

Mondo Cane

La contratapa del suplemento *El País Cultural* incluye textos diversos: cuentos, poemas, ensayos breves o alguna carta. A fines de 1994 H.A.T. comenzó a pergeñar un nuevo aporte para esa última página. Lo llamó **Mondo Cane**, y fue una ágil recopilación de textos breves tomados de numerosas fuentes, más un par de ilustraciones. Descendiente con retoques de colecciones anteriores (desde *Disculpe!*, pasando por *La mar en coche* hasta los dos tomos de la *Enciclopedia de datos inútiles*), en cada sección se incluían entre dos y nueve textos de toda extensión, y entre una y tres ilustraciones. Con frecuencia una de ellas era un chiste gráfico, a menudo recogido en las páginas de *The New Yorker*, que por cuestiones legales no podemos reproducir aquí. El marco temporal podía abarcar desde la prehistoria hasta ayer martes (según una de sus fórmulas) y de igual modo la geografía también abarcaba al mundo entero. Predominaba la visión áspera y sintética de H.A.T. pero la recopilación incluía divertidos aportes del resto del equipo coordinador del suplemento. Su aparición no tuvo una periodicidad pareja. A veces pasaban tres o cuatro semanas antes de que apareciera un nuevo **Mondo Cane**.

Los propios títulos indicaban su variedad. Casi siempre eran palabras únicas, a lo sumo dos. Eso a veces contribuía a incitar a la lectura, al no dar una clave del contenido, que sin embargo se descontaba ingenioso, cortante, incluso inesperado: "Revelación", "Gente rara", "English Spoken", "Pañales", "Sabiduría", "Justicia", "Lerdos", "Sexo difícil", y así sucesivamente. Un texto frecuente llevaba el título fijo "Profetas", y reunía pronósticos fallidos.

El aspecto gráfico contribuía con el chiste (casi siempre leído antes que el resto), a establecer una predisposición activa y alerta. La sección tuvo mucho éxito entre los lectores que, una vez establecida la costumbre, empezaban a preguntar "cuándo salía **Mondo Cane**", si demoraba en aparecer más de dos semanas. H.A.T. tampoco le hacía ascos a meterse con erratas de otros medios, o microescándalos, como cuando dos semanarios locales recordaron una investigación de la desaparecida revista *Jaque*, con la particularidad de que uno de ellos mostraba una foto retocada en el mejor estilo soviético: había desaparecido un periodista antes presente. Fue el único caso de texto único, debido a las tres fotos en buen tamaño que lo acompañaban.

El primer **Mondo Cane** apareció el 13 de enero de 1995 (Nº 271), el último el 14 de diciembre de 2001 (Nº 632): en total aparecieron 81 páginas. Antes, la resonancia de la sección llevó a una recopilación en libro, *Lo peor de Mondo Cane* (2000). El material fue tan abundante que permitió la cómoda selección del material incluido aquí, no recogido en aquel libro.

La variedad incluía filología, listas (uno de los *hobbies* eternos de HAT) y también una atención preferente a los deslices o grandes patinadas de la vecina República

Argentina, con subtítulos como “Argentina potencia” (obviamente irónico), y palabras destinadas a subrayar duplicidades: “Truchos”, “Oportunistas”, “Recordman” (acompañada de una foto de Menem riéndose), “Disfraces” (sobre corrupción policial). También se recogían con placer absurdos o excesos burocráticos de Uruguay. A veces un subtítulo engañaba: “El 45” no titulaba una nostálgica mirada a esa generación en la que H.A.T. había participado con tanta energía, sino decenas de datos enciclopédicos sobre precisamente ese año. El último texto de la última sección regresó a un deporte favorito: se titulaba “Argentina”, y hablaba de sueldos y recortes en el Estado, y de la superposición excesiva de 58 organismos dedicados a la ayuda social.



Riñones

Hace once años el Ayatollah Khomeini, entonces amo supremo de Irán, dictó contra el escritor indio Salman Rushdie una condena a muerte. No le gustaban unas páginas del libro *Versos satánicos*, donde Rushdie habría incurrido en “blasfemia” contra Alá y contra Mahoma, que es su profeta.

No apareció ningún voluntario que se atreviera a matar a Rushdie, quien pasó a vivir oculto, con la protección de Scotland Yard. Tampoco apareció ese voluntario cuando se le ofreció una remuneración que en los últimos informes llegaba ya a 2,7 millones de dólares. Un motivo de la ausencia pudo ser que el dinero no estaba disponible.

Eso se supo cuando se inició una colecta en el mundo mahometano. De acuerdo al diario fundamentalista iraní *Kayhan*, cuya información recoge el diario argentino *Página/12* (enero 14), 508 devotos firmaron un documento por el que se declaran dispuestos a vender un riñón para financiar el crimen. Pero la oferta no tiene mucho futuro. Ante todo, hace falta convencer a suficientes hospitales del mundo para que compren 508 riñones por 2,7 millones de dólares. Después hará falta convencer a 508 pacientes. Entre ellos puede haber numerosos cristianos, budistas, judíos y ateos que se nieguen a aceptar riñones mahometanos y fanáticos.

Otros López

Cuando falleció José Ma. Silva, famoso fotógrafo de Gardel, los diarios montevideanos dieron debida cuenta de su carrera y de su longevidad, porque llegó a vivir 102 años. Hicieron bien en dejar de lado la información distribuida por Associated Press, que erró el tiro al escribir en su despacho que Silva “era conocido artísticamente con la firma de Avlis, por sus retratos de celebridades”. En el caso, AP confundió al fotógrafo con Erasmo Silva Cabrera, alias Avlis (1914-1987), cuya fama era distinta. Había hecho una larga campaña en *El País* y otros medios, sosteniendo que Carlos Gardel había nacido en Tacuarembó. La información de AP sólo debió confundir a diarios extranjeros.

Estas cosas ocurren en las mejores familias. En Buenos Aires, la ex funcionaria menemista María Julia Alsogaray, públicamente acusada por corrupción y enriquecimiento ilícito, se defendió asegurando que era inocente y que su caso se parecía al del oficial francés Alfred Dreyfus, injustamente acusado de espionaje en 1894. Pero cuando *Página/12* dio cuenta de esa declaración, mencionó al oficial como Richard Dreyfuss, que es solamente un actor de cine.

La última perla en la materia fue cometida por *El País Cultural* (n.º 545). Al informar sobre **The Cradle Will Rock**, película de futuro estreno, mencionó como uno de sus personajes a Margherita Sarfatti, una dama italiana que allí aparece queriendo reunir fondos para la causa fascista, en algún momento de 1937. En ese artículo, el redactor la identifica como “célebre amante de Mussolini” y se equivoca. Es probable que Mussolini haya tenido excelentes relaciones con toda una familia Sarfatti, pero su célebre amante se llamaba Clara o Claretta Petacci, ejecutada junto al dictador en abril 1945.

Todo lo cual enseña que en periodismo es un error revisar dos veces la prosa. Hay que hacerlo cuatro veces, con ojos propios y ajenos.

Lenguaje

La Real Academia Española y diversos eruditos adjuntos han propuestos retoques al lenguaje castellano. La tarea se hace más difícil cuando se introduce en los numerosos localismos de España y América Latina. En México los habitantes de Aguascalientes son rotulados como *hidrocálidos*, a lo que cabe agregar que los de Campeche son *campechanos*, los de Tabasco son *tabasqueños*, los de Quintana Roo son *quintanarroenses* y los de Jalisco son *jaliscienses*, aunque "jalisqueños" habría sido más fácil. En España, los habitantes de Madrid son madrileños pero si se declaran partidarios del club de fútbol Real Madrid son *madridistas*. Algo similar ocurre en Barcelona, donde los habitantes son barceloneses, pero se transforman en *barcelonistas* como partidarios del club de fútbol local.

Los exploradores de la Real Academia harán bien en consultar el libro *Tres mil historias*, del periodista argentino Héctor Zimmerman (ed. Aguilar, 1999). Este empeñoso investigador ha rastreado el origen de frases y palabras, lo que permite acceder a varias curiosidades. Los gritos mitológicos del dios Pan, que asustaban a los oyentes, dieron origen a la palabra "pánico". Las marquesinas de los teatros derivan de toldos utilizados por marqueses y marquesas. Las Islas Canarias no tienen ese nombre por sus pajaritos sino por su abundancia de perros (*Canariae insula*, en latín). Los mendigos son rotulados "pordioseros" porque exhortan a la limosna "por Dios". Los tapados de armiño derivan de un animal carnicero cuyos mejores ejemplares se encontraban en Armenia. Los alcahuetes, que en el Río de la Plata son delatores, proceden de la voz árabe *qwwat*, que designa a quien procura servicios sexuales para otro. Es una larga lista y es una diversión.

Rapidez

Una sorprendente novedad científica fue comunicada por Pedro Lipcovich en *Página/12*, recogiendo informaciones de la revista *Nature*. Un grupo de italianos construyó en Florencia "una especie de horno de microondas", y esas ondas viajaron a 320.000 kilómetros por segundo, superando la velocidad de la luz, que sólo llega a 300.000 kilómetros y que era hasta el momento la máxima cifra conocida en la materia. Como la luz transmite los mensajes, Lipcovich sostiene que "la gracia de ir más rápido que la luz está en que un mensaje que viajara a esa velocidad llegaría ANTES de ser emitido, lo cual trastornaría el principio de que todo efecto es posterior a su causa".

La primera consecuencia del descubrimiento será que la expresión "millones de años luz", para fijar la distancia de las estrellas, quedaría anticuada. La segunda sería que un objeto a esa velocidad habrá de retroceder en el tiempo. Por lo cual Lipcovich pide disculpas: "Si el lector no entendió bien, no se preocupe porque, gracias al experimento de los italianos, el autor retrocederá en el tiempo para escribir mejor esta nota. Pero, ¿será esto posible? ¿Podrá el arquero volver a enfrentar el penal, sabiendo esta vez a qué costado se lo van a patear?"

La inversión del tiempo puede preocupar más que la claridad de la nota. Habrá que esperar por un retroceso suficiente, para que vuelva Albert Einstein (fallecido en 1955) y se enfrente con los científicos italianos. Ese sería, estrictamente, un pronóstico del pasado.

Enigma

El Movimiento de la Juventud Agraria (Presidente Batlle 2727, Montevideo) envió un comunicado de prensa para ilustración de la opinión pública. Con firmas de Estela Barreto y Diego Martínez, su texto completo dice: "En vista de la instrumentación de medidas internas, de controles sobre aparentes irregularidades, los cuales podrían dar lugar a inconvenientes que afectarían el buen relacionamiento, es que les rogamos sepan disculparnos, siendo ésta una situación transitoria, de cuya culminación se dará oportunamente cuenta".

Y así la opinión pública quedó más tranquila.

Decorosos

Los atletas de Afganistán tenían buena fama y algunos logros olímpicos. Pero apareció la secta Talibán, que ocupa el gobierno, con lo que todo se modificó. En las Olimpiadas de Sydney, Australia, los atletas de Afganistán no pudieron participar, por dos sólidos motivos: allí las mujeres deben vestir largas túnicas que les cubren todo el cuerpo, lo que les impediría participar en competencias de salto alto; por su parte, los hombres no deben vestir pantalones cortos.

Con esas preocupaciones no se consiguen trofeos pero se conserva la moral pública de Afganistán.

Descubrimiento

Para felicidad de sus futuros lectores cinéfilos, el semanario *Postdata* ha descubierto a la buena revista de cine que es *Sight and Sound*. En un suelto la llama "nueva revista inglesa" y pasa a describir el que denomina número 4, con un elogioso inventario de su material.

Si el cronista hubiera leído con más atención, habría sabido que éste es el n.º 4 del volumen 10. La "nueva revista inglesa" existe desde 1931, gracias al British Film Institute y a pesar de una Guerra Mundial y de admitidas crisis económicas. Fue trimestral durante muchos años y sentó cátedra en la materia. En 1991 se fusionó con el *Monthly Film Bulletin* (también del BFI), pasó a ser mensual y recomenzó a contar volúmenes, lo cual explica que en el 2000 haya llegado al volumen 10. Pero es satisfactorio que *Sight and Sound* consiga lectores novicios, porque allí se puede aprender algo de lo mucho que falta saber a la crítica cinematográfica local.

Pedagogía

Los setenta niños hablaban demasiado en la clase, así que la maestra Liliana Oldani, 40 años, consiguió una cantidad suficiente de cinta adhesiva y amordazó a los setenta, uno por uno, durante un plazo que varió de cinco a quince minutos. Después quitó las mordazas, considerando que el recurso sería una lección.

Como lo cuenta una nota en *Página/12* de Buenos Aires el episodio afectó a niños de seis a ocho años, alumnos de la Escuela Cristiana Evangélica Emanuel, una entidad privada en las cercanías de La Plata. Algunos padres y abuelos se mostraron benévulos y declararon después que aquello había sido un juego y debía quedar en el olvido. Otros se indignaron, porque estaban pagando los cursos de un colegio privado y confiaban en que la maestra tratara mejor a sus alumnos. Entre los objetores figura la dirección de Educación de Gestión Privada, que se mostraba

dispuesta a aplicar alguna sanción. A esa altura la maestra se había arrepentido y mantenía reuniones de conciliación con los padres y abuelos. Su conducta no había sido muy evangélica, pero hay que tener mucha paciencia para tolerar a setenta niños que hablan sin parar.

Defendida

Un automóvil rojo, V-Gol, chapa 966.498, circula por Montevideo con dos claros letreos en el parabrisas trasero. Uno dice “No me puede asustar. Tengo hijos”.

El otro está en inglés y debe ser traducido como “Las mujeres son líderes naturales. Usted ahora está siguiendo a una”.

Advertencias

El Grupo de Diarios de América, que está integrado por *El País*, ha recibido por e-mail una circular informativa sobre las etiquetas de algunos productos comerciales norteamericanos:

En el pudding de Mark & Spencer Bread: “El producto estará caliente después de calentarlo”.

En las pastillas para dormir Nytol: “Advertencia: puede causar somnolencia”.

En el maní Sainsbury: “Advertencia: contiene maní”.

En un disfraz infantil de Superman: “El uso de esta ropa no habilita para volar”.

Espárragos

En una extensa entrevista que le realizara la revista de cine *Nosferatu* (n.º 33, abril 2000), el guionista español Rafael Azcona cuenta esta anécdota: “Un día estaba yo en una tabernita, era al comienzo de mi estancia en Madrid y por lo tanto, como no tenía ni un duro, era un lugar en el que se comía francamente mal. Había allí un matrimonio con una niña majísima, de unos once años, encantadora, y cuando les trajeron la carta la niña dijo: ‘Yo, espárragos con mayonesa’. Y el padre, con ese tono de gravedad (que tienen los burros), le dijo admonitorio: ‘Los espárragos siempre son con mayonesa’. ¿Qué pasó con esa niña cuando se enteró que también los hay con vinagreta, a la plancha, al horno con queso parmesano...? Seguro que le perdió el respeto al asno de su padre...”.

Ascendencia

En una entrevista a Zulema Yoma (ex Menem) que publica la revista *Paula* (febrero 2001) se hace constar la presencia de “su amiga Graciela Graziosi, una argentina de exquisitas maneras, ex modelo del español Pedro Rodríguez y bisnieta de Pío XII”.

Redonditos

El primer recital de los Redonditos de Ricota en el estadio Centenario suscitó en *El Observador* (abril 23 de 2001) una contratapa titulada “Una noche inolvidable”, en cuyas líneas superiores se informa que “Afuera unos pocos pretendieron arruinar la fiesta pero no lo consiguieron”. En el texto de esa página no se dan detalles de esa fiesta, en la que habrían participado siete mil argentinos llegados al Uruguay para el caso. La fiesta incluyó a jóvenes tomando vino en botellas ocultas en papeles de diario, cuatro funcionarios policiales heridos en enfrentamientos, 67 detenidos por

desórdenes y una pareja de cocainómanos argentinos, detenida tras un fracasado asalto en un supermercado de Soriano y Carlos Quijano (a unos cinco kilómetros del estadio).

El segundo recital de los Redonditos de Ricota llegó a la primera página de *El Observador* (abril 24) y allí se apuntan un herido de bala, autos destrozados y 150 detenidos. La contratapa de esa edición corrige cifras del primer recital, señalando que entre quienes no lograron arruinar la fiesta hubo 142 detenidos (39 de ellos argentinos) y 17 heridos. En los apuntes del diario sobre el segundo recital aparecen cientos de picoteros que no habían conseguido entradas, por lo cual apedrearon a la policía, destrozaron los autos estacionados a lo largo de seis cuadras, incendiaron una camioneta (argentina), saquearon y volcaron otra que repartía alimentos y después un puesto que vendía chorizos y bebidas. Las pedreas contra un ómnibus lesionaron al conductor y otras pedreas dañaron a la mutualista Médica Uruguaya, elevaron la cifra de detenidos a 150 y dejaron heridos a cinco funcionarios policiales con pedradas, golpes y mordidas. Se requisó una camioneta que contenía cocaína y marihuana.

Un balance posterior de los recitales apareció (abril 25) en *El País* y *El Observador*. Allí se transcriben diarios argentinos (*La Nación*, *Clarín*, *Página 12*) que niegan la existencia de incidentes importantes. Pero en otras columnas los informes finales contabilizan 280 detenidos (incluyendo 93 argentinos), así como lesiones a dos policías, a dos argentinos heridos de bala y a otro con una pedrada en la cabeza. Allí figura el caso patético de seis argentinos que vinieron de Concordia, vieron que su camioneta fue incendiada y se quedaron sin dinero ni transporte. Frente a estos episodios, un observador local se comprometió a difundir una carta de lectores, con una propuesta radical. Dijo que, siendo imposible reprimir a miles de espectadores, es necesario ir al fondo del asunto. Propone fusilar de inmediato a los Redonditos de Ricota, “para terminar con la violencia de una vez por todas”.

Errata

La aclaración apareció en el *New York Times* de febrero 3 de 2001:

“Por un error en la edición, un artículo del jueves pasado sobre el juicio a Augusto Pinochet en Chile se equivocaba en el océano al cual presumiblemente los militares arrojaron el cuerpo de Viviana Díaz (...). Era el océano Pacífico y no el Atlántico”.

Flashback

La última etapa de la vanguardia cinematográfica puede quedar representada por un film llamado *Memento* (dir. Christopher Nolan, 2000), título que alude a la memoria y a sus dificultades. En sustancia, se trata del investigador privado que sale a buscar al violador y asesino de su mujer. Eso se parece mucho a todo el cine policíaco de Hollywood. Pero el investigador ha perdido la memoria a corto plazo, tras un accidente, y se auxilia con tatuajes en su cuerpo y con fotos Polaroid para recordar lo que suele olvidar. No tiene la memoria que un investigador necesita.

A eso se agrega la originalidad en la forma del relato, donde la cronología se invierte. Así, la detallada reseña de la revista inglesa *Sight and Sound* (noviembre 2000) narra las secuencias con el orden invertido en que son presentadas (7, 6, 5, 4, 3, 2, 1) y cada una de ellas termina donde comienza la secuencia anterior. También

hay otros detalles de ese orden, como la bala que sale del cadáver y regresa al revólver o como la sangre salpicada en la pared que vuelve al cuerpo herido. En el cine policíaco habitual, el espectador puede quedar ansioso por saber cómo termina la intriga. En **Memento** sabrá el final y estará afligido por saber cómo era el comienzo.

Aunque la intercalación de un episodio anterior (o *flashback*) ya ha sido utilizada con abundancia por el teatro, la novela y el cine, este uso en **Memento** sería el record de un uso absoluto y total. Y aunque el planteo puede confundir a la audiencia, el cronista inglés opina que el resultado ha sido "excitante" y que da nueva vida a los recursos habituales del *film noir*.

Una opinión discrepante puede ser leída en *The New Yorker* (marzo 19). Lejos de compartir entusiasmos ajenos, ese otro cronista manifiesta haber visto la película dos veces y seguir desconcertado, porque "usted vea, atrás hacia corre cosa la". Pronuncia una opinión radical asegurando que "supuesta la elección entre una película tan inteligente que me hace sentir un idiota y una película que empieza por ser hecha por idiotas, yo sé lo que debo elegir". En sus líneas finales, el cronista del *New Yorker* apunta que no será divertido ir solo a ver **Memento**. Aconseja ir con amigos y después analizarla durante la cena. "Recuerde: la cuenta, el café, el postre, el plato principal, una entrada, el aperitivo, después un Martini".

Familiar

China Zorrilla lo contó en público. Subió a un taxi en Buenos Aires y en cierto momento el auto pasó frente a un monumento hecho por José Luis Zorrilla de San Martín. La popular actriz preguntó al conductor:

-¿Sabe usted quién hizo ese monumento?

-Sí, su padre.

-¿Y cómo sabe tanto?

-Porque usted me lo dijo la semana pasada.

Apurados

Los cuatro asaltantes se disfrazaron de médicos y penetraron armados en una sucursal del Banco de Córdoba en Idiazábal, un pueblo de 1600 habitantes en la misma provincia de Córdoba. Redujeron a la custodia, tiraron al suelo a los empleados y a siete clientes, embolsaron el dinero en varios bolsos llevados al efecto. La operación debió durar y duró siete minutos, al cabo de los cuales, quien llevaba el cronómetro ordenó la retirada. Los cuatro se fueron en un auto Renault 18, con la inscripción Centro Médico Arroyito. En el medio del hall olvidaron el bolso mayor, que tenía cerca de diez mil dólares y que era el objetivo principal del asalto.

Diferencias

La plataforma petrolera frente a Río de Janeiro quedó ladeada después de una explosión y terminó por hundirse para siempre. Había costado 400 millones de dólares, estaba en operación desde mayo 2000 y con la explosión puso en peligro a 175 técnicos, entre los cuales hubo un muerto y nueve desaparecidos. La repercusión

periodística del caso llevó a abundar en informaciones técnicas. Así *El País*, en su edición de marzo 16, 2001, llegó a informar:

Altura: 119 metros (página 2, col. 6 arriba)

Altura: 120 metros (misma columna, abajo)

Ancho: 112 metros (col. 6 arriba)

Ancho: 100 metros (misma columna, abajo)

Peso: 60.000 toneladas (col. 6 arriba)

Peso: 33.000 toneladas (misma columna, abajo)

Peso: 31.400 toneladas (página 1, al medio)

Tras el hundimiento, la información correcta naufragó para siempre, pero peor le fue al Titanic en 1912.

A medias

Un suelto de *El observador* (octubre 3, 2001) cuenta la peripecia de un uruguayo llamado Matías, que viajaba a Brasil como turista, en un avión de Pluna-Varig. Le revisaron las maletas en el aeropuerto de Carrasco y le retiraron un alicate, peligroso objeto metálico que se usa para secuestrar aviones. Le explicaron que el alicate viajaría en la cabina del piloto y que le sería devuelto al desembarcar en Brasil.

Matías aprobó esa medida de seguridad, que era obligatoria tras los atentados de septiembre 11. En el avión recibió la cena, debidamente equipada con un tenedor metálico y un afilado cuchillo de acero inoxidable.

Después contó el caso, agregando que en Brasil olvidó reclamar el alicate.

Masoquistas

Después del trágico martes 11 de septiembre en Estados Unidos, el mundo salió a investigar quién había sido el autor intelectual de la matanza. Parte de esa búsqueda figuró en el semanario *Brecha* (septiembre 21), mediante las preguntas que María Esther Gilio formulaba en la calle. Respuesta de una estudiante, 17 años: "Yo no sé si será el árabe. Pero si no es culpable, debe presentarse y salvar al mundo de lo que se viene. Y si es culpable también, total a ellos morirse les encanta".

Sexo débil

Las mujeres criminales recibieron una nueva atención mundial cuando Karla Faye Tucker fue ejecutada en una silla eléctrica de Texas, a comienzos de 1998. Después aparecieron dos tratados, que se titulan *Murder Most Rare – The Female Serial Killer* (por Michael y C. L. Kelleher, ed. Praeger) y *When She Was Bad: Violent Women and the Myth of Innocence* (por Patricia Pearson, ed. Viking). Ambos pueden servir para instruir a otras mujeres y alarmar a otros hombres.

De acuerdo a una minuciosa reseña en *The New Yorker*, el libro de los Kelleher es toda una enciclopedia, con nombres propios, sitios, fechas, métodos y categorías. El de Pearson propone la igualdad de los sexos, objetando que desde 1976 sólo figuren dos mujeres en un total de 432 ejecuciones, pese a que fueron mujeres las responsables de uno de cada ocho crímenes en el período. Entre casos famosos figuran:

- Marybeth Tinning mató a sus nueve hijos, a lo largo de trece años. Ocho de esas muertes fueron certificadas como producto de enfermedades diversas, pero

el entierro de la novena criatura, que tenía cuatro meses, despertó las sospechas policiales.

- Genene Jones era una enfermera vocacional, que llegó a matar 46 niños en los hospitales. Como los niños morían en los turnos de trabajo de Jones, la reiteración terminó por ser llamativa.

- Una rusa del siglo pasado, sólo conocida como Madame Popova, alquilaba sus servicios a esposas descontentas, matando a los maridos. Delatada después por una esposa arrepentida, la Popova confesó trescientos crímenes cometidos entre 1879 y 1909. Fue fusilada bajo el zarismo.

- Tillie Gburek, una reiterada viuda de Chicago, ganó fama de profeta al pronosticar con éxito la muerte de cuatro de sus maridos, a quienes envenenaba con arsénico.

- Vera Renczi, una millonaria húngara, era tan celosa que mató sucesivamente a dos maridos, a un hijo que sospechaba de ella y a una legión de amantes posteriores. Encarnó el modelo de la Viuda Negra, o *latroductus mactans*, una araña hembra que utiliza al macho para operaciones sexuales y después lo devora. Tras el arresto, la Renczi condujo a la policía hasta el sótano, donde en ataúdes de zinc aparecieron los cadáveres de dos maridos, un hijo y 32 amantes. Su prolijidad era estimable.

Self-Made Man

Cuentan en San José que un aspirante a político quiso definirse ante Wilson Ferreira Aldunate:

-Verá Ud., yo soy un hombre que se ha hecho a sí mismo.

Respuesta:

-Muy desprolijo.

Previsor

La historia de inventos y patentes está llena de episodios originales. Uno de los mejores fue aportado por el libro *Facts and Fallacies* (1981), al recordar una propuesta de Charles H. Duell, que a fines del siglo pasado era director general de la Oficina de Patentes de los Estados Unidos. En una carta dirigida al presidente William McKinley en 1899, Duell propuso la abolición de su propia oficina, argumentando que "todo lo que puede ser inventado ya fue inventado". Pero el Presidente no atendió ese pedido, con lo cual se siguieron inventando cosas durante un siglo.

Dubbing

En 1945 el doblaje era particularmente indeseable, porque a su artificio esencial se unía la frecuente torpeza en la sincronización y en el manejo dramático de las voces y de la banda sonora. El tiempo mejoró la situación. En 1955, Eleanor Parker hizo la mejor interpretación de su carrera con la autobiografía de la soprano australiana Marjorie Lawrence, pero debió ser doblada en el canto por la soprano Eileen Farewell (en **Melodía interrumpida**). En 1991 Glenn Close debió interpretar a una gran diva de la ópera (**Encuentro con Venus**) y aunque ella misma es buena cantante, los productores creyeron preferible doblarla con la eminente Kiri Te Kanawa.

Esos datos de la trastienda no suelen ser conocidos por el público, pero el hecho cotidiano es que el doblaje integra ya un capítulo previsto de la realización cinematográfica. Es parte normal del rodaje en exteriores, de la comedia musical, del cine que se exhibe en Italia, en España o en la televisión, sin olvidar que los italianos suelen rodar en silencio y doblar los diálogos después. Sin el doblaje no se entendería la coproducción internacional, que en una misma película puede albergar tres idiomas, como ocurriera por ejemplo con **El gatopardo** (Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale, entre otros).

Algunos son los casos más secretos. Cuando Lauren Bacall debutó junto a Humphrey Bogart (en **Tener y no tener**, 1944) fue necesario doblarla en una canción, pero no se encontró una cantante femenina con la adecuada voz ronca de la actriz, con lo cual quien cantó allí fue un señor llamado Andy Williams. Aun más rebuscado fue el caso de la reciente **Farinelli**, biografía de un cantante castrado del siglo XVIII. Vista la escasez de cantantes castrados en el siglo XX, se optó por combinar las voces del contratenor Derek Lee Ragin y de la soprano Ewa Mallas-Godlewski. El recurso puede explicar esos agudos prolongados hasta lo inverosímil que parecen salir del actor italiano Stefano Dionisi pero que derivan en la verdad de la más refinada tecnología actual.

Pravda

La palabra rusa *Pravda* significa "verdad" y designó durante décadas a uno de los portavoces oficiales de la Unión Soviética y de los pronunciamientos de Stalin en particular. Fundado en 1912 por Lenin, con un pequeño grupo de revolucionarios, *Pravda* tuvo una existencia clandestina hasta que en 1918 asumió su carácter oficial. Fuera de materias políticas el diario estaba bien conceptualizado por la cantidad y calidad de su información, según lo señala la Enciclopedia Británica. Llegó a tener ocho millones de ejemplares y una impresión repartida en treinta talleres de toda la URSS. Atravesó sin embargo dos grandes crisis por la muerte de Stalin (1953) y por la apertura política que provocó el gobierno Gorbachov (1985-1991). En 1992 dos magnates griegos intentaron la continuación del periódico, ahora bajo un régimen capitalista.

Pero fracasaron. En julio 1996 *Pravda* dejó de existir a los 84 años. Al registrar el deceso, *The New York Times* publicó su nota necrológica, señalando que no le gustaba su estilo, por sus abstracciones imprecisas, su sintaxis, su jerga burocrática. Añade que los lectores de *Pravda* se dividirán en tres grupos: 1) los que creían en sus textos; 2) los que desconfiaban de ellos; 3) los que creían siempre en todo lo contrario de lo que el diario decía. Para un diario llamado "verdad", ese resultado no era un elogio.

Cerdos

Un lector de *Búsqueda*, llamado Miguel Marianitti, consiguió publicar en la sección Cartas al Director un vigoroso alegato contra la venta libre del choripán. Formula diversas consideraciones sobre olores, sabores, costumbres consumistas, el efecto de las grasas saturadas sobre el organismo, los riesgos de la sal, el daño a las mujeres embarazadas y la necesidad de crear un impuesto especial a los choripanes, fijando zonas para la venta y prohibiendo que los menores de edad consuman ese

alimento. En su último párrafo pide la ayuda de los defensores de la moral y de los derechos públicos. A eso agrega a quienes puedan defender los "derechos del cerdo", si los hubiere. No aclara qué ocurriría, en ese caso, con el jamón cocido, el jamón crudo y el lechón a las brasas.

Noveles

En *Le Nouvel Observateur* (Paris, Nº 1654, del 18 de julio de 1996) se publicó un desinformado artículo titulado "Supervielle, el emperador de la pampa", donde dice: "¿Por qué los poetas nacen en Montevideo en vez de nacer en Pont L'Eveque o en Livarot? La capital del Uruguay se ha vuelto al filo de los años, bajo el imperio y sus aventuras bananeras, la más grande sub-prefectura de la prosadía francesa, algo así como el ecuador del sueño, un principado de la métrica. Isidore Ducasse, el muy famoso conde de Lautréamont, nació allí. Supervielle el delicioso, nació allí también. No es azar, es una tradición. Un monumento local, erigido en memoria de los tres poetas, inaugurado con gran pompa en 1969, celebra ese prodigio que enclava una industria del verso libre en el agua profunda y los tráficos de sorgo del Río de la Plata, frente a Buenos Aires, que baila el tango en la otra orilla."

Informaciones útiles para *Le Nouvel Observateur*: 1) En esta república bananera y en este mismo suplemento se han publicado más notas culturales que las que París sospecha. Una reciente sobre Ducasse, conde de Lautréamont, figura en la portada de la edición 348, de julio 1996, y fue escrita en París por una periodista uruguaya que sabe en qué mundo vive; 2) El cultivo de sorgo en Uruguay no llega al uno por mil de lo que se cultiva en maíz y trigo; 3) El último Imperio que anduvo cerca de Uruguay fue el brasileño y eso terminó en 1827; 4) Todas las bananas que se consumen en Uruguay, sin excepción, proceden de Brasil o de Ecuador. Hay repúblicas más bananeras que ésta.

Cifras

El censo del Uruguay (1996) dio mucho trabajo y determinó que hay más mujeres que hombres, en proporción de 1.6 a 1.5. La cantidad de habitantes quedó fijada en 3.139.376 (según *La República* y *El Observador*, mayo 27), en 3.126.408 (*La mañana*, misma fecha), en 3.137.188 (*El País* y *Últimas noticias*, misma fecha) y en 3.173.566 (en *El país*, mayo 30). Habrá más noticias en el próximo boletín.

Cero cero

Un artículo de la revista *USA Today* (reproducido en *El País*, mayo 12) dice que el año 2000 será fatal para las computadoras de todo el mundo. Estas han sido programadas para leer 00 como el año 1900, con lo cual, según su ejemplo, rechazarían como nulas las tarjetas de crédito con vencimiento en el 2000, porque las creerían ya vencidas. El problema se extendería a muchos otros rubros donde figure la fecha. Y sacar de su error a las computadoras costaría, según fuentes del artículo, 600.000 millones de dólares.

El mismo artículo cita a otros opinantes que discrepan, porque reconocen el problema pero sostienen que ese cálculo de costo es muy exagerado. Una postura más valiente y más económica sería no llevar el apunte a las computadoras

cuando tengan la insolencia de rechazar tarjetas de crédito por el 00 en cuestión. Con más coraje y más visión de futuro se pondría también rechazar todo lo que digan sobre el 01, el 02, el 03 y aun el 04. Eso les va a enseñar.

Adicta

El último progreso de la técnica es la adicción a Internet, que llegará a sustituir a otros vicios antiguos como el alcohol, el tabaco, la droga, la TV y la computación. Un caso extremo se produjo en Florida, Estados Unidos, donde la señora Pam Aldridge decidió esclavizarse con Internet descuidando la debida atención de su marido Kevin Aldridge y a sus hijos de siete y ocho años. Después de agotar su paciencia, el marido puso el caso en conocimiento del juez y éste quitó la custodia de los menores a la madre. La única defensa de ésta fue que Internet le gustaba, porque ampliaba sus conocimientos del mundo, de la geografía, de la historia y de la especie humana, incluyendo allí a un hombre que había conocido en su pantalla y que le propuso matrimonio.

Tras la separación, Pam Aldridge no quiso arrepentirse. Trasladó el quipo a su dormitorio, trancó la puerta con cerrojo y se concentró en el vicio. Hasta la última noticia (en *The Orlando Sentinel*, Florida) no parecía sufrir de hambre o sueño.

Conejos

De acuerdo con una información publicada en *El Observador*, la comisión de la Cooperativa San José Sur fomenta la producción agroindustrial del conejo. Al efecto organizó una degustación de platos, cuyo menú estaba integrado por paté de hígado de conejo, conejo al escabeche, empanadas de conejo, arrollado de conejo, conejo al horno con manzanas, ravioles de conejo.

La información no consigna postres.

Progresos

El último avance de la ciencia no ha sido dar de comer al hambriento sino fabricar robots que juegan al fútbol. Estos muñecos de 1,20 de altura provistos de adecuadas camisetas, juegan en canchas reducidas y lo hacen con tanta aceptación que ya se anuncia la Copa Mundial de Robots, con equipos de Israel, Francia, España, Finlandia, Australia, Suecia y desde luego Japón, porque el telegrama de Reuter (en *El País*) procede de la ciudad de Nagoya, donde el campeonato hará vibrar de emoción a las tribunas y también a los robots espectadores, si los hubiere.

El progreso científico del caso es la creación del *Robot Futbolista Omnidireccional*, que tiene visión de 360 grados y por tanto sabe cuidarse las espaldas. Es de esperar que los robots dominen no sólo la visión del arco sino las diversas disciplinas del fútbol. Sabrán el ángulo correcto y difícil para tirar un córner, la elevación del tiro para superar la barrera rival frente al arco y sobre todo la dirección justa y energía violenta con que se ejecuta un penal. Una vez llegados a esa perfección, advertirán que ganarle un partido a otros robots no tiene gracia. Querrán ganarle a un equipo de once Maradonas, igualando lo que en ajedrez hizo la villana Deep Blue con el campeón Kasparov. La ambición de las máquinas no tiene límites.

Black Power

Contra una difundida ignorancia popular, la palabra *quilombo* tiene un respetable antecedente. El diccionario Casares la define como cabaña rústica en Venezuela, pero se queda corto. El nombre era aplicado, en el siglo XVII, a las comunidades negras creadas por esclavos fugitivos, en el actual estado de Alagoas, al nordeste del Brasil. Como entidades ilegales, fueron duramente combatidas por las autoridades portuguesas de la época y finalmente exterminadas por una campaña militar terminada en 1695. Sobre el punto existe una abundante literatura, en parte reflejada por una nota de este suplemento (n.º 288).

Esa literatura aporta también un dato menos respetable, confirmado en el reciente *Dictionary of Global Culture*. Los jefes de aquellas aldeas, fugitivos de la esclavitud, tenían también sus propios esclavos, como represalia contra su penoso pasado y como sirvientes en las tareas domésticas, con las que no se acaba nunca. Dos siglos después, el historiador inglés Lord Acton pronunció una famosa reflexión: "El poder corrompe, y el poder absoluto corrompe absolutamente".

Largueza

A muchos aficionados del cine les llamó la atención una clara preferencia de la directora italiana Lina Wertmüller por los títulos largos. Así **Amore e anarchia** (1973) tenía como subtítulo **Stamattina alle 10 in via dei Fiori nella nota casa di tolleranza**. En 1978 filmó **La fine del mondo nel nostro solito letto in una notte piena di pioggia**, a lo cual siguió, en el mismo año, **Fatto di sangue fra due uomini per causa di una vedova... si sospettano moventi politici**. En 1983 continuó ese empeño con **Scherzo del destino in agguato dietro l'angolo come un brigante da strada**.

Con el tiempo se supo que se trata de una vocación familiar. Cuando nació en 1928 en Roma, los padres la inscribieron como Arcangela Felice Assunta Wertmüller von Elgg Espanol von Brauchich, y así consta en una documentada enciclopedia del cine europeo que cordinó Ginette Vincendeau.

Piedras

Como no tenía otros problemas, la Suprema Corte de Justicia puso por delante un bloque de piedra que presumiblemente la homenajea. El bloque se compone de cuatro piedras reunidas en un aproximado cubo de más de dos metros de lado. Fue colocado a pocos metros de la Plaza Cagancha, en el centro de Montevideo, y plantea dos dificultades para el mejor entendimiento del peatón común. El primero es el significado de un bloque carente de toda explicación escrita, que permita comprender la relación entre esa piedra y la Justicia. Su estilo tiene algo que ver con los enigmas del arte moderno y es terreno reservado a los críticos de la nueva insensibilidad.

La segunda dificultad se relaciona con la higiene callejera. El bloque está sumergido en un lago de agua quieta, que a esta altura ya está poblada de papeles y colillas. En un futuro cercano será residencia veraniega para mosquitos, lo que permitirá que la Intendencia Municipal se entere de las piedras que hay en el camino de la justicia.

Armas

La fabricación y venta de armas ha sido una lucrativa operación comercial de los países civilizados, con el estrellato para algún traficante mayor, como el turco Basil Zaharoff (1849-1936), que vendió armamento a los dos bandos en la Primera Guerra Mundial y terminó millonario. También fue condecorado por Francia y por Gran Bretaña, quizás a su pedido. En las décadas siguientes, y hasta ayer a la tarde, numerosos consorcios industriales encontraron víctimas en Yugoslavia, en varios terrenos de América Latina y en muchos más de África, con total indiferencia sobre la política de cada uno. Al mismo tiempo, los solemnes discursos internacionales sobre el desarme fueron una forma retorcida del humorismo.

El uso personal de armas de fuego, con invocados propósitos de defensa, ha sido y es una enorme actividad en Estados Unidos, donde la National Rifle Association impone su fuerza. Como lo señala ahora la información en Internet, la NRA puede jactarse del apoyo que a su causa prestaron Benjamin Franklin, Noah Webster, Thomas Jefferson, James Madison y otros presidentes y prohombres norteamericanos, a lo largo de dos siglos.

Esos párrafos citados en Internet invocan derechos constitucionales y la firme oposición a toda ley que pueda prohibir o restringir el uso de armas. La fuerza de la NRA queda expresada por sus tres millones de socios, las asambleas anuales realizadas desde su fundación en 1871, los 76 integrantes de sus directorios, los 36 comités de apoyo, los 14.000 clubs asociados, los 300 funcionarios en sus oficinas de Fairfax (Virginia), los 80 millones de dólares para el presupuesto de gastos. En mayo 1998 la NRA hizo su asamblea reglamentaria y distribuyó más publicidad, combatiendo un proyecto del gobierno Clinton, que querría "restringir los derechos individuales bajo el disfraz de una seguridad legislada". En junio la NRA eligió como nuevo presidente al actor Charlton Heston, antes identificado en cine con Moisés, Ben Hur, el Cid y Miguel Ángel (1956 a 1965). Al asumir declaró, según la información telegráfica: "Quiero que las armas vuelvan a ser una tradición americana, un deporte que se practique con orgullo en los clubes, las universidades y el campo, que sea un rito reverenciado y respetado".

Para faltar el respeto al rito, habría que señalar sin embargo los suicidios de adolescentes que encontraron un revólver en el cajón, los asesinatos cometidos por niños norteamericanos en las escuelas, los crímenes entre cónyuges, los arsenales manejados por diversos grupos de milicias y por los famosos delirantes de Waco, Texas, con 75 bajas en el tiroteo final (abril 1993). Cabe agregar que la defendida venta libre de armas puede ser un recurso de propietarios y de hombres honorables contra intrusos y ladrones, pero también es una facilidad para intrusos y ladrones contra propietarios y hombres honorables. Lo muestran la prensa y la TV todos los días, pero la NRA no quiere darse por enterada. En su publicidad por Internet dice que las drogas y el alcohol son más culpables de muertes que las escopetas de caza. Agrega: "Prohibir las armas de fuego para impedir el delito no tiene más sentido que prohibir a las mujeres para evitar las violaciones". Sí, pero las mujeres son más productivas.

Imaginativo

El periodismo era una vocación para el joven Stephen Glass, 25 años. Como estudiante de la prestigiosa escuela Highland Park (Chicago) había interrumpido los cursos de medicina y se había graduado en antropología, pero al mismo tiempo vio en el periodismo un fascinante medio de vida. Escribió artículos para revistas prestigiosas como *Policy Review*, *Harper's*, *Rolling Stone*, *George*, *Mother Jones*, el *New York Times Magazine*, mientras mantenía un sueldo en *The New Republic*. Todos sus artículos encontraban personajes pintorescos y asuntos ruidosos: una convención de jóvenes dirigentes republicanos derivada a una orgía sexual, un casino de Las Vegas recibía apuestas sobre éxitos o fracasos de viajes espaciales, un consejero de alimentación recomendaba comidas lamentables. En mayo 1998 Glass publicó en *The New Republic* sus entrevistas con Ian Restil, un adolescente genio de la informática, que habría penetrado las finanzas de la empresa Jukt Micronics y le cobraría sumas enormes para rehabilitarle las cuentas bancarias. En todos los artículos de Glass abundan las virtudes del periodismo americano más popular. Había nombres propios, precisiones en fechas y sitios, anécdotas amenas, toques de color estilo fluido.

