido en la cabeza esa idea de que si se le da la vuelta a la mata cerca de un millón de veces sin hablar ni media palabra, ni un suspiro y se va pidiendo una cosa, hasta que den la misa, la mata o el Templete o el cura que luego rosía con sus sermones el tronco de la mata o Gonzalo Roy o Dios, te lo conceden. Y así usted puede ver a las mujeres y a algunos hombres también, no crea, que de todo hay en el jardín, dándole la vuelta a la mata, calladitos pero pidiendo, pidiendo, pidiendo.

Ahí está ella, Clodo Pérez, mi mujer, tan cabezona, dándole todavía la vuelta al palo. Porque ya eso no es una ceiba ni ocho cuartos con lo seca que está. ¿Cómo la mata misma no se hace un milagro y se saca hojas de nuevo? Clodo va a decir que es porque la ceiba no puede darse la vuelta ella misma, seguro, y pidiendo su milagrito. Ya todo el mundo se ha ido para su casa y los de la orqueta recogieron y Gonzalo Roy a esta hora debe de estar durmiendo su siesta porque se pasó toda la santa mañana dirigiendo la banda como si estuviera muerto de sueño, de manera que debe de estar soñando que viene una mulata sabrosa y le dice Cecilia Valdés mi nombre es. Y yo estoy aquí fumándome mi tabaquito número noventainueve y mirando cómo mi mujer come esa mierda milagrosa. Fumando espero a Clodomira Pérez. Ahí está llamándome otra ve y diciéndome como el telegrafista del Morro, por señas, que venga yo también al tiovivo de la ceiba. A mí.

Fumar es un placer, sensual, idial, ritual.

Pero pensándolo mejor voy a ir. Yo no creo en nada de eso, pero voy a ir y me voy a poner a darle vuelta a la matica y todo. Ella se va a poner muy contenta y

va a creer que estoy en lo suyo. La pobrecita: ella viéndome aquí solo sentadito en la sombra, resguardado de la solana, fumándome tranquilo mi tabaco cien. Seguro que se cree que yo no he abierto la boca en toda la santa mañana, que no he dicho ni esta boca es mía. ¿La mataré de un desengaño? Voy a darle yo también mi vuelta boba a la ceiba.

En este libro de Cabrera Infante hay cuentos inéditos y otros, como el que se reproduce, que habían aparecido sólo en inglés, en revistas norteamericanas.

## CABARET ETERNA

La película *Cabaret* fue estrenada en 1972 y todavía sigue tan fresca como el día de su estreno. La comedia (¿o es tragedia?) musical es tan original como parecía al principio. Basada en la novela de Christopher Isherwood *Goodbye to Berlin*, que ya originó una obra de teatro y una película, *I am a Camera* (*Soy una cámara*) en 1955 y luego una comedia musical en Broadway, *Cabaret*, ahora se ha convertido en un clásico, que toma de la novela (que es más bien una sarta de cuentos enlazada por la ciudad de entreguerras) la trama y las canciones del musical y su maestro de ceremonias original se convierte en un siniestro animador que es como un malvado coro griego. Isherwood, llamado en Alemania cómicamente Ishavod, declaró a *I am a Camera* un “desgraciado embarro”, pero *Cabaret*, que es una obra maestra, debió complacerlo, aunque lo conviertan en casi un heterosexual y su heroína, Sally Bowles, pasa de ser inglesa para convertirse en americana. Sin embargo sigue siendo en la encarnación de Liza Minnelli la original que siempre fue y originó a la extravagante heroína de Truman Capote de *Desayuno en Tiffany's* Holly Golightly. Aunque Sally Bowles, en todas partes, es mucho mejor persona y no tan oportunista y Liza Minnelli aprovecha para hacerla un poco sentimental y boba y su gran extravagancia es andar por la vida con pestañas falsas y las uñas pintadas de verde. La interpretación le valió un Oscar a Minnelli con su cantante que es incomprensiblemente mediocre a pesar de su talento y de su voz. (Inicialmente *Cabaret* ganó ocho Oscars, uno de ellos merecidamente para Joel Gray en su perverso Animador. Otros Oscars: Geoffrey Unsworth por su excelente fotografía y Bob Fosse por su extraordinaria dirección).