Y todo era falso. Cuando el director de *The New Republic* quiso confirmar el caso de Restil y Jukt Micronics, descubrió lo que otros colegas sospechaban. No sólo Glass había inventado el personaje, la empresa y la anécdota sino que había falsificado documentos, papeles con membretes, direcciones de e-mail, comunicaciones por fax. Un hermano suyo se había prestado a realizar una llamada telefónica con nombre inventado, para cubrir una pista. Entonces Charles Lane, director de *The New Republic*, investigó el pasado y terminó por advertir a sus lectores que entre 41 notas firmadas por Glass, entre 1996 y 1998, había falsedades en 27, cuyas fechas puntualizó. Aunque le costó obtener la confesión de Glass, consiguió arrinconarlo y despedirlo. Después concedió una larga entrevista a *Vanity Fair*, que en la edición de setiembre 1998 dedicó ocho páginas íntegras a esa historia del ingenio y la inmoralidad.

Como *glass* significa vidrio o cristal, fue obvio que los títulos de la revelación final aludieran al *Zoo de Cristal* y a vidrios rotos. Más importante fue la información de que Glass había estudiado teatro, no ya como actor sino como director y autor, improvisando escenas en el grupo estudiantil. En su futuro no habrá periodismo pero podrá ser un novelista o un dramaturgo de éxito, supuesto que comience por inventarse otro nombre, lo cual le será muy fácil.

Argentina

Tres presos detenidos en la penitenciaría de San Martín (Córdoba, República Argentina) habían conseguido desarrollar una empresa financiera dentro de la cárcel, otorgando préstamos a particulares, con intereses que oscilaban entre el 3.5 y el 12 por ciento. Su capital habría surgido de la quiebra del Banco Social (1993), que también significó la cárcel para tres altos funcionarios de la institución y un perjuicio a la provincia por once millones de dólares.

Todos ellos fueron alojados desde febrero 1997 en la penitenciaría y armaron con rapidez la mesa de dinero en cuestión. De acuerdo a la información periodística (*Página 12*) el Servicio Penitenciario de Córdoba ordenó una investigación administrativa y solicitó la intervención de la justicia, pero el juez Juan José Parodi dictami-

nó que la tal mesa financiera no supone un delito, a menos que cobre intereses de usura. En la investigación fueron secuestradas tres máquinas computadoras, que eran necesarias para el control de las operaciones. Se supo asimismo que los capitalistas presos utilizaban el teléfono del penal, contando asimismo con una mujer no identificada como enlace con el exterior, y con celdas dotadas de televisión, freezer y un encargado de limpieza.

Maratones

Los cuarenta años de Fidel Castro en el gobierno de Cuba recibieron su debida constancia en un informe de Associated Press, publicado en *El País*, donde recuerda un pronunciamiento del líder en 1959: "No me interesa el poder ni contemplo asumirlo en momento alguno", dijo en Santiago de Cuba. El informe aparece completado por una expresiva foto en que Castro y otros seis jefes de la revolución cubana desfilan tomados del brazo tras el triunfo. El epígrafe de esa foto hace constar que uno de ellos, William Morgan, fue fusilado al año siguiente y que otro, Eloy Gutiérrez Menoyo, vive ahora en el exilio. El epígrafe omite un dato valioso. En la foto, el segundo hombre de la izquierda es Osvaldo Dorticós, que fuera presidente hasta que quedó desplazado en 1976, tras lo cual quedó deprimido y se suicidó en 1983.

La cifra de 40 años parece un record de la materia, pero ese dato merece correcciones. En Etiopía, el emperador Haile Selassie gobernó durante 44 años, desde 1930, aunque hay que descontarle cinco años de ocupación italiana durante la guerra. En el marcador le sigue Enver Hoxha, de Albania, con 42 años de dictadura, desde 1944. Detrás de Fidel quedan Francisco Franco (España, 36 años, más tres de la guerra civil), Alfredo Stroessner (Paraguay, 35), Rafael Leónidas Trujillo (República Dominicana, 31). Hay puestos inferiores para Stalin, Mao Tse-tung, Mussolini, Napoleón, Anastasio Somoza García (Nicaragua), Juan Manuel de Rosas, Pinochet, François Duvalier (Haití) y Hitler, en orden descendente.

Otro tipo de record fue establecido por Marcos Pérez Jiménez (Venezuela), que sólo gobernó poco más de cinco años (diciembre 1952 a enero 1958) y consiguió fugar a Estados Unidos con doscientos millones de dólares, según lo consigna la Enciclopedia Británica. Todavía es probable que Fidel Castro supere con el tiempo todas esas cifras, pero hasta ahora su record indiscutido es la duración de sus discursos, que se han extendido hasta las ocho horas sin intervalo para ir al baño.

Pecadito

El sexo nunca existió en las películas de Disney, ni en los hechos ni en las palabras, porque no sería adecuado mencionarlo en una producción dedicada mayormente a los niños, a sus tías y a sus abuelas. Es seguro por lo tanto que no había sexo en **The Rescuers**, un largometraje de dibujos animados, producido en 1977, que en castellano se conoció como **Bernardo y Bianca**. Allí dos ratones emprendían la aventura de rescatar a la huérfana Penny.

Pasaron veinte años y la empresa Disney trasladó **The Rescuers** a video. Entonces una mano pícara injertó una brevísima imagen de una ventana frente a la cual pasan los dos héroes. Por la ventana se ve a una mujer con los pechos desnudos,

dato que los curiosos pueden verificar ahora en Internet, si es que quieren pervertirse. La imagen es breve y de acuerdo a los cables sólo se la advierte en dos fotogramas, o sea en la duodécima parte de un segundo. Pero eso bastó para una denuncia de la que también hay un eco en Internet. Y tras la denuncia, la empresa Disney retiró del mercado 3.4 millones de copias del video, para destruirlas o para retocarlas. El costo de ese salvataje no está mencionado.

Al describir este episodio, la nota de *El Observador* supone que algunos espectadores pueden reclamar el dinero de la compra o exigir otra copia en video, pero libre de esas impurezas. No es probable que eso suceda, sin embargo. Lo probable es que el poseedor de esa copia la revenda a un precio colosal, porque sería la única imagen obscena de la empresa Disney en los últimos setenta años. El pequeño pecado dura un duodécimo de segundo, pero el sexo vende.

Manías

En sus *Conversaciones* con Eckermann, Goethe contó que mientras esperaba un día a Schiller junto a la mesa de trabajo de este último, un olor nauseabundo casi le provocó un desvanecimiento. Buscando el origen del olor, Goethe abrió un cajón y descubrió un montón de manzanas podridas. Asqueado, se precipitó hacia una ventana, entre náuseas, hasta que se recuperó. Pero la esposa de Schiller se negó a limpiar el cajón porque —explicó— a su marido le gustaba tener manzanas descompuestas en su escritorio: “su olor le hacía bien, y no podía trabajar, ni siquiera vivir, sin él”.

García Márquez necesita rodearse de flores amarillas, como Balzac necesitaba rodearse de gatos. Escribir es un arte secreto.

Sexos varios

Cada agosto de los últimos diecinueve años se celebra en Hart, una región de Michigan, EE.UU., un festival en el que está prohibido el ingreso de hombres. Entre los bosques y las montañas, cientos de feministas y lesbianas, más alguna que otra curiosa, se agrupan para rendir culto a la fertilidad de su sexo mediante una serie de prácticas que incluyen el nudismo, la ingestión de hongos alucinógenos, bailes extasiados y, obviamente, mucho amor. Tanta armonía natural se quebró una noche de 1990, no precisamente a causa de los mosquitos, durante una de las “charlas nocturnas alrededor del fuego” que eran parte de las actividades. Una de las participantes, Nancy Jean Burkholder, dijo o hizo algo —no lo puedo recordar exactamente— que puso al grupo en estado paranoide. Alguien le preguntó: “¿Eres una mujer?”. Nancy dijo que sí, y que si querían lo demostraba ahí mismo. Alguien —otra— le preguntó: “¿Eres un transexual?”. Nancy dijo que también, aunque se consideraba tan mujer como cualquiera de las que la rodeaban. En una lección intensiva Burkholder se enteró de que, aunque había nacido varón: 1) en la perspectiva de las feministas, los transexuales no son más que “hombres castrados por la cirugía”, quienes simbólicamente violan a la mujer mediante la apropiación de una forma femenina; 2) que “los transexuales no eran bienvenidos”; y 3) que el festival *tenía* personal de seguridad, que apareció de la nada y la expulsó de allí sin dejarla siquiera recoger sus pertenencias.

(Publicado en *Esquire*, abril de 1995)

Calores

No había un testimonio de primera mano sobre las condiciones de la vida en el Infierno ni en el Paraíso, así que fue muy útil la investigación emprendida en España por los profesores de física Jorge Mira Pérez y José Vina, con el aparente respaldo de la Universidad de Compostela. Examinaron los textos de la Biblia, verificaron la temperatura de combustión del azufre y la relación entre la intensidad de la luz y el calor consiguiente. Entonces sacaron sus conclusiones. De acuerdo al resumen ahora publicado (en *Búsqueda*), el infierno tendría una temperatura de 445 (cuatrocientos cuarenta y cinco) grados y el paraíso cerca de 232 (doscientos treinta y dos) grados.

Esto plantea un problema para el turismo post-mortem. Se podía suponer que ir al infierno sería un pequeño fastidio para algunos mortales. Pero la solución no será ir al paraíso, porque allí hay un calor infernal.

Educación

Una banda de ladrones de quesos fue detenida en Juan Lacaze (Depto. Colonia) y sus integrantes fueron reconocidos como autores de otros robos, con procedimientos previos. Casi todos ellos terminaron condenados a prisión, pero quedó exceptuado uno de los delincuentes, de 24 años, quien recibió una condena peculiar. La Justicia Letrada de Rosario dispuso que el hombre sea procesado sin prisión, que repare los daños producidos y que se presente en la comisaría los lunes, miércoles, y viernes, de 21 a 22 horas, durante 90 días, lo cual le servirá para hacerse de nuevos amigos.

Su condena se completa con otra obligación peculiar. Deberá concurrir a la Biblioteca José Pedro Varela de Rosario, leer allí un libro de 300 páginas y presentar cinco meses después un resumen de lo leído. La información periodística no especifica los libros a leer, con lo que cabe sugerir la oportunidad de que el joven ladrón conozca los textos de Herman Melville, Thomas Mann, Leon Tostoi y otros grandes autores cuyos libros tienen más de trescientas páginas. La mejor opción es sin embargo *Crimen y castigo* de Dostoyevsky (1866), que le hará ingresar a consideraciones sobre el delito, la justicia y el arrepentimiento, enriqueciendo su obligatorio resumen posterior.

Transformista

A los 37 años el sargento Joe Rushton, del ejército de Su Majestad británica, había atravesado cuatro matrimonios, era padre de un varón y podía jactarse de 17 años de vida militar, incluyendo una experiencia reciente en la agitada Bosnia y una larga práctica en “volar puentes, ski de montaña y paracaidismo”. Así lo señaló el diario *Evening Standard* de Londres.

A esa altura Rushton resolvió transformarse en mujer, someterse a una operación quirúrgica en enero de 1999 y mantenerse en las filas de la Royal Electrical and Mechanical Engineers de Hampshire. El último punto no puede ser decidido por Joe Rushton ni tampoco por la futura Joanne Rushton. Aunque su comandante escuchó la propuesta con atención y sin escándalo, la discusión se extendió a las autoridades y la prensa, con la moral del ejército en riesgo. Allí consta que un punto delicado sería nombrar a Rushton como Sargento Mayor de un cuerpo femenino, en el sentido militar de la palabra.

Ajedrez

Antes de que una computadora le ganara algún partido al campeón Garry Kasparov, las estadísticas del ajedrez eran claras. Se sabía que en la historia existieron un par de grandes jugadores norteamericanos, como los excéntricos Paul Morphy (1837-1884) y Bobby Fischer (n. 1943), pero la gran mayoría de campeones mundiales y grandes maestros se compuso de hombres nacidos en Alemania, Polonia, Hungría, Checoslovaquia y especialmente Rusia. También se comprobó que esa misma mayoría incluye enorme cantidad de hombres judíos, por algún motivo de orden genético que será mejor no averiguar.

El otro misterio genético es la supremacía masculina en la materia. La recuerda una nota del semanario británico *The Economist* (enero 24) en una nota necrológica sobre Mona May Karff, fallecida en enero 1998 a los 86 años, tras una cadena de triunfos en el ajedrez femenino. Como rusa, como judía y como veterana del tablero desde que tenía diez años, Karff reunía las mejores condiciones, pero su defecto era ser mujer, con lo cual nunca pudo participar en los certámenes mejor pagados (Kasparov ganó 400.000 dólares por perder frente a una computadora). El cronista del semanario recuerda que en el mundo sólo existen seis Grandes Maestros que sean mujeres, contra 450 Grandes Maestros masculinos. También señala que en Estados Unidos sólo hay un siete por ciento femenino entre los jugadores de figuración pública. El misterio genético aparece establecido, pero la explicación todavía no existe. La nota finaliza con la estrofa de una canción que figura en la revista musical *Chess* (Ajedrez). Es un texto demasiado machista: “¿Cuántas mujeres / con algo para gritar / invierten tiempo en jugar un juego / donde el silencio es de oro / y donde hablar es un delito?”.

Pocas, se sabe.

Cartas

El prestigioso *Time* festejó sus 75 años con una edición especial, que recoge parte de su historia y de la historia del siglo. Su habitual sección *Letters* se integra esta vez con nueve páginas donde transcribe 56 cartas, todas ellas firmadas por gente importante, publicadas entre 1924 y 1997. Algunas son agradecimientos, otras son aclaraciones, hay también protestas y todas son sustanciosas. Una selección:

1936: Harpo Marx, ante la insinuación de que sea mudo, aclara: “Puedo hablar, pero no me gusta interrumpir a Groucho”.

1942: Dos meses después del ingreso de Estados Unidos a la guerra, la escritora Pearl Buck se opone a que los japoneses sean definidos y odiados por “amarillos”. También lo son los indios, los chinos y los filipinos, señala.

1947: El compositor Oscar Hammerstein celebra que *Time* haya logrado resumir su biografía en un texto conciso. “La próxima vez que deba cortar un espectáculo, los llamaré”.

1948: Humphrey Bogart objeta que al citar el elenco de su película *Key Largo*, la revista omita el nombre de una actriz, que era su esposa. “Miss Bacall está muy harta de ser etiquetada como Y Otros...”.

1949: William Saroyan corrige: “Yo no sabía que había sido contratado y luego despedido por la revista *Theatre Arts* hasta que lo leí en *Time*. ¿Qué otra cosa me ha ocurrido últimamente y que yo debería saber?” A lo que *Time* contesta que no tiene noticias frescas al respecto.

1958: Fred Astaire objeta que su hermana Adele haya sido ilustrada por un cuadro de Oskar Kokoschka, 1926, que no la representa como la mujer hermosa que era.

1960: La cantante sudafricana Miriam Makeba informa su verdadero nombre, que acumula treinta palabras distintas, porque la costumbre de la tribu era que toda criatura debía llevar el primer nombre de todos sus antepasados masculinos. La lista incluye la palabra Makeba y no cabe en un pasaporte.

1965: Norodom Sihanouk, jefe de estado en Cambodia, protesta por un artículo de *Time* contra su persona. “Prefiero morir bajo los golpes comunistas que capitular ante ustedes, que simbolizan lo peor de la humanidad, o sea, el racismo, la discriminación, la injusticia, la muerte y la mentira”.

1969: Zsa Zsa Gabor aclara: “George Sanders no se divorció de mí. Yo me divorcé de él”.

1976: El líder negro Jesse Jackson se queja de haber sido llamado el líder negro. “Eso es racismo periodístico. Nadie se refiere a Wallace como ‘gobernador blanco’ ni a Gerald Ford como ‘presidente blanco’”.

Otras firmas notorias de las cartas transcriptas incluyen en orden cronológico a Upton Sinclair, William Randolph Hearst, Robert E. Sherwood, Salvador Dalí, Orson Welles, Christopher Isherwood, Aldous Huxley, William Faulkner, Frank Sinatra, Norman Mailer, Ronald Reagan, Maureen O’Sullivan, Clare Boothe Luce, Thomas Berger, Graham Greene, Hume Cronyn, Geena Davis. Pocas revistas podrían jactarse de ese nivel de lectores.

Cortapapeles

Tras el rechazo por varias autoridades y un problema de censura, James Joyce consiguió publicar su *Ulysses* en 1922, pero debió hacerlo en París, por gentileza especial de la empresaria norteamericana Sylvia Beach, dueña de la librería Shakespeare and Company. Los ejemplares de aquella primera edición se vendieron entonces a precios que oscilaban de catorce a treinta dólares, pero en la actualidad, tras el creciente prestigio de su autor (fallecido en 1941), se cotizan a cifras que pueden llegar a los 250.000 dólares.

El tema cobró actualidad al anunciarse ahora una exposición en una librería de la calle 76 de New York, para la que se consiguieron 24 ejemplares que durante 1922-1923 habían sido comprados en París o habían sido regalados por Joyce a personas que le habían ayudado y a escritores como F. Scott Fitzgerald y como el poeta irlandés James Stephens. En 1998 el *Ulysses* aparecía consagrado por la crítica como una de las mayores novelas del siglo, con lo que una muestra de su edición primitiva sería el equivalente a exhibir las joyas de Cleopatra.

Pero el plan sirvió para saber también que *Ulysses* ha sido “La Mayor Novela No-Leída Del Siglo”, según la expresión utilizada en el caso por *The New Yorker*. Entre los 24 ejemplares obtenidos por milagro, y que tenían dedicatorias manuscritas de Joyce, había varios con páginas necesitadas de un cortapapeles. La señora Eleanor Beach, madre de la empresaria Sylvia, había abandonado en la página 117. La millonaria Edith Rockefeller, protectora de Joyce, llegó sólo hasta la página 381. Entre varios casos de lectura fatigada sobresale el ejemplar de Margaret Anderson, directora de *The Little Review* y también protectora de Joyce. No había sido tocado por un cortapapeles. La mayor novela del siglo era muy difícil.

Independientes

En julio 1969 el astronauta norteamericano Neil Armstrong fue el primer hombre que pisó la Luna, en el más celebrado viaje espacial de la historia. Un dato menos conocido fue que en ese momento Armstrong era el socio n° 80.400 del club Independiente de Avellaneda (Buenos Aires), aunque no hay registro de que haya concurrido nunca a un estadio de fútbol para verlo. Con tal motivo, Armstrong dejó en la Luna un banderín rojo de independiente, tras una gestión que en su momento realizó Héctor Rodríguez, entonces dirigente del club. La revelación del banderín en la Luna trascendió treinta años después (*según Página/12*). Servirá para fomentar envidias de otros astronautas que lleguen a la Luna, en especial si son partidarios de River Plate, Racing, Boca Juniors o San Lorenzo.

Cigarras

Aunque una película argentina afirmó que **La cigarra no es un bicho** (por Daniel Tinayre, 1962), las enciclopedias señalan que hay 1.500 subespecies de cigarras, en todo el continente, con un tamaño promedio de 2 por 5 centímetros y pequeñas diferencias en patas, ojos, alas, cantos y costumbres amoratorias. Tres de esas cigarras fueron promovidas hasta los Anales de la Sociedad Entomológica de América (mayo 1995), donde la descripción terminó enriquecida por la literatura. Una de ellas quedó bautizada como *Krisna garciamarqezí* (sic) por Fernando E. Vega, un biólogo de la Universidad Central Florida. En un momento anterior Vega había dado el nombre de Gabriel un hijo suyo, pero después extendió a las cigarras su admiración por el autor de *Cien años de soledad*. Se trata del primer insecto bautizado como un Premio Nobel.

La especie de las cigarras tiene una antigüedad calculada en 25 millones de años. Si continúa en ese empeño, la fama de Gabriel García Márquez podría extenderse hasta la posteridad, mucho más allá del momento en que todas sus novelas queden apretadas en un chip de 2 por 5 centímetros, como amenaza hacerlo la tecnología del momento.

Cimarrones

En el siglo XVI los españoles introdujeron en el Río de la Plata no sólo vacas y caballos sino también grandes perros que recibieron el nombre de **cimarrones** y que podrían servir de protección contra las fieras locales. Pero los perros se hicieron salvajes, prescindieron de sus dueños y fueron un peligro para la población. En 1770 el Cabildo de Montevideo impuso a cada vecino la obligación de matar dos perros cimarrones por mes, extremo que debía probar presentando las cuatro orejas. En 1778 esa obligación fue reiterada con otras medidas. En 1817 José G. Artigas vindicó a aquellos animales cuando contestó al comandante portugués Lecor que, si llegaran a faltar soldados, seguiría combatiendo "con perros cimarrones". En los años siguientes los hombres de campo continuaron protegiendo a una raza canina antes odiada. La vindicación final fue otorgada por la Junta Departamental de Montevideo, en enero de 1987. Dio el nombre de Cimarrones a una calle cercana a la avenida Luis Batlle Berres en el Nomenclador oficial y agregó que ahora se procura que los cimarrones sean una raza declarada de interés nacional. La historia tiene estas vueltas. Ahora hay que conseguir perros cimarrones para mimarlos.

Fechas

Un informativo artículo de Lincoln Maiztegui en *El Observador* recorre la vida de Farinelli, el famoso cantante castrado (1705-1782), como ilustración de la reciente película que lo tiene como protagonista. Los populares duendes de la imprenta intervinieron en el artículo y adjudicaron a Farinelli dos episodios de 1934 y 1937, con un obvio error de dos siglos. Estas cosas ocurren todos los días, preocupan a los periodistas y a veces provocan despidos en el sector Corrección de Pruebas. La mejor filosofía del caso aconseja olvidarse del tropezón y dar vuelta la hoja. Pero esa medida no es conveniente en el caso de esta página de *El Observador*. Al dar vuelta la hoja se encuentra un título a toda página que dice "Combate a la adulteración de fechas".

Sherlock Jr.

Cuando Arthur Conan Doyle pagó al cochero que lo condujo al hotel donde se alojaría, éste respondió que preferiría una localidad para la conferencia que el escritor iba a ofrecer esa noche en aquel remoto poblado estadounidense. El novelista se sorprendió de que lo reconocieran. Entonces el hombre se explicó: "Sabíamos que llegaría usted hoy, las solapas de su abrigo tienen corte de New York, su pelo viene cortado como en Filadelfia, sus zapatos muestran huellas del barro de Buffalo y en su baúl hay un letrero que dice: Conan Doyle".

Argentina potencia

- Índice de la desocupación en Argentina, 1990: 7,4 por ciento.
- Ídem en 1994: 12,4 por ciento.
- Costo del avión 757 comprado por Menem para la presidencia: 66 millones de dólares.
- Comodidades internas del avión: dos cocinas, veinte televisores, setenta computadoras, un dormitorio con cama de dos plazas, un sillón de peluquería, un baño con ducha.
- Personas sin vivienda de comodidades mínimas en el país: 400.000.
- Gastos del funcionario Armando Gostanian para embellecer la Casa de la Moneda, de su dirección: un millón de dólares.
- Cantidad anual de niños muertos por desnutrición o carencias de atención médica: 12.000.
- Costo de un helicóptero comprado para la presidencia: 16 millones de dólares.
- Periodistas agredidos (incluyendo un muerto) entre 1990 y 1993: 285.
- Gastos previstos en el presupuesto nacional para difusión de actos de gobierno: 507.3 millones de dólares.
- Ídem para la Reina de Inglaterra: 26 millones.
- Previsión presupuestal para gastos del Presidente y su familia: 118.7 millones de dólares.
- Nivel promedial de salario anual en 1975: 1.023 dólares.
- Ídem en 1989: 534 dólares.
- Ídem en 1991: 458.9 dólares.
- Viajes realizados por el presidente Menem en los primeros cuatro meses de su gobierno: 50.
- Personas integrantes de la comitiva en el último viaje a España: 100.

- Viáticos asignados a cada persona de la comitiva presidencial: 375,60 dólares por día.
- Monto total pagado por la comitiva argentina en Madrid, solamente por alquiler de autos: 128.000 dólares.
- Sueldo de un maestro de primaria: 300 dólares.
- Decretos de "necesidad y urgencia" dictados por presidentes argentinos entre 1853 y 1989 (136 años): 25.
- Ídem por la presidencia Menem entre 1989 y 1993 (cuatro años): 244.
- Causas judiciales pendientes para el ex Intendente municipal Carlos Grosso: 10.
- Cantidad de ministros, viceministros, gobernadores, legisladores, intendentes, funcionarios y amigos de la presidencia argentina que durante 1989-1994 tuvieron o tienen denuncias y procesos judiciales por corrupción y enriquecimiento: 70.
- Producto por la venta de servicios públicos a empresas privadas durante 1990-1994 (teléfono, aviación, petróleo, electricidad, gas, metalurgia y otros): 19.000 millones de dólares.
- Votos obtenidos por Menem en 1995: 49,8 por ciento.

Fuentes argentinas: Fundación de Investigaciones Económicas Latinoamericanas (FIEL), Centro de Estudios sobre Desnutrición Infantil (CESNI), Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC), Vicegobernación de Buenos Aires, Centro de Estudios de Políticas Públicas Aplicadas (CEPPA), Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Estudio sobre Estado y Participación (IDEP), Comisión Municipal de la Vivienda (Buenos Aires), Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires (UTPBA), Colegio periodístico Taller-Escuela-Agencia (TEA), economista Claudio Lozano, periodista Sylvina Walger, diario *Página12*, notas y recopilaciones de la revista *La Muga*. Fuentes extranjeras: Enciclopedia Británica.

Matilde y el cónsul

En 1952 Matilde Urrutia y Pablo Neruda vivían una relación clandestina (Neruda estaba casado todavía con Delia del Carril) y habían pasado varios meses en la isla de Capri, donde Neruda terminó *Los versos del capitán*, dedicado a Matilde. El libro aparecería luego sin firma del poeta para no herir a Delia.

La vuelta de la pareja a Chile debía ser secreta y los preparativos fueron complicados. Matilde descubrió en el último minuto que debía conseguir en Europa una visa para viajar a Uruguay de donde cruzaría a Buenos Aires para encontrarse con Neruda. En el consulado uruguayo de Cannes, donde tomarían el barco, la recibió un tipo vestido con un short y una camiseta. Era el cónsul. En su libro de memorias *Mi vida junto a Pablo Neruda*, Matilde cuenta cómo ese curioso ejemplar de la picaresca intentó galantearla, la quiso convencer de que no viajara, y ante su negativa le informó que, como era sábado, ella debería pagarle las horas extra que trabajara por su visa, y las llamadas telefónicas que tuviera que hacer. Las llamadas, dice Matilde, fueron varias y versaron sobre cosas que nada tenían que ver con su visa: una fiesta, chismes personales y algunos chistes. Entre otras cosas, escuchó que el cónsul le decía a su interlocutor: "Viaja en ese barco, y a Montevideo, un comunista, Pablo Neruda. Podemos impedir que se embarque, ¿qué le parece?". Después de hacerla esperar un par de horas le dio la visa y le pasó la cuenta: 150 dólares, una cifra nada desdeñable para una visa en 1952.

Atómicas

Las pruebas nucleares son una de las mayores amenazas contra la humanidad, por lo menos desde 1945, pero eso no le pareció importante al nuevo presidente francés Jacques Chirac. Dos semanas después de su llegada al poder, Chirac anunció que Francia reanudaría sus pruebas con bombas atómicas en islas de aguas de la Polinesia, primero para avanzar en el desarrollo de la ciencia atómica y después para fortalecer la estatura internacional de Francia. Estos fueron los argumentos utilizados durante la Guerra Fría y se llaman "disuasión", o sea hacerse tan fuertes que ningún adversario se atreva a iniciar una guerra. Sólo que Francia no está en guerra ni se ha escuchado una amenaza al respecto. Es probable que Chirac quiera utilizar bombas atómicas para despejarse de posibles y molestos inmigrantes argelinos, tunecinos, marroquíes o asiáticos. Eso sería muy comentado.

El anuncio de Chirac molestó de inmediato a Japón, Nueva Zelandia, Australia y otras regiones cercanas a la Polinesia, donde saben demasiado bien los resultados de una explosión atómica. En Tokio, la ministra Makiko Tanaka, a cargo de Investigación Científica, cuestionó públicamente el anuncio de Chirac. Dijo que si él quiere hacer pruebas atómicas, debe hacerlas en Francia. Esto podría aniquilar a 57.217.6000 habitantes (cifras de 1992), incluyendo a una mayoría de votantes de Chirac, sin olvidar la aniquilación de Chirac mismo, que no se enteraría de lo que hizo.

Oficio

Cuando tenía 18 años, mucho antes de escribir novelas, Ernest Hemingway hizo sus primeras experiencias como periodista en el *Kansas City Star*, tarea que prosiguió como corresponsal en la Primera Guerra Mundial. Años después, en una entrevista para el *Paris Review*, le preguntaron si los jóvenes escritores debían iniciarse como periodistas. Contestó:

"En el *Star* uno quedaba obligado a saber escribir una simple frase declarativa. Eso es útil a todos. El trabajo en un diario no perjudicará al joven escritor y también puede ayudarlo si sale de eso a tiempo. Este es un viejo lugar común y pido disculpas por repetirlo. Pero si usted hace preguntas viejas y gastadas tendrá respuestas viejas y gastadas".

Instrucciones

El 22 de diciembre de 1941, dos semanas después del ataque japonés a Pearl Harbor, el semanario *Time* creyó útil instruir a sus lectores sobre las diferencias visibles entre chinos y japoneses, dato necesario porque los primeros eran aliados de Estados Unidos y los segundos eran enemigos. Al mismo tiempo, la revista *Life*, de la misma empresa, agregó dos fotos de un chino y un japonés señalando los distintos rasgos faciales. En el texto de *Time* se lee que casi todos los japoneses son bajos, rara vez son gordos, caminan rígidos, vacilan al hablar, se ríen demasiado fuerte y en los momentos equivocados. Los chinos evitan usar anteojos de aro grueso, tienen actitudes amables, plácidas, y eso contrasta con el estilo japonés, que habla en forma positiva, dogmática y arrogante.

Las instrucciones debieron ser útiles, porque cuatro años después Estados Unidos ganaba la guerra y los arrogantes japoneses se rendían.

Las columnas

Uno de los motivos por los que H.A.T. interrumpió la sección ***Mondo Cane*** fue porque no cobraba nada por ella. No mucho después comenzó a publicar una columna con foto (que mostraba en un ángulo su cabeza blanca de frente despejada), en las páginas mismas del diario, lo que le permitía cobrarla aparte. Salió desde mediados de 2002 hasta mayo de 2005.

Cuando enfrentaba un nuevo desafío H.A.T. lo hacía con extremo profesionalismo, aprovechando al máximo el formato y respetando de manera ***sui generis*** sus propias reglas: de vez en cuando usaba meditadamente la primera persona. Aplicaba además un humor y una visión del mundo absolutamente personales, no objetivos. En la nueva columna no disminuyó un ápice ese rigor, primero, y la convirtió después en un modo de ampliar su campo de crítica y de juego con territorios que ya recorría ***in extenso*** en el ***Cultural***: la política, el teatro, Bergman, el cine en general. A eso agregó la televisión, con una especial fascinación por la serie ***Los Sopranos***, y repetidas peticiones a los encargados de las revistas de programación que fueran más allá de la línea y media que solían dedicarle a cada título, con la probable intención de que se lo ofrecieran a algún crítico con conocimiento (él, por ejemplo).

La sección ***Mondo Cane*** era ganadora al primer vistazo, desde el formato gráfico, con fotos o chistes visuales, hasta la insistencia en lo insólito o lo cómico. No pasaron muchas semanas sin que la columna comenzara a tener su propia repercusión. El ritmo fue casi siempre semanal y por lo tanto mucho más frecuente que el de ***Mondo Cane***. Una de las primeras estuvo dedicada a la puesta en escena de ***Al Público*** de Peter Handke por la Comedia Nacional. Otros temas eran ya clásicos: ajustes a la ***Nouvelle Vague*** en su tratamiento del director Bertrand Tavernier, precisiones sobre el director-máscara Alan Smithee (usado al principio para permitir trabajar a perseguidos por maccarthysmo), dos notas a cierta distancia sobre unos mineros atrapados y la versión Disney en curso (la segunda para corregir excesos de la primera).

En este caso se percibe hasta qué punto el consumo propio como lector de prensa y la producción de notas a partir de otro medio eran una de sus fuentes de placer y dinámica. Tanto la primera información como la corrección posterior se basaban en notas previas de la revista ***The New Yorker***. Eso pasaría una y otra vez: tomar los datos básicos como incitación para transformarlos en una nota personal y propia por el tono y el reacomodamiento de los datos en un entorno con destinatario distinto: el lector uruguayo del diario ***El País***. Y el lector en general de cualquier otro país después, como puede percibirse al recorrer las páginas que siguen.

Entre las últimas columnas, algunas inéditas, figuraba una que aludía simultáneamente a su capacidad de pensar en temas profundos de otra manera, y de titular por paradoja o contradicción: se llama “El Más Acá” y alude en realidad al Más Allá. Como si H.A.T., positivista o lógico y todo, se la viera venir, y lo enfrentara con la nitidez, el humor y la hidalguía de siempre.



La misteriosa vanguardia

Al comienzo de ***Insulto al público***, una dama y tres caballeros entran en el escenario vacío del Teatro Victoria, encaran de frente a los espectadores y les arrojan su negativo mensaje. Les dicen, en sustancia: “Ustedes viajaron en algún medio de transporte, llegaron a esta sala, compraron una entrada (que les agradecemos) y se sentaron cómodamente, esperando ver alguna obra. Pero aquí no hay ninguna obra. No hay personajes ni argumento ni escenografía ni vestuario. Sólo tenemos palabras”. Gracias a esa notable sinceridad, el público sabe que no correrá el riesgo de ver tres actos de Noël Coward o de Arthur Miller, por ejemplo.

Entonces el espectador más optimista se promete una revelación para los minutos siguientes. Quizás le están diciendo que el teatro no es la realidad sino sólo una alusión a la realidad y quizás se lo dirán con ingenio y con poesía. Quizás le recordarán aquella observación de Ingmar Bergman: “El arte es una mentira que ayuda a comprender una verdad”. Pero el optimista se equivoca, porque una vez que aquel mensaje está dicho, los cuatro intérpretes lo vuelven a decir, con otras palabras, y a ratos con las mismas, a través de monólogos, diálogos, tríos y cuartetos. Cuando lo advierte, el optimista deja de serlo. Se convence de que el autor Peter Handke tiene un mensaje sobre la ilusión teatral, pero observa que el hombre repite todo lo que dice, todo lo que dice, todo lo que dice, hasta que la ilusión teatral se convierte en desilusión. El optimista adhiere entonces a su vecino ocasional, el espectador pesimista, que en el primer minuto había tomado posición: “Si no tiene nada que decir, no venga a decirlo acá. Y sobre todo, no me lo diga tres veces”.

Después la relación se agrava, porque el vacío no funciona. Hay un momento cordial, cuando en el escenario dicen que aquí estamos Ustedes y Nosotros, pero como estamos todos juntos, todos somos Nosotros. Y en seguida la relación se deteriora. En los últimos cinco minutos, los cuatro intérpretes se acuerdan del título y dicen de todo contra los espectadores. En ruidoso coro, los acusan de ateos, imbéciles, homosexuales, ignorantes, estúpidos, antisemitas y analfabetos. El espectador prudente se levanta y se va, antes de que lo acusen de tonto o de algo peor.

Los caminos de la vanguardia son misteriosos y no llevan muy lejos. El autor Handke tenía 24 años cuando estrenó esta obra, con el título muy alemán de ***Publikumsbeschimpfung***, en 1966. Era una temprana demostración de su facundia verbal, que es abrumadora, y era una notificación de que el teatro (como la novela, el cine o la poesía) es una ficción, incluso si pretende ser realista. En los 36 años siguientes Handke continuó escribiendo (teatro, novela, cine, poesía) y hoy vive de barajar muchas palabras, hasta la total vaguedad. Pese a su ataque, el teatro también siguió adelante, a través de dramas, personajes, escenografías, vestuarios, luces, risas, llantos y emociones. Eso fue una suerte, porque permitió que Pelusa Vidal, Carlos Frasca, Ismael da Fonseca y Gabriel Hermano se educaran como intérpretes y consiguieran una notable soltura de movimiento y de garganta para recitar las declamaciones y los insultos de Handke. Aun mejor, la supervivencia del teatro permitió que Jorge Curi desarrollara en varios

años una nutrida carrera y que brillara ahora como supervisor para los elaborados contrapuntos y contracantos de ese cuarteto de cuerdas vocales. Desde el primer minuto se sabe que allí no hay obra pero hay un director para organizar la hojarasca. Corresponde ponderarlo, pero todo estaría mejor con Noël Coward o con Arthur Miller.

El País, 1 de julio 2002.



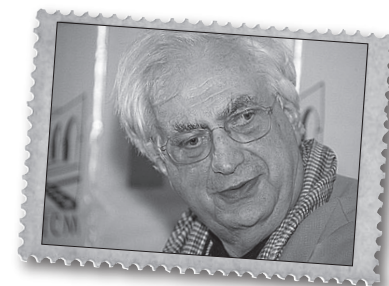
Director con ideas propias

La personalidad del director francés Bertrand Tavernier (n. 1941) empezó a interesar hace ya un cuarto de siglo, con sus primeras tareas como director (**El relojero de St. Paul, Que comience la fiesta, El juez y el asesino**, 1973-1975) pero siguió vigente después, con **Un domingo en el campo** (1984), **La vida y nada más** (1989) y especialmente **Todo comienza hoy** (1998), que subraya una intención social. Pero la visión local de su obra sigue siendo muy limitada, con los baches propios del conocimiento cinematográfico en Uruguay, donde todo está hecho a medias. Una nota más amplia sobre Tavernier, en la revista inglesa *Sight and Sound* (julio 1999) documenta que los films de su dirección ya eran 17, a lo que agrega tareas de libretista y de publicitario, producciones con su propia compañía Little Bear, trabajos para televisión, documentales sobre George Gershwin, François Truffaut, Jean Renoir, Jacques Demy, más una historia del jazz moderno (1997). Todo considerado, una retrospectiva sobre Tavernier sería un interesante aporte local, aunque eso requiere desde luego, un apoyo oficial francés y un plan en Cinemateca Uruguaya, donde ya hay siete videos con títulos suyos.

Otro buen aporte fue logrado por el colega Ronald Melzer, con una entrevista a Tavernier en el festival de Mar del Plata, donde presentó su reciente película **Laissez passer**. La entrevista fue publicada tardíamente (en *Brecha*, junio 28) y documenta el sólido conocimiento cinematográfico de Tavernier, más una loable independencia de juicio, porque se rebela contra algunas convenciones lanzadas por la crítica y aceptadas en particular por jóvenes de hoy. Hay quien cree que el pase de la crítica a la realización comenzó en Francia con la Nouvelle Vague, hacia 1958, porque ése fue el caso de François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer y Jacques Rivette. Pero Tavernier puntualiza que otros realizadores de la década de 1930, como Edmond Greville y Pierre Chenal, también surgieron de la crítica. Pudo agregar por cierto a René Clair, que ya estaba escribiendo sobre cine en la década de 1920. Cabe subrayar que el cine francés ha sido más permeable que el americano al ingreso de cineastas vocacionales.

En otro punto, Tavernier reivindica en parte a Claude Autant-Lara, un director denostado por Truffaut hasta el insulto, durante treinta años, creando todo un prejuicio en el mundillo cinematográfico. Ocurría que Truffaut (1932-1984) era joven, rebelde y simpático, mientras Autant-Lara (1903-2000) era conservador

y antisemita, maldecía a la Nouvelle Vague y era partidario del odioso Jean Le Pen, con lo cual resultaba fácil aborrecer su cine anterior. Pero Tavernier no cae en esa facilidad. Manifiesta su aprecio por **Douce** (1943), historieta sentimental y familiar de delicado trazo, dirigida por Autant-Lara y escrita por los también odiados Aurenche y Bost. Agrega otros elogios a **La travesía de París** (también de Autant-Lara, Aurenche y Bost, 1956), donde Jean Gabin y Bourvil debían transportar un cerdo a través de la ciudad, durante la ocupación alemana, con las dificultades del caso. En opinión de Tavernier, esa fue "la película más provocadora sobre la ocupación de París", tema delicado que el cine francés rara vez quiso tocar, porque incide en el colaboracionismo con los nazis.



Bertrand Tavernier

Y aun más lejos, Tavernier se resiste a aceptar como Biblia los dictámenes de Truffaut en su celebrada ponencia contra la "tradición de calidad" en el cine francés. En aquel momento de 1954 Truffaut tenía 22 años y arremetía contra nombres consagrados, pero "Autant-Lara y Duvivier nunca fueron los meros transcritores de libretos ajenos que Truffaut describió en el artículo, sino verdaderos autores". Es buena cosa que Tavernier lo diga, porque Autant-Lara hizo otras películas estimables, como **El diablo y la dama** (1947) y porque Duvivier (1896-1967), con una enorme y nutrida carrera, suele ser despreciado por sus muchas concesiones comerciales y no por sus mejores títulos (**La bandera, Pépé le Moko, Carnet de baile**, 1935-1937). Lo mismo cabe decir de la reivindicación que Tavernier formula sobre H.G. Clouzot, cuyo drama **El cuervo** (1943) fue equivocadamente entendido, dos años después, como una colaboración con el nazismo. "No digo que Clouzot haya sido un santo, pero fue un director con agallas". Y tratándose de un realizador cinematográfico resulta muy valiente que Tavernier se pronuncie contra algunos críticos, como los de *Libération* y *Le Monde*, quienes "parecen haber descubierto que el cine francés empezó con la Nouvelle Vague, lo cual es una tontería".

Tavernier parece ratificar esa independencia con su último título, **Laissez passer**, que figura descrito como la historia de la empresa alemana Continental, dedicada a hacer cine francés durante la ocupación de 1940-1944. La empresa produjo treinta títulos en el período, con los más famosos directores, intérpretes y escritores de aquel momento, sin un solo nombre alemán en los créditos y sin caer en un cine de propaganda nazi. Eso no impidió después que muchos observadores vieran los trabajos en la Continental como una forma de entrega francesa al invasor, pero Tavernier discrepa con esa visión y entiende aquella conducta como un acto de resistencia y de coraje, que logró la supervivencia del cine francés, en momentos nacionales muy difíciles. Igual que otras derivaciones de aquella ocupación alemana, el cine francés de la época sigue siendo un centro de controversia.

El País, 8 de julio 2002.

Títulos citados (Todos dirigidos por Tavernier, salvo donde se indica)

Bandera, La (Ídem, Francia-1935) dir. Julien Duvivier; **Carnet de baile** (*Un carnet de bal*, Francia-1937) dir. J. Duvivier; **Cuervo, El** (*Le Corbeau*, Francia-1943) dir. Henri-Georges Clouzot; **Diablo y la dama, El** (*Le Diable au corps*, Francia-1947) dir. Claude Autant-Lara; **Juez y el asesino, El** (*Le Juge et l'assassin*, Francia-1975); **Laissez passer** (Francia-2002); **Pépé le Moko** (Ídem, Francia-1937) dir. J. Duvivier; **Que la fiesta comience** (*Que la fête commence*, Francia-1974); **Relojero de St. Paul, El** (*L'Horloger de Saint-Paul*, Francia-1973); **Todo comienza hoy** (*Ça commence aujourd'hui*, Francia-1999); **Travesía de París, La** (*La Traversée de Paris*, Francia-1956) dir. C. Autant-Lara; **Un domingo en el campo** (*Un dimanche à la campagne*, Francia-1984); **Vida y nada más, La** (*La Vie et rien d'autre*, Francia-1989).



Los 50 de la Cinemateca

En Pocitos, un día de 1948, algunos jóvenes amigos decidieron crear el Cine Club del Uruguay. Su propósito totalmente amateur era filmar ideas propias, conseguir películas, exhibirlas a un grupo de aficionados e interesados en lo que desde 1911 se llamaba Séptimo Arte. En 1949 un grupo distinto, pero con propósitos idénticos, resolvió fundar el Cine Universitario del Uruguay, que incluía un delegado de la Universidad en su comisión directiva.

En los años inmediatos Cine Club y Cine Universitario tuvieron sus coincidencias y sus rivalidades. Ambas entidades estuvieron representadas en el jurado del Primer Festival de Punta del Este (1951) y en el siguiente jurado de la crítica que se formó para el segundo festival (1952). Varias veces se vieron enfrentadas en la disputa por el uso de ciertas salas, de ciertos días y horarios, de ciertas películas a exhibir en preestreno. En 1952 Cine Universitario quiso lanzar su revista *Film* y procuró la colaboración de críticos locales, pero Cine Club se negó a integrar el plan, aduciendo que tenía su revista propia.

Ambos clubes progresaron, tuvieron cientos y hasta miles de socios, aumentaron funciones, consiguieron sedes céntricas y salas propias. Estaban prolongando la obra de educación cinematográfica que en 1944 había iniciado el SODRE con su departamento Cine Arte, el cual difundió películas clásicas, con abundante material ruso y alemán del período mudo. Así pudo hablarse, en las décadas de 1950 y 1960, de una cultura cinematográfica uruguaya, en la que incidieron las tres entidades, la crítica local y una notable abundancia de salas y de películas, procedentes de distintos países. Fue entonces que en Uruguay comenzó a hablarse de Bergman, Fellini, Visconti, De Sica, Wajda, Buñuel, Truffaut o Kurosawa. Era otra época.

En 1952 Cine Club y Cine Universitario sellaron su mejor acuerdo. Con hombres y materiales de ambos clubes crearon la Cinemateca Uruguaya, la cual se integró con la Federación Internacional de Archivos de Films. Estaban prolongando en este país la experiencia extranjera, en especial la promovida por Henri Langlois en la Cinemateca Francesa y por Rolando Fustiñana en la Cinemateca Argentina. La idea central era conservar el cine, sabiendo que las películas suelen quedar perdidas o destruidas. Y la idea derivada era mejorar el conocimiento del cine facilitando el intercambio entre países, con una cadena de viajes, congresos, importaciones y

exhibiciones. Aparecieron inconvenientes, censuras, leyes, aduanas, dictaduras y reglamentos, pero mucho se hizo.

En el año 2002 la Cinemateca Uruguaya quiso dejar un testimonio sobre sus primeros cincuenta años. En una carpeta de 25 hojas sus directivos trazan la historia y la obra de una entidad que sobrevivió y creció entre dificultades. Con todo fundamento, comienza por mencionar a algunos gestores ya fallecidos, como Walther Dassori Barthelet, Selva Airdi, Rodolfo Tálice, Alberto Mántaras Rogé, José Carlos Álvarez, a lo cual agrega una lista parcial de menciones y reconocimientos, tanto nacionales como extranjeros. Junto a esas palabras, las 25 hojas abundan en hechos y cifras.

En la actualidad, Cinemateca está programando en siete salas montevideanas, habitualmente con tres funciones diarias. En el 2001 estrenó 288 películas de largo metraje, en buena medida por medio de festivales. Parte de ese material provino de países cuya industria había sido poco explorada, o sea que allí lucieron por primera vez los nombres de Kiarostami (Irán), Angelopoulos (Grecia), Paradjanov (Georgia), Kaurismäki (Finlandia), Amelio (Italia), entre otros. Algunas de esas películas fueron exhibidas en singulares acuerdos con salas comerciales (Casablanca, Libertad, Alfabetá, Movie Center) dentro de un plan llamado "Viva la diferencia", que amplía el público posible para un cine difícil. Otras proceden de ciclos especiales, armados con la frecuente colaboración de embajadas extranjeras, reuniendo el cine de un país (Venezuela, Japón, Israel, España) o de un realizador (Pabst, Kluge, Eisenstein, Erice, Sokurov).

La Cinemateca tiene hoy cerca de nueve mil socios, facultados para el acceso posible (pero inalcanzable) a 453 funciones mensuales. Ha instalado, en el Km. 16 de la Ruta 8, tres bóvedas acondicionadas en temperatura y humedad, conservando allí 15.673 películas, lo cual incluye todo el cine uruguayo que se pudo conseguir. Las dos bibliotecas acumulan 6.639 libros y 17.319 revistas, parte de ello en la Escuela de Cine, de la cual ya han surgido 39 egresados. Dos centros de video (en calles Chucarro y Carnelli) poseen 4.386 títulos diferentes, que son indispensables para quien quiera asomarse a una historia del cine. En publicaciones propias debe destacarse el boletín mensual, con detalles sobre cada película del programa, y también una lista de folletos sobre realizadores y países, que aporta material difícil de obtener en otras fuentes, como el cine del griego Theo Angelopoulos, entre otros. Aun mejor, la Cinemateca se rebela contra las estructuras comerciales de la producción, la distribución y la exhibición, que están mayoritariamente en manos norteamericanas, y procura dar una oportunidad al cine marginal y disidente.

Todo ello no surgió de un martes a un miércoles. Es una labor acumulada en los 50 años de vida, que merecen no sólo un folleto propio sino un reconocimiento público y oficial. También es una labor concentrada en una docena de sacrificadas personas, que ganan poco o nada. Entre ellas, el folleto no menciona, por natural modestia, las preocupaciones de Manuel Martínez Carril, que comenzó por ser crítico de cine y hoy es un ejecutivo alerta, que dedica a la Cinemateca las mejores 24 horas de cada día y los mejores siete días de cada semana. Pero el público de cine tiene el deber de saberlo.

El País, 15 de julio 2002.



Transformaciones

Si a un aficionado cinematográfico le dijeran hoy que la película **Una Eva y dos Adanes** (*Some Like It Hot*, 1958) reaparece transformada en comedia musical en New York, contestaría seguramente que la conversión no le extraña, porque esa forma de reciclaje ha sido una costumbre norteamericana. Pero si le agregaran que Tony Curtis, actor de la película, es ahora la estrella de la comedia musical en cuestión, el aficionado protestaría ante un hecho improbable y sin embargo muy cierto.

La primera parte del plan es verosímil y no parece tan audaz como otras transformaciones del pasado. Entre las mayores se destaca el traslado de *Pígmalión* (1913) a la comedia musical *My Fair Lady* (1956), conversión hecha sin que se enterara su autor George Bernard Shaw, porque había fallecido en 1950, con lo que no tuvo la oportunidad de lanzar sus protestas contra el comercialismo de este mundo. La comedia musical tuvo tanto éxito, no sólo en teatro sino también en cine (1964) que *My Fair Lady* pasó a ser una institución autónoma, que pocos espectadores conectan con su lejano origen en Shaw, cuatro décadas atrás. Una audacia similar transformó a *Romeo y Julieta* de Shakespeare en *West Side Story*, esta vez con tres siglos y medio de distancia. Pero es seguro que Shakespeare no habría protestado, porque él mismo fue un laborioso manipulador de historias y leyendas ajenas, con lo que no habría estado en buenas condiciones para reclamar sus derechos de autor.

Es distinto el caso con el traslado de películas a comedias musicales. Estas son el género más caro del teatro neoyorquino, según diversos testimonios, porque a la estructura teatral se agregan música, canciones, bailes, decorados y vestuarios que llenen el ojo. Y si lo que se adapta es una película, corresponde sumar los derechos y las reclamaciones de diversos argumentistas, productores y directores que están todavía muy cerca. En ese cuadro Billy Wilder tuvo suerte con **El ocaso de una vida** (*Sunset Boulevard*, 1949), adaptada al escenario en 1993, con Patti LuPone y luego Glenn Close en el papel protagónico que había hecho Gloria Swanson. Y los herederos de Wilder (que falleció en marzo 2002) deben haber cobrado lo suyo por este reciente traslado. Esta es por otra parte la segunda adaptación de **Some Like It Hot**. La primera fue hecha en 1972 y se tituló *Sugar*, que era el nombre de Marilyn en la película. Esa *Sugar* pudo ser vista aquí cerca, con Susana Giménez.

En la versión moderna de **Some Like It Hot**, la participación de Tony Curtis (n. 1925) tiene una explicación. En 1958, con 33 años, era un adecuado galán para Marilyn, que tenía un año menos. Las crónicas dicen que se llevaron muy mal y que la actriz era una mujer difícil, según varios testimonios. En el 2002, con 77 años, Curtis no repite ese papel de galán sino que se hace cargo de Osgood, el millonario que en la película aparecía enamorado de Jack Lemmon. Allí el papel estaba a cargo del veterano cómico Joe E. Brown, hasta su última y memorable frase, cuando es advertido de que Lemmon no es una mujer sino un hombre, a lo que replica "No importa. Nadie es perfecto".

Casi toda la información sobre el nuevo formato de **Some Like It Hot** procede de una excelente entrevista que Lillian Ross hizo a Curtis, primero en su mansión cercana a Las Vegas y después entre los ensayos en New York. Ese largo reportaje (en *The New Yorker*, junio 3) tenía su motivo, porque Curtis es ahora el único sobreviviente en todo el equipo de la película de 1958 y por tanto un testigo privilegiado

para consultas. También es el único nombre que los recientes anuncios colocan antes del título, en sitio reservado para estrellas, con un presumible porcentaje de las utilidades, si las hubiere. Y eso lleva a pensar que han sido considerables los cambios introducidos por Peter Stone al libreto cinematográfico, porque Osgood no era allí un personaje de primera línea y en cambio parece serlo ahora.

El texto de la veterana Lillian Ross luce su habitual calidad informativa y su personal enfoque de incluir solamente los datos vistos y oídos, sin desviarse a reflexiones personales. La autora escribe de tal forma que iguala al lector con el espectador cinematográfico o teatral. Allí comunica que Curtis se llama Bernard Schwartz, que es hijo de un sastre húngaro, que el húngaro fue su primer idioma, que tuvo cuatro esposas, seis hijos y seis nietos –Una de sus esposas fue la actriz Janet Leigh y una de sus hijas es la actriz Jamie Lee Curtis–. En la entrevista se muestra agradecido por la carrera que le tocó vivir, por la convivencia con su cuarta esposa Jill Ann (a quien lleva 43 años de diferencia), por sus siete perros, sus dos gatos, sus muchos cuadros y los consejos que recibió en su carrera. Entre todos sus papeles, quedó satisfecho con **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*, Fleischer, 1968), que le exigió una elaborada composición. Destaca sus diálogos útiles con algunos compañeros de trabajo, como Cary Grant y Burt Lancaster. De Laurence Olivier aprendió que "la ropa hace al personaje" y hay que vestirla cuanto antes en los ensayos, porque ayuda a construir la psicología del sujeto. De Billy Wilder aprendió a martillar el diálogo veloz, encimando palabras con las del interlocutor. Y de sus nuevos compañeros para la comedia musical aprendió, a los 77 años, cómo cantar y cómo zapatear, lo que a esa edad es una proeza. Tras un cómodo ocio de varios años, Curtis regresa como sobreviviente y como estrella.

El País, 22 de julio 2002.



Cine y relieve

Hace medio siglo, el cine padeció una enorme revolución tecnológica, sólo comparable a la que había sufrido entre 1927 y 1930, al comenzar la era sonora. Aunque la televisión existía en forma precaria desde 1927, fue hacia 1950 que comenzó a absorber la atención pública en Estados Unidos, en especial por las cadenas de la National Broadcasting Co. y la Columbia Broadcasting System, que ya se habían impuesto con la radio. Ante esa competencia, la industria del cine se propuso atender al público con productos que la TV no podría aportar. Introdujo así tres innovaciones principales: el cine en relieve, el Cinerama y el CinemaScope. Las tres técnicas tenían precedentes y no eran inventos de entonces, pero fue durante 1952 y 1953 que la industria los lustró y los lanzó al público.

El relieve parte de un hecho físico reconocido y poco explicado. Los dos ojos del ser humano recogen del mundo dos imágenes muy parecidas pero ligeramente distintas, dato que se demuestra acercando y alejando un lápiz desde el rostro y

cerrando alternadamente un ojo y otro. El cerebro fusiona ambas imágenes en una sola y esta discrimina las diferentes distancias de unos objetos y otros. Queda en duda, sin embargo, que la doble imagen y su fusión sean el único motivo de que el ser humano perciba relieves y distancias. También advierte lo mismo en una fotografía chata, porque el cerebro hace una automática "composición de lugar" con luces, sombras y tamaños.

Pero la doble imagen fue el dato esencial para un cine en relieve, ampliando lo que se había hecho con fotografías "estereoscópicas" durante varias décadas. Al llevar la técnica al cine, dos lentes vecinos recogían imágenes para dos cámaras, una en verde y otra en rojo. Las dos imágenes se proyectaban juntas en la pantalla. Vistas con el ojo desnudo, eran un borrón. Había que mirarlas con lentes que tenían visores de celofán, uno en rojo, otro en verde. Cada lente anulaba un juego de imágenes. Los dos ojos reunían una nueva imagen que parecía salir de la pantalla hacia la platea. Todo ese juguete fue utilizado por la Metro en un corto del célebre Pete Smith, con el incorrecto título **Audioscopiks** (1935), luego exhibido en el Cine Metro de Montevideo con el título **Audioscopía** (1938). Algún coleccionista debe conservar todavía los lentes de celofán utilizados entonces.

El relieve progresó cuando el sistema de lentes verdirrojos fue sustituido por el sistema de "luz polarizada", donde los rayos vibran en un solo plano. La polarización es un fenómeno que puede provocarse en laboratorios, consiguiendo el equivalente a una luz que atravesara los intersticios de una persiana a medio cerrar. Eso permite trabajar con una luz "en horizontal" y otra "en vertical", para los dos lentes de la filmación y después para los lentes del espectador.

El promotor del relieve con luz polarizada fue Arch Oboler (1909-1987), quien quedó en la historia del cine por esa única gestión. Como productor, argumentista y director, Oboler fue el responsable de **Bwana Devil**, una aventura africana de estricta clase B, aunque una clase C habría sido aplicable. Contaba la pequeña historia de un ingeniero, su mujer y dos feroces leones que era necesario matar para proseguir la construcción de una vía férrea en el Este de África. El ingeniero era Robert Stack, que todavía no había llegado a su fama en TV con la serie **Los intocables**. Y el sistema de relieve servía para asustarse, cada pocos minutos, con los movimientos de la fauna y la flora de África. No era una emoción muy fuerte sino una novelaría, que todo crítico señaló como derivación de los primeros pasos de los Lumière, hacia 1895, cuando tiraban una locomotora contra el público de París. Con marcada incorrección, Oboler llamó "Natural Vision" a su empresa de visión artificial.

Bwana Devil se exhibió en Montevideo (cine Radio City, mayo 1953) y quiso ser el comienzo de una nueva era. En Estados Unidos comenzó a hablarse del cine tridimensional, se le adjudicó el lacónico nombre 3-D y durante dos años se realizaron experimentos con el sistema. En su documentado libro **Cine bizarro** (1996) Diego Curubeto señaló después que **Museo de cera** (*House of Wax*, 1953) obtuvo el único éxito público de esa nueva serie, y su dato peculiar fue que el director André de Toth era tuerto, lo que no le impedía advertir el relieve con su único ojo. Después aparecieron otros ejemplares de la serie B (o C) a cargo de Arthur Hilton, Jack Arnold y otros directores del mismo nivel. El único director de jerarquía que se ocupó del 3-D fue Alfred Hitchcock, con **La llamada fatal** (*Dial M for Murder*, 1954), que partía de una obra teatral, con un crimen imprevisto. Pero no quedó conforme con

el resultado. La película terminó por ser exhibida en su versión normal y entonces se pudo decir que no tenía el menor relieve.

Pasaron cuatro décadas y el 3-D reapareció en las noticias, con su luz polarizada y sus lentes especiales. La empresa norteamericana Imax Corporation creó un sistema de pantalla super-ancha, para una sala reducida, lo que de hecho sumergía al público en el espectáculo. Con numerosos ajustes técnicos y una gran inversión, la Imax produjo funciones espectaculares de variedades, que comenzó a exhibir en Los Ángeles. En fechas más recientes hizo (en acuerdo con el Smithsonian Institute) un documental sobre las islas Galápagos, en Ecuador, que exigía filmación submarina. Otro espectáculo, titulado **Journey of Man**, que se produjo en combinación con el Cirque du Soleil, traza la historia de la Humanidad en sucesivos episodios. En **Solarmax** se recrea la relación del sol con el mundo, lo cual supone toda una expedición a temas de la religión, la historia y la ciencia. En esos y otros productos, el cine de 3-D se ubica en el género documental, aunque incluye una reconstrucción de muchos elementos necesarios.



La moraleja de esta historia fue que el relieve no llegó a modificar las normas generales del cine, como en cambio lo había hecho el sonido durante 1927-1930. Sólo servía para reforzar el atractivo visual de ciertos argumentos de acción. Era un resultado muy pobre frente a la considerable inversión de maquinaria para filmar y para proyectar, más la molestia causada al público por el uso de lentes especiales. En su versión moderna de Imax, el 3-D funciona en una sala única de una gran ciudad y parece imposible ampliarlo a toda la producción industrial. El punto debe ser recordado en este comienzo de siglo, cuando tanto cine de Hollywood descansa en los efectos especiales conseguidos por los fotógrafos y los técnicos de la computación.

En Montevideo, hacia 1940, un grupo de cinéfilos elogiaba el virtuosismo fotográfico de cierta película. Allí estaba el eminente crítico Arturo Despouey, a quien se le escuchó decir "No me importa. Si una película no me transmite sentimiento o idea, no me importa". Pero Oboler no lo estaba escuchando.

El País, 29 de julio 2002.



Críticos al frente

El primer párrafo es elocuente:

"Había una vez un joven cinéfilo argentino que estaba harto de la revista **Cinema Nuovo**, de que el crítico y teórico Guido Aristarco citara a Lukács cada dos párrafos y que le refregaran por la cara las películas 'con mensaje' y los héroes del realismo socialista. A los 17 o 18 años, ese joven descubrió una revista francesa de tapas

amarillas que defendía otro cine, que le ayudó a entender por qué le gustaban las películas de Douglas Sirk, de Alfred Hitchcock y de Howard Hawks y por qué tenía derecho a detestar sin remordimientos a Gillo Pontecorvo".

El texto figura en el boletín mensual de la Cinemateca Uruguaya, como presentación de **Le Cinéma des Cahiers**, una película documental que la entidad presenta en la Linterna Mágica, del 7 al 14 de agosto. Esas palabras han sido tomadas, casi textuales, del reportaje que la revista argentina *El Amante* hizo al cinéfilo argentino Edgardo Cozarinsky (Buenos Aires, 1939) en su edición 114 de setiembre 2001. El desdén a Gillo Pontecorvo admite como explicación que a Cozarinsky le disgustaban los temas "comprometidos" o "con mensaje", lo que en el caso supone que no le gustaban **Kapo** (1959) o **La batalla de Argelia** (1965), aunque eso debió ser después del momento decisivo en que Cozarinsky cumplía sus 18 años y descubría los **Cahiers du Cinéma**, presumiblemente en 1957.

Lo que importa en la entrevista, en la película anunciada y en el anuncio de Cinemateca es una larga adhesión de Cozarinsky al cine y a los **Cahiers**, que fueron para muchos el ideal de la crítica cinematográfica. Temprano cultor de Borges y de Bergman, residente en París desde 1974, Cozarinsky pasó de la crítica de cine a la realización, con algunos films semidocumentales. Un paso similar habían dado Godard, Truffaut, Rivette, Chabrol, Rohmer, Doniol-Valcroze y Pierre Kast, que fueron pioneros de los **Cahiers**, desde abril 1951, y después los nombres principales de la Nouvelle Vague.

La revista duró hasta ahora medio siglo, renovó varias veces su plantel y tuvo sus altibajos, no ya en la economía sino en la sustancia y el estilo que mostraron sus páginas. En 1954 un famoso artículo de Truffaut procuraba aniquilar a varios nombres consagrados del cine francés. En 1966 la revista peleaba con el gobierno por la censura que prohibía **La religiosa** de Jacques Rivette. En febrero 1968 fue aun mayor la pelea cuando el gobierno quiso desalojar a Henri Langlois de la Cinemateca Francesa, lo cual provocó que los nombres mayores del cine mundial manifestaran su abierta adhesión a Langlois y a **Cahiers**. En el caso, el gobierno perdió la disputa y el episodio fue visto como un prólogo a la rebelión parisina de mayo 1968. Los hechos volcaron a la gente de **Cahiers** hacia los temas políticos, con lo cual cabe suponer que sus redactores debieron prestar atención, sin remordimientos, a **La batalla de Argelia** de Pontecorvo, producción italiana sobre un largo y doloroso tema nacional francés, que el cine francés no quería tocar.

La política fue un tema conflictivo en la revista. Diversos testimonios apuntan que su período más oscuro fue el de 1970-1975, cuando varios redactores se volcaron a aprobar la llamada Revolución Cultural de Mao Tse-tung en China. Era un franco disparate que una revista de la cultura apoyara a un régimen que prohibía a Beethoven, Mozart y todo otro valor aprobado por Occidente. Contra el disparate se rebeló Truffaut, que en 1970 se apartó de **Cahiers**. Y después apareció el otro período del más volátil ensayo francés, con nuevos mentores (Althusser, Lacan, Foucault, Barthes, Levi-Strauss) que estaban lejos de la visión fresca y juvenil con que habían comenzado la revista y la misma Nouvelle Vague. La historia no terminó allí. Siguió con un renacimiento a cargo de Serge Toubiana y Serge Daney, que bajaron mucho y también se apartaron.

Todo eso y mucho más aparece concentrado por Cozarinsky en **Le Cinéma des Cahiers**. Hizo su recopilación por encargo de los productores, que confiaron en él justamente porque era cinéfilo y conocía el tema, pero también porque era argentino y podía manifestarse neutral ante los conflictos internos. Además de las entrevistas propias pudo utilizar fotografías y fragmentos filmados por otros, durante décadas, con lo cual en cámara aparecen largamente Toubiana, Daney, Narboni, Moullet, Comolli, Fieschi, Delahaye, contando sus adhesiones y sus discrepancias. La imparcialidad no le libró de reproches, porque al final entra en discusión el tiempo de película asignado a unos y otros. Lo dice el mismo Cozarinsky en la entrevista con *El Amante*.

Los cincuenta años de **Cahiers** fueron valiosos para Francia, para el cine y para la crítica. Su ayuda aparece agradecida en la recopilación por algunos realizadores (el italiano Bernardo Bertolucci, el egipcio Youssef Chahine) y por numerosos jóvenes que superaron la etapa del cine como entretenimiento y comenzaron a tomarlo en serio, como una forma de arte o de cultura. A los **Cahiers** se debió en Francia una atención a los mejores ejemplos de Hollywood en el western o en la comedia, como se le debió también el apoyo para que la exhibición facilitara la incursión en Francia de industrias cinematográficas poco conocidas, como las de Hungría, Polonia, Checoslovaquia, Japón y después China y Taiwán. A los reconocimientos corresponde agregar objeciones, en especial por su "Politique des Auteurs", pero esa es una historia más larga.

El País, 19 de agosto 2002.



Cantando en silencio

El título a toda página es optimista: "La música regresa a Irán tras décadas de prohibición" (en *El País*, agosto 8). Detrás de la buena noticia se dibuja el drama, porque es obligado deducir que en Irán no se escuchó música durante 23 años (1979 a 2002) y que esa prohibición formaba parte de otras restricciones sociales y políticas. Lo dice el segundo párrafo del despacho de Associated Press. Los clérigos habían prohibido las canciones no religiosas porque eran contrarias al Islam. La policía detenía los automóviles, les retiraba los casetes de música y los destruía. Las mujeres tenían prohibido cantar o bailar frente a los hombres, que son tan excitable. O sea que la restricción cultural sobre la música era apenas la conducta más suave de un gobierno autoritario que intervenía en la vida privada.

Eso ha ocurrido con demasiada frecuencia. En la Unión Soviética, hacia 1932, el gobierno lanzó la consigna del "realismo socialista", que fijó consignas a la literatura, el teatro, el cine, la pintura y hasta la música. Eso fue sufrido por artistas eminentes, de Eisenstein para abajo. Como lo señaló el historiador Jay Leyda en un libro esencial, la primera función privada de toda película terminada se hacía siempre en el Kremlin. Y si alguien piensa que la preocupación por la cultura era

sólo un dato marginal de la sociedad soviética, corresponde recordar que al mismo tiempo la URSS expulsaba a Trotsky al exilio y comenzaba después la purga de dirigentes comunistas, con tres procesos históricos (1936, 1937, 1938). Y eso no fue el final. Tras la guerra (1941-1945) y tras la muerte de Stalin (1953) comenzó un aflojamiento de restricciones, que dio en llamarse el “deshielo”, pero las prohibiciones siguieron bajo sucesivos gobernantes, como llegaron a saberlo Boris Pasternak y Alexander Solzenitzin, entre otros. Las directivas a la cultura fueron sólo el síntoma de las crisis sociales.

Algo similar ocurrió en China, que bajo Mao Tse-tung inventó en 1965 lo que dio en llamarse Revolución Cultural, pero que era en verdad toda una campaña de limpieza interna, para librarse de “resabios burgueses” y de influencias occidentales, pero también para eliminar rivales políticos. Tras la muerte de Mao (setiembre 1976) y el enjuiciamiento de algunos jefes maoístas, Occidente pudo saber algunos extremos de esa barbarie. En 1980 una película documental, titulada **De Mao a Mozart** (*From Mao to Mozart*, dir. Murray Lerner), registró la gira del violinista Isaac Stern por China. Acompañado por el pianista David Golub, interpretó Beethoven, Mozart o Brahms ante públicos asombrados y revisó los talentos musicales de los nuevos alumnos. También registró que un maestro chino, llamado Tan Shuzhen, había estado preso durante doce años, con torturas adicionales, por el único pecado de haber enseñado música occidental a jóvenes intérpretes chinos. Y de estos cabía decir, además, que el intervalo de la Revolución Cultural fue un grave perjuicio para su preparación. Sus oídos no habían sido cultivados en tiempo y forma con la audición de la música occidental, que ahora procuraban asimilar con limitaciones en su preparación personal. Una maravilla del film **De Mao a Mozart** es la demostración de cómo una misma frase musical puede ser volcada con y sin sentimiento. Pero hacía falta un talento mayor como Isaac Stern para probarlo.

En Irán, como cabía esperarlo, la prohibición de la música fue simultánea con otras restricciones. Eso comenzó en 1979, tras la revolución que derrocó al Shah Reza Pahlevi. La rebelión tuvo buenos motivos, pero puso al país en manos de los fundamentalistas islámicos, con un jefe notorio en el Ayatollah Khomeini. En los diez años siguientes fueron liquidados los partidarios del Shah y los opositores de varias facciones. Se implantaron prohibiciones a la música, el alcohol y la diversión, mientras se reforzaron los castigos brutales al robo y al adulterio. La parte más grave y permanente fue el trato a la mujer como esclava del hombre, al punto de que circuló como proverbio árabe una dura identificación de toda mujer: “aparato doméstico que se utiliza para tener hijos varones”. La muerte de Khomeini (1989) insinuó alguna esperanza de un régimen más humanitario en Irán, pero la realidad no cumplió esos deseos. En Occidente hubo noticia imperfecta de cómo los preceptos religiosos mahometanos violaban los más elementales derechos humanos. En 1991 surgió un mejor conocimiento con una película, **No me irá sin mi hija** (*Not without My Daughter*, dir. Brian Gilbert), donde Sally Field sufría horrores porque no podía salir de Irán con su hija, dado que todos los poderes legales eran del padre (Alfred Molina). Basada en un caso real, la película pudo parecer una fantasía ante los más despistados ojos occidentales. Pero era el documento de una situación, también aludida, con notable coraje, por la controvertida película **El círculo**

(*Dayereh*, dir. Jafar Panahi). Allí figura, entre otros percances, el de una mujer que no puede comprar un boleto de autobús para regresar a su pueblo, porque leyes y reglamentos impiden que las mujeres viajen solas. Debe ser muy difícil vivir en Irán. El reciente despacho de Associated Press, que informa el regreso de la música al país, apunta también la detención de hombres jóvenes “por escuchar música a todo volumen en sus automóviles”. Informa asimismo que una cantante folklórica llamada Horvash Jalili atravesó penurias para publicar un álbum propio, donde se la oye junto a obligados coros masculinos, que le han sido agregados “a fin de contrarrestar los supuestos riesgos seductores de una voz femenina”.

Todo considerado, es un misterio que en Irán sigan naciendo niños, hijos de hombres que no se dejan seducir y de mujeres que tienen prohibido ser seductoras.

El País, 26 de agosto 2002.



Algo para recordar

La costumbre de elegir las Diez Mejores Películas de la historia era antes un entretenimiento de sobremesa, entre aficionados que disputaban sus memorias y sus criterios. Después la tendencia amateur se hizo casi profesional. En Bélgica, 1952, el Festival Mundial del Cine y las Bellas Artes agregó a sus actos los resultados de un certamen entre directores cinematográficos del mundo entero, para elegir lo mejor. En Inglaterra, de inmediato, la revista *Sight and Sound* recogió el desafío organizando una encuesta similar entre críticos de numerosos países. Recibió 63 respuestas y comparó los resultados de ambos grupos, en su edición de octubre 1952. En 1962, 1972, 1982, 1992 y 2002 la revista volvió a hacer encuestas, dibujando en definitiva la evolución del cine, de una a otra década, sin olvidar la otra evolución de los criterios con que se lo juzga. Algo de eso señaló el colega Antonio Larreta en una Columna de esta sección (agosto 21) al marcar cómo entre los críticos ha descendido el prestigio de Chaplin, según la figuración en las encuestas, mientras en cambio ha ascendido el prestigio de **Vértigo** de Hitchcock, que es una producción de 1958 pero cuya aparición entre las Diez Mejores demoró hasta 1982.

Hay casos aun más curiosos. Cuando se hizo la encuesta de 1952, **El ciudadano** de Welles tenía una década de existencia y ya había cerrado sus ciclos de exhibición en Estados Unidos y Europa. Pero en aquella encuesta sólo obtuvo nueve votos y quedó fuera de las Mejores Diez, debajo de los 25 votos de **Ladrones de bicicletas** (De Sica), los 19 de **Luces de la ciudad** (Chaplin), los otros 19 de **Quimera del oro** (también Chaplin), los 12 de **Louisiana Story** (Flaherty). Diez años después, **El ciudadano** encabezó la encuesta de 1962 y allí se mantuvo hasta hoy. En 1972 ya no figuraban aquel título de Vittorio De Sica, ni los dos de Chaplin ni el Flaherty. No reaparecieron después.

Es arriesgado sacar conclusiones de esos altibajos, porque son demasiados los factores en juego, entre cada encuesta y las siguientes. Para empezar, en cada vo-

tación se incorporan directores de carrera más reciente (Truffaut, Tarkovsky, Kubrick, en sus momentos) y países que gradualmente se suman a las exhibiciones occidentales (Hungría, Polonia, Checoslovaquia, Japón, India, Corea, China). Algunos críticos se retiran y son sustituidos por otros. Algunos films son relanzados en copias nuevas y tras una restauración. Sobre todo ello, no es ni puede ser muy rigurosa la formulación de la pregunta sobre Mejores Films. En la respuesta, algunos votantes eligen, con toda formalidad, lo que muchos libros destacan y elogian como Gran Cine, con **Acorazado Potemkin** en su debido pedestal. Otros críticos se proponen, por lo contrario, marcar películas que les han entusiasmado, probablemente en su infancia, y así en las listas publicadas por *Sight and Sound* aparecen títulos marginales como **King Kong**, **Marruecos**, **Gilda**, **Rebeca** o comedias de los hermanos Marx y hasta de Jerry Lewis. Ese es el criterio personalísimo de "películas que me quiero llevar a una isla desierta", sin advertir que en la isla no habría pantalla, proyector ni corriente eléctrica¹.

Otro factor importante es la limitación a diez títulos. De esa camisa de fuerza se quejaron varios críticos, con bastante fundamento, y alcanza con revisar hoy la lista de las primeras 33 películas, en la encuesta de 1952, para advertir que todas ellas son piezas necesarias en la construcción de una historia del cine. Elegir sólo diez es tachar mucho. Esto fue remendado con encuestas de mayor alcance. En 1988 el crítico canadiense John Kobal (1942-1991) se arriesgó con un libro titulado *Las 100 Mejores Películas*, del que Alianza Editorial publicó una edición en castellano (1991). Quienes contestaron fueron 77 críticos y los resultados quedaron debidamente numerados del 1 al 100. Los primeros títulos: **El ciudadano** (Welles), **La regla del juego** (Renoir), **Acorazado Potemkin** (Eisenstein), **8½** (Fellini), **Cantando en la lluvia** (Donen-Kelly), **Tiempos modernos** (Chaplin), **Cuando huye el día** (Bergman). Aunque todo le debió dar mucho trabajo, Kobal hizo algo mejor. Escribió algunos párrafos informativos con la historia y circunstancia de cada película, obteniendo un librito útil para todo estudiante o aficionado a la materia. Si las encuestas no sirven para otra cosa, por lo menos cumplen una función didáctica.

El plan de Cien Títulos permite remediar también una limitación del Plan Diez. Ahora caben títulos antiguos, aun de la época muda, que ningún votante vio en su estreno pero que algunos supieron revisar en videos o en festivales, porque fueron parte necesaria en una historia del cine. Entre los cien aparecen **El General** (Buster Keaton), **Codicia** (von Stroheim), **Quimera del oro** (Chaplin), **Tierra** (Dovzhenko), **La pasión de Juana de Arco** (Dreyer), **Amanecer** (Murnau), **Gabinete del Dr. Caligari** (Wiene), todas ellas del período 1919-1929. A cambio de esas valiosas inclusiones, también el libro de Kobal tiene defectos. En cien películas elegidas, no hubo suficientes votos para **El vampiro negro** (Fritz Lang), **Los 400 golpes** (Truffaut) o **Intolerancia** (Griffith), que simplemente no figuran.

Como dice un proverbio inglés, "con diferencias de opiniones se hacen carreras de caballos".

El País, 9 de septiembre 2002.

Títulos citados

Acorazado Potemkin, El (*Bronenosets Potyomkin*, URSS-1925) dir. S.M. Eisenstein; **Amanecer** (*Sunrise*, EUA-1927) dir. F.W. Murnau; **Cantando en la lluvia** (*Singin' in the Rain*, EUA-1952) dir. Gene Kelly y Stanley Donen; **Codicia** (*Greed*, EUA-1923/25) dir. Erich von Stroheim; **Cuando huye el día** (*Smultronstället*, Suecia-1957) dir. Ingmar Bergman; **400 golpes, Los** (*Les Quatre Cents Coups*, Francia-1959) dir. François Truffaut; **Gabinete del Dr. Caligari, El** (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Alemania-1920) dir. Robert Wiene; **General, El** (*The General*, EUA-1926) dir. Buster Keaton y Clyde Bruckman; **Gilda** (EUA-1946) dir. Charles Vidor; **Intolerancia** (*Intolerance*, EUA-1916) dir. D. W. Griffith; **King Kong** (EUA-1933) dir.: Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack; **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, Italia-1948) de Vittorio De Sica; **Louisiana Story** (EUA-1948) dir. Robert Flaherty; **Luces de la ciudad** (*City Lights*, EUA-1931) dir. Charles Chaplin; **Marruecos** (*Morocco*, EUA-1930) dir. Josef von Sternberg; **8½** (Italia / Francia-1963) dir. Federico Fellini; **Pasión de Juana de Arco, La** (*La Passion de Jeanne D'Arc*, Francia-1928) dir. Carl T. Dreyer; **Rebeca** (*Rebecca*, EUA-1940) dir. Alfred Hitchcock; **Regla del juego, La** (*La Règle du jeu*, Francia-1939) dir. Jean Renoir; **Tiempos modernos** (*Modern Times*, EUA-1936) dir. Charles Chaplin; **Quimera del oro, La** (*The Gold Rush*, EUA-1925) dir. Charles Chaplin; **Tierra, La** (*Zemlya*, URSS-1930) dir. Alexander Dovzhenko; **Vampiro negro, El** (*M*, Alemania-1931) dir. Fritz Lang; **Vértigo** (*Vertigo*, EUA-1958) dir. A. Hitchcock.



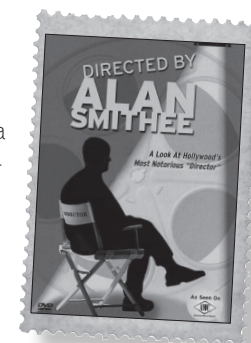
Hombre invisible

No existen fotografías del director Alan Smithee, aunque ha figurado en cerca de cincuenta películas, desde 1968. Tampoco hay declaraciones suyas, ni entrevistas para la prensa, o participación en jurados y comités. En cambio, hay una pequeña y curiosa biografía.

En la empresa Universal y en 1968, Richard Widmark protagonizaba un film del Oeste titulado *Death of a Gunfighter*, que con el tiempo fue conocido como **Pueblo sin ley**. El director era el poco conocido Robert Totten. A los 25 días de rodaje, Widmark y Totten ventilaron sus diferencias y resolvieron que no podrían continuar juntos. La Universal tomó el partido de Widmark, eliminó a Totten y llamó como suplente al veterano Donald Siegel, quien ya había dirigido antes a Widmark. Tras algunos arreglos en el libreto y en el montaje, Siegel terminó la película en nueve días, aunque después estimó que había hecho la mitad del metraje definitivo. Pero cuando se enteró de que la Universal pensaba estrenar la película con su nombre, Siegel se opuso. No se consideraba siquiera como su co-autor. Tampoco Robert Totten habría estado conforme con que se usara su nombre, según lo declaró. No había un director para un trabajo ya hecho.

El caso pasó a ser considerado por el Directors Guild of America, o DGA, la entidad que agrupa al gremio. La solución fue inventar un seudónimo, que comenzó por ser John Smith (un similar al Juan Pérez español) y evolucionó hasta la fórmula Alan Smithee, aunque hay quien lo escribe como Allen Smithee.

El episodio sirvió de precedente casi jurídico. Desde entonces, los conflictos de autoría para directores pasaron por el DGA, entidad que a menudo aplicó el medicamento Smithee. Oficialmente se han computado 47 de esos casos, 21 de



¹ En 1994 H.A.T. eligió las películas de su propia isla, a pedido de los editores de este libro. Ver pág. 947.

los cuales llegaron a la exhibición y figuran detallados en la poderosa Video Movie Guide de Martin y Porter. Ninguna de esas películas tiene muchas pretensiones. Casi todas son relatos de acción, de guerra, del Oeste o comedias triviales, que en su mayor parte quedan limitadas a programas de televisión, aunque también aparece en sus elencos algún nombre de mayor prestigio, como Robert Duvall, Jack Palance, Charlton Heston e incluso directores como John Frankenheimer, John Woo y Robert Altman.

Después de tantos casos en tantos años, el fenómeno Smithee llamó la atención de críticos y profesores. En 1996 se organizó en New York una Mesa Redonda sobre el tema. En 1997 el profesor Craig Saper hizo al respecto un seminario en la Universidad de Pennsylvania. En 2001 se publicó el libro *Directed by Allen Smithee*, de Jeremy Braddock y Stephen Hock (ed. Universidad de Minnesota), que a su vez fue ampliamente reseñado en la revista inglesa *Sight and Sound*. Con el mismo título y también en el año 2001, se realizó una película que dirigió Lesli Klainberg y que la TV Cable (HBO) exhibió cinco veces en agosto 2002².

Esa película tiene enorme interés para el aficionado, porque expone todo el problema, con testimonios de directores afectados, como John Singleton, Martha Coolidge y Arthur Hiller. En buena parte de su material aparece el director Tony Kaye, narrando su conflicto con el actor Edward Norton al terminar el rodaje de *American History-X* (1998). Discutieron sobre incluir o descartar ciertas escenas y es obvio que Norton quería lucirse un poco más en su papel de joven filonazi e impetuoso, papel con el que fue candidato al Oscar en ese año. Aunque Kaye llevó el caso a consideración del DGA, la entidad no aprobó el uso de Smithee (nombre que tiene registrado) y la película terminó por ser exhibida con el nombre de Kaye, en cuya carrera sólo figuran, hasta ahora, cortos comerciales y esta frustración. La negativa del DGA tiene una explicación. El nombre Smithee debe ser usado con discreción, porque si es aplicado al término de una controversia pública, se convierte en un recurso publicitario y en un fastidio para las empresas y personas comprometidas en el caso. Después de tanto ruido, ya es probable que Smithee desaparezca de todo crédito.

Pero deja una lección. La Fórmula Smithee comenzó con el conflicto entre un director y un actor (Totten versus Widmark) y terminó con otro similar (Kaye versus Norton), aunque lo habitual es una oposición entre directores y empresas productoras, como lo han sabido largamente Erich von Stroheim, Orson Welles y John Huston. En el conjunto, la fórmula supone un desmentido a las ilusiones francesas sobre la Teoría del Autor, que postulan la supremacía de todo director cinematográfico como responsable del resultado. Quienes apoyan esa teoría tuvieron y tienen una pobre lectura de la realidad.

El País, 16 de septiembre 2002.



² N. del E.: El film se llamó *Directed by Alan Smithee*.

Injustos olvidos

Una manera correcta de aprender algo de cine es ver o re-ver películas de otros años y después leer algo sobre sus realizadores y sobre las circunstancias de la producción, que suelen ser más interesantes y complicadas de lo que se supone. Esa tarea se hace más fácil en ciudades como París, Londres o New York, donde hay mucho material en cinematecas y donde se editan revistas especializadas como *Cahiers du Cinéma*, *Sight and Sound* o *Film Comment*.

Los recursos uruguayos son más limitados, porque los video-clubes han entrado en crisis (debido en parte a la TV Cable) y porque es imposible financiar publicaciones especializadas. Aun así, algo se puede hacer con los videos existentes en Cine Universitario y sobre todo en Cinemateca Uruguay. La exploración del cine rinde satisfacciones y sorpresas.

También obliga a revisar criterios. Una utilidad adicional de esas exploraciones es revalorar algunas películas poco estimadas o poco vistas por su tiempo. Un ejemplo claro es el de *Conciencias muertas* (*The Ox-Bow Incident*, dir. William A. Wellman, 1943). A primera vista es un film del Oeste, ubicado en Nevada, 1885. Al pequeño pueblo llegan dos jinetes (Henry Fonda, Harry Morgan), buscando a una mujer que ya no está allí (Mary Beth Hughes). En la taberna se enteran de que un vecino habría sido robado y muerto a pocos kilómetros del sitio. La indignación lleva a improvisar con varios jinetes el grupo de rescate que apoyará al sheriff y que sale a ubicar a los presuntos ladrones y asesinos. El grupo será dirigido por un coronel sureño debidamente uniformado (Frank Conroy), que cuenta con el apoyo de amigos de la víctima (el eterno villano Marc Lawrence, el borracho Paul Hurst, la insólita matrona a caballo Jane Darwell). Poco después el grupo encuentra a los tres presuntos ladrones (son Dana Andrews, Anthony Quinn, Francis Ford) y se inaugura la discusión sobre ahorcarlos de inmediato o llevarlos ante el juez. Las pruebas contra ellos son débiles, apenas circunstanciales.

En ese momento, la película del Oeste se convierte en un drama serio, con alguna implicancia social. Habría podido limitarse a los jinetes, los caminos, las distancias, las esperas y los balazos, pero el director William A. Wellman muestra de pronto una concentración y una intensidad similares a lo que John Ford ha lucido en la mejor parte de su obra, con un pequeño grupo humano atravesado por tensiones internas y presiones externas. En el grupo de vengadores hay entusiastas de la ejecución inmediata pero también hay otros que se resisten a dar un paso criminal que no tendría corrección posible. Un vecino veterano (Harry Davenport) es portavoz de esa necesaria prudencia. El reaccionario coronel sureño se indigna ante su hijo (William Eythe) que no participa de sus criterios violentos. Un negro que integra el grupo (Leigh Whipper) recuerda a otro negro que atravesó amenazas similares. Los presuntos ladrones son inocentes, desde luego, pero sus encendidas palabras de defensa, bien dichas por Dana Andrews, terminan por ser inútiles. Los tres mueren y el grupo se entera, demasiado tarde, de que ha cometido tres asesinatos.