Bob Fosse (1927-1987) es el autor de apenas cinco películas, dos de las cuales, *Sweet Charity* (*Noches en la ciudad*) y *Cabaret*, son obras maestras, y una de ellas, *All That Jazz* (*Empieza el espectáculo*), pertenece a un género muy escaso en el cine, la autobiografía. Pero sus protagonistas son casi siempre mujeres, entre ellas la llamada “divinamente decadente” Sally Bowles. Con apenas dos películas Fosse se estableció en Hollywood como un joven genio, pero venía de su experiencia teatral en Broadway con muchas comedias musicales y ya en el cine había aparecido como bailarín y coreógrafo notablemente en *Kiss Me, Kate*. Si sus apariciones como coreógrafo en el cine fueron cortas, su experiencia teatral comenzó cuando era niño en el vodevil: tenía 13 años. Luego fue un coreógrafo de gran éxito en musicales como *The Pajama Game* y *Damn Yankees* en que

sobresalió la que era su tercer esposa, Gwen Verdon. Es de recordar su doble aparición, él como coreógrafo, ella como bailarina, en un número memorable: *¿A quién le duele cuando bailan el mambo?*. En Broadway ganó varios premios Grammy, pero su éxito fue mundial cuando dirigió lo que era en realidad su segunda película, *Cabaret*.

Fosse era conocido, como se le ve en *All That Jazz*, como un trabajador incansable y un fumador siempre con su cigarrillo pendiendo de sus labios. Aunque en *All That Jazz* víctima de sus dos vicios, el trabajo y fumar su perenne cigarrillo, sufre una operación de corazón abierto pero muere, en la vida real siguió trabajando como director en *Star 80*, que fue un fracaso, como lo fue su vida de casado. Aunque hizo pareja en la vida con la espectacular Ann Rainkeing, no volvió a hacer otra comedia musical y por supuesto nunca repitió su éxito total de *Cabaret*. Aunque ahora *Chicago*, años después de muerto, tiene en su coreografía y en su estilo la repetición del coreógrafo maestro que fue Fosse. Bob Fosse ha creado una concepción de la danza en el cine y una manera. No se bailaba así antes de *Sweet Charity* y el esplendor de las piernas y los muslos femeninos le pertenece por entero.

*Cabaret* es algo más y algo menos que una comedia musical: es también un drama perfecto. Con el Berlín de los años 30 como telón de fondo que poco a poco revela su importancia, es también una crónica política en la que el nazismo triunfa en toda Alemania, incluyendo el Kit Kat Club, donde su maestro de ceremonias es también narrador y cronista musical del triunfo de la ideología nazi que acaba por imponerse. Pero un número crucial, *El mañana me pertenece*, ocurre fuera del cabaret. Aparece primero un joven rubio y angelical en primer plano, mientras la cámara lo va tomando hasta revelar a un miembro de la Juventud Nazi que canta en una cervecería al aire libre, y su público se le va uniendo hasta formar un coro ideológico. Al final el joven nazi se cala su gorra militante y entona triunfal la canción en que la vida, política o no, pertenece al Partido Nazi. Nunca, a pesar de los muchos intentos, se ha revelado de una manera tan evidente cómo el nazismo se convierte en una noción del poder totalitario. Mientras en el cabaret la vida musical sigue su agitado curso.

La película es un perfecto contrapunto entre la escena del cabaret y sus números musicales con la vida de los personajes principales. Sally Bowles y el joven escritor inglés de visita en Berlín y las vidas de sus protagonistas aparecen en un

constante devenir dramático. Mientras el joven escritor (un Michael York tan excelente espectador como creíble actor) ve pasar un segmento revelador de la vida cada vez más política. Uno de sus alumnos es un cazador de dotes que persigue a una heredera judía, inexperta pero muy bella y los dos acaban enamorándose. Esa es la pareja heterosexual. Sally Bowles, perfectamente amoral, conoce a un noble rico que se muestra como practicante del triolismo que envuelve a la cantante con ilusiones y al joven escritor con pretensiones. En una escena aparentemente cómica ellos dos se cuentan el uno al otro las apetencias del noble con doble preferencias sexuales. Cuando éste desaparece Sally le revela a su ahora amante que está encinta -pero no sabe quién es el padre de la posible criatura y ambos debaten la posibilidad de un aborto al mismo tiempo que celebran su próximo nacimiento. Más tarde veremos cómo Sally padece un aborto provocado cuando su sentido práctico le gana a sus sueños de madre. Los dos deciden separarse, con el joven escritor que regresa a Inglaterra y Sally que vuelve a su vida de cabaretera y ocasional “demi-mondaine”. Por su parte el joven cazador de dotes revela que es judío y así puede casarse con la rica heredera y la boda es una perfecta ceremonia hebrea. La última palabra tiene el maestro de ceremonias en uno de los mejores números musicales de la película, titulado *Si la pudieras ver con mis ojos*, él baila con una aparente pareja ricamente ataviada –que resulta ser un gorila. Los dos bailan como una pareja enamorada, pero el maestro de ceremonias musita que en realidad el suyo es un amor imposible porque ella es judía.

Es el maestro de ceremonias quien cierra la película y el cabaret con su parlamento en tres idiomas, inglés, francés y alemán: el Kit Kat Club sigue practicando su decadencia en su público y su cinismo en la escena. Joel Gray es una de las revelaciones de Cabaret (la otra es Liza Minnelli) y su actuación es de una salacidad contagiosa mientras hace de narrador más que de maestro de ceremonias. Pero ya hecho estrella nunca volvió a repetir su éxito en que logra actuaciones tan maestras mientras canta al dinero (*El dinero hace voltear al mundo*) y es un experto prestidigitador cuando canta a dúo con Liza Minnelli y entre los dos hacen llover las monedas de aparente oro.

## MARILYN, LA FLOR EXÓTICA

Conocía a Marilyn Monroe mucho antes de ser Marilyn Monroe”, me dijo Sam Shaw. “Ocurrió en la filmación de *Viva Zapata!*”. Sam Shaw fue el fotógrafo que hizo famosa a Marilyn con una sola foto y, con ella, se hizo famoso él mismo. Sam fue un gran fotógrafo (y no sólo de estrellas), pero era mejor persona: uno de los hombres más buenos y generosos que he conocido –un verdadero Uncle Sam. Ya Marilyn Monroe había hecho *Los años peligrosos* (muchos lo fueron para ella) y estaba por filmar *La jungla de asfalto*, donde algunos la notaron más a ella que a la principal Jean Hagen. “Todos dicen que fue hecha por los estudios. Marilyn se hizo a sí misma”, me dijo Sam. “La operación plástica en su nariz fue idea suya. Ella no fue Kim Novak, inventada por la Columbia y su mandamás Harry Cohn”.

Pero *The Asphalt Jungle* fue producida por la Metro. Como curiosa simetría esta película fue dirigida por John Huston, quien la dirigió en su última aparición, *Vidas rebeldes*, cuyo título en inglés, *The Misfits* (*Los contrahechos*, en traducción literal), se podía muy bien aplicar a ella tanto como a su protagonista Montgomery Clift. Marilyn, según dijo Billy Wilder que la conocía bien, “era una original”. Lo que ella creía que lo debía a sus maestros Lee Strassberg y señora, sólo lo debía a su afán de llegar a ser una actriz seria. (¡Por favor!) “Marilyn”, según decía Billy Wilder, “era una gran comedianta pero una pobre actriz dramática”.

Esa filmación de *Viva Zapata!* la reunió con Sam Shaw. Sam había ido a fotografiar no sólo a Marlon Brando sino también a Anthony Quinn, que era su amigo íntimo. “Ella”, decía Sam, “resultaba un poco, cómo decirlo, desmesurada”. Para ser como había sido hasta hace poco modelo de fotografías sus tetas se salían de las blusas y su culo era enorme. Después cuando le llegó la fama lo exhibía y lo movía y lo mostraba orgullosa. Marilyn no era deforme, sino todo lo contrario: muy bien formada, pero ella creaba lo que se dice el canon de la rubia que era demasiado. Tenía razón Sam. Marilyn Monroe pronto tuvo imitadoras. La más famosa y bella y misteriosa (mientras Marilyn era toda ella evidente) fue, por supuesto, Kim Novak. Pero esa es, de veras, otra historia.