En su libro *Novels Into Film* (1957) George Bluestone dedicó todo un capítulo a la estructura de esta película, comenzando por señalar la extrema fidelidad con que el



libreto adapta la novela de Walter Van Tilburg Clark, dato que el mismo autor agradeció. Si se hubiera dado aire libre a este western se habría perdido quizás la concentración dramática, con los sucesivos enfrentamientos, sus primeros planos, sus pausas, sus juegos de miradas hostiles. Parte del mérito debió ser del adaptador Lamar Trotti, que en la época hizo libretos para **El joven Lincoln** (*Young Mr. Lincoln*, John Ford-1939) y para **Wilson** (Henry King, 1944). Pero las crónicas de entonces puntualizan que esas virtudes de **Conciencias muertas** no fueron apreciadas por el público, que seguramente esperaba un western más espectacular y menos conversado.

Eso deja mal a los críticos y a los historiadores, que han hecho menciones escasas o nulas de la película y de su director William A. Wellman. Este ha tenido su importancia en los cuadros profesionales de Hollywood. Fue el director de **Alas** (*Wings*), la primera película premiada por la Academia (1927), y poco después el de **El enemigo público N° 1** (*The Public Enemy*, con James Cagney, 1931) que junto con **Scarface** (Hawks, 1932) y **El pequeño César** (*Little Caesar*, Le Roy-1930) inauguró el género de los pistoleros en la década. En 1945 Wellman dirigió su mejor película, **También somos seres humanos** (*Story of G.I. Joe*), que era un apunte sobre la guerra en Italia, sin olvidar lluvia, barro, fatiga, miseria. También era un documento dramático sobre el soldado raso, visto de cerca por el corresponsal Ernie Pyle (1900-1945), fallecido en acción en una isla japonesa. Contra el cine bélico convencional y heroico de entonces, la película respiraba verdad y sentimiento. Con una carrera que abarcó 35 años y 76 tareas de dirección, Wellman se caracterizó además por una gran diversidad de géneros. En su lista figuran algunas "comedias locas" (**La divina embustera** con Carole Lombard, **La pícaro Roxie** con Ginger Rogers) junto al western (**Cielo amarillo**), a la primera versión de **Nace una estrella** (1937), a un par de apuntes sobre cine social (**La edad peligrosa**, **Gloria y hambre**). Una carrera tan rica y variada merecía una mejor atención crítica.

Pero los jóvenes franceses de *Cahiers du Cinéma*, que pretendieron redescubrir a Hollywood, lo ignoraron casi totalmente, prefiriendo la veneración de Howard Hawks, cuyas similitudes con Wellman han sido sorprendentes. En el absurdo desprecio de esa obra cayó también el arbitrario historiador Andrew Sarris, que clasificó a 199 directores en un libro y puso a Wellman entre los falsos prestigios de Hollywood, junto a Wyler, Kazan, Huston y Billy Wilder. Hasta la Cinemateca Uruguaya, que posee nueve videos de Wellman, omitió incluirlo en su catálogo entre los directores de mayor relieve. Cabe pensar que Wellman pagó las culpas de sus muchas tareas comerciales, con dos películas por año, y las otras culpas de haber dirigido **La cortina de hierro** (*The Iron Curtain*, 1948), que contaba el famoso caso de espionaje soviético por el defector Igor Gouzenko (en Canadá) y que provocó protestas comunistas del mundo entero, incluyendo un escándalo con intervención policial en el cine Trocadero de Montevideo (1948)³. Pero para saber la verdad sobre un director hay que revisar videos y no dejarse empujar por discursos políticos.

El País, 30 de septiembre 2002.

Otros títulos citados (Todos dirigidos por William Wellman)

Cielo amarillo (*Yellow Sky*, EUA-1948); **Divina embustera, La** (*Nothing Sacred*, EUA-1937); **Edad peligrosa, La** (*Wild Boys of the Road*, EUA-1933); **Gloria y hambre** (*Heroes for Sale*, EUA-1933); **Nace una estrella** (*A Star Is Born*, EUA-1937); **Pícaro Roxie, La** (*Roxie Hart*, EUA-1942).



Criminal en pantalla

En una notable película iraní titulada **Kandahar** (dirigida y escrita por Mohsen Makhmalbaf, 2001), una mujer afgana llamada Nafas intenta volver a su país, viajando a través de Irán. Su objetivo es llegar a la ciudad de Kandahar y rescatar a su hermana, que ha anunciado suicidarse porque no tolera ya las muchas restricciones que el régimen talibán impone a toda mujer. En el viaje, Nafas recibe la ayuda o la hostilidad de numerosas personas, lo que de hecho documenta las realidades sociales y religiosas del régimen musulmán en Irán y en Afganistán. En una secuencia dramática se muestra la cantidad de amputados que han provocado las minas explosivas sembradas en tierra. De allí surge el aporte de piernas ortopédicas que distribuye la Cruz Roja, pero también el negocio que esas piernas permiten a la picardía local. Entre quienes ayudan a Nafas se destaca un médico que la atiende obligadamente a través de una cortina. Ella descubre que él habla un perfecto inglés y se entera de que se trata de un norteamericano, llegado a Afganistán para luchar contra la invasión soviética (1979). En la lista del elenco, ese médico figura con el nombre Hassan Tantai y es un personaje noble. En la realidad, ese hombre es un negro norteamericano llamado David Theodore Belfield y es un criminal requerido por el gobierno de Estados Unidos desde 1980.

Esta curiosa y larga intriga fue contada en seis páginas del *New Yorker* (agosto 5) por el periodista Ira Silverman, que entrevistó a Belfield en Teherán y que después recibió de él otras informaciones a través de un correo electrónico. Nacido en Long Island en 1951, dentro de una familia humilde y religiosa, David Belfield comprobó rápidamente las penurias de ser negro en Estados Unidos. Su rebeldía se formó con los incidentes documentados en la prensa y en la televisión, más los asesinatos de Malcolm X y de Martin Luther King. Pronto recibió las lecciones de compañeros y de líderes políticos, que decidieron su vida. Como muchos otros negros de su época, empezando por el mismo Malcolm X y por el boxeador Cassius Clay, el joven se convirtió a la religión musulmana. Se había convencido de que la América Negra sólo es un Tercer Mundo dentro de un Primer Mundo y que en cambio el Corán no distinguía entre la piel negra y la piel blanca. A los 18 años David Belfield fue un devoto musulmán y cambió su nombre por Dawud Salahuddin, tras un héroe mahometano del siglo XII.

Después vino el adoctrinamiento religioso y político, en especial por la presencia de Said Ramadan, un abogado egipcio, especializado en el Corán, fundador de un Centro Islámico, que en 1975 dio conferencias en Washington. Ahora había que



David Belfield / Dawud Salahuddin

³ Ver Tomo 1, págs. 423 y 425.

pasar a la acción. En 1979 el Shah de Irán fue derrocado y comenzó el gobierno del Ayatollah Khomeini, a quien Belfield/Salahuddin debía apoyar en todo lo posible, incluyendo el asesinato por encargo. Y esa fue la orden que el recluta debió aceptar en Washington, aunque después no quiso decir quién se la había dado. La orden venía de Irán, se completaba con cinco mil dólares para gastos y concedía cinco semanas de plazo. Había que matar a Ali Akbar Tabatabai, un ex funcionario de la Embajada de Irán, que se había pronunciado como opositor al régimen de Khomeini. En julio 1980 Salahuddin hizo arreglos de vehículos y disfraces con diez correligionarios. Disfrazado de cartero que debía entregar dos paquetes, llegó hasta la residencia de Tabatabai y lo mató con tres tiros. De acuerdo al plan previo, fugó de inmediato a Montreal y luego a París. A los diez días estaba en Irán. El plan había sido imperfecto. Los diez cómplices no consiguieron fugar y terminaron arrestados.

Salahuddin vivió en Irán durante los veinte años siguientes, sin recibir apoyo alguno del gobierno, después de los cinco mil dólares iniciales. Fue profesor de inglés, hizo periodismo en TV, cubrió la Guerra del Golfo (1991), entrevistó a líderes del terrorismo árabe. En el año 2001 apareció sorpresivamente como el médico de **Kandahar**, con una barba postiza que en cierto momento se quita. Así fue reconocido cuando la película se exhibió en el festival de Cannes, dato que de inmediato llegó a la familia de su víctima Tabatabai, y eso sugiere una futura venganza, como suele ocurrir entre los bandos mahometanos. Enterado del caso, el director Makhmalbaf declinó toda responsabilidad sobre la vida privada y los antecedentes policiales o judiciales de los colaboradores de sus películas.

Pero Salahuddin no se ocultó. En Teherán concedió largas entrevistas al periodista Silverman y defendió su crimen como “un acto de guerra”, que la religión permite, pero en cambio condenó el ataque mahometano a las Torres Gemelas, de setiembre 11, porque supuso la muerte de miles de inocentes, lo cual contraría los preceptos del Corán. Entre otras declaraciones a Silverman incluyó el recuerdo de su resistencia inicial tras la orden de matar a Tabatabai. Habría preferido matar a Kermit Roosevelt (ex agente de la CIA) o a Henry Kissinger, porque eso habría significado para el mundo un golpe contra Estados Unidos, algo más importante que la muerte de un opositor iraní poco conocido. En un caso o en otro, Belfield/Salahuddin tiene una ventaja personal para su futuro. Entre Irán y Estados Unidos no hay convenios de extradición. Pero sabe que los amigos de Tabatabai lo están buscando para matarlo.

El País, 7 de octubre 2002.



Peripecias de un actor

Siete años antes de su muerte (1989) Laurence Olivier publicó su autobiografía, titulada **Confesiones de un actor**, que es lectura indispensable para quien se interese por el teatro inglés y por la carrera del versátil protagonista, uno de los

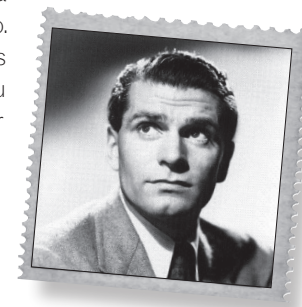
mayores hombres de la escena británica. Allí hay algunas lecciones sobre teatro y allí figura también su experiencia con el cine norteamericano, que fue un sufrimiento y después una enseñanza.

En 1931 Olivier estaba casado con la actriz Jill Esmond y con ella viajó a Hollywood. Actuó en tres películas de escasa importancia, mientras su esposa esperaba en RKO la firma de un contrato por 1.500 dólares semanales y su posible debut como primera actriz en **A Bill of Divorcement**, pieza teatral de Clemence Dane. Pero en octubre 1931 la RKO cambió de mandos. Como gran jefe ingresó David O. Selznick, que había sobrevivido a un conflicto con la Paramount. Lo primero que hizo Selznick fue reducir a la mitad todos los sueldos, invocando la crisis nacional de aquel momento. El presunto contrato de Jill Esmond se reduciría a 750 dólares. Fue entonces que Olivier ingresó al despacho de Selznick y vio por azar el borrador del contrato que la empresa estaba ofreciendo a una actriz nueva, que debutaría en **A Bill of Divorcement**⁴. El contrato mencionaba 1.500 dólares por semana. La lectura convenció a Olivier de que el plan para Jill no tenía futuro, así que el matrimonio se fue de Hollywood sin firmar. La actriz debutante era Katharine Hepburn.

Un segundo episodio también colocó a Olivier en el borde desagradable de la fama. En 1933 fue probado para el protagonista masculino de **Reina Cristina**, una película que por motivos de contrato dependía más de las decisiones de Greta Garbo que del director Mamoulian, del productor Walter Wanger o de la misma empresa M.G.M. Trabajó incómodo durante dos semanas y terminó rechazado por la actriz, quien prefería y consiguió a John Gilbert para ese papel. Por segunda vez Olivier se fue de Hollywood con un fracaso en los hombros y ese fracaso era nada menos que ser despedido por una primerísima actriz. Después se alegró de no haber hecho el papel, porque ese personaje no le convenía y porque significó a su vez la caída final en la agonizante carrera de John Gilbert.

Olivier hace una mención muy superficial de su tercer episodio en Hollywood, que fue decisivo para su futuro. En 1938 el director William Wyler viajó a Europa, buscando actores y actrices. Por acuerdo con el productor Samuel Goldwyn, debía integrar un elenco de perfecta pronunciación británica para el elenco de **Cumbres borrascosas (Wuthering Heights)**. El primer objetivo era contratar a Olivier, pero éste se escapaba de todo posible trato. Tenía sus fundadas reservas sobre Hollywood y además no quería dejar en Inglaterra a Vivien Leigh, que era su amor reciente y clandestino. Tras varias vueltas, Olivier accedió al plan, pero Vivien lo acompañó a Estados Unidos, ahora con la promesa de que ella tendría en Cumbres borrascosas el segundo papel femenino (Isabella), aunque habría preferido el primero (Cathy).

Después todo cambió. Al llegar a Hollywood, donde el rodaje de **Lo que el viento se llevó** había comenzado con un deliberado incendio de utilería, Vivien Leigh recibió de pronto el codiciado papel protagónico de Scarlett O'Hara, que había alterado la vida de varias actrices en los meses previos. En **Cumbres borrascosas**, Isabella quedó a cargo de Geraldine



⁴ Eventualmente el film llegó al Río de la Plata con el título **Doble sacrificio**.

Fitzgerald. Al iniciar ese rodaje, Olivier se condujo como un divo insoportable. Comenzaba por despreciar al cine mismo, donde no encontraba la llama sagrada que el teatro le daba. Seguía por despreciar a Merle Oberon, creyéndola una actriz incompetente. Y terminaba por protestar contra Wyler, quien mantenía su hábito de hacer repetir una escena muchas veces, hasta la perfecta combinación de movimiento, luz, entonación. Era un perfeccionista. Y aunque eso le fue protestado muchas veces, Wyler tuvo oportunidad de escribir (en 1979) que la lista de actores y actrices beneficiados con un Oscar por su trabajo con él era bastante impresionante: Bette Davis, Olivia de Havilland, Audrey Hepburn, Greer Garson, Barbra Streisand, Teresa Wright, Fay Bainter, Walter Brennan, Fredric March, Harold Russell, Burl Ives, Charlton Heston, Hugh Griffith. El mismo Olivier fue candidato a un Oscar por su labor en **Cumbres borrascosas**. Ningún director podía igualar ese record.

Wyler terminó por bajar a Olivier de su pedestal, mostrándole lo que en cine se podía lograr con una interpretación dramática. Y el actor no sólo aceptó la lección sino que inició una firme amistad con el director. Tres años después lo invitó a que viajara a Inglaterra y lo dirigiera en **Enrique V**, oferta que Wyler declinó y que fue el debut de Olivier en la dirección. Más tarde dio un paso mayor, al dirigir y actuar en **Hamlet**, con un doble Oscar (1948) por la película y por su actuación. Cuando menciona el caso en su autobiografía, Olivier recuerda que en ese momento él tenía 40 años y que la actriz Eileen Herlie, a cargo de su madre Gertrudis, tenía doce años menos que él. También menciona la clásica pregunta de muchos estudiantes de la obra: ¿Hamlet y Ofelia eran amantes? Y la respuesta de un director teatral: "En mi compañía, siempre".

El País, 21 de octubre 2002.



Cine en TV

En una reciente Columna de esta sección Espectáculos (octubre 27) Jorge Abbonanza apuntaba con razón y con nostalgia las diferencias entre el espectáculo cinematográfico de ayer, visto en salas adecuadas, y el otro cine de hoy, visto en TV, sin la concentración anterior, porque en el ámbito doméstico se cruzan interferencias de varias clases, sin olvidar la espantosa intercalación de publicidad en la proyección misma. Allí señalaba también la diferencia en cifras que la TV ha provocado en Uruguay a lo largo de medio siglo, porque de los 19 millones de espectadores cinematográficos por año (cifra de 1953) se ha caído a los dos millones de hoy. Asimismo, la TV ha aniquilado a los diarios vespertinos en todo el mundo y ha reducido la circulación de los matutinos. Ofrece la ventaja de una información frecuente y visual sobre lo que ocurre en el mundo y en el país propio, pero a costa de una visión superficial, en píldoras, que permite enterarse pero a menudo no permite entender. Para comprender algo más, sigue siendo necesaria la prensa diaria o semanal.

Algo cabe agregar sobre el cine en TV, con la perspectiva de un espectador en América Latina. Ante todo, ese material es transmitido desde Estados Unidos, con

limitaciones idénticas y aun mayores a las que hoy padecen las salas de estreno, o sea poco o ningún cine de Europa o de Asia. Y aunque la riqueza del cine americano sonoro permitiría elegir material de siete décadas, la TV desecha casi todo ello y repite intrigas policiales de segundo orden, confusiones de identidad, balazos en la calle y autos que explotan.

En segundo lugar, elegir programa es una difícil tarea. En los cines, un estreno suele estar precedido de información en los diarios, y después completado con alguna crítica posterior. Además ese estreno permanece habitualmente una semana en cartel, y así se puede elegir programa con cierto conocimiento. En la TV Cable, en cambio, se cuenta a lo sumo con una revista mensual donde a cada película se conceden ocho líneas que aportan país, fecha, nombre del director, tres intérpretes y una píldora sobre el argumento. En apariencia, algunos canales no dan información sobre sus películas, o las limitan a los títulos, con lo cual el encargado de la revista mensual debe adivinar o resignarse. Cabe tener cierta piedad por su tarea, que exige tener anuarios y catálogos abundantes y actualizados para evitar errores y omisiones. El encargado no tiene todo lo necesario, como lo sabe quien examine la revista con celo profesional. Y en última instancia, aun si lee una excelente información sobre una excelente película que dará un canal de TV, el espectador deberá resignarse a cierta fecha y cierta hora, con posible repetición a las 4 de la mañana, una semana después. Y es así como mucho espectador se dedica al "zapping", cambiando de canal hasta encontrar algo (ya empezado) que pueda interesarle.

Otra dificultad concierne a los subtítulos en español. Por lo que se puede deducir, casi todas las películas llegan a un centro de distribución para América Latina (en Miami, en Atlanta, en New York, en México, en Buenos Aires), que se ocupa de traducir e imprimir los diálogos y otros textos del original inglés. Pero para ello no tiene otra fuente que la película misma, sin el libreto escrito (los libretos no se publican y los pocos publicados ya se perdieron). Así el traductor se pone los auriculares y escribe a velocidad su versión de lo que escucha. Puede ocurrir que sólo posea un inglés liceal, sin bastante frecuentación del lenguaje norteamericano en la vida doméstica o en el periodismo. Entonces traduce literalmente, con pintorescos errores. Escucha "at the eleventh hour" y escribe "a la hora once", aunque el real sentido de esa expresión es "a último momento" o "sobre la hora". También suele ocurrir que el traductor sea un joven poco enterado de la historia. Aparece alguno de los notables documentales sobre el siglo XX, que se prepararon con recopilación de noticiarios, y el traductor escribe en los subtítulos algunos nombres que creyó escuchar. Así pudieron leerse las menciones incidentales de un aviador Limber, de un gobernante Rusvel, de un pintor Lotret, de escritores llamados Folner o Somerset Mom. Habría que apuntar esas cosas.

El colega Álvaro Loureiro, que habla inglés y se divierte con tales traducciones, pescó una vez una perla mayor. En una película sobre los procesos de Oscar Wilde, un abogado anuncia que presentará un *affidavit*, o sea una declaración jurada. El traductor nunca oyó hablar de eso, así que escribió "les presentaré a A.F. Davis". (Risas en la sala).

El País, 4 de noviembre 2002.



Show Business en la mina

Nueve operarios quedaron atrapados al fondo de una mina de carbón llamada Queecreek, al S.O. de Pennsylvania. Estaban prisioneros a cien metros de profundidad, con salidas laterales que se inundaron de agua helada, sin renovación de aire y sin otra comida que un sandwich que repartieron. Resignados a la muerte, se ataron entre sí, para que sus cadáveres quedaran juntos. Escribieron en papeles sus últimos mensajes a sus familias y echaron esos papeles en un balde. Aunque los equi-

pos de rescate trabajaron a gran velocidad, demoraron cuatro días en instalar las cuerdas con que pudieron izar a los nueve mineros, uno por uno. Estaban demacrados, pero vivían.

Después vino lo mejor. Pasaron unos pocos días y la revista *Variety* informó que los nueve mineros y un colega que trabajó en el salvamento firmaron contrato con la empresa Walt Disney, cediendo los derechos para filmar la historia del percance, contra una remuneración de un millón y medio de dólares. El trato



The Queecreek Mine Rescue Memorial

comprende también un libro que editaría Hyperion, firma de Disney. Cada uno de los firmantes recibiría así 150.000 dólares, aunque a eso habrá que descontar impuestos y gastos legales.

Como lo señala un artículo en *The New Yorker* (agosto 19) el pago puede ser mucho o poco, según donde se coloque el observador. En épocas normales, su remuneración anual en el trabajo sólo llegaría a 40.000 dólares, o sea que Disney les estaría pagando más del triple de su ingreso habitual. Pero el *New Yorker* recoge datos del *Wall Street Journal*, señalando que la mina Queecreek es parte de la empresa Citigroup, cuyo jefe máximo Sanford Weill cobró en el año 18 millones de dólares entre sueldo y conceptos adicionales. En la empresa Disney, su jefe máximo Michael Eisner cobró 723 millones de dólares entre 1996 y 2001, o sea un promedio de 145 millones por año, cifra que podría pagar los salarios de tres mil mineros del carbón.

Una semana después del rescate, el presidente Bush se sacó una foto con los mineros. Les hizo un discurso subrayando el espíritu solidario de quienes estuvieron dispuestos a morir juntos y después negociaron con Disney como un solo hombre, sin las luchas internas que el dinero despierta. Como lo señala el artículo de *The New Yorker*, el discurso de Bush traduce un bello sentimiento. Pero recuerda que al mismo tiempo el gobierno Bush recortó en un seis por ciento los fondos federales de apoyo a la Mine Safety and Health Administration, oficina que se ocupa de cuidar la seguridad y la salud en las minas. Según esas fuentes, el recorte llevaría a reducir en un 25 por ciento la cantidad de inspectores en esa dependencia. Y eso será grave, considerando que, según el artículo, 29 mineros habían muerto por accidentes de trabajo en 1998, cifra que subió a 42 muertes en el 2001.

El futuro está lleno de optimismo, sin embargo. Como la firma Disney siempre procura levantar el ánimo de las familias, su película no se llamará *La tragedia de la mina* o *Muerte cercana* sino algo así como *Rescate heroico* o *Nueve vidas*. Para defender el plan, algún minero tendrá que ser interpretado por Tom Cruise,

Jack Nicholson, Brad Pitt o George Clooney, que son famosos. Ese primer actor tendrá mejor papel, como ejemplo de resistencia para los otros mineros durante cuatro días críticos y como esforzado líder en el rescate final. Con un libretista astuto se obtendrá también la manera de que Julia Roberts, Michelle Pfeiffer o Jennifer López esperen ansiosas al borde de la mina. Todos esos intérpretes cobran millones. Los nueve mineros verán la película y tendrán la satisfacción de que sus cuatro días entre la vida y la muerte han mejorado la fortuna de otros. En este mundo han sobrevivido.

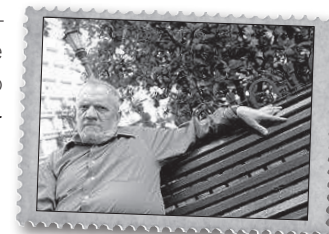
El País, 18 de noviembre 2002.



La vuelta de Ulive

Uruguay es un gran exportador de uruguayos. Lo dicen hoy las colas en consulados y embajadas, en un fenómeno que puede ser explicado por la economía actual. Pero también lo han dicho en el pasado quienes registraron la evasión de talentos, con ejemplos notorios como los actores que han triunfado en Argentina (abundantes premios a China Zorrilla) o los escritores que han ganado certámenes y distinciones en España, como Juan Carlos Onetti y Taco Larreta. Este país chico no tiene bastante dinero para la cultura, de la cual nadie consigue vivir.

Un ejemplo ahora actualizado es el de Ugo Ulive (n. 1933), que volvió el mes pasado a Uruguay, para una breve visita, y dejó abundantes síntomas de sus triunfos, aunque evitó toda jactancia al contar su carrera. A los catorce años Ulive ya había subido a un escenario, iniciando una carrera de ascenso progresivo, como actor, asistente de dirección, luego director y adaptador. Esa carrera fue cumplida mayormente en El Galpón, donde impuso alguna iniciativa personal (la murga de *El gran tuleque*, 1960) y donde su nombre figuró al lado de autores eminentes, como Arthur Miller, Anton Chejov o Carl Zuckmayer, sin olvidar la enseñanza que recibió de directores como Pepe Estruch y Atahualpa del Cioppo.



Ugo Ulive

Pero eso no le alcanzó. También quiso hacer cine, lo cual era una verdadera audacia en el Uruguay de hace medio siglo. Tenía ese empeño desde 1951 y lo llevó adelante con *Un vintén p'al Judas* (1958), película que parece haberse perdido en laboratorios o incendios. Un ruido mayor llegó en 1960 al filmar *Como el Uruguay no hay*, un corto de diez minutos, concentrando una crónica satírica de costumbres nacionales, que suscitó un pequeño escándalo. Figuraba en un grupo de 21 films, para un concurso de cine nacional que organizaba el SODRE junto a un festival de cine documental y experimental. Pero la directiva del instituto declaró que *Como el Uruguay no hay* quedaba fuera de concurso,

aparentemente por conservadores motivos políticos. Esto ocasionó artículos en la prensa y un manifiesto público con un centenar de firmas. El caso se repitió con variantes en 1966 cuando Ulive (con Mario Handler) hizo **Elecciones**, primero prohibida y luego autorizada por los gobiernos de entonces.

Tras la agri dulce experiencia uruguaya ocurrió la primera ausencia, cuando Ulive trabajó en La Habana, durante 1961-1965, dirigiendo obras de García Lorca, de Bertolt Brecht, de Carlo Goldoni. A eso sucedieron dos años en Montevideo (1966-1967) y después el más largo período en Caracas, que se inició en 1968 y dura hasta hoy. Esas tres décadas parecen haber sido notables, ante todo por el repertorio que Ulive llevó a escena, desde Shakespeare hasta modernos experimentos de Tom Stoppard y Peter Handke, sin olvidar alguna obra propia de título audaz, como **Mefistófeles con sotana** (1986). Sus tareas en Caracas culminaron en 1993 con el Premio Nacional de Teatro, concedido por unanimidad, que le supone además una pensión vitalicia. Poco después, Ulive resolvió retirarse de la dirección teatral. En su descripción, se había hartado del actor que no recordaba su letra, de la actriz que siempre llegaba tarde al ensayo, del escenógrafo que no terminaba de entregar sus bocetos. Había cumplido lo suyo, era venerado por buena parte del mundo cultural venezolano y podía dedicarse ahora al arte más secreto de escribir en casa.

A esa última etapa pertenece **Danzas tristes**, el libro que vino a presentar en Montevideo, porque fue editado aquí por Trilce y porque trata en parte de un fenómeno muy uruguayo que se llamó “los Sakharoff” (Alejandro y Clotilde) pareja de baile que tuvo su fama local en las décadas de 1930 y 1940. La intriga que Ulive inventó alrededor de ellos tiene cierto suspenso pero luce sobre todo por su inventiva y por su fluido estilo. Como a Ulive no le alcanzaban el teatro y el cine, ahora hay que celebrarlo como escritor.

Toda esa carrera tuvo una culminación adicional. En 1998 la Fundación Cultural Chacao editó en Caracas un lujoso folleto que se titula **Ugo Ulive – 50 años en la vida de un artista**. Contiene algunos conceptos superlativos y firmados, transcritos en páginas grandes de excelente papel y muy buena reproducción para las fotografías. Pero contiene, sobre todo, la documentación incontestable, con los programas teatrales, las fotos, los recortes de prensa, hasta una informativa y abrumadora cronología final. El objeto demuestra un reconocimiento extranjero, que Ulive podría mostrar con legítimo orgullo, pero su modestia lo limitó a que el folleto sea propiedad de unos pocos privilegiados. Haría falta un ejemplar para el Museo de Exportaciones Nacionales.

El País, 9 de diciembre 2002.



El alivio de Irán

Los espectadores que hayan llegado a la desilusión frente al repertorio del cine actual, harán bien en recuperar la alegría, acercándose a toda película de Irán que se les ofrezca, sea en pantallas, en video o en cable. Hasta donde llega lo mostrado,

todas esas películas tienen buen color y excelente técnica de cámara y montaje, pero se trata de una técnica aplicada a la mejor narración y no al derroche de pirotecnia que suele exhibir el cine americano. A la inventiva y originalidad de varios temas se agrega en el cine iraní una notable naturalidad para la interpretación, especialmente en los niños. Se puede creer en lo que se ve.

Hasta ahora, los eruditos tienen poco que aportar sobre el cine de Irán. Faltarían más estrenos, más notas periodísticas europeas, más filmografías de realizadores con apellidos exóticos, como Kiarostami, Makhmalbaf, Majidi, Panahi, cuyas películas de los últimos doce años se han exhibido en Uruguay con escasez de fechas y en evidente desorden de la cronología. Si cabe apuntar algún rasgo nacional en ese cine, corresponde elegir la frecuencia del escenario montañoso y de los pueblitos de trazo laberíntico. A esa peculiar geografía no se agrega la historia, que debe ser un tema ingrato.

Irán soportó durante décadas una monarquía autoritaria, que armaba al ejército y enriquecía a cortesanos acomodaticios, pero no atendía la salud, la educación ni la vivienda del pueblo. Lo dice el periodista polaco R. Kapuscinski, en su documentado libro **El Sha**. Eso se acabó con la revolución (1979), pero entonces comenzó la “república islámica” que comandó el Ayatollah Khomeini y que planteó otras limitaciones sociales, prohibiendo la música, el alcohol, la influencia occidental. Tras la prolongada guerra con Irak (1980-1988) y la muerte de Khomeini (1989), esa república islámica mantuvo sus normas religiosas para la vida privada, diversas medidas de censura en nombre del Corán y la humillación de la mujer al nivel de ciudadana de segunda categoría, dato que terminó reflejado en el periodismo internacional y en el mismo cine de Irán.

Y esta es ya una paradoja, porque al mismo tiempo allí aparecen mujeres que escriben y dirigen cine, a un nivel que supera a Hollywood. Entre ellas, Rakhshan Bani Etemad aparece definida en una nota inglesa (*Sight and Sound*, mayo 2001) como la más prominente de sus colegas y su película **Bajo la piel de la ciudad** está descrita como una enorme crítica social, enfocando el desempleo, el analfabetismo, la emigración. Otra directora llamada Tahmineh Milani fue arrestada y corrió el riesgo de ser ejecutada, tras una película suya, titulada **La mitad oculta**, que habría apoyado movimientos contrarrevolucionarios y ateos al describir la revolución de 1979. Esto originó un movimiento internacional de firmas prestigiosas para salvar la vida de Milani, según lo cuenta la misma revista (diciembre 2001). Como dato más optimista, cabe agregar que el talentoso director Mohsen Makhmalbaf tiene una hija también talentosa, llamada Samira, que a los 18 años debutó como directora con **La manzana**. A los 21 dirigió **Pizarrones**, donde un grupo de maestros y maestras lleva pizarrones a la espalda, en la frontera con Irak, como parte de un combate contra el analfabetismo. Es una idea.

A falta de esos títulos, que parecen valiosos por su sustancia, es satisfactorio encontrar en video una copia de **El espejo**, película de Jafar Panahi, director de **El círculo**. Aquí una niña de ocho años sale de la escuela, no encuentra a su madre y procura llegar a su casa a pie, en ómnibus o en auto, con ayuda de transeúntes.



Cámaras y micrófonos siguen muy de cerca sus peripecias, entre el complicado tránsito de la ciudad. También recogen el largo monólogo de una pasajera anciana que cuenta sus problemas familiares a la vecina de asiento, o los esfuerzos físicos de la protagonista para subirse hasta la ranura de un teléfono público que le queda alto. En el conjunto, por la riqueza del apunte popular, **El espejo** parece una herencia del neorrealismo italiano. Al excelente trabajo de cámara agrega dos datos peculiares. Uno es un diálogo de una pareja sobre la esclavitud femenina en el país y en las tareas del hogar. Aquí asoma la defensa de la mujer que está expuesta con más amplitud en **El círculo** de Panahi. El otro dato sorpresivo es que a mitad de su recorrido, la protagonista baja del ómnibus, se quita parte de la ropa y declara que ya no quiere seguir filmando. Allí el espectador entiende que todo lo anterior no era realidad sino ficción. Se infiere que también el sentido monólogo de la anciana estaba escrito de antemano, pero la mujer declara que sin embargo esa es la historia de su vida. La constancia de que “esto es sólo una película” se asemeja a lo que en el teatro de Bertolt Brecht fue rotulado como “distanciamiento”. Es el cine dentro del cine y ya fue utilizado por el maestro Kiarostami. Pero tiene una final vuelta de tuerca. El equipo de filmación acepta que la niña se rebele, que camine sola y que prescinda del libreto, pero la sigue hasta la casa, porque la película no se puede interrumpir. Como dicen en Broadway, el show debe continuar.

El País, 16 de diciembre 2002.

Títulos citados (Con excepción de **La mitad oculta**, todos fueron estrenados comercialmente o exhibidos en ciclos retrospectivos.)

Bajo la piel de la ciudad (*Zir-e poost-e shahr*, Irán-2001) dir. Rahshan Bani Etemad; **Círculo**, **El** (*Dayereh*, Irán-2000) dir. Jafar Panahi; **Espejo**, **El** (*Ayneh*, Irán-1997) dir. Jafar Panahi; **Manzana**, **La** (*Sib*, Irán-1998) dir. Samira Makhmalbaf; **Mitad oculta**, **La** (*Nimeh-ye penhan*, Irán-2001) dir.: Tahmineh Milani; **Pizarrones** (*Takhté siah*, Irán-2000) dir. Samira Makhmalbaf.



Pasado condicional

Se puede objetar con buenas razones el repertorio cinematográfico habitual del servicio de TV Cable, que repite sin piedad algunas fórmulas superficiales. Pero en cambio es necesario elogiar el repertorio documental, en un género que antes tenía poca difusión. Sus empresarios parecen haber comprado todos los noticiarios filmados no sólo en América y Europa sino también en Asia, África y Oceanía. Con ese material, más algunas tomas de enlace y algunas entrevistas a sobrevivientes y a estudiosos, la TV Cable ha rendido valiosos informes sobre inventos, hazañas, desastres, guerras y personalidades, no sólo en el riquísimo siglo XX sino en mucha época anterior, apoyándose en el museo, en la colección privada y en la arqueología.

Las vías habituales de esos documentales son el canal A&E (Arts and Entertainment) y el History Channel, “donde el pasado cobra vida”, según reza su refrán

habitual. No sólo se transcribe allí lo que se sabe sobre temas muy variados sino que además se discute la verdad de las versiones aceptadas. En algún caso, las modernas técnicas del ADN han rendido nuevas pistas sobre crímenes que habían quedado en el misterio. En otro programa reciente, se cuenta el asesinato de Robert Kennedy (en Los Ángeles, junio 1968) pero se discute la versión oficial de que el único asesino haya sido Sirhan P. Sirhan, luego condenado a cadena perpetua. En su revólver cabían ocho balas, pero luego se encontraron rastros de diez disparos, desde sitios distintos, y eso supone una conspiración de dos o más asesinos. El caso no es concluyente, pero enseña a desconfiar de versiones oficiales, como ya había ocurrido con el otro asesinato de John F. Kennedy en 1963.

Una variante en esos temas históricos, planteada en un programa del History Channel, fue la especulación que en inglés recibe la corta denominación *What if...?* y que en castellano se podría expresar como “¿Qué habría pasado si...?”. En términos concretos, pero ficticios, si Alemania hubiera ganado la batalla aérea sobre Inglaterra (1940), toda Europa habría sido dominada por el nazismo y el mundo de hoy sería distinto, si existiera. Ese fue por cierto el tema de **It Happened Here**, una original película inglesa de Kevin Brownlow y Andrew Mollo (1963). En el ejemplo presentado por History Channel, se señala que en Sarajevo (1914), el carruaje del archiduque Franz Ferdinand fue desviado del camino previsto, lo cual condujo a que él y su esposa fueran asesinados por el anarquista Gavrilo Princip. Por una complicada trama política, ese crimen llevó al estallido de la Primera Guerra Mundial. Sin el desvío del carruaje, quizás no se habrían producido esa guerra, ni la Revolución Rusa, ni Adolfo Hitler, ni la Segunda Guerra ni el servicio de TV Cable.

En el mismo documental, la historia retrocede aun más. Recuerda con cariño a la prodigiosa Annie Oakley (1860-1926), cuya puntería con un rifle era excepcional. A veinte metros de distancia podía pegar con una bala en el filo de un naipe. Ese y otros milagros suyos eran un número fuerte en el circo del legendario Buffalo Bill. El circo llegó a Alemania, en alguna fecha cercana a 1880, y allí Annie Oakley lanzó el desafío habitual. Invitaba a un espectador valiente para que sostuviera un cigarro en la boca. Con un balazo, ella le quitaría la ceniza. Quien se atrevió ese día fue Friedrich Wilhelm, príncipe heredero de la corona de Prusia, que tendría poco más de veinte años. De él se dijo que siempre quiso ser protagonista de todo y que si concurría a un velorio pedía el papel de cadáver. Por eso quiso ser la valiente víctima de Annie Oakley. Pero ésta se limitó a poner una bala en el cigarro del príncipe. Si le hubiera errado por cinco centímetros, el príncipe habría muerto, no se habría convertido en el Kaiser Wilhelm II (1888) y no habría empujado a Alemania hasta su papel principal en la guerra de 1914-1918. El pasado habría cobrado otra vida.

Observadores locales han señalado algo similar sobre cierto partido de fútbol en el estadio brasileño de Maracaná, julio de 1950. Un tiro del puntero uruguayo Alcides Ghiggia entró muy cerca del palo y se convirtió en gol. Si se hubiera desviado cinco centímetros no habría habido gol, ni triunfo, ni campeonato, ni se hubiera hablado de la garra charrúa durante más de medio siglo.

El País, 30 de diciembre 2002.



Abogados corruptos

En un original drama titulado **Fuera de control** (*Changing Lanes*, dir. Roger Mitchell, 2002), de reciente estreno, dos hombres chocan con sus autos en una calle de New York, quedan peleados, pierden veinte minutos y pierden también las au-

dencias judiciales a las que debían concurrir. Uno es un abogado (Ben Affleck) citado para defender como legítima la administración por su bufete de una rica Fundación de beneficencia. El otro es un caballero negro (Samuel L. Jackson), separado de su esposa, que está perdiendo en el juzgado la custodia de sus dos hijos varones, a raíz de un pasado alcohólico.



Sería enojoso transcribir aquí los acercamientos y las peleas de ambos hombres o cuestionar alguna incoherencia de sus conductas. Pero importa destacar un valiente dato de crítica social. En medio de las discusiones, el abogado Affleck llega a enterarse de que le han encargado defender una causa villana. Sin que él lo supiera, el bufete de abogados está robando tres millones de dólares a la Fundación que administra. Eso contradice el idealismo

con que encaró su profesión y el idealismo que muestran dos jóvenes aspirantes a ingresar al estudio. Algo similar le había ocurrido a Tom Cruise en **La fachada** (*The Firm*, dir. Sydney Pollack, 1993), cuando descubre que el FBI se interesa por los manejos de sus abogados mayores.

Pero la corrupción de abogados, contadores, banqueros y hasta policías no es una novedad en el cine americano. Para esos papeles nacieron Edward Arnold, Lionel Barrymore o Claude Rains, combatidos con discursos por Gary Cooper o James Stewart, bajo la batuta de Frank Capra. El dato optimista era que la corrupción terminaba derrotada, porque en el fondo la gente es buena, apoya al héroe, humilla al villano. Esa era la moraleja fácil y engañosa de **Qué bello es vivir** (*It's a Wonderful Life*, Capra, 1946), un cuento de hadas que le gustó a tanta gente.

La moraleja se da vuelta en **Fuera de control**. Cuando el abogado idealista Affleck reprocha a su jefe y suegro (otra vez Sydney Pollack) haber sustraído tres millones a una Fundación filantrópica, Pollack le contesta con una lección de realismo. Dice al joven que no debe hacerse ilusiones, porque también las fortunas de la Fundación surgieron de explotar a otros, probablemente a los campesinos en los bosques de Malasia, así que mucho dinero es sucio y la calesita sigue porque así es el mundo. Los ladrones roban a otros ladrones. El protagonismo del "dinero sucio" ya estaba apuntado por George Bernard Shaw en **Comandante Bárbara** (1905), enfrentando al Ejército de Salvación con los fabricantes de armas, pero después pasó mucho tiempo, siguieron fabricando armas y se produjeron dos guerras mundiales. En cuanto a **Fuera de control**, es probable que ya se haya exhibido ante dirigentes de las Fundaciones Ford, Rockefeller, Guggenheim y otras, pero no hay noticia de sus reacciones.

Y en otro sentido la moraleja de la película contradice a los precedentes. En las últimas escenas, Affleck resuelve quedarse con el bufete de abogados, con la corrupción y con su casamiento de conveniencia. Aquí no hay lecciones de moral para niños de hoy.

El País, 6 de enero 2003.



Tupamaros, todavía

Hace ya treinta años, el director greco-francés Costa-Gavras puso a Uruguay en el mapa cinematográfico, al filmar **Estado de sitio** (*État de siège*, 1972). Su tema único era una parcial descripción del movimiento Tupamaro, hacia 1970, con especial atención al secuestro y asesinato de Dan Mitrione, el funcionario norteamericano que habría instruido a la policía local sobre el uso de la tortura. Con la prudencia habitual para evitar pleitos, la palabra Mitrione aparece sustituida por el apellido Santore y la palabra Uruguay por la vaga alusión a un país sudamericano. Pero ese disimulo no engañaba a nadie. En una escalerilla de avión se lee la palabra Montevideo, en una escena se ve un fragmento de un diario que es claramente *El Día* y por otra parte la palabra Tupamaros, reiterada en los diálogos, no podía corresponder a otro país.

Revisada ahora la copia en video, **Estado de sitio** termina por ser una correcta película de acción con realidad social al fondo y sin intención de "suspense", porque la muerte del personaje está mostrada en las primeras escenas. Parece muy dinámico el comienzo, con el ajetre callejero que procura tres secuestros simultáneos. Y es novedosa una secuencia final, donde el último jefe tupamaro (Jean-Luc Bideau) recibe sucesivamente en un viaje de ómnibus a otros jefes, para la consulta sobre ejecutar o no al Santore secuestrado. La respuesta es afirmativa, la ejecución se produce y en seguida otras silenciosas imágenes informan la llegada de un nuevo asesor norteamericano que suplirá a Santore.



Pero **Estado de sitio** no quería ser sólo una película de acción sino abiertamente una declaración política, como le gustaba a su director y con Yves Montand como víctima, por tercera vez. En 1968 Costa-Gavras narró en **Z** un asesinato político de 1963, y ese relato fue toda una eficaz denuncia sobre el gobierno de los coroneles en Grecia. Poco después atacó en **La confesión** los procedimientos con que Stalin se libró de dirigentes incómodos en Checoslovaquia (1952), siguiendo el relato publicado por Artur London, una de sus víctimas⁵. Esa línea temática siguió después de **Estado de sitio**

⁵ Ver pág. 177.

con **Missing** (1981) que cuestionaba el golpe de Pinochet en Chile (1973), tomando el caso real de un ciudadano norteamericano. La vocación de Costa-Gavras ha sido discutida, pero hasta cierto punto está muy bien que el cine político exista, para que el espectador piense y para que unos países se enteren de los problemas de otros países, como pudo ser el caso de **La batalla de Argelia** (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo-1965) o de **JFK** (Oliver Stone, 1991). En **Estado de sitio** no se denuncia solamente la colaboración de Estados Unidos para la tortura policial sino que se destina toda una secuencia a describir una capa dirigente de banqueros y empresarios que oprimen y explotan al pueblo. Pero los guerrilleros no figuran como héroes.

Lo malo del cine político es la inevitable parcialidad de sus datos y sus opiniones, incluyendo ante todo sus verdades a medias. En el caso de **Estado de sitio** es procedente comparar su sustancia con la información surgida en tres décadas sobre el fenómeno Tupamaro. Al efecto resulta muy útil el reciente libro **La revolución imposible**, de Alfonso Lessa, que reúne la objetividad con una abundante documentación. Mediante numerosas citas entre comillas, que llegan a abrumar, Lessa ratifica la idea de su título. Establece, ante todo, que la revolución tupamara era imposible porque en Uruguay no existían las condiciones sociales necesarias. La historia confirma que las revoluciones sólo progresan como reacción a gobiernos autoritarios, como fue el caso de Francia (1789), Rusia (1917), Cuba (1959) o Nicaragua (1978), donde la protesta social era extendida. En cambio, sin una suficiente adhesión de la clase obrera, el movimiento Tupamaro quedaba reducido en Uruguay a grupos idealistas y juveniles de la clase media, que daban golpes parciales y divulgaban manifiestos bien escritos pero inoperantes. Nadie se convertía en tupamaro por leer un documento, señala Mauricio Rosencof en el libro de Lessa (p.78). A lo cual se agregan otras debilidades. Una fue que los guerrilleros no supieron evaluar debidamente el poder militar y policial que enfrentaban. Otra fue la facilidad con que terminaban infiltrados por el enemigo, al punto de que en cierto momento los militares poseían la versión grabada de una reunión guerrillera supersecreta. Y encima de ello, la guerrilla podía obtener cierta adhesión por las operaciones generosas, tipo "Robin Hood", como fueron los casos de la Financiera Monty o del grupo Mailhos, que denunciaban la corrupción económica, pero en cambio provocaba rechazos por las operaciones de violencia, como la ocupación de Pando o las diversas ejecuciones, incluyendo la de Mitrión.

Esa diferencia afectó a la película, que era correcta como acción, pese a sus simplificaciones y a la facilidad con que aquí caen los cabecillas durante una reunión. Pero no podía suscitar adhesión emocional, porque contaba un crimen deliberado que muchos creyeron injusto. La película fue prohibida por el gobierno militar en Uruguay, donde se la estrenó tardíamente en abril 1985. Pero supuesto que se la hubiera estrenado en 1974, nadie se habría hecho Tupamaro por ver **Estado de sitio**.

El País, 13 de enero 2003.



Cerca de Orson Welles

Los cuadros finales establecen el Copyright, que dice HBO 1999, y eso supone que durante cuatro años la película pudo aparecer en TV Cable. Pero no apareció, por uno de esos misterios de la exhibición cinematográfica. Y en cambio debió aparecer en España, porque de allí vino un video, doblado al español, que Cine Universitario exhibió fugazmente en noviembre 2002. Para aficionados más maniáticos queda desde luego el recurso de comprar en Estados Unidos el video de la versión original en inglés. Esa es una idea más cara pero mejor, considerando que la película en cuestión alude a otra que ha sido colocada en la cumbre de toda historia del cine.

La película se titula **RKO 281**, que fue el nombre de trabajo para un proyecto de Orson Welles que primero se llamó **American** y después **Citizen Kane**. Aquí está rehecha la historia de su creación y de los conflictos posteriores. Un prólogo alude a la transmisión de la presunta invasión desde Marte (octubre 1938) que dio a Welles su notoriedad y su peculiar contrato en Hollywood. Después Welles y el escritor Herman Mankiewicz (aquí Liev Schreiber y John Malkovich) preparan un argumento que en parte será una biografía del magnate periodístico William Randolph Hearst. Los datos sobre el rodaje y el resultado final oponen a aquellos autores con Hearst y su amante Marion Davies (aquí James Cromwell y Melanie Griffith). Por el medio están las furias de la periodista Louella Parsons (aquí Brenda Blethyn) y las preocupaciones de George Schaefer (aquí Roy Scheider), ejecutivo de RKO y protector de Welles, que se vio asediado por los conflictos.

Todo lo cual es cierto y aparece expuesto con la debida energía, mostrando esos conflictos en escenas elocuentes y diálogos breves. El caso culmina con que Hearst pide y consigue la adhesión de los mayores empresarios cinematográficos para realizar un boicot radical a **Citizen Kane**. Pero pierde el partido, porque los empresarios ofrecen a Schaefer una fortuna (posible dinero de Hearst) para destruir el film ya terminado y Schaefer se da el lujo de rechazar la oferta, con lo cual salvó un título para la historia. Junto a ese desarrollo mayor, **RKO 281** rebusca en algunos detalles igualmente ciertos. Aquí está la pelea entre Welles y Mankiewicz por la autoría del libreto, pelea muy dura que con el tiempo encabezaría discusiones sobre la Teoría del Autor. Está también el momento crítico en que Hearst ve amenazada su fortuna, de lo cual le salva Marion Davies vendiendo las joyas que había acumulado. Otros detalles menores surgen en diversas escenas. El antisemitismo de Hearst asoma en un diálogo áspero con los grandes empresarios cinematográficos, que en su mayor parte eran judíos. El licor que Marion Davies toma a escondidas en el castillo San Simeon es un dato sobre los rigores abstemios de Hearst.

El carácter irascible de Welles aparece trasladado desde un incidente exterior a un rasgo de su personaje Charles Foster Kane, porque Welles supo mirarse a sí mismo. El encuentro casual de Welles y Hearst en un ascensor está presentado como



cierto, aunque los textos lo mencionan como un dato ficticio dentro de una vasta leyenda (lo contó Welles, que mentía mucho).

RKO 281 inventa una secuencia inicial en la que Welles y Mankiewicz comparan una lujosa cena en el castillo San Simeon. No es probable que esa cena haya ocurrido, pero aquí sirve como punto de partida para el libreto que ambos inventan después. Fuera de ello, casi todo el relato es una dramatización de una realidad de 1940-41. Atiende con plenitud a su media docena de personajes enfrentados, pero informa poco sobre el rodaje mismo de **Citizen Kane**. Una escena es sin embargo muy elocuente. El director quería retratar a dos personajes desde abajo y el fotógrafo Gregg Toland le objeta que ya tiene la cámara en el piso y que no puede bajarla más. En la toma siguiente, los peones están haciendo un pozo en el suelo del estudio, para poner la cámara aun más abajo y conseguir el efecto. Es probable que el episodio haya sido real. Aquí sirve para subrayar que Welles no quería barreras y no aguantaba que alguien contestara “no”.

A los claros méritos de libreto y dirección (John Logan, Benjamin Ross) que empezaron por su debido estudio del caso real, cabe agregar una escenografía y un clima opresivo que a menudo recuerdan los sombríos y majestuosos salones de **Citizen Kane**. En un excelente elenco, cabe señalar que Melanie Griffith, tras haber sabido imitar a Judy Holliday en la segunda versión de **Nacida ayer** (*Born Yesterday*, 1993) repite aquí su composición de niña hipócrita y mimosa. Lo hace muy bien, pero Marion Davies debió ser una mujer más complicada.

Cabe esperar que HBO normalice la situación y presente **RKO 281** en la programación. En su defecto, el público deberá esperar que un video clandestino reaparezca en alguna función de Cine Universitario, así sea doblado al español. En este país, los cineclubes han remediado a menudo las deficiencias de la exhibición comercial.

El País, 20 de enero 2003.



Sonido y doblaje

La así llamada “globalización”, que no figura en el diccionario y que parece una idea reciente, fue intentada por el cine durante todo el siglo XX. Llegar a los públicos de todo el mundo resultó relativamente sencillo con el cine mudo, que exigía pocos subtítulos (o ninguno) y atravesaba la barrera de los idiomas. Eso explica su primer apogeo en New York, ciudad de inmigrantes que ignoraban el inglés y explica también la fama que rápidamente obtuvo Charles Chaplin, entre 1914 y 1918. Las palabras no hacían falta.

La llegada del cine sonoro provocó una crisis hacia 1928. Una salida parcial fue el ambicioso plan de dobles versiones. En las cercanías de Hollywood apareció toda una colonia latinoamericana que repetía en castellano algunas películas de Paramount, de Fox y de Metro, aunque hay quien asegura que la versión en español de **Drácula** (Universal, 1930, con Carlos Villariás) era mejor que la original en inglés con Bela Lugosi. Ese doble rodaje, aprovechando un mismo escenario con cambio

parcial de elenco, llegó a ser un vasto plan industrial cuando la Paramount instaló estudios en Joinville, cerca de París. Una parte de tales duplicaciones quedó documentada en los catálogos de cine francés de 1929-1939.

Por otro lado, productores alemanes y franceses se pusieron de acuerdo para otras dobles versiones, que sumaron docenas. Así existieron dos versiones simultáneas de **Tumultos** (Robert Siodmak, 1931), con Charles Boyer en francés y con Emil Jannings en alemán. Hubo también dos versiones de la clásica **Kermesse heroica** de Jacques Feyder (1935), con Jean Murat en francés y con Paul Hartmann en alemán, aunque con la misma Françoise Rosay en ambas. La doble versión más importante fue la de **El testamento del Dr. Mabuse** (Fritz Lang, 1933), porque quedó prohibida en Alemania por los nazis pero llegó al mundo en la versión francesa simultánea.

Los historiadores del cine no se han ocupado mucho de todo ese mundo de la doble o triple versión, que exigiría una búsqueda internacional en registros de 1928 a 1935 y que explicaría algunas líneas de la producción de entonces. Pero sería interesante comparar las tres versiones en alemán, inglés y francés de **El congreso baila** (Erik Charell, 1931) o las cuatro de **La carta**, sobre pieza teatral de W. Somerset Maugham, hechas en 1930 con distintos elencos en inglés, alemán, español y francés, diez años antes de la más conocida película de William Wyler, con Bette Davis.

Toda esa actividad de producir versiones múltiples se interrumpió hacia 1935 y pasó a ser sustituida por el subtítulo impreso, que es más económico y que subsiste hasta hoy, con deficiencias varias. Pero la globalización no se rindió. Hacia 1942, mientras la guerra importaba en Europa y en Asia, el gobierno norteamericano inició una política llamada de Buena Vecindad, para conquistar adhesiones en América Latina. En el cine quedaron algunos rastros, como un frustrado viaje de Orson Welles a Río de Janeiro (para la inconclusa **It's All True**), o **Los tres caballeros** de Walt Disney o el repentino estrellato de Carmen Miranda. Más importante fue la adopción del doblaje castellano, que en 1945 debutó en Uruguay cuando el cine Metro estrenó **Luz que agoniza** (*Gaslight*, dir. George Cukor) y que luego se contagió a otras empresas productoras y a otras salas.

El doblaje era indeseable y fue resistido con buenos motivos por gran parte del público y la crítica de aquel momento⁶. La repetición mecánica de diálogos en español era un mal suplente para las entonaciones dramáticas que pudieron lograr Ingrid Bergman y Charles Boyer, en aquella película, o después Spencer Tracy en **La séptima cruz** (*The Seventh Cross*, Fred Zinnemann-1944), por ejemplo. A eso se agregaba un problema técnico permanente. Para convencer al oído del espectador, el diálogo no sólo debe estar bien interpretado sino que debe mantener la noción de distancias y debe combinarse en forma natural con los otros sonidos de la escena. Si la técnica de grabación no consigue esos extremos, el diálogo suena artificial y el drama se cae.

La técnica mejoró después, por cierto, y no sólo en Hollywood, donde se dan estatuas Oscar a los expertos en sonido, con toda razón. Mejoró en Europa, donde el doblaje se hizo indispensable. En 1949 Italia y Francia llegaron a firmar acuerdos de coproducción, que suponían combinaciones de capitales, de técnicos y de intérpre-

⁶ Uno de los principales bastiones de esa resistencia fue el propio H.A.T. desde las páginas del semanario *Marcha*, donde todas las críticas de los films que se estrenaban en castellano comenzaban con el título *El doblaje es indeseable*. Ver Tomo 1.

tes. Sólo con el doblaje podía presentarse a Marcello Mastroianni o a Vittorio De Sica junto a Brigitte Bardot, Danielle Darrieux, Michèle Morgan o Jeanne Moreau, por vía de ejemplo. Y en las décadas siguientes, las coproducciones abundaron a tal punto que ya se puede decir que la globalización ha ganado el partido, por lo menos en Europa occidental. Si el cine de Irán sigue ganando prestigio, llegará un día en que será comprado por Disney o Warner, doblado al inglés y manejado desde New York. Ya no será el cine de Irán, desde luego.

El País, 27 de enero 2003.



Familias en pantalla

Los cinéfilos de hoy memorizan, involuntariamente, los muchos nombres de intérpretes y directores que les ofrece el cine moderno. No les hace falta tomar apuntes para encontrar las relaciones de unos con otros, como hermanos, padres o hijos. En esas relaciones también pueden incluirse cónyuges y amantes, pero los vínculos del amor son inestables y provisionales.



John, Ethel y Lionel Barrymore
en **Rasputín y la emperatriz**

En cambio el cinéfilo está seguro de que Jeff Bridges y Beau Bridges son hermanos (e hijos del actor Lloyd Bridges), como lo son Randy y Dennis Quaid, o Alec y William Baldwin, o los directores Tony y Ridley Scott. Si el cinéfilo ha leído un poco en la chismografía del ramo, sabrá también que Martin Sheen no sólo es el padre de Charlie Sheen sino también de Emilio Estevez, que no quiere usar aquel apellido. Y

eso se prolonga, porque Jamie Lee Curtis es hija de Janet Leigh y Tony Curtis (aunque éste se llama Schwartz), a lo que es necesario agregar que Keith Carradine y David Carradine tuvieron un padre importante que se llamó John Carradine. El uso del apellido no siempre es una pista segura. Con cierto disimulo, Shirley MacLaine y Warren Beatty se distancian en sus nombres, aunque son hermanos. Lo mismo han hecho Olivia de Havilland y Joan Fontaine, hermanas nacidas en Japón y crecidas en Estados Unidos hasta sus premios de la Academia.

Una primera explicación de tantos parentescos es que el talento ha florecido en algunas familias y se ha hecho hereditario. Otra es que la cercanía de las cámaras opera como invitación a entrar en carrera. Y una tercera explicación es el así llamado nepotismo, que el diccionario define como la preferencia dispensada a los parientes para los empleos públicos, pero que se prolonga al "amiguismo" y ha florecido en los papas, en Napoleón y en Intendentes municipales uruguayos, entre varios casos. Para la descripción del talento nato o del brillo propio, que es la más benévola, hay ejemplos en la historia del cine.

Douglas Fairbanks y Mary Pickford tuvieron sus prestigios separados en el cine mudo. Después se encontraron, se divorciaron de sus cónyuges, se asociaron con Griffith y Chaplin para fundar Artistas Unidos (1919), se casaron (marzo 1920), llamaron Pickfair al hogar común y demoraron mucho para actuar juntos en cine (**La fierecilla domada**, sobre Shakespeare, 1929). También se divorciaron, pero en 1936. Mucho antes, Fairbanks había tenido un hijo (no de Pickford) que pasó a llamarse Douglas Fairbanks, Jr. y que también fue un ocasional espadachín en el cine (**El desterrado**, 1947).

Los hermanos Lionel, John y Ethel Barrymore gozaron de un enorme prestigio en el teatro americano, al punto de que una sala fue bautizada con el nombre de Ethel y los tres fueron designados, conjuntamente, como "The Royal Family of Broadway". Así se llamó la comedia que sobre ellos escribieron George S. Kaufman y Edna Ferber (1927), llevada después al cine (dir. George Cukor, 1930) y trasladada a Londres por Noël Coward y Laurence Olivier en 1934. En esas fechas los tres Barrymore vivían. No se sabe si entendieron la obra como un elogio o una crítica. En cine, los tres ya habían figurado desde la década de 1910, con tres caudalosas filmografías, y a John le cupo el dudoso honor de protagonizar el primer experimento sonoro del sistema Vitaphone, con **Don Juan** (1926).

Una sola vez actuaron los tres en una misma película (**Rasputín y la emperatriz**, 1932), donde el conde Youseppoff debía matar a Rasputín, o sea que John mataba a Lionel. Pero la película tuvo mala suerte, porque el auténtico Youseppoff vivía en el exilio, invocó mal uso de su historia personal, puso pleito a la Metro y lo ganó. La película fue retirada y provocó que el cine americano comenzara después toda biografía y toda alusión histórica con la discutible advertencia de que los personajes de este relato serán ficticios. Aun peor le fue a John, que había hecho algunos buenos trabajos en cine (en **Medianoche**, en **Romeo y Julieta**), pero se dejó vencer por el alcohol y por una tendencia a la payasada, burlándose del teatro, de la gloria y de sí mismo (en **El gran perfil**, 1940), para desilusión de sus admiradores. Murió en 1942, a los sesenta años.

Diana Barrymore (n.1921), hija de John, siguió los pasos del padre, pero no en el talento sino en el alcohol. En la década de 1940 participó de media docena de películas y después escribió su autobiografía, que tituló *Too Much Too Soon* (Demasiado y demasiado pronto), que es la historia de su fracaso vital. El libro fue llevado de inmediato al cine, con Dorothy Malone de primera actriz y Errol Flynn como John Barrymore. Después Diana falleció en 1960, sin haber llegado a los 40 años ni a una mejor fama.

Habrán más familias en un próximo boletín.

El País, 3 de febrero 2003.

Títulos citados

Desterrado, El (*The Exile*, EUA-1947) dir. Max Ophüls; **Don Juan** (EUA-1926) dir. Alan Crosland; **Fierecilla domada, La** (*The Taming of the Shrew*, EUA-1929) dir. Sam Taylor; **Gran perfil, El** (*The Great Profile*, EUA-1940) dir. Walter Lang; **Medianoche** (*Midnight*, EUA-1939) dir. Mitchell Leisen; **Rasputín y la emperatriz** (*Rasputin and the Empress*, EUA-1932) dir. Richard Boleslawski; **Romeo y Julieta** (*Romeo and Juliet*, EUA-1936) dir. George Cukor.



Familias en pantalla II

Una nota inofensiva, publicada en estas columnas sobre las familias de intérpretes y directores reunidos en el cine (febrero 3) sirvió para excitar la memoria ajena y el envío de mensajes que llevan como título natural el de "No se olviden de...". Ahí se menciona a Lillian Gish (con hermana Dorothy Gish), a Donald Sutherland (con hijo Kiefer Sutherland), a Ingrid Bergman (con hija Isabella Rossellini, que tanto se le parece), a Judy Garland (con marido Vincente Minnelli y con hija Liza Minnelli), a Raymond Massey (con hijo Daniel Massey), a Tippi Hedren (con hija Melanie Griffith). Los recuerdos desbordan a Hollywood, desde luego. En el cine inglés, John Mills tuvo dos hijas actrices que fueron Hayley Mills y Juliet Mills. Aun más importante fue Michael Redgrave, actor eminente, casado con actriz Rachel Kempson, padre de Vanessa Redgrave, Lynn Redgrave y Corin Redgrave. Pero antes de que el tema derive a editar una nueva guía telefónica conviene revisar los casos de mayor trascendencia.

Charles Chaplin no consiguió convertir en estrellas a sus medio-hermanos Sidney Chaplin y Wheeler Dryden, pero los utilizó en papeles menores y en cargos administrativos. Tampoco consiguió hacer de Lita Grey una primera actriz (para **La quimera del oro**), pero la dejó embarazada, se casó con ella y tras el segundo hijo le cayó encima un divorcio que fue un escándalo hasta el costoso acuerdo final (1927). El caso se le repitió con variantes en 1942, esta vez con Joan Barry, una presunta actriz que le entabló un juicio por reconocimiento de paternidad. A Chaplin le fue mejor con Paulette Goddard, que fue primera actriz (y única) en **Tiempos modernos** y en **El gran dictador**. Y desde 1943 le fue aun mejor con Oona O'Neill, que declinó pretensiones de actuación para ser en cambio su fiel esposa durante más de treinta años. En vida y obra de Chaplin han desfilado además otras mujeres llamadas Edna Purviance, Mildred Harris, Peggy Hopkins Joyce, Pola Negri, Georgia Hale, Virginia Cherrill y Claire Bloom, según consta en numerosas biografías. Pero la única actriz de su familia ha sido Geraldine Chaplin.

Henry Fonda (1905-1982) tuvo una larga e intensa carrera, en la que se le han computado 86 películas (desde 1935) más numerosas actuaciones en teatro y televisión. También atravesó cinco matrimonios, el primero de los cuales ocurrió con una actriz, Margaret Sullavan. El segundo fue con Frances Brokaw, que comenzó a padecer trastornos mentales y se suicidó en 1950. De ese segundo matrimonio surgieron dos hijos que alcanzaron alguna fama. Lo mejor de Peter Fonda fue haber dirigido, producido y actuado en **Busco mi destino** (*Easy Rider*, 1969), película rebelde contra algunas costumbres y mentalidades americanas. Su hermana Jane tuvo y tiene una vida variada, un prestigio como profesora de ejercicios físicos, otro prestigio como manifestante contra la guerra de Vietnam, dos Oscar como mejor actriz y finalmente un matrimonio con el millonario Ted Turner, a quien dejó. Su mejor gesto fue un homenaje al padre. Supo que Katharine Hepburn se quejaba de no haber actuado nunca con Henry Fonda, pese a que con él había compartido Hollywood durante cinco décadas. Entonces Jane Fonda compró los derechos de **On Golden Pond** (*En la laguna dorada*), pieza teatral de Ernest Thompson, que tenía los papeles necesarios para aquellos veteranos y un papel para ella misma. Era la

dueña de la película, que dio dos Oscar a Henry Fonda y Katharine Hepburn, más otro Oscar a Thompson como adaptador de su pieza.

La familia cinematográfica de más abundante gloria lleva el apellido Huston y esa abundancia queda cifrada en que el libro **The Hustons** (por Lawrence Grobel, 1989) tiene 812 páginas. La historia comienza con Walter Huston (1884-1950), actor teatral en Broadway desde 1924, con una lucida carrera que incluye un **Othello**. Fue uno de los actores llamados por Hollywood al llegar el cine sonoro, donde hizo unas 50 películas, incluyendo un memorable Demonio en **Un pacto con el diablo** (*The Devil and Daniel Webster*, dir. William Dieterle, 1941). En 1932 su hijo John Huston (1906-1987) comenzó a escribir para el cine, lo cual incluyó dos libretos en los que actuó su padre. En 1941 se inició como director, en **El halcón maltés**, y allí dio a su padre un papel sin crédito oficial, como el marino que hacia el final aparece con el paquete de la preciada joya. En 1948 John Huston dirigió **El tesoro de Sierra Madre** y allí su padre hizo otro papel memorable, como veterano buscador de oro. La película rindió dos premios de la Academia a John, como director y libretista, más otro Oscar al padre como actor secundario. Es menos sabido que en **El tesoro** John aparecía brevemente como actor, sin figurar en el elenco. Es un americano vestido de blanco, que tres veces aparece importunado por Bogart, quien le pide limosna. La carrera familiar prosigue con libretos por Tony Huston y Danny Huston, pero más importante ha sido Anjelica Huston como actriz. Dirigida también por su padre obtuvo su Oscar con **El honor de los Prizzi** (*Prizzi's Honor*, 1985). Eso redondea un Oscar para cada una de las tres generaciones.

José Martínez Suárez fue homenajeado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, en setiembre 2002. Tenía una lucida carrera como director y profesor. En el escenario del Maipo de Buenos Aires, la locutora leyó un telegrama de felicitación enviado por sus hermanas Mirtha y Silvia Legrand. La reacción del beneficiario: "Ah, sí, muchas gracias. Me dicen que hace poco estas dos señoras paseaban por una calle de Olivos y un desconocido las interpelló: 'Disculpen señoras, ¿pero ustedes no son hermanas del famoso director José Martínez Suárez?'"

(Hilaridad en la sala).



Peter, Jane y Henry Fonda

El País, 10 de febrero 2003.



Retrato de escritor

Los escritores no suelen parecer convincentes en el cine, porque es difícil describir su complicada vida interior. Pero es muy adecuado el retrato de F. Scott Fitzgerald que Jeremy Irons protagoniza en **Su última novela** (*Fitzgerald*, dir. Henry Bromell,

2002). La película apareció en TV Cable (Hallmark), en enero pasado y sin publicidad alguna, con lo que sólo se la pudo descubrir con los azares del sistema.

Como lo indica su título, esta no es una biografía de Fitzgerald (1896-1940) sino solamente un retrato de su último año en Hollywood, cuando está escribiendo



The Last Tycoon, que quedaría inconclusa. Muchos de sus elementos son reales, desde luego. Están la entrada y la salida del escritor en períodos de abstinencia alcohólica, luchando consigo mismo. Está el recuerdo obsesivo de su esposa Zelda, que estuvo internada en un sanatorio para enfermos mentales, donde llegaría a morir en un incendio. Junto a ella, otros episodios aluden a relaciones más actuales con su hija Scottie, cuyo futuro le preocupa, y con su última compañera, la periodista Sheila Graham, que le exige dejar la bebida. Y figura la dramática obsesión con su fracaso. Fue muy mala la relación de Fitzgerald con Hollywood, pese a previas y reiteradas ilusiones, pero aun peor fue el fracaso de su novela *Tender Is the Night*, a la que alude en un breve diálogo. Allí se queja de que,

tras diez años de trabajo, el cronista del *New York Times* la despa-chó en dos frases y la aniquiló.

Detrás de esa queja asoman los problemas del escritor, para lo cual **Su última novela** inventa una secretaria Frances, que no figura en ninguna biografía pero que funciona como personaje necesario para situar las inquietudes del protagonista. A ella explica Fitzgerald que *The Last Tycoon* se basa en la personalidad de Irving Thalberg (1899-1936), el productor de MGM, fallecido prematuramente, que supo mantener la voluntad creadora en medio de un opresivo sistema industrial. Con Frances discute otros personajes y al padre de ella recurre para pintar después a Brimmer, un dirigente sindical judío. La relación de escritor y secretaria, a lo largo de varias horas de cada día, deriva desde luego a un conato de romance y a un beso ocasional (porque la actriz Neve Campbell es una delicia y una tentación) pero ambos saben que su relación sería imposible y la interrumpen como dos seres adultos.

Entonces aparece un dato esencial, porque Frances no es sólo una secretaria que pasa borradores a máquina sino una escritora con pretensiones propias. En cierto momento accede a ser leída por Fitzgerald, que quiere ayudarla. Y después, en medio de una cena que debió ser más cordial, él la critica severamente. Le dice que su texto no sirve, que el conflicto narrado parece trivial, que los personajes no tienen relieve, que todo suena muy falso. Ella se ofende, pero él cumple con su conciencia de escritor y le da consejos. Le pide que, si quiere ser novelista, comprenda bien ante todo los problemas reales de los personajes a utilizar y sus relaciones mutuas. Le dice, con total sabiduría, que debe escribir "con nombres y verbos" y que los adjetivos deben ser moderados y específicos. A los 44 años, tras una cadena de éxitos que terminó en una cadena de fracasos, Fitzgerald está pronunciando aquí el ABC de un escritor. No se sabe después si Frances sigue sus consejos para convertirse en una gran novelista. Pero el relato dice que tras la muerte de Fitzgerald en 1940, es Frances quien se ocupa de liquidar los papeles y de llevar el envoltorio de la nove-

la inconclusa a la editorial Scribner's. En una última escena silenciosa, ya en fecha actual, una anciana que pudo ser Frances mira con satisfacción el escaparate de una librería, donde *The Last Tycoon* aparece junto a *Tender Is the Night* y a *The Great Gatsby*. Es seguro que Frances no existió, pero en el relato sirve para simbolizar el recuerdo de Fitzgerald y hasta la devoción que muchos han sentido por él.

Su última novela figura en la programación de Hallmark a fines de febrero. No hay noticia de otra posible exhibición. El aficionado debe saber que son muy competentes la dirección y libreto de Henry Bromell así como la interpretación de Jeremy Irons (como Fitzgerald), Neve Campbell (como Frances) y Sissy Spacek en breves apariciones como la recordada Zelda.

El País, 17 de febrero 2003.



La otra guerra del cine

Apenas comenzaron las amenazas de guerra, comenzaron también las protestas, en casi todo el mundo. De las protestas derivó la idea de unas nuevas Listas Negras para el cine, con prolongaciones a la TV. Según rumores imposibles de probar, las Listas se integrarían con actrices y actores que hicieron pública su oposición a la guerra del presidente Bush, con lo que perderían contratos de trabajo en un futuro inmediato. Y quienes aplicarían esas Listas Negras no serían desde luego las autoridades del gobierno de Estados Unidos, que no tienen injerencia en Hollywood, sino empresas llamadas Warner, Columbia, Metro, 20th Century Fox, Columbia, Sony, Miramax, Disney, con sus diversas combinaciones y derivaciones. En la versión más absoluta y simplista, se supone que las empresas jugarían de nacionalistas y patriotas, mientras los intérpretes discrepantes serían traidores a la patria. La lista de estos últimos se integra con Martin Sheen, Jessica Lange, Susan Sarandon, Sean Penn, Meryl Streep, Tim Robbins, entre los nombres notorios. Para Hollywood no será bueno que tales figuras caigan en desgracia y sean rechazados en futuros contratos.

Ha sido inevitable que esa situación aparezca comparada con las Listas Negras de la lucha contra el comunismo, que afectó a Hollywood entre 1947 y 1960. Pero aunque ahora se invoque con mayúsculas la palabra Patria, una crisis actual no podrá igualar la extensión y complejidad de aquella otra, hace medio siglo, que tuvo episodios de coraje y de cobardía, secretos y disimulos, algunos desafíos y algunas contramarchas. Para empezar, nunca existieron Listas Negras formuladas por escrito, sino datos confidenciales, pasados de una empresa a otra, a menudo por teléfono, o recogidos de revistas de denuncia, como *Red Channels*. Eso bastaba para rechazar un nuevo libreto, para cambiar un director, para no aceptar a un actor ("demasiado alto") o una actriz ("no da el tipo"). Allí hubo interrogatorios oficiales, como los formulados por los congresales a escritores que integraron los Diez de Hollywood (1947) o después los más notorios al cantante Paul Robeson y al dramaturgo Arthur Miller. Pero también hubo quienes cayeron en desgracia

por el pronunciamiento ajeno, sin ninguna presentación ante un Comité, con Chaplin como mejor ejemplo. Hubo quienes desafiaron la autoridad de un Comité para interrogar sobre ideas políticas o afiliaciones sindicales (Lillian Hellman, Lionel Stander) y hubo otros que aceptaron esa autoridad y delataron a presuntos comunistas, como lo hicieron Elia Kazan, el actor Marc Lawrence, los escritores Budd Schulberg y Clifford Odets. Hubo quienes comenzaron por ser rebeldes y después accedieron a la delación, como los directores Edward Dmytryk y Robert Rossen, o los actores Sterling Hayden y Larry Parks. Las diversas listas se pueden extender hasta sumar trescientos nombres.

El secreto de aquellos episodios tuvo otras consecuencias. Nadie aclaró en su momento que ciertos libretos estaban firmados con seudónimos o nombres falsos (como **El puente sobre el río Kwai**, David Lean-1957) ni cómo fue que Jules Dassin, tras una promisoría carrera en Hollywood hasta 1950, se evaporó de repente y reapareció en Francia con **Rififi** (1955). Ni las agencias telegráficas ni las revistas de cine dejaron trascender en su momento los datos y nombres de aquellos dramas, lo cual explica que los críticos de cine en América Latina, por ejemplo, se hayan enterado muy tarde de un fenómeno muy importante⁷. Fue hacia 1970 que comenzaron a aparecer los libros que recontaron aquello, con testimonios de los interesados y la búsqueda de los investigadores. Ahora abunda esa información histórica.

Cabe comparar aquellos secretos con los datos públicos de hoy. No se hará esperar el título "Crónica de una guerra anunciada", porque nunca se escribió tanto, con mapas adjuntos, sobre el castigo que Bush prometía a Irak. Nunca hubo protestas tan amplias, tan repetidas y tan filmadas como las de las últimas semanas. Y si algunas empresas aplican las tan mentadas Listas Negras, el ruido será inmediato. Ahora trascendió que algunos directivos de la poderosa cadena NBC se molestaron con ciertas declaraciones de Martin Sheen y que el productor Steve Bing le rechazó a Sean Penn un proyecto, porque el actor cometió la audacia de visitar Irak (según **Página12**, marzo 19). Con un par de incidentes parecidos que le puedan ocurrir a Jessica Lange o a Susan Sarandon, la prensa mundial terminará por sugerir que el papelón ideológico de Hollywood y de las cadenas de TV será parecido al que han sufrido Bush, Blair y Aznar en sus tres países, donde ya están seguros de no ser reelegidos. Será la parte buena de la noticia mala.

El País, 24 de marzo 2003.



Diez puntos a la Comedia

Todo aficionado al teatro hará bien en concurrir a la sala del Victoria (Río Negro 1479), luchar allí por alguna de las escasas localidades disponibles y admirar la versión que la Comedia Nacional ha preparado sobre el **Pericles** de Shakespeare, pieza

menor de su último período (1609). Esa necesaria visita no tiene su mayor justificación en Shakespeare mismo, porque esta obra no alcanza el aliento poético y trágico de sus textos más conocidos. Su traductor Andrés Ehrenhaus ha señalado en un prólogo que el comienzo de la obra fue seguramente escrito por un colaborador de Shakespeare, agregando que la trama es "episódica, inverosímil y trepidante", así como cercana a un terreno novelesco. Tiene razón.

Y tampoco debe caerse en el error de suponer allí un retrato del histórico Pericles, gobernante ateniense, figura mayor de la Grecia clásica en el siglo V a.C. Sin la menor relación con aquella figura, este otro Pericles es un príncipe de Tiro, afligido por un exilio, víctima de un posible asesinato, protagonista de otras desventuras y de una boda, una hija, un naufragio y dos muertes, hasta que rescata de un burdel a su hija y de la tumba a su mujer. Con ese material se han cocinado muchos melodramas.

Y pese a ello, es necesario ver **Pericles** para estimar el más deslumbrante espectáculo que haya obtenido la Comedia Nacional en sus seis décadas de existencia. En perspectiva, cabe deducir que el director Héctor Manuel Vidal eligió **Pericles** con cierta deliberación, porque no corría el riesgo de traicionar el lirismo o el drama de obras mayores de Shakespeare y en cambio le daba el pretexto para idear una original puesta en escena, que recuerda a algo de Hollywood y algo del Cirque du Soleil canadiense. Esa puesta en escena aprovecha toda la sala del Victoria, dejando para el público unas escasas gradas, allá al fondo. Ese mayor espacio aparece utilizado para crear un amplio movimiento escénico, donde diálogos y discursos son dichos en movimiento o reciben el contrapunto de otras figuras que se mueven y que en ocasiones remedan un peculiar ballet. En una deliberada ruptura con el naturalismo, esos personajes secundarios y silenciosos son modernos, visten de etiqueta, operan como ayudantes y como utileros, agitan estandartes o dibujos recortados en cartón. Para comentar conducta y palabras de los personajes humanos, Vidal ha agregado marionetas de variados tamaños, que narran episodios o los comentan. Todo ello está reforzado asimismo por una luz intencionada, más los efectos sonoros y musicales de un pequeño conjunto.

Es sabido que Shakespeare no da indicaciones escénicas, con lo que el vuelo del espectáculo debe ser enteramente atribuido a Vidal y a sus colaboradores. La comparación con el cine no parece excesiva si se recuerdan algunos efectos especiales, como la inmensa sábana agitada sobre el escenario, con ruidos y luces, para describir una tormenta en el mar. Y desde luego es también cinematográfico el recurso de un repentino primer plano, concentrando un foco sobre un rostro que aparece sorpresivamente en la planta alta del teatro y que comenta la acción. Como en las comedias musicales americanas, la forma del espectáculo es mucho mejor que su sustancia. A este teatro de tres dimensiones, porque utiliza también la altura, esos efectos especiales agregan momentos del recuerdo o de la imaginación, ingresando a zonas privativas de la música o de la poesía. A Shakespeare le habría gustado.

La pieza publicada en castellano (ed. Norma, Colombia, 1999) detalla 28 personajes, lo cual obliga a la multiplicación por algunos integrantes del elenco, con variados lucimientos, más la disciplina de una coreografía. Entre los intérpretes que allí tienen voz e importancia, Estela Medina sobresale como el anciano narrador que

⁷ Ver Tomo 1. Como es público y notorio, H.A.T. llegó a ser un erudito en el tema y sintetizó esos conocimientos en su libro *Listas negras en el cine*, en 1987.

explica y comenta la acción. La suya es toda una composición de gran actriz, desde el cambio de sexo, el maquillaje y el vestuario hasta los cambios de voz para el énfasis de profecía o de lamento que le provocan los afligidos personajes. En época de Shakespeare no utilizaban actrices, en un error histórico.

El País, 31 de marzo 2003.



Cien millones de dólares

La señora Ruth Lilly, 87 años, heredera de una fortuna derivada de los laboratorios farmacéuticos Lilly, de Francia, falleció en Chicago y dejó un notable testamento. Ordenaba entregar a la revista *Poetry* ("Poesía") de Chicago, la suma de cien millones de dólares. Como esto parece un error de imprenta, es útil releerlo. Son cien millones de dólares a una revista de poesía.

Al informar sobre ese hecho histórico, en su edición de diciembre 2, el semanario *New Yorker* agrega los informes del caso. Ante todo, *Poetry* es una importante revista de poesía, con noventa años de vida, que ha publicado textos de T.S. Eliot, Wallace Stevens, Marianne Moore y otros nombres mayores de la poesía de habla inglesa. Pero en otros sentidos es una revista modesta, que ocupa un pequeño local, sale una vez por mes, se maneja con sólo cuatro personas y paga moderadamente las necesarias colaboraciones, con la base aproximada de 28 dólares el soneto.

Ante esos datos, la duda instantánea es qué hará *Poetry* con tanto dinero, después de pagar los considerables impuestos del caso y de financiar el indispensable monumento a Ruth Lilly. Un primer plan, recogido por el cronista de *The New Yorker*, sería otorgar becas para poetas pobres, colonias para escritores, grandes concursos con grandes premios, programas educativos para jóvenes con vocación. Según el poeta Kurt Brown, todos sus colegas hacen una pausa enfática antes de mencionar los cien millones de dólares, pero agrega que la donación encierra cierta justicia. Puntualiza que hasta ahora los dineros de las fundaciones han beneficiado al ballet, al teatro, a la pintura, cuyas entidades y asociaciones han llegado a comprar terrenos y edificios. Pero la poesía no ha recibido mucho dinero, con lo cual ya era hora que alguien se acordara de ella.

El poeta James Tate manifestó sus desconfianzas. Sospecha que el dinero se derrochará en frivolidades, como portadas de lujo para la revista, una remodelación de las oficinas, nuevos peinados para las empleadas, las colaboradoras y las poetisas cercanas. Pero aun con esos gastos innecesarios, sobrará dinero, como para fletar barcos poéticos, diseñar estadios para la poesía, inventar hasta una fuerza policial interna. Como se recuerda en la nota, el mencionado Kurt Brown había escrito en 1999 un poema titulado "Dinero como agua", donde señalaba que el dinero se resbala de las manos. Era un dato vulgar y prosaico, pero él lo puso en verso.

La nota de *New Yorker* no señala sin embargo un problema mayor. Es bien sabido que casi todos los grandes poetas han sido pobres, con lo cual se corre ahora el nuevo peligro de que un poeta rico deje de ser poeta y empiece a escribir versos capitalistas y reaccionarios. Antes los poetas tenían dificultades para editar o para ser escuchados, pero con dinero se empeñarán en publicar sus Obras Completas, antes rechazadas por las más tolerantes editoriales. Un posible diálogo del futuro:

- ¿Sabías que Fulano publica todos sus poemas?
- Ah, muy bien. ¿Quién le paga la edición?
- La paga él mismo. Ahora tiene dinero.
- ¿Y cuántos ejemplares tira?
- Todos.

El País, 7 de abril 2003



Rescatando el jazz clásico

El segundo descubrimiento ocurrió hace pocas semanas y fue muy grato. El diario *Página 12* de Buenos Aires editaba y distribuía, con su edición dominical, tres CD de la Porteña Jazz Band, o sea la mejor música del género que se haya escuchado en Buenos Aires, hace más de treinta años. Hasta ahora esa música estaba encerrada en algunos LP difíciles de obtener, que los jóvenes oyentes, si los hubiere, debían pedir a jazzófilos veteranos, que los hay.

El primer descubrimiento fue muy emotivo, ocurrió en 1966 y comenzó en un sótano de Talcahuano casi Corrientes, Buenos Aires. Poco antes, ocho jóvenes oyentes del jazz clásico habían sido invadidos por un fuego sagrado cuando escucharon los discos de King Oliver, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton y otros conjuntos negros menos famosos. Algo similar les había ocurrido a jóvenes estudiantes holandeses, veinte años antes, para reunirse en un conjunto que terminó por llamarse Dutch Swing College Band y que alcanzó un éxito mundial.

Los jóvenes argentinos practicaban instrumentos distintos y pudieron reunirse así como la Porteña Jazz Band. Pronto grabaron un primer LP con el nuevo sello Trova, mientras asombraban a los visitantes del sótano. Algunos de estos visitantes se hicieron viciosos de la audición, concurren a ensayos y repasaron el primer LP hasta dejar de asombrarse. Era inevitable que destacaran algunos valores individuales, porque allí fue frecuente y notoria la inspiración de Alfredo Espinosa (saxo alto) y aun más la de Norberto



Gandini (corneta), que en “King Porter Stomp”, en “High Society” y sobre todo en “Just Gone” imprime al conjunto un ritmo y un empuje formidables. Sobre los solistas importa sin embargo la labor colectiva. A diferencia de los holandeses, que enhebraban virtuosos solos individuales, la norma habitual de la Porteña fue la polifonía, con líneas melódicas (corneta, saxo, clarinete, trombón) que juegan paralelas, en armonía y en contrapunto, como antes lo hicieron diversos conjuntos negros y en especial los Hot Five y los Hot Seven de Armstrong.

Después hubo progresos, algunos músicos se pelearon, otros tenían vidas complicadas y Gandini, que era un cornetista genial, resolvió que quería ser dibujante y pintor. Dejó hecha su obra y se fue. La obra era admirable y haberse ido fue imperdonable. Pero entraron otros virtuosos, como Martin Muller (corneta) y el inverosímil Ubaldo González Lanuza, mago del clarinete y de varios saxos. A lo largo de los años hubo más y más cambios, junto a giras por Argentina, Uruguay y Europa, otros LP, algunos cassettes, muchos conciertos públicos que exigían una ropa formal, más arreglos escritos y menos improvisación. Hoy es bueno saber que la Porteña sobrevive, con casi 40 años de vida. Lo dice el respetado crítico Diego Fischerman en una nota de *Página/12* (marzo 29) donde recorre aquella historia y comunica el elenco actual, donde sólo Martin Muller y su corneta son sobrevivientes de aquella época. Su nota en el periódico colabora en el lanzamiento de los tres CD, que pueden ser una enseñanza para jóvenes oyentes.