Además la forma de caminar de Marilyn como si estuviera muy segura de sus piernas pero no sabía caminar con tacones se hizo evidente en *Niagara*. Luego todas las actrices de Hollywood que vinieron después, rubias o no, intentarían caminar como ella. “Pero Marilyn”, decía Sam, “fue el artículo genuino”. El artículo femenino, añadido yo. Su persona, en el sentido de máscara, era toda suya, hasta la voz entre susurrante y sugestiva. Además Marilyn tenía un agudo sentido del humor, demostrado aun en esa manifestación impresa de la fama, la entrevista –que ella decía odiar. Un periodista le preguntó qué se ponía para dormir y ella susurró: “La radio”. En otra ocasión le preguntaron cómo se vestía para acostarse y ella dijo: “Solamente Chanel número 5”. Su franqueza llegaba hasta la intimidad de su profesión. Durante la filmación de *Bus Stop* le dijeron que la llamaba a su oficina un rijoso jerarca y al acudir a la cita ella comentó a sus íntimos, “no se vayan, que vuelvo en seguida. Él no dura más de cinco minutos”.

La publicidad de *Niagara* llegó a compararla con la famosa caída de agua: MM “era un espectáculo natural”. Sólo que Marilyn aparecía en vibrantes colores y añadía a su melena rubia un vestido tan apretado que hace falta un topólogo para describirla.

Es precisamente en *La tentación vive arriba* en que Marilyn se convierte en la Monroe, diciendo cosas como aquella explicación de por qué guarda sus panties en la nevera, “es por la calor”, dice ella feminista y Jacinto Benavente le explica: “Es que el calor es masculino”. Aquí hay otras revelaciones que muestran el carácter y la compasión de Marilyn. Al salir de ver, acompañada por el triple feo de Tom Ewell, *El monstruo de la Laguna Negra*, se compadece de la suerte del monstruo “tan solo como está sin ninguna compañía”. (Como mi nieto Jacobito a quien le exhibí un video de *King Kong* y al acabar suspiró: “El pobre mono!”). Entrando en calor en la calle Marilyn tiene un encuentro memorable con el aparato de ventilación del *subway*, que expira un aire tibio como la noche. La Monroe lo encuentra delicioso (nosotros también) y se baña en esta invertida ducha seca, que le alza la falda para revelar sus piernas perfectas y Ewell y el espectador comprueban que ha sacado sus pantaloncitos, por lo menos, del refrigerador. Esta revelación de sus partes por el aire que sopla un Eolo subterráneo, nos convierte a todos en mirones deleitados. También muestra que Marilyn siempre está sofocada –cuando no está fogosa. Como en *Luces de Candilejas* que se deja llevar por el viento (bochornoso por partida doble) cantando *A Tropical Heat Wave*, una ola de calor tropical, y más aún: ella queda



en la zona tórrida. En *Cómo casarse con un millonario* está más refrescada, pero todavía tiene sofocos y aunque todos la miramos, ella no nos ve. O no nos ve bien: es una cegata que, al negarse a usar gafas, comete todos los gafes –y de paso enamora a más de uno. (Entre ellos el espectador convertido en mirón). No es la pícara puritana sino la inocente que nos hace a todos culpables de escoptofilia, enfermedad muchas veces mortal –como Diana cazadora. Es la diosa a quien Norman Mailer llamó “el ángel dulce del sexo”. Pero ella es Diana convertida por sus flechazos en Cupido. La Monroe está en nuestra mitología pero es más que un mito: es un icono.

Sam Shaw fue el culpable de haber convertido a Marilyn Monroe en mito y a la vez propagador del mito en la iconografía del siglo XX. Fue Sam el creador de Marilyn como *imago mundi* (la imagen del mundo) o por lo menos propagó su doble. Una réplica de veinte metros de altura colgaba ese verano fogoso por encima de los paseantes en Times Square, y se veía todavía en el septiembre ardiente cuando trató de calmarse la canícula con el aire acondicionado que no todos –como se ve en *La tentación vive arriba*– tenían en su casa.

Hoy Marilyn Monroe está muerta y Sam Shaw también, pero siempre tendremos la imagen en que ambos coincidieron una tarde de verano en Manhattan. Lo que Marilyn ofreció fue una pose, pero Sam Shaw la hizo, con su modestia de siempre, imperecedera. Ustedes como los *voiyeurs* de ayer podrán verla inmarcesible. Si se mira bien se podrá discernir, entre el dulce viento y la amarga victoria del olvido, que Marilyn parece una flor exótica. Lo era cuando estaba viva, lo es todavía en su imagen: en la imagen que reveló Sam Shaw.