El primer CD, que es hasta ahora el único accesible en plaza, transcribe las once composiciones de aquel primer LP y otras siete piezas de fecha posterior. El disco está acompañado por un pequeño folleto de 12 x 12 cms., donde el mismo Fischerman cuenta en ocho páginas la historia norteamericana del jazz, desde New Orleans para adelante, pero sólo da 17 líneas finales a la Porteña, sin mencionar a ninguno de sus músicos. Como ilustración de un CD, el folleto es un error, porque nadie aprenderá mucho allí. No tiene nombres propios ni fechas ni noticia alguna sobre la evolución de una orquesta. En esas páginas hay una sola foto sin leyenda, donde el maestro Juan Rafael Grezzi se incorpora a la pose de nueve músicos, en ocasión de algún concierto en Montevideo. Para ilustrar a ignorantes máximos, todos los títulos de composiciones han sido inútilmente traducidos al castellano, con excepción de tres difíciles, como “St. Louis Blues” (Handy), “King Porter Stomp” (Morton) y “The Creeper” (Ellington). Las torpezas del folleto, que otros folletos pueden corregir, dejan ilesa la virtud musical del CD, que es lo importante y que no necesita correcciones. Ese jazz es mejor que todo discurso.

El País, 14 de abril 2003.



Consejos franceses

El aporte francés al cine fue siempre un tema soslayado por la prensa norteamericana, en parte por nacionalismo y en parte porque las estrellas y las recaudaciones

de Hollywood tienen preferencia. Por eso pareció excepcional un artículo de Louis Menand, que ocupa nueve páginas en *The New Yorker* (febrero 17) y que recorre buena parte del largo camino francés, desde los hermanos Lumière hasta la Nouvelle Vague. Le faltan algunos capítulos menores, pero no está mal que el lector norteamericano sepa algo más.

Entonces Menand explora un terreno menos conocido, que es la influencia de la Nouvelle Vague en un producto tan americano como el cine policial. Ya se había adjudicado al francés Nino Frank el invento de la frase “film noir” para toda una tendencia en el sombrío cine americano de 1940-1945. Ahora Menand cuenta la historia de Bonnie & Clyde, los asaltantes de Bancos que llegaron a un insólito prestigio en la década de 1930 y lo mantuvieron aun después de ser acribillados en una emboscada policial de 1934. Esa historia dice que en la década de 1960 los periodistas David Newman y Robert Benton, de la revista *Esquire*, crearon un libreto sobre aquellos personajes y lo enviaron a François Truffaut, de quien ya habían admirado **Los 400 golpes** (1959), **Dispárenle sobre el pianista** (1960) y **Jules et Jim** (1962). Su respuesta fue que no podría dirigir ese film, pero ayudó a los escritores con algunos consejos sobre la estructura del relato, más la proyección de **Vivir para matar** (*Gun Crazy*, Joseph H. Lewis-1949) que tenía un tema similar. Allí un francés estaba recomendando a dos americanos que vieran mejor el cine americano, consejo válido para el cine clase “B” de Lewis y también para el dirigido entonces por Robert Aldrich, Samuel Fuller, Sidney Lumet, Anthony Mann, Nicholas Ray, Edgar G. Ulmer. En el caso, pudo recomendar también **Sólo vivimos una vez** (*You Only Live Once*, Fritz Lang-1937), primera versión aproximada de **Bonnie & Clyde**.

Más tarde Truffaut pasó el libreto a Warren Beatty, que quería iniciarse como productor y que convenció a Warner Brothers para asignar 1.6 millón de dólares al proyecto. Después Beatty obtuvo como director a Arthur Penn, con quien ya había hecho una película (**Mickey One**, 1965). En los diez años previos Penn había reunido una vasta experiencia en TV y en teatro con un declarado interés por la Nouvelle Vague y por alguna renovación en los estilos narrativos del cine. Fue Penn quien concibió hacer en cámara lenta los minutos finales del tiroteo que aniquila a los protagonistas.

Bonnie & Clyde fue un éxito comercial, recaudando 19 millones de dólares en sus primeros 18 meses de exhibición, pero fue odiada por buena parte de la crítica (*New York Times*, *Life*, *Saturday Review*, *New Republic*, *Newsweek*), según lo enumera Menand en su artículo. La objeción era que los protagonistas parecían delincuentes simpáticos, que la violencia era excesiva y que todo eso resultaría un mal ejemplo para el público juvenil. La excepción fue Pauline Kael, que entonces era una escritora *free-lance* y que escribió en octubre 1967 un largo ensayo sobre **Bonnie & Clyde**, ponderando la mezcla de comedia y de horror y adivinando la influencia francesa en la narración. Señalaba que el personaje de Faye Dunaway, con su postura de libertad sexual, parecía un eco de la Jeanne Moreau de **Jules et Jim**, que amaba a dos hombres. Ese fue el primer artículo de



Kael para *The New Yorker*, donde luego entraría a hacer crítica semanal. Después fue incluido en su libro de recopilación *Kiss Kiss Bang Bang*, donde ocupa 23 páginas llenas de análisis sociológico.

Tras señalar el remoto origen francés para **Bonnie & Clyde**, que en tema y equipo es una película muy americana, el artículo de Menand encuentra similitudes de detalles con **Sin aliento** (*À bout de souffle*, Godard-1960) y agrega el resultado de la exhibición en Francia. Por lo visto no le gustó a Godard, a Truffaut ni a Michel Delahaye, que en *Cahiers du Cinéma* dictaminó la cruel calificación "Inútil molestarse". Pero fue un éxito de público y hasta originó una moda efímera en el estilo de vestuario, incluyendo la boina que Faye Dunaway utilizaba. En la televisión francesa, Brigitte Bardot y su pareja Serge Gainsbourg se sumaron a la moda interpretando la *Balada de Bonnie & Clyde*. El estreno en Londres fue otro éxito abrumador, como nunca lo había tenido el Warner Theater. En esa ocasión Arthur Penn y Warren Beatty almorzaban en un restaurant de Londres y creyeron reconocer en una mesa lejana a Faye Dunaway, con su boina y su blusa de la película. Se acercaron y descubrieron que era Brigitte Bardot⁸.

El País, 5 de mayo 2003



Drama bajo tierra⁹

La nota de esta página estaba parcialmente equivocada. En otra parte contaba la verdad, que era angustiosa. En una mina de Pennsylvania, nueve mineros quedaron atrapados durante cuatro días, a cien metros de profundidad, con graves problemas para la alimentación, la respiración y el posible rescate. La información procedía de un artículo en *The New Yorker* (19 agosto 2002), donde se narra que los nueve mineros fueron finalmente recuperados y que la empresa Walt Disney les compró los derechos legales para contar el caso en una película. Les pagaba una cifra cercana a 150.000 dólares por cabeza.

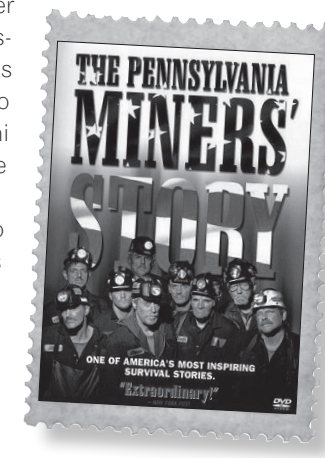
Una columna en esta página (18 noviembre 2002) recogió esos datos. Tras el texto de *The New Yorker*, recordaba que los heroicos mineros fueron visitados por el presidente Bush, que se sacó una foto con ellos y elogió su coraje, lo cual no impedía que el gobierno redujera en ese momento los fondos federales asignados a impedir accidentes en las minas. Tanto el cronista de *The New Yorker* como su colega de este diario escribieron que el pago de 150.000 dólares a cada minero era escaso, porque tanto el dueño de la mina como los jefes de la empresa Disney ganarían millones a costa de nueve mineros que estuvieron al borde de la muerte. La nota especulaba asimismo con que la película de Disney se llamaría *Rescate heroico*. Suponía, tras los moldes del cine comercial, que para defender ese drama oscuro y subterráneo haría falta tener como mineros a algunos

actores famosos (Brad Pitt, George Clooney, Tom Cruise, por ejemplo), quienes también ganarían millones por su actuación, sin olvidar que sus mujeres, que sufrirían al borde de la mina, podrían ser Julia Roberts, Michelle Pfeiffer o Jennifer López, y ellas costarían otros millones. La nota era escéptica sobre Hollywood.

Y estaba equivocada. Eso se supo cuando la película, titulada **The Pennsylvania Miners' Story**, apareció a comienzos de mayo en el canal HBO del TV Cable. Ante todo, la producción no parece ser de Disney, sino de algún grupo independiente (o de una subsidiaria de Disney que finge ser un grupo independiente). No actúan astros ni estrellas famosas, sino un elenco desconocido, quizás reclutado en la misma Pennsylvania donde se hizo el rodaje. No hay mención del presidente Bush ni discurso alguno sobre el sufrimiento y el coraje de los nueve mineros.

Esa sobriedad es una de sus virtudes. El relato comienza con brevísimos enfoques de las mujeres e hijos de esos hombres, que no saben su destino. Muestra las máquinas modernas con que se perforan las paredes de carbón. Agrega un sorpresivo goteo de agua, que pronto se transforma en una colosal inundación. Todo un tercio de la narración muestra sin piedad a nueve hombres atrapados en un recinto donde el agua llega al cuello y donde falta medio metro para que llegue al techo. En esas abundantes escenas, rodadas entre caratatas de agua, la supuesta producción independiente es toda una superproducción espectacular. A la excelencia de la acción, tomada en primeros planos, con cámara en mano, se agregan los breves comentarios de esos hombres. Dos relatos se intercalan allí. Uno muestra a los equipos de rescate, que están en la incertidumbre sobre dónde perforar el suelo para llegar a los prisioneros y luego instalan un peculiar ascensor. Otro relato muestra con abundancia a las mujeres y los hijos de aquellos mineros, en escenas silenciosas y patéticas, quebradas de pronto por la protesta y la histeria. Todo parece muy auténtico, incluyendo el delirio ocasional de un personaje o también el humor negro de algún diálogo, que adjudica una interrupción en el rescate a alguien del sindicato que se tomó su tiempo para almorzar. Buena parte del mérito debe ser acreditado al libretista Elwood Reid y al director David Frankel, que no habían llegado a la fama.

No es probable que **The Pennsylvania Miners' Story** aparezca en pantallas de cine montevideanas, porque parece haber sido hecha para la televisión, que es hoy todo un rubro separado en la producción cinematográfica. Sólo cabe confiar en que los canales de HBO la repitan. En cuanto a la nota de esta página, que la quería adivinar con cierto escepticismo, sólo cabe arrepentirse de haber supuesto demasiado.



El País, 12 de mayo 2003.

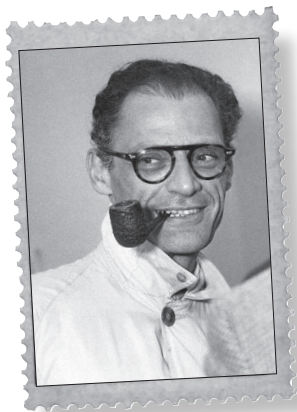
⁸ Ver además pág. 96.

⁹ Es continuación de *Show business en la mina*, pág. 832.



Medio siglo de Arthur Miller

En este 2003 se cumplen cincuenta años del estreno en Broadway de la pieza *The Crucible* (El crisol) de Arthur Miller, más conocida como *Las brujas de Salem*. Aunque los aniversarios no son siempre una buena guía para entender la historia, este importa como recordatorio, dada la repentina actualidad que la guerra de Irak y la amenaza de otras Listas Negras trajeron a la obra.



Miller declaró en su momento que había pensado esa obra desde 1938, meditando sobre la "caza de brujas" ocurrida en Massachusetts, 1692, que llevó a la horca a 19 inocentes. En efecto, la pieza culmina con varias denuncias por actos de brujería, lo cual tiene más relación con precedentes medievales de la Inquisición que con ninguna actividad política. Pero cuando se estrenó en 1953, la pieza era un eco crítico de otras modernas cazas de brujas. En 1947 una investigación de la Cámara de Representantes sobre el comunismo en el cine americano había terminado con la cárcel para los llamados Diez de Hollywood (ocho escritores, un director, un productor). En 1950 el senador Joe McCarthy había iniciado una más amplia denuncia sobre comunistas infiltrados en el gobierno, lo cual

provocó la imitación de la Cámara de Representantes y amplió las Listas Negras del cine hasta un nivel dramático. Junto a la revelación de casos de espionaje y a la guerra de Corea (1950-1953), el clima político que rodeaba a *Las brujas de Salem* daba tremenda actualidad a una obra que sólo en apariencia era de época, con vestuarios del siglo XVII.

La intención de un teatro con crítica social integraba el ideario de Arthur Miller, como surge de sus muchos textos y en particular de su autobiografía (*Tiempos o Vueltas al tiempo*, 1987). Ese trasfondo estaba ya en *Muerte de un viajante* (1949), que obtuvo numerosos premios, incluido el Pulitzer, y que suponía una crítica a algunos extremos de la sociedad capitalista. En 1954 el gobierno negó a Miller la renovación de su pasaporte, que él necesitaba para presenciar en Bélgica el estreno de *Las brujas de Salem*. Aunque ese mismo año McCarthy cayó de su pedestal, el macartismo sobrevivió. En 1956 Miller fue sometido a un largo interrogatorio por un Comité de la Cámara de Representantes. Allí debió describir su carrera ante oídos ignorantes y allí debió subrayar que nunca apoyó ni querría apoyar a una causa comunista. Le tiraron el anzuelo para que hablara de Elia Kazan, que había sido su amigo y que en 1952 había delatado a once personas como comunistas. Pero se negó a hablar de ello, tal como se negaba, en todo el interrogatorio, a mencionar otros nombres propios. Ante el pedido de que mencionara a quiénes estaban en cierta reunión, contestó: "Estos eran escritores, poetas, por lo que pude ver, y la vida de un escritor, a pesar de lo que a veces se aparenta, es muy dura. Yo no querría hacerla más dura para nadie. Le pido que no me haga esa pregunta." Se la hicieron igual. El diputado Clyde Doyle avanzó con una propuesta temeraria: "¿Por qué no dirige Ud. algo de esa magnífica ca-

pacidad para combatir contra las bien conocidas conspiraciones comunistas en este país y en el mundo?"

Además le dijeron que los escrúpulos morales no constituían una razón legal para negarse a contestar y terminaron por condenarlo a una multa de quinientos dólares y a una prisión de treinta días, que quedó en suspenso. La versión cinematográfica de *Las brujas de Salem* no pudo ser hecha entonces en Estados Unidos. Fue escrita por Jean-Paul Sartre, dirigida por Raymond Rouleau, interpretada por estrellas también francesas (Yves Montand, Simone Signoret, Mylène Demongeot) y rodada en Alemania Oriental, 1957. No parece haber sido estrenada en Estados Unidos.

Miller no aflojó. En 1964 cedió sorpresivamente a Elia Kazan la dirección de *After the Fall* (Después de la caída), obra parcialmente biográfica, cuyo centro es la personalidad de su ex esposa Marilyn Monroe, fallecida en 1962. Eso originó cierta controversia. Después escribió *El precio* (1968), notable combate entre dos hermanos, con un panorama social al fondo. Su autobiografía de 1987 es en casi toda página un documento de honestidad intelectual, comenzando por la autocrítica. Y en 1996 Miller se tomó cierto desquite, adaptando sin intermediarios *Las brujas de Salem* al cine, con dirección de Nicolas Hytner y actuación de Daniel Day Lewis y Winona Ryder, que todavía era una santa.

No ha trascendido la opinión de Miller sobre el presidente Bush y la guerra en Irak, pero no es arriesgado suponerla. Puede conducir a una recaída del autor, a los 87 años, en otra Lista Negra.

El País, 19 de mayo 2003.



Del crimen como diversión

Si viene alguien desde Santa Inocencia y pregunta cuál es el argumento de *Los Soprano*, será necesario hacer un consejo de familia, llamar a amigos, reunir apuntes y pedir paciencia al preguntón, porque habría mucho que contar. En cuatro años se han juntado legiones de personajes, docenas de intrigas superpuestas, cabos sueltos que quedaron sin atar. No hay un argumento sino muchos. Con buena memoria cabe recordar las peleas iniciales de Tony Soprano (James Gandolfini) con su madre, que era la actriz Nancy Marchand (n. 1928), pero esta ganó el Golden Globe en 1999 por este papel, falleció en junio 2000 y su fama internacional fue escasa. Otros recordarán un viaje a Italia de Tony y sus compinches, cuando apareció un romance frustrado con dama italiana. La utilidad de esa "vuelta a las raíces" fue arrancar al forzado Furio de Nápoles y llevarlo a New Jersey para tareas de chofer y de verdugo, lo cual podrá tener una derivación alarmante. Todos los espectadores recordarán el toque de humor que fue llamar "Junior" al más anciano integrante de la banda (Dominic Chianese) o el toque



original de poner a un Capo de Mafia en manos de una psicoanalista de voz ronca y acento italiano (Lorraine Bracco) que lo enjuicia y lo enoja. Y parece importante la inclusión del conflicto con la hija y el hijo, dos adolescentes a quienes duele admitir que su padre es un jefe de la Mafia. Pero acordarse de todo es más difícil. La abundancia de personajes y de tramas podría ser explicada por la presencia de Ocho Productores Ocho en los créditos iniciales. Cada uno debió tener su cuota.

En un episodio reciente, una joven que fue amante de Tony pasa a formar pareja con un lugarteniente de la banda. Esto fastidia a Tony, con irracionales celos retrospectivos, que lo llevan a castigar a su subordinado con una paliza de latigazos. Pero en el episodio inmediato, es Tony quien roba una amante a su subordinado Ralph, lo cual se concreta en una escena de Sexo Bastante Explícito con la tentadora Valentina. La venganza de Ralph es incendiar un establo y matar a la yegua de Tony. Por eso los hombres pelean, Ralph muere, Tony pide ayuda a su sobrino Chris y entre ambos serruchan el cadáver, hacen un pozo con una excavadora y entierran los restos de Ralph, cuyo intérprete David Proval desaparece del elenco. Esa larga operación es en cuatro años la escena más truculenta de toda la serie y documenta que **Los Soprano** no tienen límites para su material y que se ríen de toda campaña moralista.

Allá por 1930, cuando comenzaba el cine sonoro, Hollywood inauguraba el cine policial, con primeros títulos luego célebres (**Pequeño César**, **Enemigo público N° 1**, **Scarface**), pero al mismo tiempo veía atadas sus manos por un Código de Producción que limitaba toda escena de sexo o violencia. Siete décadas después, **Los Soprano** muestran altas cuotas de sexo y violencia, con un éxito público abrumador, que ha obligado a renovar y prolongar sus argumentos. Pero uno de sus resultados es la dispersión, más la ocasional incoherencia. Tras el laberinto familiar, el espectador recibe superficial noticia sobre la tarea de la que viven esos delincuentes. No están los comerciantes explotados por la "protección" de esos mafiosos. En la crónica del delito falta el propio cuerpo del delito, el origen de esos fajos de billetes que todos manejan, que Tony Soprano esconde de su mujer Carmela y que Carmela quiere y sabe robarle, en represalia de un adulterio. Hay mucha paliza, mucho humor procaz y masculino, más mucha interjección "**shit**" en los excelentes diálogos, pero está faltando un realismo más valioso, donde se muestre a las víctimas que estos mafiosos explotan.

Los cabos sueltos son una consecuencia de los laberintos que se acumulan en cada episodio. Hasta la semana pasada, las intrigas eran: 1) si el FBI consigue intervenir o no en la red mafiosa, donde ya consiguió introducir una delatora; 2) si Furio y Carmela se declararán o no sus contenidos amores, lo cual será una explosión, porque Tony sería el marido engañado; 3) si el sobrino Chris termina o no el tratamiento contra la heroína; 4) si la banda se entera o no de que Ralph fue muerto por Tony y que Chris sabe la verdad; 5) si Tony se entera o no de que el lugarteniente Pauly se guardó el cuadro de la yegua que el jefe ordenó quemar. No puede haber nada más interesante que esas dudas. Continuará.

El País, 9 de junio 2003.



Enemigos íntimos

La programación del canal Europa-Europa en TV Cable suele dar alguna sorpresa mensual. La de junio fue un documental alemán de Werner Herzog, donde recuerda a su peculiar actor Klaus Kinski (1926-1991), con quien filmó cinco películas. Bajo otros directores Kinski se hizo cargo de personajes secundarios, pero con Herzog tomó papeles protagónicos en **Aguirre la ira de Dios** (1972), **Nosferatu el vampiro** (1979), **Woyzeck** (1979), **Fitzcarraldo** (1982) y **Cobra verde** (1988). Podría inferirse que ambos hombres fueron muy amigos, pero el contenido del documental y su título **Mi enemigo íntimo** obligan a pensar que esa fue una relación espinosa, porque ambos eran irascibles y ambos consideraban virtuosa su combinación de capricho y tenacidad.

Resulta lógico que ambos se hayan dedicado a Fitzcarraldo, un hombre de sus mismas características. A comienzos del siglo XX, el irlandés Brian Sweeney Fitzgerald quiso abrirse camino en la selva amazónica, porque era o quería ser un gran empresario del caucho. En manos de los indios, Fitzgerald fue pronunciado como Fitzcarraldo y así quedó en la historia. Llevado al libreto de Werner Herzog, quedó retratado como un gran maniático, devoto de la ópera, que viaja 1.200 millas por un río sólo para escuchar al tenor Enrico Caruso (1873-1921). Y esa hazaña no fue la mayor. El Fitzcarraldo histórico se hizo cargo de un barco enorme, que necesitaba trasladar de un río a otro, para lo cual lo puso en tierra y lo hizo remontar una montaña, con abundante mano de obra india. El Fitzcarraldo de la ficción repite esa empresa, como parte de su ambicioso plan, que es crear una sala de ópera en la zona de Iquitos, al N.E. de Perú. El papel debió entusiasmar a Kinski, que tenía algún filamento diabólico en la médula espinal, como lo había demostrado ya en el conquistador Aguirre, obseso por el poder, y en el súper vampiro Nosferatu, de truculenta tradición. Tras el fallecimiento de Kinski, una nota necrológica señaló que había quedado sin publicar su autobiografía, titulada **All I Need Is Love**, y que su hija Nastassja, también actriz, había amenazado con demandarlo por algunas páginas de ese libro. No parece haber sido un buen vecino. Es fácil explicarse su título: "Todo lo que necesito es amor".

Pero Herzog debió sentirse apoyado al tener un colaborador de fuerte carácter. En julio 1979, cuando el equipo de filmación de **Fitzcarraldo** llegó a la selva en Perú, los indios Aguarunas protestaron con firmeza por la invasión de su territorio, cuya propiedad estaba garantizada oficialmente por el gobierno peruano. El conflicto llegó a la prensa local y trascendió a Europa, pero era difícil derrotar a Herzog, un hombre tenaz que alguna vez se pronunció sobre el tabaco: "La única manera de dejar de fumar es dejar de fumar". Tras semanas de discusiones, los indios accedieron a trabajar para Herzog y el barco salió del río, subió la montaña entre cuerdas, poleas y sudor humano, hasta que llegó al otro río. Los esfuerzos de Herzog y su equipo para filmar la hazaña debieron ser iguales a los de Fitzcarraldo en su momento.



En la emergencia y las interrupciones de un rodaje accidentado, Jason Robards abandonó el papel de Fitzcarraldo y fue sustituido por Kinski. También Mick Jagger abandonó su papel. Pero en el documental Herzog incluyó después una escena de Robards y Jagger, que había quedado en el archivo. También se mostró a sí mismo en diálogos irónicos con Kinski, un enemigo insoportable e insustituible, con quien había reanudado una relación. Habían cortado su amistad en 1987, por alguna discusión durante el rodaje de **Cobra verde**, en Ghana (África Occidental). Allí Kinski interpretó a un tiránico traficante de esclavos, con lo que cabe suponer que vivió su papel y que no estaba dispuesto a obedecer órdenes de nadie.

Tras su fallecimiento en 1991, el actor fue homenajeado por una nota en el Anuario de la Enciclopedia Británica, distinción que pocos reciben. Allí dice que en 1989 Kinski escribió, dirigió e interpretó una película sobre Niccolò Paganini (1782-1840), un violinista virtuoso y exagerado, a quien se atribuye haber hecho una alianza con el diablo. La nota agrega que la película era "sexualmente explícita" y que Kinski no consiguió estrenarla, para lo cual tendría que haberse puesto de acuerdo con otras personas. Esa era la parte difícil.

El País, 16 de junio 2003.



Una actriz con carácter

La extensa e intensa carrera de Katharine Hepburn, que falleció a los 96 años, ofrece un muestrario de los altibajos que ocurren cuando el talento personal se enfrenta a las complicadas necesidades del cine y del teatro. Eso comenzó cuando ella tenía 20 años y aspiraba a ingresar al exigente Broadway. Según las biografías, sus frases solían desdeñar a compañeros mediocres, con lo que muchos de ellos la desearon por arrogante y conflictiva. En 1928 fue despedida del elenco de *The Big Pond* y eso se repitió con *Death Takes a Holiday* en 1929 y con *The Animal Kingdom* en enero de 1932. Pero ese mismo año brilló con *The Warrior's Husband*, donde recibió imprevistos y enormes elogios de la crítica.

Ese triunfo la llevó a Hollywood, como hija de John Barrymore en **Doble sacrificio**. Fue el comienzo de un contrato de siete años con RKO y de una reiterada colaboración con el director George Cukor. En el mundo del cine se repitió el conflicto, porque la actriz asumía un papel de gran diva y se empeñaba en desafiar las convenciones del medio en vestimenta, reuniones y opiniones. Había provocado de hecho dos bandos, pro-Hepburn y anti-Hepburn. Pero en **Gloria de un día**, que fue su tercera película, lució con un papel que parecía biográfico, como una actriz juvenil que convence a los empresarios en una primera visita, cuando ligeramente ebria se lanza a un monólogo de *Romeo y Julieta*. De ella se dijo entonces que iluminaba la escena "como un enorme relámpago en una noche oscura". Su carrera en el cine parecía segura.

Pero cuatro películas consecutivas fueron fracasos comerciales, justificando que su nombre quedara colocado entre los exhibidores como "veneno de boletería" (en

1938) y que ella arreglara con RKO la cancelación del contrato. Resurgió de esa caída cuando el comediógrafo Philip Barry le escribió *Philadelphia Story*, con un personaje que parecía ser ella misma. Al éxito en Broadway (1939, junto a Van Heflin y Joseph Cotten) se agregó el del cine (**Pecadora equivocada**, 1940), con James Stewart y Cary Grant. Merecía su segundo Oscar, pero esa vez se lo llevó Ginger Rogers.

En 1941 la Metro le presentó a Spencer Tracy, con quien debía hacer **La mujer del año**. Un diálogo inicial fue recogido por la prensa:

-Me temo, Mr. Tracy, que soy demasiado alta para usted.

-No se preocupe, Miss Hepburn. Yo la cortaré a mi medida.

Ese fue el comienzo de un acuerdo Tracy-Hepburn que se prolongó a ocho películas y a 27 años de vida en común, lo que para Hollywood resultaba excepcional. En 1951 la actriz se apartó de la Metro, iniciando actuaciones de mayor relieve en **Reina africana** (Huston), **Locura de verano** (David Lean), **De repente en el verano** (Mankiewicz), **Largo viaje del día hacia la noche** (Lumet sobre O'Neill), **¿Sabes quién viene a cenar?** (Kramer) y **León en invierno** (Anthony Harvey), en los dos últimos casos para su tercer y cuarto Oscar. Era una formidable actriz dramática.

En 1968, tras el fallecimiento de Tracy, ya tenía 35 películas, tres Oscar y una consagración mundial. Podía haberse retirado con honores, como lo había hecho antes Greta Garbo y como no lo supo hacer Bette Davis. Pero quiso seguir. En teatro actuó y cantó (1969) en un retrato de la modista francesa Coco Chanel, que aún vivía. En libro publicó una experiencia personal, con el subtítulo **Cómo fui a África con Bogart, Bacall y Huston y casi me vuelvo loca** (1987), a lo cual agregó en 1993 su autobiografía, que tituló *All About Me*. También resolvió que en cine debería reunirse con algunos primeros actores, empeño que concretó con Laurence Olivier (en **Love Among the Ruins**, para TV), John Wayne (en el western **Rooster Cogburn**) y Henry Fonda (**La laguna dorada**). En este último título tuvo la ayuda de Jane Fonda, que compró los derechos de la obra teatral, lo que significó para su padre el único Oscar de su carrera y para Katharine el cuarto. Finalmente la actriz accedió a hacer, en la tercera versión de **Love Affair** (1994), el pequeño papel de tía anciana, temblorosa y filosófica que antes hicieran Maria Ouspenskaya y Cathleen Nesbitt. Fue su última actuación, a los 87 años, culminando una carrera donde el talento interpretativo y una tremenda vitalidad superaron las barreras del oficio y la convirtieron, para mucho público, en la mejor actriz del cine.



Katharine Hepburn

El País, 7 de julio 2003

Títulos citados

Alguacil del diablo, *El (Rooster Cogburn)*, EUA-1975) dir. Stuart Millar; **De repente en el verano** (*Suddenly, Last Summer*, EUA-1959) dir. Joseph L. Mankiewicz; **Doble sacrificio** (*A Bill of Divorcement*, EUA-1932) dir. George Cukor; **Gloria de un día** (*Morning Glory*, EUA-1933) dir. Lowell Sherman; **Laguna dorada**, *La (On Golden Pond)*, EUA-1981) dir. Mark Rydell; **Largo viaje del día hacia la noche** (*Long Day's Journey into Night*, EUA-1962) dir. Sidney Lumet; **León en invierno**, *El (The Lion in Winter)*, Gran Bretaña-1968) dir.

Anthony Harvey; **Locura de verano** (*Summertime*, Gran Bretaña-1955) dir. David Lean; **Love Affair** (EUA, 1994) dir. Glenn Gordon Caron¹⁰; **Love Among the Ruins** (Gran Bretaña-1975) dir. George Cukor; **Mujer del año, La** (*Woman of the Year*, EUA-1942) dir. George Stevens; **Pecadora equivocada** (*The Philadelphia Story*, EUA-1940) dir. George Cukor; **Reina africana, La** (*The African Queen*, Gran Bretaña / EUA) dir. John Huston; **¿Sabes quién viene a cenar?** (*Guess Who's Coming to Dinner*, EUA-1967) dir. Stanley Kramer.



Amor con barreras



La película **Lejos del paraíso** (*Far from Heaven*), de reciente estreno local, adquirió repentina importancia con el imprevisto elogio crítico y sus cuatro candidaturas al Oscar 2002, que no se concretaron. Por su asunto y estilo, supone un recordatorio del género “novela de amor” que Hollywood supo explotar con tintes patéticos en otras épocas, hasta que llegaron otras tendencias más cínicas o menos sentimentales. También supone un progreso sobre todo caso previo, al acentuar la crítica social que se insinuaba en aquellos dramas.

Aunque docenas de precedentes informan el género, algunos datos aportan mayor precisión en el caso. Esa historia ocupa décadas y comienza con dos novelistas preferidos por Hollywood, que fueron Fannie Hurst (**Imitación de la vida**, 1933) y Lloyd Douglas (**Sublime obsesión**, 1929), reunidos luego por la empresa Universal y por el director John M. Stahl en la década de 1930, nuevamente reunidos por la misma empresa y el director Douglas Sirk en la década de 1950. Etapas mayores:

1934 – En **Imitación de la vida** (*Imitation of Life*, Stahl), Claudette Colbert y su hija Rochelle Hudson disputan el amor de Warren William. A su lado, la madre negra Louise Beavers tiene un conflicto con su hija Fredi Washington, que es mulata pero quisiera ser totalmente blanca y se siente rechazada.

1935 – En **Sublime obsesión** (*Magnificent Obsession*, Stahl), el joven Robert Taylor provoca con un accidente que Irene Dunne quede ciega. Pero después se convierte en cirujano, la opera, le devuelve la vista. Ambos se aman.

1953 – En la segunda **Sublime obsesión** (Sirk), es Rock Hudson quien opera a Jane Wyman. Después ambos se aman. El éxito de esta película obligó a repetir la pareja de intérpretes, con otro argumento.

1955 – La repetición se titula **Lo que el cielo nos da** (*All that Heaven Allows*, dir. Sirk). Allí la viuda Jane Wyman descubre el amor en su jardinero Rock Hudson, pero debe enfrentar la oposición de su ambiente pueblerino y de sus propios hijos adultos.

¹⁰ **Love Affair** se estrenó en Argentina como **Secretos del corazón** y, según la base de datos *Cines-trenos*, no se exhibió comercialmente en Uruguay.

1958 – La segunda **Imitación de la vida** (dir. Sirk) repite el esquema. Ahora es Lana Turner quien puede disputar el amor de John Gavin con su hija Sandra Dee, conflicto que la anécdota no resuelve. Pero la película dedica más importancia al moderado conflicto racial. La hija mulata (Susan Kohner) se rebela contra su madre negra (Juanita Moore), se fuga del hogar para dedicarse al canto y baile, tiene dificultades, comprende finalmente que su madre muere por sentirse despreciada. La prolongada y lujosa escena del funeral parece desproporcionada de tamaño, con lujos en la calle y Mahalia Jackson cantando un himno en la iglesia. La secuencia culmina con el llanto de hija arrepentida.

2002 – El argumentista y director Todd Haynes se declara admirador y estudioso de Douglas Sirk, pero en **Lejos del paraíso** repite **Lo que el cielo nos da** y firma el libreto como propio, sin crédito al antecedente de Peg Fenwick, Edna y Harry Lee ni tampoco al director Sirk. En parte, esa autoría solitaria se justifica. Ahora la protagonista Julianne Moore no es una viuda sino una señora burguesa que descubre que su marido es homosexual, lo cual parece peor que estar viuda. Y el jardinero Dennis Haysbert no sólo pertenece a otra clase social, para desafiar el prejuicio pueblerino, sino que es negro. Se trata de un hombre negro y culto, que habla de arte y enseña a su enamorada cómo se pronuncia Joan Miró. Pero igual los blancos lo miran con odio. La fecha está marcada de varias maneras como 1957, año de ruidosos conflictos raciales en Little Rock. Y en el argumento, también los negros critican a otro negro que tiene un moderado romance con mujer blanca. También los niños participan de violencias raciales.

Esas variantes actualizan el antiguo tema. La homosexualidad no existía en el cine de 1955, pero es algo que parece interesar al director y libretista Todd Haynes, ganador de premios en un festival de cine Lesbiano y Gay (Hamburgo, 1993), más otro premio nacional de la Asociación de Periodistas Gays y Lesbianas (1995). En cuanto a los amores de mujer blanca con hombre negro, el antecedente mayor fue sentado por Katharine Houghton y Sidney Poitier en **¿Sabes quién viene a cenar?**, 1967, por el audaz Stanley Kramer. Pero no progresó mucho. Reaparece ahora, para dar una punta de crítica social a la clásica novela de amores difíciles.

El País, 14 de julio 2003.



Actualizaciones

En 1995 el comediógrafo Ken Ludwig estrenó en New York una pieza cómica en dos actos que tituló **Moon over Buffalo** y que con el tiempo llegaría a Montevideo bajo la traducción literal de **Luna sobre Buffalo** (en el Teatro Alianza, los fines de semana). Trata de una compañía encabezada por un matrimonio, que son primer actor y primera actriz, al frente de otros seis personajes. Están en gira, alternan-

do representaciones de *Vidas privadas* (Noël Coward) y *Cyrano de Bergerac* (Edmond Rostand). Aunque el elenco tiene sus propias vidas privadas, con amores cruzados, rencillas y engaños, lo importante es que manejan hasta el final una esperanza. Confían en que por Buffalo pase el director Frank Capra, vea alguna de sus funciones y contrate por lo menos a sus figuras principales para una película inmediata. Había trascendido la noticia de que Capra estaría buscando un suplente para el actor Ronald Colman, que se habría fracturado ambas piernas. Una línea de diálogo mencionaba asimismo a la actriz Greer Garson, a quien también había que sustituir.

Para Ludwig, la elección de esos nombres tenía cierto sentido, porque en efecto Colman trabajó alguna vez para Capra (**Horizontes perdidos**, 1937) y alguna vez con Garson (**En la noche del pasado**, 1942). El dato curioso era que Ludwig, escribiendo en 1995, ambientó la pieza en 1953. No parecía existir un motivo, porque la comedia era igualmente válida si se desarrollaba en una fecha o en otra. Pero cabe formular una hipótesis. En Estados Unidos, toda persona viva puede protestar por el uso de su nombre en una ficción y eso puede conducir a un pleito. En el caso, la obra menciona a un primer actor que se rompe ambas piernas y se retira del trabajo. El autor no arriesgaba un pleito en 1995, cuando ya habían fallecido Colman (1958) y Capra (1991), mientras Garson había cumplido 92 años (falleció en 1996). Pero hablar de ellos obligaba a situar la acción en 1953, cuando los tres vivían y eran famosos. La anécdota parecería actual.

La actriz, traductora y productora Susana Groisman, que compró los derechos de *Luna sobre Buffalo* para Montevideo, descubrió sin embargo que aquellos nombres utilizados por el autor podrían sonar remotos y desconocidos al público local. En acuerdo con el director Dumas Lerena introdujo algunos cambios. Eliminó toda referencia a 1953 y puso la acción en el presente. En lugar de Frank Capra y Ronald Colman aquí se habla del director Steven Spielberg y del actor Sean Connery, porque no es probable que ambos se molesten por sus menciones en la remota Montevideo. Y en lugar de *Cyrano de Bergerac* aquí se incluye la mención de *Hamlet*, como pieza del repertorio de ese grupo, lo que da pretexto a que Berto Fontana intente en primer plano el célebre monólogo "Ser o no ser", con cierto tono farsesco. Eso es parte de una excelente actuación colectiva, con lucimiento especial del primer actor, de Susana Groisman y de Beatriz Massons. Pero el dato notable de esta *Luna sobre Buffalo* no es la sustancia, que resulta reconocidamente trivial, sino la velocidad de la acción y los diálogos encimados, logro que cabe atribuir al director Dumas Lerena. La alteración en nombres propios no altera el resultado. Se lo puede digerir con sonrisas, sin que nadie termine preguntando quién es ese Ronald Colman.

Algo similar hicieron alguna vez los recopiladores mexicanos con un cuento de William Saroyan, que se llamaba "Dear Miss Garbo" y apareció en 1970 como "Dear Miss Welch", por la presunción (errónea) de que Raquel Welch sería más conocida que Greta Garbo¹¹.

Esas actualizaciones de acomodo al público terminan por ser inofensivas, pero son el triste síntoma de las deficiencias en la cultura actual y en especial la cultura

adolescente. Algo de eso trató el colega Antonio Larreta en una columna de estas páginas (julio 13) bajo el dramático título "Naufragio". Es difícil corregir ese estado de cosas, lo cual requiere paciencia y seguramente algún retoque en los programas liceales. Pero una medida puede ser aplicada ya por diarios y revistas. Hay que rechazar como críticos de cine o teatro a quienes nunca hayan visto una película de Frank Capra, de Ronald Colman o de Greer Garson.

El País, 18 de julio 2003.



Prólogo para McCarthy

Tras la caída de la Bolsa en Wall Street (octubre 1929), Estados Unidos sufrió la peor crisis económica de su historia. Para corregirla, el nuevo gobierno del presidente Roosevelt emprendió desde 1932 una serie de audaces medidas, incluyendo la creación de la Works Progress Administration o WPA, que Roosevelt puso a cargo de Harry Hopkins, su hombre de confianza. La WPA manejó 11.000 millones de dólares y dio trabajo a más de ocho millones de obreros y empleados, construyendo caminos, carreteras, puentes, parques, aeropuertos y edificios públicos.

Como parte del apoyo a la cultura, Hopkins inauguró en agosto 1935 el Federal Theater Project, o FTP, nombrando como directora a Hallie Flanagan, antes beneficiaria de dos becas Guggenheim, cuya experiencia profesional incluía la supervisión de actividades teatrales en la Universidad femenina de Vassar. El objetivo primordial del FTP era dar trabajo a los desocupados del mundo teatral, desde autores y directores hasta utileros y maquinistas. Llegó a tener nueve mil dependientes en todo el país, cuatro mil de los cuales estaban en New York. Igual que en el plan más amplio de la WPA, la idea no era hacer caridad sino dar trabajo. En los cuatro años de su existencia, el Federal produjo 924 piezas, con un público global de 25 millones de espectadores. Entre ellas hubo algunos estrenos mayores como *Crimen en la catedral* (T.S. Eliot), *It Can't Happen Here* (Sinclair Lewis), *One Third of a Nation* (Arthur Arendt), *Androcles y el león* (G.B. Shaw) y varias piezas de Eugene O'Neill, cedidas por el autor a precios mínimos. Entre directores y actores que pasaron tempranamente por el Federal figuraron nombres luego famosos como John Huston, Elia Kazan, Arthur Miller, E.G. Marshall, Nicholas Ray, Arthur Kennedy. Una figuración mayor correspondió al grupo de Orson Welles y su socio John Houseman, con un *Macbeth* de elenco negro, la comedia francesa *Un sombrero de paja de Italia* (Labiche) y un *Dr. Faustus* del clásico Christopher Marlowe.



¹¹ Ver *El País Cultural* 687, enero 2003.

aquellas innovaciones Hollywood volvió en la misma década 1970 a la diversión, a la superproducción, a la supertecnología, con cinco relatos sobre el boxeador Rocky (tres de ellos dirigidos por el mismo Sylvester Stallone), más **Tiburón** (Spielberg) y **La guerra de las galaxias** (Lucas), acercándose ya a los moldes actuales. En su segunda parte, Demme se muestra más pesimista sobre las renovaciones.

Un defecto del resultado es que falta identificación de la mucha gente que habla en primer plano. Nada habría costado agregar esa línea sobreimpresa. Y como suele ocurrir con los documentales de la TV, son un desastre los subtítulos en español, escritos por quienes saben traducir del inglés lo que oyen en sus auriculares, pero tienen una vaga idea de los nombres propios en juego. Así se leen algunos errores fáciles de subsanar, pero se hace más remoto entender de quién se habla cuando los subtítulos mencionan a Sidney Lumet (por Lumet), a Owen Riceman (por Raizman, fotógrafo), a Marshall McClullen (por McLuhan) y notablemente a Carol Rice (por Karel Reisz). La ignorancia es un vasto océano, difícil de desagotar.

A Decade Under the Influence se repite, según la programación, en la medianoche del sábado 27, pero cabe esperar que reaparezca en octubre o noviembre. A mucha gente le hace falta, para entender la complejidad del cine.

El País, 24 de septiembre 2003

Títulos citados

Alicia ya no vive aquí (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, EUA-1974) dir. Martin Scorsese; **Apocalypse Now** (EUA-1979) dir. Francis Ford Coppola; **Bob & Carol & Ted & Alice** (EUA-1969) dir. Paul Mazursky; **Busco mi destino** (*Easy Rider*, EUA-1969) dir. Dennis Hopper; **Contacto en Francia** (*The French Connection*, EUA-1971) dir. William Friedkin; **Guerra de las galaxias, La** (*Star Wars*, EUA-1977) dir. George Lucas; **M*A*S*H** (EUA-1970) dir. Robert Altman; **Padrino, El** (*The Godfather*, EUA-1972) dir. Francis Ford Coppola; **Perdidos en la noche** (*Midnight Cowboy*, EUA-1969) dir. John Schlesinger; **Poder que mata** (*Network*, EUA-1976) dir. Sidney Lumet; **Regreso sin gloria** (*Coming Home*, EUA-1978) dir. Hal Ashby; **Shampoo** (EUA-1975) dir. Hal Ashby; **Tarde de perros** (*Dog Day Afternoon*, EUA-1975) dir. S. Lumet; **Tiburón** (*Jaws*, EUA-1975) dir. Steven Spielberg; **Violencia está en nosotros, La** (*Deliverance*, EUA-1972) dir. John Boorman; **Woodstock** (EUA-1969) dir. Michael Wadleigh.



Una lección de cine

Todo estudiante de cine en Montevideo debería abandonar lo que está haciendo y correr a buscar un video muy útil. Se titula **Cien años de cine** y es un vasto recorrido, en tres tomos o cajas, por la historia del cine americano, en lo que su conductor Martin Scorsese ha llamado "un viaje personal". La recopilación formó parte en 1995 de los homenajes mundiales por el centenario, o sea que este video llega a Uruguay con ocho años de demora, como corresponde a un país atrasado en la materia. Fuentes bien informadas aseguran que se han hecho también otras recopilaciones similares sobre cine francés (por Jean-Luc Godard), sobre el inglés (por Stephen Frears) y el japonés (por Nagisa Oshima), pero para verlas sólo habrá que esperar un par de décadas. Por el momento sólo cabe disfrutar la revisión de Hollywood, que puede estar a mano en Cinemateca

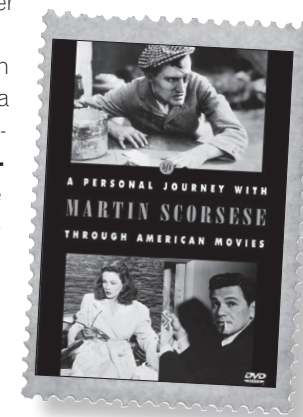
Uruguaya (calle Chucarro) o en Videograma (calle Benito Blanco). Tiene subtítulos y es divertida.

El plan de Scorsese fue en efecto muy personal, pero también muy sensato. Comienza por recordar su fascinación inicial por el cine, cuando tenía pocos años y presencié el tórrido romance entre Jennifer Jones y Gregory Peck, en **Duelo al sol** (1946), que termina a los tiros. Pero al evocarlo, con abundante transcripción de escenas, agrega con razón que aquella película era un ejemplo de los desmanes estéticos y dramáticos en que incurría el autoritario productor David O. Selznick, quien terminó por fastidiar al director King Vidor, al que debió sustituir (sin crédito) por el otro veterano William Dieterle. Tras haber conseguido **Lo que el viento se llevó** (1939) el ego de Selznick tuvo un crecimiento desmesurado.

Scorsese mantiene para toda la recopilación ese doble apoyo en la evocación personal y en el juicio crítico, para lo cual empieza por recurrir a películas que trataron el mundo del cine. Así transcribe una dura escena de **Cautivos del mal** (Vincente Minnelli, 1952), donde el director Ivan Triesault rezonga al productor Kirk Douglas, y después otra donde el mismo Douglas humilla a otro director (Barry Sullivan). Agrega todavía una escena de **Dos semanas en otra ciudad** (también Minnelli, 1962) donde otro director y su mujer (Edward G. Robinson, Claire Trevor) discuten un posible fracaso.

Esas escenas fueron alusiones de la ficción a conflictos reales, que afectaron con frecuencia a directores de Hollywood. En la tercera parte de su recopilación Scorsese recuerda esas peleas, que dañaron gravemente las carreras de Erich von Stroheim y Orson Welles, entre otros. Esa tercera parte está dedicada a las disidencias, incluyendo las de **Un tranvía llamado Deseo** (Kazan) con la censura de 1950 o las de Otto Preminger con el Código de Producción, a propósito de **La luna es azul** y de **El hombre del brazo de oro**. Entre las disidencias, Scorsese apunta las alusiones veladas al senador McCarthy (en **La mentira maldita** de Clifford Odets y Alexander Mackendrick), la violencia insólita de **Bonnie & Clyde** (Arthur Penn), la audacia política de Chaplin en **El gran dictador** y la renuncia de Stanley Kubrick a Hollywood al mudarse a Inglaterra para hacer **Lolita**, que tuvo su escándalo propio.

Las tres horas y fracción del resultado parecen tan justificadas como amenas. Incluyen la evolución de la técnica, desde el western primitivo y la gramática cinematográfica de Griffith (en **Nacimiento de una nación**, en **Intolerancia**) hasta el color, el CinemaScope y los trucos visuales. Incluyen también el apunte sociológico, porque en la evolución del cine importaron dos guerras y la depresión económica en la década de 1930. Hay un abundante recuerdo del "film noir" en la década de 1940, con fragmentos poco conocidos, y también un recuerdo de directores casi olvidados, como Samuel Fuller, Allan Dwan, Nicholas Ray, John Cassavetes o Edgar Ulmer, más el barroco abrumador de Josef von Sternberg en **Capricho imperial**. En las últimas escenas, Scorsese pide dos disculpas, primero porque no tuvo bastante espacio para algunos directores (Ernst



Lubitsch, Joseph Mankiewicz, William Wyler, John Huston) y después porque interrumpió su viaje en la década de 1960. Señala que en esa fecha empezó a filmar y que no le pareció correcto incluir en la historia del cine su obra propia ni la de su generación. Con el resto logró algo muy útil y eso hay que agradecer a los productores que, por lo visto en los créditos finales, fueron el British Film Institute y la empresa americana Miramax.

El País, 29 de septiembre 2003.

Títulos citados

Bonnie & Clyde (EUA-1967) dir. Arthur Penn; **Capricho imperial** (*Scarlet Empress*, EUA-1934) dir. Josef von Sternberg; **Cautivos del mal** (*The Bad and the Beautiful*, EUA-1952) dir. Vincente Minnelli; **Dos semanas en otra ciudad** (*Two Weeks in Another Town*, EUA-1962) dir. V. Minnelli; **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, EUA-1946) dir. King Vidor; **Hombre del brazo de oro, El** (*The Man with the Golden Arm*, EUA-1955) dir. Otto Preminger; **Gran dictador, El** (*The Great Dictator*, EUA-1940) dir. Charles Chaplin; **Intolerancia** (*Intolerance*, EUA-1916) dir. David W. Griffith; **Lolita** (Gran Bretaña / EUA-1962) dir. Stanley Kubrick; **Luna es azul, La** (*The Moon Is Blue*, EUA-1953) dir. O. Preminger; **Mentira maldita, La** (*Sweet Smell of Success*, EUA-1957) dir. Alexander Mackendrick; **Nacimiento de una nación, El** (*Birth of a Nation*, EUA-1915) dir. D. W. Griffith; **Un tranvía llamado deseo** (*A Streetcar Named Desire*, EUA-1951) dir. Elia Kazan.



Discutidos aniversarios

El último Día de la Raza pasó casi inadvertido por la prensa y el público, en claro contraste con los homenajes del pasado y en especial los de 1992, cuando los 500 años del descubrimiento de América parecieron algo para recordar. Hay motivos para esa penumbra. Ante todo, el último 12 de octubre cayó en domingo, dato muy incómodo. Si hubiera tenido la gentileza de caer en día hábil, se habría decretado un feriado y eso siempre ayuda a la memoria. Pero además, la memoria de Colón y de sus cuatro viajes ha sido muy castigada por la investigación y por el paso del tiempo.

Quizás los vikingos llegaron antes.

No es seguro que la fecha de octubre 12 sea la correcta, porque en 1572 el mundo occidental aceptó el nuevo calendario gregoriano (suprimiendo diez días de octubre) y eso convierte en dudosas las fechas que Colón y sus contemporáneos escribieron durante 1492-1506. Tampoco es seguro que Colón haya descubierto su primera tierra en la que llamó Isla Española, que luego se escribió Hispaniola y más tarde quedó dividida entre Haití y República Dominicana. Otras fuentes fijan el sitio en Guanahaní (hoy Bahamas), pero como Colón hizo cuatro viajes no cabe dudar de que fue el primer europeo en llegar a varias islas de la región, inaugurando los cruceros del Caribe, que son caros pero bonitos y ahora están mejor organizados que entonces. En todas esas islas hubo grandes peleas entre Colón, sus socios, sus subordinados, sus insubordinados, los nativos y los delegados de la corona española, uno de los cuales puso preso a Colón, por ambicioso y arrogante.

Colón nunca supo que había descubierto América. Falleció en 1506, convencido de haber llegado a la India, lo que explica que los nativos hayan sido llamados indios, después de lo cual los indios de la India fueron erróneamente denominados

hindúes, aunque en enorme proporción son musulmanes y no toleran a los hindúes. En 1507 otro arriesgado navegante llamado Américo Vespucio estableció que las nuevas tierras no eran la India sino otro continente. En su homenaje el continente se llamó América, pero en Estados Unidos están bastante convencidos de que América es el nombre de su país, mientras que los del Sur son apenas de Latin America y Canadá no es América sino Canadá.

Pero aparecieron paradojas mejores. Una se refiere a la palabra “colonización”, que no deriva de Colón sino de la más antigua palabra *colonus*, ya utilizada por el Imperio Romano. Fue así que una ciudad (hoy alemana) recibió el nombre de Colonia y la discutible fama de haber sido la cuna de Agripina, madre de Nerón y mujer de armas tomar. La madre de Nerón fue una de las más insultadas de la historia mundial. Dicen los textos que en aquel momento remoto la ciudad fue bautizada como Colonia Claudia Ara Agrippinensium, pero que el nombre resultó tan largo que hasta los alemanes se quejaban, con lo que el tiempo la rebajó a Köln, que tiene sólo cuatro letras. Otra paradoja más política ha sido que la “colonización”, vista a menudo como una virtud occidental y cristiana, ha sido en cambio una maldición para los indios, que fueron robados y asesinados sin tregua. No les gusta, desde luego, que se llame Día de la Raza a una fecha que alude a la aniquilación de su raza. No se pudo contar con ellos para que apreciaran las versiones cinematográficas de Colón, una dirigida en 1985 por Alberto Lattuada y tres de 1992 por John Glen, por Ridley Scott y por Gerald Thomas, esta última como deliberada parodia, en la serie *Carry On...* y las otras como parodia involuntaria.

Aunque el público suele ignorar esas complicadas historias, mantiene en cambio un religioso respeto por las fechas, que operan como símbolos de ellas. El 12 de Octubre, pese a todo, seguirá siendo el Día de la Raza porque así queda impreso en muchos almanques y en algunos artículos de diarios y revistas. Algo similar ocurre con el 14 de julio de 1789, con el 28 de diciembre de 1895, con el 6 de agosto de 1945, que aluden a otras historias. Todavía se sigue llamando Revolución de Octubre a la ocurrida en Rusia en 1917, que en realidad ocurrió en noviembre, pero el calendario ruso estaba atrasado y fue después corregido por orden de Lenin. En cambio queda poca gente que la festeje, en ninguno de ambos meses.

El País, 20 de octubre 2003.



Sangre azul

La prensa todavía no lo sabe y tampoco hay urgencia en que se entere, pero la futura boda de Felipe y Letizia en España deberá ser definida como “casamiento morganático”. Esa curiosa expresión rotula desde hace siglos a la boda de un príncipe con una aldeana (o “plebeya”) y con menos frecuencia a la unión de una princesa con un mozo ordinario, que puede ser un mucamo, un sargento y hasta un guardaespaldas. Ejemplo morganático absoluto fue en 1956 el casamiento del príncipe Rainiero de Mónaco con la actriz Grace Kelly, a quien nunca nadie se atrevió a llamar plebeya.

La historia morganática arranca en la Edad Media, si no antes. Entonces era costumbre que los hombres nobles se casaran con mujeres nobles, todos convencidos, contra la evidencia, de poseer sangre azul. Probablemente se lo escucharon decir a sus padres y les creyeron. Esa costumbre de matrimonios nobles podía llevar a que una princesa alemana se transformara en Catalina II de Rusia (1729-1796), aportando 34 años de promiscuidad sexual y progreso social, o llevar también a que una princesa austríaca llegara a ser María Antonieta en Francia, donde perdió la cabeza en 1793. Fuera de tales nobles reuniones oficiales ocurrían también los romances de cuentos de hadas, entre apuestos príncipes y seductoras aldeanas. La sociedad toleraba esas bodas, pero ponía como condición que los eventuales hijos no aspiraran al trono ni a fortunas ni a títulos de nobleza. Los privilegiados se protegían de los plebeyos. Pese a la humillación, el amor triunfaba, como de costumbre. En la mañana siguiente a la boda, como compensación por lo que le sería negado, la bella aldeana recibía un regalo único. Era el regalo de la mañana, que en alemán se llamó *Morgen Gabe*. De ahí salieron los morganáticos en cuestión. Así lo explica la Enciclopedia Británica, pero no es probable que la prensa española llegue a leerla.

Nadie ha pronosticado, sin embargo, que a los presuntos hijos de Felipe y Letizia les pueda ser negado el título de príncipes ni después el de reyes de España. No ocurrirá ese desaire, porque a los actuales reyes les ha parecido muy bien el ingreso de Letizia a la familia real, que será una manera original de tener a la televisión en casa. Eso es buena noticia, porque cerca de ellos no ha faltado quien puso objeciones a la futura boda, recordando que Letizia es mujer divorciada. Ajenos a tal reac-

cionaria objeción, muy frecuente en España, los reyes se han mostrado más liberales y progresistas que sus colegas de Gran Bretaña, donde en diciembre 1936, tras once meses de reinado, Edward VIII renunció para casarse con Wallis Simpson, que era mujer divorciada y tropezó con el veto de la iglesia anglicana. Aun más cerca, el príncipe Carlos tuvo y tendrá problemas con su amiga Camilla, también divorciada, también mal vista en Palacio.

La moraleja sociológica es que los reyes españoles tienen ideas más progresistas que muchos de sus contemporáneos. Con un posible nieto varón mantendrán por un rato más la dinastía de los Borbones, que está en pie desde el año 1327, en terrenos de Francia, de Italia y de España, por encima de fronteras, guerras, revoluciones y dictaduras. Es poco sabido que Juan

Carlos, rey de España, nació en Italia, mientras Sofía, reina de España, nació en Grecia. En cambio, Felipe es español y seguramente lo será el Borbón futuro que España ya se está prometiendo como feriado nacional. Tendrá sangre roja, como todo el mundo.

El País, 17 de noviembre 2003.



Cuadro patriótico

Artigas había prometido que no vendería el rico patrimonio de los orientales al bajo precio de la necesidad, pero la promesa quedó olvidada y hasta desmentida durante casi dos siglos. Renació en noviembre 2003, cuando se anunció el remate de un cuadro de Juan Manuel Blanes, *Entre dos luces*, con abundante repercusión periodística. En el caso, el bajo precio de la necesidad era conseguir el dinero y devolverlo a los despojados ahorristas del Banco Comercial, operación en la cual el Estado tiene su parte de responsabilidad.

El rico patrimonio de los orientales es otra historia. Hasta noviembre 2003, sólo una minoría culta y exquisita de uruguayos podía saber (ni le importaba saberlo) dónde están los cuadros de Blanes ni tampoco los de Barradas, Figari, Cúneo o Torres-García. En noviembre llegó a saberse públicamente que aquel Blanes era propiedad del Banco Comercial y por tanto un valor de venta posible. Y aun así, pocos sabían si el cuadro estaba en el hall del Banco, para deleite casi público, o quizás en un despacho de Gerencia o quizás en la sala del Directorio, para deleite de minorías ricas. Sobre esa inquietud, un duende cercano a esta columna lanzó el dato de que el cuadro estaba en Argentina, en una casa de Carlos Rohm, quien resulta ser uno de los villanos mayores en el vaciamiento del Banco Comercial.

Y si es cierto que estaba en Argentina, el caso pone en cuestión las tardías preocupaciones nacionalistas de una Comisión del Patrimonio Nacional y las de un Ministro de Educación. Antes no se habían preocupado por el domicilio real de aquel Blanes. Pero ahora, la primera concurrió al remate con escribana, para labrar acta ante la posible venta del Blanes a un extranjero. El segundo enunció su firme propósito de impedir la exportación del Blanes. Sus fuerzas conjuntas estaban preparadas para evitar, por ejemplo, que un banco de Japón pagara quince millones de dólares para llevar al Blanes junto a posibles Van Gogh, Renoir, Picasso y Gauguin, puestos en algún rincón de Tokio, lejos del aficionado uruguayo que ahora se enteró de su existencia y quería ver ese cuadro por primera vez en su vida. Una compra japonesa por quince millones de dólares habría satisfecho a ciertos doloridos ahorristas del Banco Comercial pero habría sacudido a José Gervasio Artigas en su tumba.

Después se cayó la estantería, cuando un uruguayo compró el Blanes en el remate, por 310.000 dólares, con lo cual los patriotas locales comenzaron a respirar aliviados. Este reciente y demorado afán por conservar un cuadro de Juan M. Blanes (1830-1901) está más cerca del Himno Nacional ("la patria o la tumba") que de la inquietud artística, para la cual hay poco tiempo. Se parece a la preocupación nacional por establecer ante el mundo que Gardel era uruguayo y no argentino o francés. Se parece a la celebración de los uruguayos como Campeones del Mundo en fútbol (por Maracaná, 1950) aunque a eso siguió medio siglo de papelones y au-



Felipe y Letizia

sencias de Uruguay en torneos internacionales. Se parece a las críticas lanzadas contra Mario Handler por mostrar miserias locales en su película **Aparte**, donde los patriotas estaban más preocupados por el retrato cinematográfico que por la miseria, aunque esta era y sigue siendo un auténtico patrimonio nacional.

El País, 1 de diciembre 2003.



Los cultivos del crimen

La prensa y la televisión recordaron en noviembre 22 los cuarenta años del asesinato del presidente Kennedy, que fue en verdad el crimen del siglo. Una variante fue introducida por el Canal Warner Cable, que rescató, solamente para ese día, la película **Sin advertencia** (*Without Warning*), producida en 1991, de tema similar.

Ese relato se centra en el atentado contra el presidente Ronald Reagan (en Washington, marzo 1981), que tuvo resultados imprevistos. El presunto asesino fue John W. Hinckley, un neurótico de 25 años que para lucirse ante su amada actriz Jodie Foster quiso ganar la notoriedad de una primera plana periodística. La actriz era totalmente ajena a los delirios de Hinckley, desde luego.



La descarga de disparos hirió a Reagan, que pronto se recuperó, y castigó con más gravedad a su secretario de prensa Jim Brady, en cuyo cerebro quedaron alojados fragmentos de una bala, dejándolo inválido para el resto de su vida. La historia de Brady es el centro de este relato, en tres etapas mayores, con sus esperanzas previas por obtener el puesto, las alternativas de una arriesgada cirugía y luego la difícil recuperación, durante la cual ese hombre gordo y mimoso alterna con un ser irascible y autoritario, que vive discrepando con su destino.

Todo ello está escrito con perspicacia y talento por Robert Bolt, un libretista inglés que supo brillar junto a David Lean (en **Lawrence de Arabia**, **Dr. Zhivago**, **La hija de Ryan**). También está soberbiamente actuado, dando a Beau Bridges (como Brady) el mejor papel de su carrera, obligado a retorcimientos faciales y musculares, a la mala pronunciación, a la explosión repentina en un diálogo. Es muy elocuente el encuentro íntimo, casi susurrado, con que él y su mujer prevén entre bromas la imposibilidad de reanudar su vida sexual. Y es aun mejor una escena cerca del final, cuando un Brady semi-recuperado procura remontar una cometa en la playa, junto a su mujer e hijo. Fracasa en hacerlo y eso origina una violenta discusión matrimonial, donde los cónyuges se cantan crueles verdades. También la actriz Joan Allen brilla en esos minutos, durante los que suspende la sacrificada paciencia anterior.

Tras el atentado de 1981, Sarah Brady quiso integrar un movimiento público contra la venta libre de armas de fuego. Su marido le ordenó que no lo hiciera, en apariencia porque el propio Ronald Reagan integraba la directiva de la National Rifle

Association, con lo que participar en una campaña semejante sería una insubordinación. Costó ocho años invertir la situación. En su final, **Sin advertencia** transcribe de noticiarios en blanco y negro la presentación de Jim y Sarah Brady en la Cámara de Representantes (1989), abogando por una ley que imponga restricciones a la venta de armas. Esa fue la Ley Brady, aprobada en 1993, declarada inconstitucional en algunos Estados, porque interfiere la libertad individual.

Esa y otras leyes han tenido una eficacia relativa, porque no han impedido asesinatos en masa ni los de niños y adolescentes en colegios. Como ya fuera sabiamente observado, los asesinos nunca leen el Código Penal. Lejos del asesinato de Kennedy en 1963 y del atentado a Reagan en 1981, Estados Unidos sigue teniendo el record de asesinatos colectivos y de neuróticos armados. Lo recuerdan las estadísticas citadas por Michael Moore en su premiada **Bowling for Columbine** (2002), pero no faltó quien dijera que Moore adopta posiciones anti-americanas. Long Live America!

El País, 8 de diciembre 2003.



Omisiones en TV Cable

En épocas cinematográficas más felices, el espectador que perdía una película valiosa en salas de estreno la rescataba dos semanas más tarde en una sala de barrio. Después desaparecieron las salas de barrio. Entonces el espectador encontró los video-clubes, cuya programación no despertaba gran entusiasmo, pero permitía algún rescate. Después muchos video-clubes cerraron y otros sobrevivieron sin comprar mucho material. El video ya no ofreció rescates.

Entonces el espectador afligido se entusiasmó con la TV Cable, visto que algunos canales dan cine durante 24 horas diarias, siete días por semana, en versión original y sin interrupciones publicitarias. El entusiasmo quedó rebajado por el examen de la programación. Ahora la revista mensual describe, en 29 páginas, unas 1.500 películas distintas, con mayoría de un cine americano trivial, filmado para TV, con historietas policíacas poco creíbles que terminan en un juzgado, en un tiroteo, en un incendio, en una carrera de autos o en todo ello.

Una excepción es el canal Europa Europa, que lanza alguna remota película de Alemania, Yugoslavia o Polonia. Otra es el canal Film & Arts, en cuya programación de diciembre aparecieron:

La mujer en cuestión (*The Woman in Question*), 1949, una intriga inglesa dirigida por Anthony Asquith, con Jean Kent y Dirk Bogarde, que examina distintas personalidades de una misma mujer;

Cielo azul (*Blue Sky*), 1994, última película del inglés Tony Richardson, con una excelente actuación de Jessica Lange, que allí obtuvo su merecido Oscar;

Pygmalion, 1938, versión original de la pieza de G. B. Shaw, co-dirigida por Anthony Asquith y Leslie Howard, actuada por Howard y Wendy Hiller, 25 años antes de la transformación del tema en **My Fair Lady**;

Pelle el conquistador (*Pelle erobreren*), 1988, notable drama filmado en Dinamarca por Bille August, con Max von Sydow, que ganó su Oscar por película en otro idioma.

El diablo y Daniel Webster, también llamada **Un pacto con el diablo**, que en el original se llamó doblemente *All That Money Can Buy* y *The Devil and Daniel Webster*. Producida y dirigida por el alemán William Dieterle (1941), con argumento del escritor Stephen Vincent Benét, el drama traslada el mito de Fausto a un medio rural de Nueva Inglaterra. A los brillos de realización se agrega un formidable Walter Huston en su diablo.

Los cuentos de Hoffman (*The Tales of Hoffman*), imaginativo melodrama de Michael Powell y Emeric Pressburger (1953), rebuscado en su estilo y su plástica, pero de sumo interés para aficionados al ballet, con Moira Shearer como estrella.

Hay otros films en esa programación de Film & Arts y es posible que algo de calidad se esconda detrás de títulos desconocidos como **El creador de problemas**, **Sobre el tejado**, **Más que ídolos**, **El vecino**, **Llanto por la tierra amada** o **Mucho más que amigos**, entre otros. Pueden ser títulos dados en España o en New York a películas que se conocieron con otro nombre. Pero allí aparece la otra deficiencia de la TV Cable, que es publicar una revista con información omitida o equivocada. Ninguno de los títulos aquí mencionados aparece incluido en las 29 páginas dedicadas a describir las películas del mes. Lo mismo ocurre en el canal Cosmopolitan, con títulos de películas pero ninguna identificación. Y en los canales AXN y Fox la constancia de la revista es más graciosa. Dice "Cine. Ver películas", pero no da los títulos ni dónde consultar al respecto.

Alguna explicación debe haber, pero este es el caso de una empresa de comunicación que no comunica.

El País, 15 de diciembre 2003.



Otra lección de cine

En 1954 Roberto Rossellini escribió y dirigió **Viaggio in Italia**, pequeña historia de una pareja (George Sanders, Ingrid Bergman) que durante el viaje debe decidir su divorcio. En 1999 Martin Scorsese recogió el título como **My Voyage to Italy**, acumulando largos fragmentos del mismo Rossellini y otros de Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini y Michelangelo Antonioni. Con sus cuatro horas, la recopilación fue exhibida tardíamente en el cable de Cinemax y cabe suponer que volverá en las próximas semanas.

La recopilación tiene un toque autobiográfico. Como lo explica en cámara el mismo Scorsese (nacido en el barrio Little Italy de New York, 1942) sus antecesores eran italianos, como lo fue su educación juvenil y como lo fue también el primer cine que vio junto a su familia. Allí importó el neorrealismo italiano, comunicando verdades sociales de la postguerra y así lo subraya Scorsese en la recopilación, mediante largos fragmentos de **Roma ciudad abierta**, **Paisà**, **Alemania año cero** (Rossellini), **Lustrabotas** y **Ladrones de bicicletas** (De Sica) y **La terra trema** (Visconti). Después llega al pro-

fundo patetismo de **Umberto D.** (De Sica, 1951), con los momentos en que el anciano protagonista, aquejado de pobreza y de soledad, vacila en pedir limosna callejera, rescata a su perro de la perrera, intenta suicidarse junto al animal y no consigue hacerlo. Revisadas hoy, medio siglo después de su producción, esas escenas siguen teniendo la fuerza dramática de entonces y obligan a lamentar lo que pasó después, porque como lo recuerda Scorsese en sus explicaciones, los industriales y gobernantes italianos odiaron **Umberto D.**, liquidaron el neorrealismo y empujaron a De Sica hacia las comedias más superficiales.

Scorsese concede un amplio registro a la carrera de Rossellini, incluyendo fragmentos de **Il miracolo** (con Anna Magnani y Federico Fellini como actor, 1948), para narrar el tremendo incidente que ese título tuvo con la censura católica, finalmente derrotada por un fallo judicial. Agrega **Stromboli**, **Francisco**, **heraldo de Dios**, **Su gran amor**, que él entiende como la etapa en que Rossellini aspira a describir la necesaria piedad por los semejantes. Con **Viaje a Italia** entra en la controversia, porque esta película fue desdeñada por buena parte de la crítica y en cambio fue adorada por los jóvenes franceses de *Cahiers du Cinéma*, que después se reunirían en la Nouvelle Vague. Con visible entusiasmo, Scorsese adhiere a los elogios y señala que **Viaggio in Italia** le dejó una marca que importó en su carrera como realizador.

También lo dice de otros títulos que transcribe, como **Livia** (Visconti), **La aventura** (Antonioni) y de tres films mayores de Fellini. En **Los inútiles** vio el retrato de una juventud bohemia y desconcertada que se parecía a la propia. En **La dolce vita** y en **8½** admiró la audacia y la imaginación con que Fellini se introdujo en un retrato crítico de la sociedad italiana y de sí mismo. Con esas constancias verbales de Scorsese, dichas sin énfasis y con evidente reverencia hacia sus mayores, se ilustra de paso una de las múltiples fuentes de su propia obra, desde 1969, que ha transitado por una marcada variedad de temas y estilos.

Fuera del cable, que requiere atención en fechas y horas difíciles, **My Voyage to Italy** es una película formativa y necesaria, cuya copia debería estar al alcance de cinematecas, cineclubs, videoclubs y sobre todo escuelas de cine.

El País, 29 de diciembre 2003.



Títulos citados (Todos de Rossellini, salvo donde se indica)

Alemania año cero (*Germania anno zero*, Italia-1948); **Aventura**, **La** (*L'avventura*, Italia-1960) dir. Michelangelo Antonioni; **Dolce vita**, **La** (Italia/Francia-1960) dir. Federico Fellini; **Francesco**, **heraldo de Dios** (*Francesco, giullare di Dio*, Italia-1950); **Inútiles**, **Los** (*I vitelloni*, Italia-1953) dir. F. Fellini; **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, Italia-1948) dir. Vittorio De Sica; **Livia** (*Senso*, Italia-1954) dir. Luchino Visconti; **Lustrabotas** (*Sciucchià*, Italia-1946) dir. V. De Sica; **Miracolo**, **Il** (segmento del largometraje **Amore**, Italia-1948); **8½** (Italia, 1963) dir. F. Fellini; **Paisà** (Italia-1946); **Roma**, **ciudad abierta** (*Roma città aperta*, Italia-1945); **Stromboli** (Italia-1950); **Su gran amor** (*Europa 51*, Italia-1952); **Terra trema**, **La** (Italia-1948) dir. L. Visconti; **Umberto D.** (Italia-1952) dir. V. De Sica; **Viaje a Italia** (*Viaggio in Italia*, Italia-1953).



El comienzo de Ingrid Bergman

Cinco películas suecas de Ingrid Bergman, anteriores a su estrellato en Hollywood, aparecen sorpresivamente en el canal Europa Europa de TV Cable. Se exhiben en cinco días de enero:

Domingo 25 – **La noche de Walpurgis** (*Valborgsmässoafton*) dir. Gustav Edgren, 1935;
Lunes 26 – **Intermezzo**, dir. Gustaf Molander, 1936;
Martes 27 – **La que vendió su alma** (*Dollar*), dir. Molander, 1938;
Miércoles 28 – **Esta noche contigo** (*En enda natt*), dir. Molander, 1939;
Jueves 29 – **Noche de junio** (*Juninatten*), dir. Per Lindberg, 1939.

Ninguna de ellas se había estrenado en Montevideo. La de mayor relieve es **Intermezzo**, que fue un paso decisivo. Era una historia romántica donde la joven pianista seduce a un eminente violinista (Gösta Ekman) que desde luego es casado (con Inga Tidblad). Se había exhibido en New York en 1938 y allí las representantes del productor David O. Selznick vieron la posibilidad de conseguir una nueva Greta Garbo, también sueca. No sólo Selznick contrató a la actriz sino que compró los derechos de la película y la rehizo, con Leslie Howard, Edna Best y la misma Ingrid en el triángulo central. Esa segunda versión provocó en algunos críticos el espejismo de ver a Gregory Ratoff como un refinado director, pero después apareció la muy probable explicación de que Selznick, Ratoff y el fotógrafo Harry Stradling habían hecho réplicas de la versión sueca, cuadro por cuadro. Ahora el punto puede ser verificado con seis décadas de atraso. También puede ser incorporado a la Teoría del Autor.

Después Selznick alquiló los servicios de Ingrid a otros productores, en una forma moderada del proxenetismo. Así ella llegó a un estrellato que mantuvo durante cuarenta años, junto a directores y actores de primera línea. También tuvo tiempo y autorización para hacer teatro, en *Liliom* de Molnár, en *Anna Christie* de O'Neill y en *Joan of Lorraine* de Maxwell Anderson (1946), original versión de Juana de Arco mal llevada después al cine. La Academia de Hollywood la distinguió con siete candidaturas, que derivaron a tres Oscar por **La luz que agoniza** (*Gaslight*, G. Cukor-1944), **Anastasia** (A. Litvak, 1956) y **Crimen en el Expreso de Oriente** (*Murder on the Orient Express*, S. Lumet-1974).

En 1949 Ingrid vio **Roma ciudad abierta**, quedó fascinada y ofreció a Roberto Rossellini sus servicios de actriz, que el director italiano aceptó con entusiasmo. El múltiple resultado fue su divorcio de Petter Aron Lindström, su mudanza junto a Rossellini en Italia, seis películas con él (desde **Stromboli**, 1950), un casamiento y tres hijos, entre ellos Isabella Rossellini, luego actriz y muy parecida a su madre. El escándalo de ese adulterio y sus derivaciones ocupó demasiadas páginas de demasiadas revistas



durante cinco años y puso a Ingrid entre los nombres malditos de Hollywood. Pero eso terminó en 1956, cuando la Fox ofreció a Ingrid el papel de la controvertida duquesa Anastasia, presunta heredera del Zar de todas las Rusias. Y terminó de otra manera cuando Rossellini tuvo un romance con una actriz de la India, lo que llevó a otro divorcio y a que Ingrid se casara con el productor sueco Lars Schmidt en el mismo año.

En 1974 Ingrid comenzó a pelear con un cáncer. En 1977 mantuvo otra pelea con su compatriota Ingmar Bergman durante su único trabajo conjunto, según narró el director en el libro *Linterna mágica*. Pero después la actriz quedó conforme con el resultado, que se llamó **Sonata de otoño** (*Herbtsonate*) y que fue su último film, aunque luego interpretó para televisión a la gobernante israelí Golda Meir. Falleció en Londres el 29 de agosto de 1982, el día en que cumplía 67 años.

El País, 5 de enero 2004.



Cautelosos versus Audaces

Nuestro lector favorito, que revisa todo el diario y castiga con sus malditas observaciones, apareció el jueves 8 de enero con su discurso. Primero dijo que la cobertura periodística del secuestro había estado muy bien, a lo largo de tres semanas. Dijo que su satisfacción se mantuvo hasta la aparición de Valentina, pero que en ese momento había sufrido una desilusión. Estaba todo muy completo, hasta el Happy End, pero faltaba el nombre del secuestrador, que ya estaba arrestado. Entonces compró *El Observador*, para saber algo más, y descubrió lo mismo. No había nombre. Sólo capturó unas iniciales JCM, perdidas en medio de una de las notas. Su desconcierto creció hasta la indignación al comprobar, ese mismo jueves 8, que *La República* y *Búsqueda* estaban dando el nombre de Juan Carlos Marizcurrena, con datos biográficos.

Y así fue necesario explicar al fastidiado lector que en esta materia, como en tantas otras, hay dos escuelas de pensamiento, que se podrían rotular Periodistas Cautelosos y Periodistas Audaces. A veces ganan unos y a veces ganan otros.

Los Cautelosos están llenos de memorias imperfectas y de convicciones firmes. Sostienen que en la crónica policial no se pueden poner nombres de menores ni nombres de sospechosos detenidos que todavía no hayan sido procesados por el juez. Sobre todo, sostienen que no se puede nombrar a delincuentes primarios. La infracción a esa regla ha ocasionado, recuerdan, algunos pleitos por difamación (o injuria, o violación de la privacidad) con grave daño a las finanzas del diario. Por vía de ejemplo, un señor puede ser acusado de estafa por sus socios en una firma, pero al final puede ocurrir que los estafadores sean sus socios. Si la crónica policial se pronuncia demasiado rápido por un bando u otro, el pleito por difamación es seguro. Y lo peor es que el cedulón para ir al Juzgado llegará ocho meses después, cuando uno ya no se acuerda de lo que hizo. Así que los Cautelosos prefieren esperar al juez, que resolverá o no el procesamiento. En el secuestro de Valentina, se

había llegado a la detención y a la confesión de Marizcurrena, pero no a procesarlo. Todavía podía ocurrir (hay precedentes) que mañana el detenido diga que confesó bajo tortura policial, anulando esa etapa. Así fue que los Cautelosos ganaron. No se animaron siquiera a poner JCM, que suele ser la solución intermedia para casos dudosos. Sólo pusieron El Secuestrador.

Los Periodistas Audaces, que son vocacionales de la información, se enojan ante esa timidez. Sobre delincuentes primarios, recuerdan con entusiasmo el caso del sujeto que mató a su madre en Canelones, hace algunos años. Aquella vez, *El País* cubrió con detalle la forma del asesinato y las enormes repercusiones del suceso. Pero no puso el nombre del criminal. El lector fastidiado llegó a Redacción al galope, encaró al cronista policial, que aquí será llamado CL, y le reprochó la omisión.

-Bueno, es un primario – se defendió CL. –Tengo órdenes...

-Sí, claro que es un primario. Es la primera vez que ese tipo mata a su madre.

Los Audaces dicen que el alegato sobre primarios es muy pobre. Entre famosos crímenes del siglo XX, eran primarios los jóvenes Leopold y Loeb, 20 años, cuando en Chicago mataron a Bobbie Franks, por el gusto de hacerlo (1924). En ese elenco aparecen otros primarios como Bruno Hauptmann versus Baby Lindbergh (1932), Gopal Godse versus Mahatma Gandhi (1948), Lee Harvey Oswald versus John F. Kennedy (1963), Sirhan Sirhan versus Robert Kennedy (1968), Mark D. Chapman versus John Lennon (1980) y la lista puede seguir. Los Audaces agregan que en lugar de fórmulas mecánicas, el buen cronista policial haría bien en evaluar la situación para saber los riesgos que corre. En el caso de Marizcurrena, que había llegado a la confesión frente a la policía y la enriqueció con detalles, era muy improbable que mañana pudiera quejarse de que la prensa lo difamaba. Y por otro lado, si el cronista espera que un juez dicte un procesamiento, lo despedirán del diario por ineficiente. Los tiempos del periodismo no son los de la justicia.

Hasta el cierre de esta edición, los Cautelosos no habían encontrado una disposición legal uruguaya que fije claramente la limitación sobre Primarios. Sólo hallaron dos decretos del Poder Ejecutivo, de mayo 1967, disponiendo que las Jefaturas de Policía deben abstenerse de “dar los nombres de personas incluídas en presumario y cuando los procesados son primarios” pero se advertirá que los decretos protegen incluso a los procesados y obligan a las Jefaturas, no al periodismo. Quizás existe una ley al respecto, pero si existe está equivocada. Como dijo un sabio local, la mejor ley de prensa es ninguna ley de prensa.

El País, 17 de enero 2004.

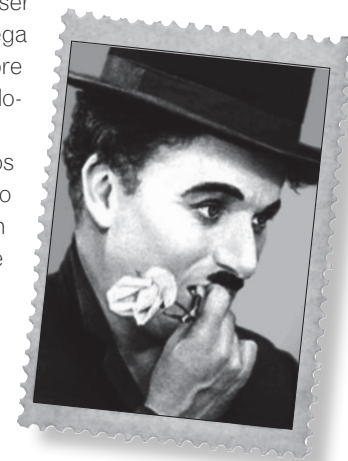


Chaplin, todavía

Era inevitable que la abundante obra de Chaplin terminara por ser reeditada con la nueva técnica DVD, o sea con excelencias técnicas en imagen y sonido, más algunos anexos. La oferta es inglesa, figura en la revista *Sight and Sound* y detalla once cajas distintas. Se pueden comprar separadas, pero con una caja mayor se obtienen

(más baratos por docena) diez títulos de largo metraje. Son **El pibe**, **Una mujer de París**, **La quimera del oro**, **El circo**, **Lucas de la ciudad**, **Tiempos modernos**, **El gran dictador**, **Monsieur Verdoux**, **Candilejas** y **Un rey en Nueva York**. La caja número 11 aparece titulada **Charlie** y resulta ser un documental sobre su vida y obra. El anuncio agrega que en cada caso se incorpora documentación sobre cada película, escenas antes suprimidas, tomas domésticas relativas a la filmación.

Esos agregados pueden ser especialmente valiosos para entender la creación de cada película. Es sabido que Chaplin filmaba con abundancia, ensayando en celuloide muchas ideas que había imaginado y que después archivó. Ese derroche era la facilidad que podía concederse al ser su propio productor. Llegaba a paralizar un rodaje durante semanas, mientras pagaba los sueldos al personal. En ese proceso podía cambiar de pronto un actor o una actriz, así como cancelar totalmente un proyecto. De esas indecisiones ha quedado algún rastro, como una foto suya con uniforme de Napoleón, probablemente de 1934.



Las once cajas de la oferta no incluyen el cortometraje previo de Chaplin, que fue durante 1914-1923 el motivo de su fama mundial. Pero un anuncio posterior en la misma *Sight and Sound* señala que existe ya otro DVD con seis películas de corto y medio metraje del período Mutual (1916-1917), en títulos más desarrollados y orgánicos que los previos de las etapas Keystone y Essanay. Ese otro DVD tiene partitura musical de Carl Davis, compuesta para la edición, más notas biográficas sobre la dama joven Edna Purviance y el cómico Eric Campbell.

La reedición en DVD no está al alcance del público general sino sólo de quienes posean el aparato de proyección y puedan comprar las cajas en cuestión (en *virgin.com/megastores*, Londres, según el anuncio en *Sight and Sound*). Es así un Chaplin más caro, con repercusión limitada a minorías pudientes. Es también la primera noticia sobre su persona, luego de un largo silencio en la prensa. Tras su muerte en 1977, el nombre volvió a los titulares en 1978, cuando alguien robó el cadáver y cuando éste fue rescatado. Con mejor motivo se habló de él en 1985, cuando apareció la excelente biografía del crítico inglés David Robinson, con documentación abrumadora. Después nada.

También la obra de Chaplin había caído en la memoria de los críticos. En 1952 **La quimera del oro** y **Lucas de la ciudad** estaban entre las Diez Mejores Películas del Mundo, según una encuesta de alto nivel que realizó *Sight and Sound*. Las similares encuestas con los críticos, fechadas en 1962, 1972, 1982, 1992 y 2002 omitieron toda película de Chaplin entre las Diez Mejores mientras en cambio se mantenían los sitiales de **El ciudadano** (Welles) y de películas mudas como **El acorazado Potemkin** (Eisenstein), **Amanecer** (Murnau) y **El general** (Keaton). Son altibajos de la fama.

El País, 19 de enero 2004.

Títulos citados (Todos dirigidos por Charles Chaplin, salvo donde se indica)

Acorazado Potemkin, El (*Bronenosets Potyomkin*, URSS-1925) dir. Sergei M. Eisenstein; **Amanecer** (*Sunrise*, EUA-1927) dir. Friedrich W. Murnau; **Candilejas** (*Limelight*, EUA-1952); **General, El** (*The General*, EUA-1926) dir. Buster Keaton y Clyde Bruckman; **Gran dictador, El** (*The Great Dictator*, EUA-1940); **Luces de la ciudad** (*City Lights*, EUA-1931); *Monsieur Verdoux* (EUA-1947); *Pibe, El* (*The Kid*, EUA-1921); **Quimera del oro, La** (*The Gold Rush*, EUA-1925); **Tiempos modernos** (*Modern Times*, EUA-1936); **Una mujer de París** (*A Woman of Paris*, EUA-1923); **Un rey en Nueva York** (*A King in New York*, Gran Bretaña-1957).



Danza de millones

Antes del reciente estreno de **La sonrisa de Mona Lisa**, varios sueltos periodísticos informaban que por su tarea Julia Roberts había cobrado 25 millones de dólares. Eso podía ser simple publicidad, pero la cifra era probable. No deben estar muy lejos los pagos a Jack Nicholson, Tom Cruise, Nicole Kidman, Brad Pitt, Al Pacino, George Clooney y otros nombres de primera fila. Y si fuera cierta, la cifra sería un vivo contraste con las de otros tiempos. Hace 42 años, los productores de **Cleopatra** se alarmaban cuando los costos llegaron a los quince millones, porque otras superproducciones como **Quo Vadis**, **Los diez mandamientos** o **Ben Hur** sólo habían costado entre siete y trece millones. Su alarma era fundada, porque los costos de **Cleopatra** crecieron después hasta los 37 millones.

El aparente despilfarro para Julia es sólo un signo de estos tiempos, cuando se ofende cada día a poblaciones que viven con hambre en África, en Asia y en América Latina. Los fraudes de Enron y otras grandes empresas suman miles de millones y provocan miles de desocupados. Cada bomba tirada sobre Irak costaba un millón de dólares, a costa de la asistencia social y la educación. Cuando terminó de tirar bombas, Bush pidió al Congreso que le autorizara nada menos que 87.000 millones de dólares para reconstruir Irak, en lo que puede ser un gran negocio para algunas empresas norteamericanas. Una mano rompe y la otra quiere arreglar lo roto.