## LAS TRIBULACIONES DE V.S. NAIPAUL

*No uso la tribulación en el sentido ex cathedra que le da Borges al denostar a Américo Castro, sino con la definición del diccionario de la Academia: “persecución o adversidad que padece el hombre”. En este caso el hombre es escritor y ese escritor que acaba de recibir el Nobel se llama Vidiadhar Surajprasad Naipaul, quien prefiere que se le llame por sus iniciales V. S. Naipaul, pero que desde que fue nombrado caballero del reino por Isabel Segunda se puede y se debe llamar sir Vidia. Pero algunos acá lo llaman sir Virulento.*

Era Evelyn Waugh tan virulento como es Naipaul? Mil veces más, pero era blanco. Además hay mucha gente en estas islas que no considera a Naipaul inglés. Los ingleses parecen haber inventado el racismo. No hay más que recordar una vieja favorita. Es la frase que dice: “Los negros empiezan en Calais”. Es, por supuesto, mucho más racista que la frase, comúnmente atribuida a Napoleón, “África empieza en los Pirineos”.

Saber bien las cosas (entre ellas las fuentes de su cultura) y su versión de las cosas se proyecta sensiblemente al futuro: de la India, de la Argentina, de la literatura inglesa. Sin embargo leyendo a Naipaul siento lo que sucede con Conrad y con Nabokov: es un extranjero quien escribe. Tal vez un extranjero en todas partes: un exiliado. Puede ser también un estilista forzoso o un naturalista con un estilo bien cortado, a su medida. Pero Naipaul es un naturalista que tiene al hombre desplazado como objeto de su estudio. Es otro naturalista del Plata, un estudiante en Oxford, un viajero de otros mundos y un estudioso del escritor y sus fantasmas.

Conrad es un extraño y un extranjero blanco atrapado en situaciones que se originan entre nativos. Marlow, su *alter ego*, es un espectador complejo y sus relaciones se ven siempre complicadas por su origen. Pero sus inferiores son siempre negros y malayos y mestizos –o un blanco que se aplatana, *gone native* como Willems en *El paria de las islas*, y esta adopción de la manera de comportarse entre dos razas cambia su carácter y su condición de vida.

A pesar de todo (su educación en Oxford, su oficio de escritor originado en la tradición occidental y escrita en inglés), y aun de su conciencia propia, Naipaul no escribe como un blanco, sino desde su punto de vista –iba a escribir punto de mira, ya que su visión es siempre certera y siempre no sólo original sino terriblemente personal. Pero Conrad es un punto de referencia sin el que, por ejemplo, Graham Greene no existiría. La simpleza preferida por Orwell la practica Naipaul como nadie en la literatura inglesa actual. Orwell veía el estilo (es decir, el lenguaje, pues el estilo no es más que el encuentro en la escritura de las posibilidades del idioma recibido y la dificultad de su expresión) como una transparencia y lo comparaba al cristal de una ventana. Maugham, que en la última novela de Naipaul es una suerte de mentor muerto, confiaba su poder de convocatoria del lector medio, que es considerable, al hecho práctico de no usar más palabras que las que conociera alguien no particularmente interesado en otra cosa que la lectura directa. Era, es, una suerte de *basic English* no sólo para extranjeros sino también para nativos: esos que tienen al inglés como lengua materna.

Naipaul no es nada si no es original: en sus ideas, en su estilo. Quizá su originalidad no pueda ser inmediatamente percibida en una traducción cualquiera. Pero está siempre presente en inglés: en un párrafo, en una frase, hasta en un adjetivo. Uno de esos adjetivos lo adquirió en Argentina para hacer uso de él como un término más moral que literario. Argentina necesita hombres eminentes. Pero había un gran hombre en la Argentina, todavía hay un gran hombre en la Argentina y se llama Borges. (El venerable Borges). Naipaul no lo quiso ver así y llamó a Borges bogus. Así quería pronunciarlo Naipaul: *bogus* quiere decir falso, falaz. Naipaul prefiere a Conrad como su héroe moral.

Hay algo que nadie ha mencionado, a pesar de que su nombre de familia aparece al principio de su último libro, al que no se puede llamar novela, *Half a Man*. Se llama Somerset Maugham y es escritor. Naipaul parece hacer (medio en serio, medio en sátira) un panegírico o al menos una mención honorable de su nombre. Además su visión del mundo asiático y africano es muy parecida a la de Maugham, sobre todo en sus cuentos. Pero también se acerca a Kipling en su visión del imperialismo inglés en la India –y aun en los indios emigrados a América. Además, Kipling y Naipaul tienen obsesión con la India. Pero Kipling prefería la India musulmana a la hindú. Naipaul no prefiere ninguna de las dos y parece exigente con ambas. Como Kipling (el primer inglés que ganó el premio

Nobel) Naipaul habría nacido en una versión de la India. Su versión, sin embargo, era una isla en el Caribe. No, menos que eso: una versión de media isla y esta isla estaba casi toda poblada por negros.

Dice Derek Walcott, otro premio Nobel, otro poeta del inglés, mulato del Caribe, que Naipaul odia a los negros. No lo creo, pero sí creo que, como Mark Twain, puede decir: no me hablen de blancos ni de negros. Háblenme del hombre: no puede haber nada –o nadie– peor. Pero su isla no tiene un nombre negro ni indio. Se llama Trinidad. Para decirlo con etiquetas: el subdesarrollo, la nada privilegiada realidad, el tercer mundo sin siquiera las mayúsculas. Quien calificó al hombre como un animal sin ilusiones parecería estar hablando de Naipaul. Pero él es el hombre de una sola ilusión: la literatura.

La verdad del texto es la verdad del autor del texto y Naipaul ha escrito sus mejores páginas sobre el otro. Ese otro escritor es un antepasado y antiguo artífice –y se llama Joseph Conrad. Pero no es una relación fácil. Conrad, contra todas las opiniones de los expertos, no es un escritor fácil. Cuando Nabokov lo llamó un escritor para “gente joven” estaba declarando que no lo había leído o lo había leído mal. Al contrario su dificultad es uno de los motores de su éxito crítico. Conrad es un escritor difícil de leer, Naipaul no es difícil para nada. Al contrario, su prosa es diáfana y sus ideas son la expresión de una o dos obsesiones. La suciedad humana y el hedor son su *hobby-horse*: su caballo de batalla. Otra obsesión es la soledad que, a pesar de sí mismo, busca a toda costa.

Es realmente curioso que su último libro sea una fábula (sin moraleja) y esto lo acerca no a Maugham sino a Borges. Borges no es un cínico, Maugham lo es. Pero quizá Borges tenía algo esencial que molestaba a Naipaul: era un suramericano (Naipaul de cierta manera lo es) y a la vez era un europeo cuando escribía y cuando leía. Borges además no era ni siquiera mestizo, como ahora quieren que sea los utópicos –que muchas veces resultan solamente tópicos.

Conrad es, en fin de cuentas, no un imperialista sino un reaccionario. Naipaul también. Pero Conrad era un reaccionario de derechas y Naipaul parece ser un anarquista: contra todas las banderas. No tiene, como se dice, paz con nadie: no ha firmado nunca un armisticio y permanece en guerra con todo y contra todos. Eso es lo que lo hace tan atractivo. (Aunque es más fácil decir que no que decir que sí).

En *El enigma de la llegada* (a cualquier parte) escribe: “Más y más hoy día los mitos de los escritores tratan de los escritores mismos... La escritura se ha hecho más privada y más en privado glamorosa”. Naipaul echa la culpa –¿de qué, de la vida glamorosa?– al cine y ya no hay “quien se despierte con el sentido de la verdadera maravilla”. Y cree que ésta “es una definición cabal del propósito del novelista en todas las épocas”.

Pero ¿qué pasa cuando el escritor no es un novelista pero escribe de ficciones? Pasa Borges.

Borges es el *outsider inside*. No para Naipaul en su breve ensayo (menos de la mitad del espacio que dedica a Conrad) titulado “Borges y el pasado falaz”. Para Naipaul los cuentos de Borges son “juegos intelectuales” y cita, *in toto*, (como siempre en Borges el todo es menor que la suma de las partes) su narración del mapa que es indistinguible del territorio cartografiado. Para Naipaul esta descripción es “absurda y perfecta” y la proclama “minuciosa parodia... idea grotesca”. A Naipaul no le gustan para nada.

Naipaul tiene, como Nabokov, “opiniones contundentes”, pero su versión de Borges es la de declarar que su *performance*, cualquiera que esta sea, es “curiosamente colonial”. No quiere darse cuenta o admitir que su grandeza (la de Borges) es más extraordinaria que la de Conrad. El novelista no es notable por sus personajes o sus tramas, sino por haber escrito en inglés esa extraña versión del marinero: un polaco en navíos británicos. Si Conrad hubiera sido sólo capitán de barco, la literatura inglesa moderna y contemporánea hubiera sido la misma y sólo se habría echado de menos a una o dos aventuras peligrosas. Pero sin Borges no hubiera existido la literatura en español (y aún la literatura *toute courte*) se habría reducido –o por lo menos no se habría enriquecido con sus fábulas y con su concepto de qué es, precisamente, la literatura. Con todo, Naipaul puede ser un crítico literario audaz, independiente y honesto. No hay en él el menor oportunismo y es impermeable a las modas.

La última novela de Naipaul, *Half a Man* (que se puede traducir como *Un hombre incompleto*) es en realidad una fábula (sin moraleja por supuesto) y esto lo acerca no a Maugham, aunque el personaje principal se llama Willy Somerset. (Willy es como sus íntimos llamaban a Maugham y Somerset es su primer apellido), sino a Borges. Naipaul ha escrito dos ensayos sobre Conrad y Borges. El ensayo sobre

Conrad es maestro, el de Borges es una acercación a Borges *ad hominem* y, por supuesto, equivocada. Me parece que su equivocación es también un error de lectura: hay que leer a Borges, contra toda otra lectura, en español. El español de Naipaul no es suficiente, pero su inglés, nativo y luego refinado en Oxford, y su condición de hindú que vive el resto de su vida, cuando no está de viaje, en Inglaterra lo acerca extrañamente a Kipling. Aunque se vea a Kipling como el vocero del imperio británico y a Naipaul como un paria de las islas –y enemigo del imperio en todas sus formas posibles.

Su ensayo sobre Conrad se titula “Conrad’s Darkness” y es una visión del novelista salido del imperio como un hombre de la tiniebla más que de la niebla. “Me sería duro”, escribe Naipaul, “estar distante de Conrad. Fue, supongo, el primer escritor moderno”. Aunque Conrad comenzó a escribir a fines del siglo XIX y vivió hasta los veinte del siglo XX, nunca pudo dominar el inglés hablado como lo hizo con su escritura. Conrad hablaba “con un fuerte acento polaco”. Mientras el inglés hablado de Naipaul es el idioma de Oxford, con una cierta y suficiente pedantería, y su escritura es límpida y rica –tal vez preciosista, como se muestra en sus descripciones del campo inglés (donde vive casi como un recluso) en todas partes. Pero especialmente en su ¿novela?, *El enigma de la llegada* en que recuerda, en su enumeración detallada de la cultura rural inglesa y su flora, al Shakespeare arboricultor de, digamos, *Enrique V*.

Curiosamente la apreciación de Conrad de Naipaul pasa por el cine. “El sentido de la noche, de la soledad y del destino quedó en mí, injertado, en mi fantasía, en los mares del sur o los escenarios tropicales de las películas de Jon Hall y de Sabú”. Si habla de la narración “La laguna” como “una pura pieza de ficción es porque”, declara, “el cuento habla por sí mismo”. Es decir, “el escritor no se entromete entre el cuento y su lector”. Lo contrario de la estética posmodernista. No erran los críticos que dicen que Naipaul, como Conrad, es un escritor romántico. Conrad lo es, por supuesto, pero la técnica en Naipaul está mechada de desilusión y de su carácter misógino. Conrad ama, Naipaul odia. Y aunque dice que “las palabras se metían en medio de la narración” de Conrad, considera que algunos de “sus libros más famosos resultan impenetrables”.

Más adelante cita el sistema de Conrad. Aparece en una carta de Conrad a Edward Garnett, su editor: “Hay algo que da la impresión –hace su efecto. ¿Qué cosa es? No puede ser sino la expresión –combinar las palabras, el estilo”.

Naipaul cree que es, para un novelista, una “asombrosa definición del estilo. Porque”, prosigue, “el estilo en la novela y tal vez en toda prosa, es algo más que un ensamblaje de palabras”. Es “algo más que un arreglo, aun una orquestación de percepciones; es un asunto de saber qué poner”. Y termina y determina: “Pero Conrad apuntaba a la fidelidad y la fidelidad lo hacía ser explícito”. (¿No sería mejor decir que era un estilista considerable?). Una posible definición contraria de Naipaul: “Cuando el arte copia a la vida y la vida a su vez convierte la vida en un arte mimético, la originalidad del escritor se puede oscurecer a menudo”. Luego declara qué significó Conrad para él: “El valor de Conrad para mí reside en que alguien hace 50 ó 60 años meditó sobre mi mundo, un mundo que hoy reconozco”. Pone a Conrad en una posición para él inapreciable: “No me siento así acerca de ningún otro escritor de este siglo”. (Su ensayo está escrito en 1974). Pero “es interesante reflexionar sobre los mitos de otros escritores. Con Conrad aparece el mito imperialista, el mito del hombre de honor, el estilista del mar”. Según Naipaul esos mitos “no dan en la diana de lo mejor de Conrad pero por lo menos reflejan su obra”. ¿Y de Naipaul qué? “Los mitos de los grandes escritores usualmente tienen que ver más con su obra que con su vida”.

Naipaul acusa a Borges de distante y dice que nadie lo llama por su nombre y sólo unos pocos se permiten llamarlo entonces *Georgie* y es para todo el mundo solamente Borges. Ocurre que nadie puede siquiera deletrear los dos primeros nombres de Naipaul y, ahora sólo unos pocos se permiten llamarlo Vidia, que es una contracción de su primer nombre –aunque algunos lo llaman sir Vidia. Naipaul, a su vez, ha sido acusado de distante y cuando se permitió tener un amigo íntimo, éste, Paul Theroux, escribió un perfil dilatado que dio pie a una campaña de odio en los medios literarios ingleses. Pero de ese libro surge, a pesar de la envidia, y el resentimiento, un Naipaul formidable, como de una botella un genio, como decía José Martí que debe ser el exiliado, “sin patria pero sin amo”.

Ésta a modo de biografía de los años africanos de Naipaul lo obligó a aislarse aún más y recluirse en su casa de campo con su nueva esposa, una belleza que lo ha hecho feliz. El escritor ha definido su alegría por el premio Nobel y se felicita por pertenecer a la cultura inglesa y también a la hindú –pero en sus últimas declaraciones no menciona para nada a Trinidad. A su vez su premio ha sido recibido en Inglaterra, donde reside este vecino incómodo, con frialdad cuando no con aversión. Solamente Martin Amis declaró alegrarse –pero no demasiado. Pero la cantidad y calidad literarias de V. S. Naipaul, sea el que sea el futuro que

disponga de su voz y de su estilo, la suya es la presencia de un escritor mayor en una literatura perceptiblemente disminuida. Muertos Evelyn Waugh y Anthony Burgess y ninguneado siempre Malcom Lowry, Naipaul es el único gran escritor inglés que vale la pena leer.

**Libros Tauro**

<http://www.LibrosTauro.com.ar>

Liza Minnelli, como todos saben, es hija de Judy Garland y de Vincente Minnelli. De su madre ha heredado la voz cantante y de su padre la nariz, tan prominente y tan poco fotogénica. Pero su voz es poderosa y recuerda mucho a la entonación y la fuerza de su madre. A veces, si uno cierra los ojos, oye cantar a Judy Garland. Pero si uno los deja abiertos verá a una joven vedette sexy y de formas casi perfectas donde destaca lo que su madre ocultó, que es su talle corto y su abultado torso. Liza Minnelli comenzó a actuar y cantar a los dos años en una comedia musical de su madre y bailaba en escena mientras su madre cantaba *Swanee*. A los 19 años ganó un premio Tony por su aparición en *Flora, la menaza roja*. Liza es en *Cabaret* una extraordinaria cantante, con la voz muy parecida a la de su madre, pero una sexualidad (y sensualidad) que es toda suya. Sus brazos escultóricos y sus largas piernas muestran una perfección que en otras circunstancias le habrían conseguido una larga carrera, pero su vida privada, imitando esta vez a su madre, se volvió un embarro de drogas y alcohol. Tuvo tiempo de aparecer como cantante y actriz en la fracasada *New York, New York*, dirigida por un sí es no es su amante Martin Scorsese, y su carrera ha tenido altibajos que han resultado en más bajos que altos. Pero si medimos su cantidad de arte en *Cabaret*, Liza Minnelli es una gran artista y sin ella *Cabaret* sería otra cosa. Tal vez ni mejor ni peor pero sí realmente otra película.