El derroche no es sólo norteamericano. En Argentina, a raíz del sonado asunto de los presuntos sobornos en el Senado, se ha entrado a cuestionar el privilegio de la SIDE (Secretaría de Inteligencia del Estado) que gasta fortunas y no tiene que dar explicaciones. Un reciente artículo en **Clarín** (febrero 1º) especificó el destino de los fondos secretos que el gobierno ha distribuido desde 1988 hasta 2001, repartidos en Defensa, Policía, Fuerza Aérea, Cancillería, Interior, Ejército, Armada, Diputados, Senado y otros departamentos. En catorce años sumaban 4.152 millones de dólares, o sea unos 297 millones por año. Los variados porcentajes de adjudicación no superaban el 13 por ciento para ninguno de esos departamentos. La excepción era la SIDE, que se llevaba el 68,8 por ciento, o sea más de 204 millones de dólares por año.

En apariencia, la SIDE ha gastado 204 millones anuales en tareas de "inteligencia", que es el nombre elegante e inglés de una sórdida actividad que en otros círculos se llama espionaje. Como la SIDE no da explicaciones, el ciudadano argentino "de a pie" puede preguntarse si su país vigila costosa y secretamente a todos los gobiernos vecinos y en caso afirmativo, para qué lo hace. Sólo llega a saber que la

SIDE le paga a ciertas firmas y a ciertas personas que no osan decir su nombre, lo cual da pie a un negocio formidable para quienes manejan el dinero.

El espionaje también ha sufrido enormes fracasos. Lo supieron Estados Unidos, la URSS, Gran Bretaña, Israel y ambas Alemanias en el último medio siglo. Con lo que gastaron en fracasar se podría haber mejorado la salud, la vivienda y la educación de toda África, por ejemplo. Sus últimos costosos fracasos fueron norteamericanos y británicos, respecto a las presuntas armas químicas o de "destrucción masiva" en Irak, que finalmente no existían, tras los gastos, los miles de muertos y las ciudades destruidas. En ese panorama, no hay que alarmarse de los 25 millones para Julia Roberts, que ella no tendrá tiempo de disfrutar. Son monedas.

El País, 9 de febrero 2004.

Títulos citados

Ben Hur (EUA-1959) dir. William Wyler; **Cleopatra** (Gran Bretaña/EUA/Suiza-1963) dir. Joseph L. Mankiewicz; **Diez Mandamientos, Los** (*The Ten Commandments*, EUA-1956) dir. Cecil B. DeMille; **Quo Vadis** (EUA-1951) dir. Mervyn LeRoy; **Sonrisa de Mona Lisa, La** (*Mona Lisa Smile*, EUA-2003) dir. Mike Newell.



Respetables animales

Los documentales sobre la vida animal son una nueva riqueza en los canales de TV Cable, en especial los de National Geographic, Animal Planet y Discovery. Su variedad abarca todas las especies, desde hipopótamos y tigres a hormigas, abejas y hasta microbios. Por otra parte, emplean un progreso técnico que, entre diversas maravillas, permite filmar desde lejos muchas imágenes que en la pantalla parecen primeros planos, como si fueran conseguidos junto a la misma cabeza del león o de la serpiente.

Esto no fue siempre así. En el pasado, los documentales sobre la vida animal eran precarios y las historias de ficción tuvieron pronunciados altibajos. Así lo recuerda ahora una extensa nota en **The New Yorker** (noviembre 17), reseñando la obra de la sociedad American Humane, fundada a fines del siglo XIX. Una de sus modernas dependencias es The Film and Television Unit, que ha puesto un ojo permanente sobre Hollywood.

Una parte de la relación ha sido muy feliz. En 1925-1929, cuando el cine era mudo, el perro Rin-Tin-Tin fue protagonista de una docena de aventuras, escritas mayormente por el luego famoso Darryl F. Zanuck, que salvaron las finanzas de la empresa Warner Brothers hasta el comienzo de la era sonora. Después aparecieron los nobles caballos de los cowboys cinematográficos Roy Rogers, Tex Ritter y Gene Autry, así como el perro Asta, la perra Lassie y el más reciente perro Beethoven, que todavía no es un clásico.



Contra esos capítulos simpáticos figuran las maldades. En el cine del Oeste, para hacer caer a un caballo en el momento preciso se le atan previamente dos alambres a las patas, con lo que un tirón provoca el vuelco. También se ha vendado al caballo para empujarlo a un precipicio y dar lugar a un salto heroico del jinete. El resultado de estas y otras villanías fue que en el rodaje del primer **Ben Hur** murieron seis caballos. En 1935, para la primera versión de **La carga de la brigada ligera**, 25 caballos debieron ser sacrificados tras una secuencia de combate.

Para evitar esos excesos, los vigilantes de American Humane leen docenas de libretos y despachan docenas de inspectores. Si los productores se portan bien, la película quedará vindicada con un letrero final: "Ningún animal fue dañado durante el rodaje de este film". Pero conseguir ese premio es muy difícil si el productor es terco y se empeña en incluir una corrida de toros o una riña de gallos. En **¿Dónde estás, hermano?** (Joel Coen, 2000) un camión atropella a una vaca, pero esa escena era uno de muchos trucos visuales, diseñado en una computadora. La vaca y el camión no se conocieron.

Para mejor proveer, American Humane ha divulgado ciertos principios a respetar. Un mono debe tener un sitio disponible para juegos y acrobacias, si es posible junto a otros monos. Cuando en el rodaje haya un oso, no deberá quedar cerca ningún perfume, ninguna sustancia olorosa, ninguna golosina. Los perros y gatos sólo podrán estar juntos si demuestran tolerarse entre sí. Ningún insecto debe ser aplastado durante el rodaje. Como lo expresa su directora Karen Rosa, "Si usted entra al estudio transportando 25.000 cucarachas, será mejor que después salga con 25.000 cucarachas". Los funcionarios e inspectores de American Humane son estudiantes de veterinaria o vocacionales asistentes en los zoológicos, pero cabe sospechar además que su respeto por la vida animal, en todo nivel, debe empujarlos a ser vegetarianos. Es bien sabido que los vegetarianos mueren sanos.

El País, 23 de febrero 2004.

Títulos citados

Ben Hur (EUA-1925) dir. Fred Niblo; **Carga de la brigada ligera, La** (*The Charge of the Light Brigade*, EUA-1936) dir. Michael Curtiz; **¿Dónde estás, hermano?** (*O Brother, Where Art Thou?*, EUA-2000) dir. Joel Coen.



Consejos a millonarios

La revista norteamericana **Forbes**, que se ocupa de gente rica, ha divulgado su lista anual de personas más ricas, que esta vez comprende 587 nombres, cada uno de los cuales posee mil millones de dólares o más. Algo habrán hecho. La nómina fue repetida en la prensa internacional, para consumo de gente pobre y envidiosa. Empieza por Bill Gates (computación), con 46.600 millones de dólares, seguido por Warren Buffet (inversiones), que ostenta 42.900 millones. La novedad es J.K. Rowling, la autora de la serie Harry Potter, que ha pasado los mil millones.

Lo segundo que debe hacerse con la lista, después de la envidia, es ajustarla con realismo. Ante todo, las cifras pueden haber sido infladas por la Publicidad y la Contabilidad, dos ciencias inexactas que están llenas de farsantes. En tercer lugar, las cifras nominales quedan rebajadas por diversos impuestos. En ese sentido, ha sido una imprudencia divulgar la lista, porque los recaudadores de impuestos leen los diarios. En cuarto lugar, las cifras no suponen dinero en efectivo, porque se integran allí los valores de edificios, vehículos, instalaciones, acciones y créditos diversos. Y en quinto lugar, cada fortuna tiene sus roedores propios. Así la Sra. Rowling no debe hacerse ilusiones sobre la cifra pública, porque su dinero depende de que las librerías paguen a las firmas distribuidoras (con demora), que las distribuidoras paguen a las editoriales (con demora), que las editoriales paguen a los representantes de autores (con demora) y que los representantes paguen a los autores mismos. Una recién llegada al negocio del libro debería enterarse de esas cosas. Todo calculado, cabe suponer que los tales millonarios disponen en verdad de la décima parte de las cifras publicadas.

Ahí empiezan sus desgracias. Un hombre con cuatro millones de dólares puede retirarse de la vida terrenal, vivir en alguna isla del Caribe tomando piña colada o comprarse una isla en el Pacífico Sur, como hizo Marlon Brando. Pero si en lugar de cuatro millones tiene 4.600 millones, como sería el caso para Bill Gates, sus preocupaciones no tendrán fin. Los bancos pueden quebrar y dejar el dinero encerrado en graciosos "corralitos". Los contadores pueden hacer juegos malabares con los libros y quedarse con alguna tajada. Los parientes que piden dinero son interminables e incluyen a la viuda del sobrino de una cuñada que desapareció en Checoslovaquia hacia 1947. Cuidar 4.600 millones de dólares da mucho trabajo.

Una solución para el millonario angustiado sería consultar los libros y saber cómo hizo San Francisco de Asís (1181-1226) para vivir alegre después de liberarse de sus bienes materiales, habiendo tirado la casa por la ventana (y la ventana también). Al efecto debe buscar alguna causa de gran nobleza, como lo hicieron el médico alemán Albert Schweitzer (1875-1965) en África o la religiosa Madre Teresa de Calcuta (1910-1997) en la India. Una fórmula más sencilla es dar vuelta la hoja y enterarse de que Irán necesita ayuda urgente tras un brutal terremoto y de que Haití no sólo sufre una revolución sino que es el país más pobre de América. Hay otras causas accesibles, como los ahorristas despojados de sus fondos en Argentina y en Uruguay, pero si el pobre millonario quiere dejar su nombre en la historia debe iniciar Fundaciones que regalan dinero, como lo hicieron John D. Rockefeller o Henry Ford. Y también puede dar premios al mérito como lo dispusieron el sueco Alfred Nobel y el húngaro Joseph Pulitzer. Estos consejos se publican gratis.

El País, 8 de marzo 2004.



Maldades japonesas

A primera vista, este estreno japonés provoca el desconcierto. El programa mensual de Cinemateca Uruguaya y la cartelera del diario escriben el título como

Oodishon, quizás con respeto al original japonés, pero con ánimo de incorporarlo a la nómina de nombres difíciles como **Koyaanisqatsi** (1983) y **Powaqqatsi** (1988), dos documentales de Godfrey Reggio sobre los indios Hopi de Arizona, Estados Unidos. Habría sido más sencillo fiarse de la película misma, donde un subtítulo inicial no dice **Oodishon** sino **Audition**. Se trata de la entrevista habitual que un productor de espectáculos realiza con varias candidatas a un puesto de actriz o cantante. Eso tiene precedentes musicales y cinematográficos, como la serie **Fama** y como el **Concurso** (*Konkurs*, 1963) del checo Milos Forman, que era tan auténtico como divertido.

En el caso japonés, es un director de cine quien examina a las candidatas y se entusiasma con la joven bella, tímida e inocente, porque le recuerda a su difunta esposa. Entonces el programa de Cinemateca encuentra otro símil cinematográfico. Sugiere que el tema japonés tiene un esquema similar al de Hugo del Carril buscando a Laura Hidalgo, que se parece a Laura Hidalgo (**Más allá del olvido**, 1956) o al de James Stewart cuando halla por segunda vez a Kim Novak y no sabe si esa es la primera vez que ve a Kim Novak (**Vértigo**, 1958).

Pero si alguien adivina aquí el comienzo de un romance teñido de nostalgias y esperanzas, pronto la película lo bajará a mundos más sórdidos. La chica empieza por desaparecer sin dejar pistas, lo cual obliga a buscarla por los rincones de Tokio. Y cuando aparece, deja de ser inocente y tímida. Aparece la gran vengadora feminista, que toma su revancha contra los hombres que la maltrataron y la violaron, introduciéndole objetos puntiagudos con claro sadismo. La maldad masculina está personificada en un tío muy feo, pero la protagonista

tampoco perdona a los productores de películas y videos, porque es bien sabido que hacen audiciones para chicas bonitas a fin de llevarlas a la cama. La venganza femenina deriva a veinte minutos finales donde la jovencueta antes tímida es autora de horribles torturas, que aplica y explica con visible entusiasmo. Hay inyecciones con sustancias extrañas, agujas pinchadas en los ojos, mutilación de dedos y piernas, todo ello tan explícito que algunos espectadores (no japoneses) decidieron retirarse de la sala de Cinemateca 18 y correr el otro riesgo de bajar sus escaleras en la oscuridad. Los realizadores parecen haber visto mucho cine, con mención ocasional de Katharine Hepburn en un diálogo, pero no se enteraron de que es más eficaz sugerir emociones que gritarlas.

Puede generar gran alarma el dato de que el director Takashi Miike represente al nuevo cine japonés. De acuerdo a reseñas inglesas, su película inmediata, **La felicidad de los Katakuri** (*Katakuri-ke no kōfuku*, 2001), comienza con un suicidio y el entierro del cuerpo en el jardín. La siguiente se titula **Ichi el asesino** (*Koroshiya 1*, 2001), donde el protagonista debe exterminar a una banda rival, con una culminación donde muere casi todo el elenco, como en el final de *Hamlet* pero con más sangre. Ese repertorio es adecuado para la TV, junto



a tantos balazos norteamericanos, pero debe ser programado en horario de protección al mayor.

El País, 15 de marzo 2004.



Homenaje a Bix

En la serie de películas dirigidas por el italiano Pupi Avati, que Cinemateca Uruguay exhibe en estos días, aparece el martes 23 la insólita presencia de una obra sobre el jazz americano clásico, el de las décadas de 1920 y 1930. Se trata de **Bix** (1990), una aproximación a la biografía del cornetista Leon Bix Beiderbecke (1903-1931), calificado de genial por la inspiración de sus numerosos solos.

El contraste con sus precedentes muestra hasta dónde esta película es un caso excepcional. En sus setenta años de cine sonoro Hollywood traicionó a aquella etapa del jazz. Cuando se acercó a la vida de Bix (en **Música en el alma**, 1950) insultó a su memoria dando la banda sonora al mediocre trompetista Harry James, cuyos ostentosos sobreagudos nunca fueron deseados por Bix. La única disculpa de *Young Man with a Horn* es dar otro nombre al personaje. Fue mejor una producción independiente dirigida por Brigitte Berman (1981), también titulada **Bix**, que se ajustaba a un enfoque documental, con entrevistas a sobrevivientes de la época (Hoagy Carmichael en especial) y la auténtica música recogida de grabaciones.

Pupi Avati eligió la ficción para reconstruir a Bix. Con la vocación de un verdadero devoto, organizó y filmó en Estados Unidos esta otra producción independiente, reconociendo en los minutos finales el abundante apoyo recibido. La ficción tiene inconvenientes, desde luego. El actor Bryant Weeks, joven, rubio, con aire inocente, no tiene parecido físico con Bix. Los episodios de la biografía están radicalmente abreviados, no aparecen o no se identifican algunos nombres mayores (el arreglador Bill Challis), se omite la importante etapa de Bix en la orquesta de Jean Goldkette (1926-27) y no se pone bastante énfasis en los fastidios que debió sentir Bix dentro de la muy organizada orquesta de Paul Whiteman, supuesto Rey del Jazz.

Pero la ficción tiene sus ventajas, porque permite explorar las zonas oscuras de la vida de Bix, nunca filmadas. Aquí se recrean su fascinación juvenil por los New Orleans Rhythm Kings, sus escapadas de la Academia de Lakehurst para escuchar música en la madrugada, el consiguiente distanciamiento de sus padres y sobre todo la creciente dependencia del alcohol, que ayudó a su inspiración y que terminó por aniquilarlo, con su muerte por Delirium Tremens en New York, en agosto 1931, a los 28 años.



Aun mejor, la ficción permite retratar el entusiasmo que despertaba la música de Bix y de sus colegas en un baile estudiantil, escuchando *Since My Best Gal Turned Me Down* o después *Somebody Stole My Gal*. En fragmentos de ensayos orquestales la banda sonora incursiona en *Margie* o en *Jazz Me Blues*. Utilizando *Dardanella* incluye un vigoroso solo de Bix, pero después repite el tema cuando el cornetista es sustituido por su suplente Andy Secrest, escuchado por Bix en un dramático silencio. Su grabación de *In a Mist* en piano, que es de 1927, aparece trasladada a 1931, como un comentario a la neblina en que Bix vivió durante sus últimos meses. Para todo ello fue invaluable que con Avati haya colaborado el cornetista Tom Pletcher, seguramente el mejor imitador de Bix en el mundo, sin olvidar que se reunió con un grupo de músicos igualmente competentes para recrear la época. Hasta los pocos minutos de los New Orleans Rhythm Kings suenan como auténticos. Aun con objeciones a la fragmentaria anécdota, la banda sonora es un plato excepcional para ciertos jazzófilos que saben y quieren ponerse de rodillas ante Bix, con toda razón.

El País, 22 de marzo 2004.

Título citado

Música en el alma (*Young Man with a Horn*, EUA-1950) dir. Michael Curtiz.



Gloria de un día

Los azares de la programación en TV Cable llevaron en marzo a la revisión, en un solo día, de **Introducing Dorothy Dandridge**, biografía de la actriz y cantante (1924-1965) que fue hasta 1954 la única estrella negra entre las actrices de Hollywood. En ese año llegó a ser una de las candidatas al Oscar como mejor actriz, por **Carmen Jones**, distinción que terminó por perder frente a Grace Kelly. En la línea de actriz principal, Dorothy Dandridge fue no sólo la primera candidata negra

sino durante medio siglo la única. Pero el Oscar a una actriz negra llegó finalmente. Lo obtuvo Halle Berry en el año 2001 por **Cambio de vida**, que era todo un desafío a los prejuicios raciales y sexuales del país. Dos años antes de ese triunfo, fue justamente Halle Berry quien interpretó a Dorothy Dandridge en esta biografía, filmada para televisión. En perspectiva, parece un pronóstico.

La vida de Dorothy fue un largo drama, que daba para algo más que las dos horas de este relato. Comienza por una infancia pobre, la carencia de un padre, los castigos corporales. Sigue por la repetida desgracia con los hombres de su vida, tres de los cuales figuran en el argumento. Su única hija nació con



una deficiencia cerebral que la convirtió en inválida para toda la vida. Los problemas económicos llevaron a Dorothy hasta la bancarrota y después a una espiral de drogas y alcohol que terminó con su muerte repentina en setiembre 1965.

Esta biografía dirigida por Martha Coolidge no abunda en la carrera cinematográfica, pero cuenta correctamente esos dramas, con una sola escena patética cerca del final, para el mejor lucimiento de Halle Berry como actriz. Su acento está puesto en el otro drama del prejuicio racial. Para Dorothy fue una larga lucha ser negra y tener talento. Le fue difícil conseguir papeles adecuados, incluso para la Carmen Jones que le dio su triunfo y después para **Porgy and Bess** (1959). Entre otras instancias de rechazo silencioso, figura aquí un episodio en el que ella, ya célebre, es contratada para cantar en un lujoso hotel en Las Vegas, pero luego descubre que en el hotel no podrá entrar por la puerta principal, ni comer en el restaurant, ni utilizar los baños o la piscina. Y como en un gesto de desafío mete sólo el pie en esa piscina, descubre después que el hotel ha mandado tirar el agua y lavar todo. El fanatismo antinegro llegaba al disparate. Pero esa fue la realidad y no porque las leyes castigaran a los negros sino por el prejuicio de personas y de empresas. En las décadas de 1920 y 1930, cuando el jazz negro de New Orleans comenzaba a imponerse en New York y en Chicago, era frecuente que los músicos actuaran en los escenarios pero tuvieran prohibido sentarse en las mesas, que quedaban reservadas a clientes blancos.

Uno de los dos bailarines y acróbatas Nicholas Brothers fue el primer marido de Dorothy y el padre de su hija inválida. Ya casada, Dorothy tuvo un rechazo inicial por ese hombre, con lo que después prefirió a galanes blancos menos brutales. El amante inmediato fue Otto Preminger (aquí interpretado por Karl Maria Brandauer), productor y director de **Carmen Jones**, visto como un prusiano autoritario. Ya se había dicho que el único impedimento de Preminger para ser un coronel austriaco y nazi fue haber nacido judío. De ese romance no había noticia previa, aunque seguramente fue mencionado en las revistas de chismes hacia 1955. En la autobiografía de Preminger el caso no figura. Eso es parte de la oscuridad que envolvió a Dorothy durante medio siglo, tras una gloria efímera.

El País, 29 de marzo 2004.

Títulos citados

Carmen Jones (EUA-1954) dir. Otto Preminger; **Introducing Dorothy Dandridge** (EUA-1999) dir. Martha Coolidge; **Cambio de vida** (*Monster's Ball*, EUA-2001) dir. Marc Forster; **Porgy and Bess** (EUA-1959) dir. O. Preminger.



Damas y caballeros

La colega María Antonieta Dubourg practica semanalmente en estas páginas el noble empeño de mejorar el lenguaje de la gente. La necesidad de esa heroica tarea tiene su prueba en algunos textos de este mismo diario y especialmente en su página de lectores, donde muchos voluntarios no han adivinado aún la energía que

puede tener la prosa concisa. Suelen expulsar al lector con la longitud y con la gramática complicada. Son contraproducentes y no lo saben.

En una de sus recientes columnas (abril 5), M. A. Dubourg se introdujo en arenas movedizas, procurando diferenciar el lenguaje femenino del masculino. En sus términos, las mujeres dan más rodeos y los hombres son más directos. Ejemplifica que para conseguir cierto objeto, la mujer dice "¿podrías traerlo?" y el hombre dice "tráelo". Desarrollado por la colega como apunte de sociología, esa diferencia parece ajustarse al contraste convencional entre las delicadas damiselas y los hombres rudos y audaces, o sea Grace Kelly, Ingrid Bergman y Olivia de Havilland contra Clark Gable, Humphrey Bogart y Errol Flynn, que nunca perdió una batalla. Un dato adicional sería que la mujer habla y escribe más largo que el hombre para decir lo mismo. A su manera, Dubourg lo prueba escribiendo su tesis en 76 femeninos centímetros de columna, con la sustancia que algún lector podría colocar en 38 masculinos centímetros.

Aun más importante sería que las diferencias en el lenguaje delaten actitudes vitales. Muestran a las mujeres como delicadas poetisas, que escriben con cariño de sí mismas, mientras los hombres gritan palabrotas, desentierran petróleo, construyen pirámides, lanzan barcos, trenes y aviones. La tipificación de hombres y mujeres, rápidamente descubierta, conseguiría un mundo más fácil de comprender.

Sin embargo, ya George Orwell supo anotar que "todos los animales son iguales, pero algunos son más iguales que otros". Entre los hombres han aparecido escritores como Bécquer y otros cien poetas de expresión etérea, más inasible que un perfume. Entre las mujeres han surgido mandonas con mano de hierro, capaces de gobernar no sólo una casa y no sólo un país (como Margaret Thatcher, como Indira Gandhi) sino hasta un colegio de adolescentes. Esos curiosos fenómenos genéticos también tienen su expresión en el lenguaje y ya se escuchan impensadas palabrotas en labios femeninos, sin que el gobierno pueda intervenir.

Las excepciones a sus reglas tan genéricas no impiden que sea muy valioso el empeño de Dubourg por mejorar el lenguaje de todos. Una vez más es tentadora la idea de ponerse a sus órdenes para publicar a cuatro manos el *Práctico Manual Periodístico Sin Discursos Para Evitar Disparates Escritos*. Su primera parte sería un vocabulario de precisión para ciertas palabras y nombres como meteorología (y no metereología), Katharine Hepburn (y no Katherine), Kim Basinger (y no Bassinger), Volkswagen (y no Wolksvagen), Massachusetts (y no Massachussets), Libro Guinness (y no Guinness), entre muchos otros ejemplos. Puede ser un libro divertido. Los periodistas no lo agradecerán, pero es probable que de vez en cuando abran el cajón y lo consulten a escondidas.

El País, 5 de abril 2004.



Traduttore traditore

Los subtítulos en castellano llegan a ser ilegibles en el cine, en el video y en el TV Cable, con letras blancas impresas sobre fondos claros. La solución es colocarlos so-

bre un recuadro negro, como supo hacerlo la Warner Brothers en la década de 1930, apenas iniciado el cine sonoro. Pero esa sencilla fórmula rara vez se aplica hoy.

Más grave es la mala traducción. Hechos en New York, Miami, México o Buenos Aires, esos subtítulos aparecen confeccionados por escribas que comprenden el inglés pero no tienen idea del contexto. No trabajan sobre libretos escritos sino sobre lo que oyen durante una proyección. Así redactan líneas que pueden ser versiones textuales de un diálogo pero se muestran despistados sobre nombres propios y sobre alusiones o juegos de palabras de ese diálogo. La deficiencia llega a Moscú, como lo probó un reciente ciclo de cine ruso en Cinemateca Uruguaya. A las letras ilegibles se agregaba la ineptia de ortografía y sintaxis.

Un caso curioso fue en marzo la exhibición de **Bix** (1991), una aproximada biografía del cornetista Bix Beiderbecke, incluida en otro ciclo de Cinemateca. El director italiano Pupi Avati es un entusiasta del jazz y su admiración por Bix lo llevó a instalarse en Estados Unidos, formar un grupo independiente, conseguir actores y músicos americanos y recoger sus diálogos en inglés. Después la película fue llevada a Italia y allí se exhibió doblada al italiano, de lo cual hay constancia en los letreros finales. Desde Italia fue exportada en versión ligeramente abreviada, como lo delatan algunos cortes repentinos.

Y ahí viene lo mejor. Los numerosos jazzófilos del público asistieron a una película escuchada en italiano, con música americana y subtítulos en inglés. Quienes hicieron tales subtítulos eran totales ignorantes del jazz, con una mención de Louis Armstrong trasladada a un subtítulo que dice "Lewis Armstrong". En cierto momento, la empleada de una casa de música ofrece a tres clientes una grabación de **Jazz Me Blues**, pieza fundamental en el repertorio de Bix, que los subtítulos trasladan como "Jasmine Blues", obra inexistente. Aun peor, un diálogo incluye el nombre de Jean Goldkette, titular de una orquesta integrada por Bix en 1926. Pero los traductores no tenían idea de esa persona y así en lugar de Goldkette escriben "Gold Cat", que es textualmente Gato de Oro y que nada significa.

La ineptia en los subtítulos es una enfermedad muy extendida. El colega Guillermo Zapiola recuerda haber visto un reciente documental sobre Irak, donde el Baath Party aparece traducido como "la fiesta de Baath", porque la palabra inglesa "party" puede significar igualmente un partido político o una fiesta. Fue también inepto el traductor de otro documental que aludió al gobierno Roosevelt como "la administración Rusvel". Esa ignorancia parece escandalosa.

El tropezón preferido por Zapiola figura en **Una Venus en visión** (*Butterfield 8*, Daniel Mann, 1960), película que reportó un primer Oscar a Elizabeth Taylor y que 44 años después sobrevive en video. Allí Liz interpreta a la promiscua Gloria, que baraja amantes y no es feliz. En cierto momento debe explicar a Laurence Harvey su propio carácter y su disipada conducta. Se pone culta y recurre al latín:

- ¿Tú conoces el proverbio "Sic transit gloria mundi"? Bien, yo soy Gloria...

Le quiso decir que así pasa Gloria por el mundo. El traductor improvisó otra versión y en el subtítulo puso "Gloria enferma en tránsito". (Risas en la sala y en el living).

El País, 5 de abril 2004.



Fanáticos en varios formatos

En una reciente columna de estas páginas (marzo 29)¹³ se recordó el caso de Dorothy Dandridge (1924-1965), la actriz y cantante negra que fue hostilizada por motivos raciales, aniquilando su carrera tras un prestigio efímero. Era sólo un caso entre el enorme problema vivido por músicos norteamericanos, con dos ejemplos dramáticos en la muerte de Bessie Smith y en la vida de Marian Anderson. A esta última, por ser negra, las Hijas de la Revolución Americana le prohibieron cantar en el Constitution Hall de Washington (1939), pero luego fue vindicada por Eleanor Roosevelt y otras personalidades, con lo cual brindó recitales en el Lincoln Memorial y en la Casa Blanca, entre muchos homenajes. Aquella prohibición fue contraproducente.

En el mundo del jazz se han producido docenas de episodios semejantes, pero se ha ido lentamente a una integración. En las décadas de 1920 y 1930 las orquestas debían ser totalmente blancas (Paul Whiteman) o totalmente negras (Duke Ellington, Fletcher Henderson, Jimmie Lunceford) pero los conjuntos chicos empezaron a ser mixtos, con un mejor ejemplo en el cuarteto de Benny Goodman, que contaba con el blanco Gene Krupa y con los negros Teddy Wilson y Lionel Hampton. Décadas después, numerosos artistas y cantantes negros llegaron a imponerse junto a colegas blancos.

El cine americano ha contribuido a combatir el racismo. Después del reaccionario mensaje de **El nacimiento de una nación** (1915), que veía a los negros como villanos, su propio autor D.W. Griffith pareció arrepentido cuando emprendió **Intolerancia** (1916), aunque allí no se ataca al racismo antinegro sino que se relatan cuatro ficciones más vinculadas a la religión y a la justicia. Después el cine americano se ha portado bastante bien, atacando al Ku Klux Klan y sus anexos, otorgando el Oscar a Hattie McDaniel, a Sidney Poitier, a Halle Berry, o planteando el difícil caso de aceptar a un negro como futuro marido de la hija blanca (**¿Sabes quién viene a cenar?**, 1967). Lamentablemente, los combates del cine, el teatro y el libro han sido poco eficaces para derrotar a prejuicios y fanatismos. Lo prueba su extensión.

El prejuicio antinegro, carente de fundamento racional, es sólo uno de los muchos fanatismos que han dominado a la especie humana. Hay fanáticos de todo tipo, que se hacen reconocibles en la discusión porque se niegan a escuchar los argumentos de la contraparte. Mientras sólo se trate de casos individuales son inofensivos los fanáticos del rock, Gardel, el cuadro de fútbol, el tango o el folklore. Es grave cuando los fanáticos se juntan, y así los hinchas de Peñarol rompen las vidrieras y los autos cercanos si Peñarol pierde, con la única variante de romper vidrieras y autos cercanos si Peñarol gana (algo similar puede ocurrir con hinchas de Nacional, Cerro y hasta Liverpool). Armados en patota, los hinchas de rock pueden destrozarse instalaciones y dejar tres muertos y 42 heridos. Esa es su alegría de vivir.

Pero ése es sólo el fanatismo en venta al por menor. Otra lista de Grandes Fanatismos debe incluir el histórico disparate de las Cruzadas, en los siglos XI al XIII, empeñadas en evitar que los musulmanes dominen el Santo Sepulcro, con resultados tan sangrientos como ineficaces. Otros casos al por mayor deben recordar el caso Dreyfus, el nazismo, el Holocausto, las Torres Gemelas, Afganistán, Irak,

los atentados en Madrid y el curioso mecanismo político de combatir el terrorismo mediante medidas como el bombardeo de ciudades y la matanza de inocentes, que provocan más terrorismo.

El País, 12 de abril 2004.



Polvo de estrellas

En una reciente columna de esta página (noviembre 26) Jorge Abbondanza señalaba el curioso caso de permanencia cinematográfica para algunas parejas, como personajes y también como intérpretes. El ejemplo reciente era el de Ethan Hawke y Julie Delpy, reunidos en un romance de 1995, reencontrados en otro romance del 2004 (**Antes del atardecer**). Ambos figuran además como coautores del segundo libreto, son los dueños del tema y nada impedirá que futuras entregas los muestren como padres y abuelos. Otros ejemplos recordados fueron Greer Garson-Walter Pidgeon (1942, 1950), Anouk Aimée-Jean-Louis Trintignant (1966, 1986) y Liv Ullmann-Erland Josephson (1973, 2003).

Es procedente agregar allí a Myrna Loy y William Powell, reunidos en **La cena de los acusados** (1934), una comedia de intriga policial que se titulaba *The Thin Man* (El hombre flaco), como la novela original de Dashiell Hammett. En ese matrimonio de Nora y Nick Charles dominaba un humor adulto, con ironías y sobreentendidos, que reflejaba por cierto la relación real del autor Hammett con Lillian Hellman. El éxito empujó a la Metro, repitiendo aquellos personajes y sus intérpretes, incluso el perro Asta, con **Genio y figura** (*After the Thin Man*, W.S. Van Dyke-1936), donde el villano asesino resultaba ser James Stewart, que todavía no era una estrella. La repetición continuó con **Otra reunión de acusados** (*Another Thin Man*, Van Dyke-1939), **La sombra de los acusados** (*Shadow of the Thin Man*, Van Dyke-1941),

El regreso de aquel hombre (*The Thin Man Goes Home*, Richard Thorpe-1944) y **La ruleta de la muerte** (*Song of the Thin Man*, Edward Buzzell-1947). Aun-

que Hammett fue ajeno a las continuaciones, cabe suponer que algún dinero cobró por el uso de sus personajes. Pero durante 1947-1960 dominaron las Listas Negras sobre el comunismo, Hammett estuvo prohibido y después preso, con la confiscación de sus ingresos por impuestos atrasados. Esa es otra historia más dramática, que siguió hasta la muerte del escritor en 1961. Una recreación muy reciente de la pareja Hammett-Hellman apareció en cable bajo el título **Dash and Lilly**, con notables interpretaciones por Sam Shepard y Judy Davis, dirigidos por la actriz Kathy Bates.



Myrna Loy y William Powell

¹³ Ver pág 890.

Fue mejor el futuro de Myrna Loy. Desde la época muda y durante nueve años la habían paseado por varias empresas, con papeles de villana, de vampiresa, de "la otra mujer", pero en esa Nora Charles encontró el modelo de señora inteligente, apuesta, atractiva, ligeramente sarcástica, que sabe manejar al mundo y a su marido. Para eso hacía falta quien escribiera diálogos adecuados y ése fue el caso del eminente matrimonio Frances Goodrich y Albert Hackett, que sabían hacerlo y fueron los adaptadores en los primeros tres títulos de la serie. Después Loy repitió algo de aquel personaje en **Lo mejor de nuestra vida** (*The Best Years of Our Lives*, W. Wyler-1946), ahora con Fredric March. Una biografía de Myrna Loy (en *Films in Review*, febrero 1963) enumera hasta entonces una carrera de 102 películas, entre ellas catorce junto a William Powell y siete junto a Clark Gable, según el molde de explotación intensiva que aplicaban la Metro y otras empresas del ramo. Un examen de esa lista revela que Myrna Loy trabajó en 58 películas entre 1928 y 1936, con un promedio superior a seis por año y un record de once títulos en 1930. La Academia de Hollywood no había llegado a mencionarla en ese centenar de tareas, pero en 1990 se arrepintió y le dio un premio a su trayectoria, cuando ya llegaba a los 85 años. Falleció en 1993.

La explotación intensiva y la tipificación fueron datos esenciales del Sistema de Estrellas, bajo rígidos contratos de siete años con poderosas empresas. Así lo supieron Errol Flynn, John Wayne, Gary Cooper, Cary Grant, Spencer Tracy, Humphrey Bogart, Henry Fonda, James Stewart y casi todas las primeras figuras de otras épocas. Contra el sistema se rebeló Luise Rainer, que tras ganar dos Oscar consecutivos (1936, 1937) se negó a ciertos papeles, discutió con Louis B. Mayer y vio cortada su carrera en el cine. También Bette Davis y Olivia de Havilland se rebelaron contra la Warner, ingresando a largos pleitos judiciales. De aquellos males parecen haberse librado los intérpretes de hoy, con mejores ejemplos en la variedad de personajes que han sabido elegir o inventar Dustin Hoffman y Tom Hanks. Las grandes empresas mandan menos, por suerte.

El País, 6 de diciembre 2004.



Blues del aeropuerto

La idea con que comienza **La terminal**, de reciente estreno, daba para una sabrosa tragicomedia, con tintes kafkianos, sobre cómo un hombre cae preso de la burocracia y de reglamentos imprevisibles. El protagonista (Tom Hanks) llega al aeropuerto de New York, desde un lejano país que la película denomina Krakoshia y que desde luego no está en los mapas. Durante las horas de su viaje, Krakoshia ha padecido una revolución y el gobierno ha sido derrocado. Eso cancela la validez del pasaporte y la visa con que el viajero pretendía entrar a Estados Unidos, pretensión que algunos disciplinados funcionarios le impiden. Ahora el viajero está preso en un inmenso aeropuerto, sin avanzar ni retroceder.

Ese comienzo daba para continuar con una serie de trámites desconcertantes, parecidos a los que Kafka detalló en **El proceso** y en **El castillo**. Pero el relato se desvía a las soluciones mágicas y repentinas, con un romance y la ayuda de los funcionarios del aeropuerto al extranjero en desgracia. Aunque Steven Spielberg tenía como director y productor la oportunidad de un testimonio valiente, prefirió una fórmula dulzona. Cambió el mundo de Franz Kafka (1883-1924) por el mundo más fácil de Frank Capra (1897-1991).

El productor también tenía a mano una realidad, ya marcada por la prensa americana, señalando los extremos delirantes a que ha llevado la nueva veneración por la seguridad. Quien haya pisado en fecha reciente el aeropuerto de Miami vivió esos extremos. Un pasajero que llegue a Miami como escala inevitable de su viaje aéreo a Canadá, a México o América Central, será tratado en el aeropuerto como un inmigrante a Estados Unidos y como un posible terrorista. No tendrán con él la gentileza de apartarlo a una sala de Pasajeros en Tránsito, donde quedaría un par de horas, sin molestar a nadie, hasta que pueda subir a su segundo avión. Le obligarán a integrar la cola de Inmigración, que siempre es larguísima. Le cuestionarán no tener visa norteamericana, carencia probable, porque su destino era otro país. Le exigirán contar en un formulario su vida, su empleo y hasta su imposible domicilio en EE.UU. Es probable que un funcionario (o una funcionaria) lo palpe desde el cuello hasta el tobillo, buscando posibles armas ocultas. Es seguro que deberá sacarse los zapatos, los que pasan a una caja de cartón para ser examinados con rayos X. Pero si esto parece un fastidio, la realidad puede ser peor.

En abril 2001 el director Jafar Panahi, de Irán, había conseguido exportar su película **El círculo** (*Dayereh*), que entre muchos elogios recibió en Estados Unidos el premio a la Libertad de Expresión, otorgado por el National Board of Motion Pictures. Tras la presentación en otro festival de Hong Kong, el director debió dirigirse a Montevideo y Buenos Aires, para asistir a funciones similares. El viaje obligaba a una escala en New York.

Pero quedó detenido en el aeropuerto J.F. Kennedy. No tenía una visa de "pasajero en tránsito", por evidente omisión de United Airlines, con lo cual pasó a ser un presunto musulmán infiltrado y terrorista, al que había que fichar, con impresiones digitales y fotografías. Como Panahi se negó a un tratamiento humillante, fue encadenado con otros sospechosos en una celda, durante diez horas, hasta que otro iraní más importante se presentó a identificarlo. Aun así, fue colocado abusivamente en otro avión, que lo devolvió a Hong Kong. Después Panahi contó el caso en una carta abierta, fechada en Teherán, que llegó a la prensa americana. Allí dijo que desde el avión había visto la Estatua de la Libertad, emblema de un país que lo había premiado por la libertad de expresión y luego lo había encadenado.

El incidente Panahi ocurrió cinco meses antes del ataque a las Torres Gemelas (setiembre 2001), después del cual el gobierno Bush fomentó y fomenta el terrorismo musulmán mientras alega combatirlo.

El País, 20 de diciembre 2004.



Kinski como solista

El “spaghetti western” o cine italiano del Oeste, fue durante las décadas de 1960 y 1970 un género cinematográfico bastante detestable, que combinaba el plagio con el efecto barato y el mal gusto. Pero en épocas de crisis dio de vivir a una legión de trabajadores cinematográficos italianos, como Gian Maria Volonté y hasta reportó un temprano prestigio al director Sergio Leone y al actor Clint Eastwood, que eran dos desconocidos. Otro beneficiado fue el polaco Klaus Kinski (n. Danzig, 1926), que había hecho papeles pequeños en películas europeas también pequeñas, durante veinte años, hasta que su feo jorobado en **Por unos dólares más** (*Per qualche dollaro in più*, Sergio Leone-1965) le reportó alguna mención en las crónicas.



Del anonimato lo rescató el alemán Werner Herzog, que supo apreciar en Kinski un personaje paranoico, autoritario, delirante, con quien sería difícil convivir. Sin embargo, ambos explotaron ese carácter en **Aguirre, la ira de Dios** (1972), **Nosferatu** (1978, sobre *Drácula*), **Woyzeck** (clásico teatral de Büchner, 1979), **Fitzcarraldo** (1982) y **Cobra verde** (1988). Durante este último rodaje ambos hombres se pelearon, como era casi inevitable, pero reanudaron después la paz. Tras el fallecimiento de Kinski (noviembre 1991), Herzog completó la pacificación con un documental sobre el actor, que tituló **Mi enemigo íntimo** (*Mein liebster Feind*, 1999) y que se exhibió reiteradamente en TV Cable. Nadie supo tanto sobre Kinski como Herzog.

Pero Kinski tenía su propia idea sobre el testamento artístico. Debió estar convencido de que era la reencarnación del músico italiano Niccolò Paganini (1782-1840), virtuoso máximo del violín y de la guitarra, aclamado en toda Europa por el brillo de sus interpretaciones. En el actor y en el músico coincidían el afán por seducir o violar a cuanta doncella se acercara, más una insolencia vanidosa para tratar a sus semejantes.

Y así fue como en 1989 Kinski consiguió dirigir, escribir e interpretar **Paganini**, su única película propia, coproducida con un montón de gente de Italia y de Francia, actuada con un elenco donde figuran dos hijos suyos y los veteranos franceses Marcel Marceau y Bernard Blier. Algunas notas periodísticas obligaban a pensar que este **Paganini** nunca llegaría a los cines ni al Uruguay, pero sorpresivamente apareció en TV Cable (Canal Europa Europa), donde seguramente se repetirá.

Como película, **Paganini** no aspira siquiera a ser una biografía formal o una narración coherente. Se acerca más a constituir una galería de retratos del músico, en diversos momentos, con instancias de trance y posesión diabólica, como la leyenda le ha atribuido a Paganini. El hombre ejecuta el violín con deslumbrantes recorridos por la melodía y sus variantes, en carreras fulminantes por su velocidad y abrumadoras por su técnica. Esa es virtud principal del violinista Salvatore Accardo, responsable mayor en la banda sonora. Musicalmente, esas intensidades parecen el equivalente a los agudos de algunas sopranos o, en versión más moderna, a los otros agudos de algunos trompetistas del jazz como Harry James. Son sonidos efectistas.

Pero el resultado humano es tremendo. La película muestra cómo en plateas y palcos las mujeres de toda edad se excitan, gritan y se desesperan frente a sonidos agudos, pidiendo sexo con urgencia, aunque el violinista es un hombre feo y antipático como Kinski. Esos solos de violín no son aptos para menores de 15 y abundan tanto que no se entiende la necesidad de que Paganini o Kinski violen a otras mujeres, habiendo muchas en oferta. Ese acoso sexual contra el hombre es también la versión Siglo XIX de un fenómeno que hoy ocurre en conciertos de rock and roll y sobre el que no hay que preguntar demasiado, porque la libido no contesta.

En todos esos trances se luce la cámara de Pier Luigi Santi, que trabaja con continuos primeros planos, para lucir las muchas muecas en que incurre Kinski cuando sufre. Con ellas y una película propia el actor ha conseguido su pequeño lugar en la historia.

El País, 17 de febrero 2005.



Director de escasa fama

En TV Cable se ha anunciado para marzo el demorado estreno de **Against the Wall**, una reconstrucción de la famosa rebelión en la cárcel de Attica, New York (1971), que costó 43 muertos. La película fue hecha para TV, en 1994, por John Frankenheimer, director tan afecto al cine de acción como a los temas de crítica social. Pero su carrera fue irregular, con algunas concesiones comerciales, con lo que el director no fue estimado por la mejor parte de su obra. Cuando falleció en julio 2002, a los 72 años, había cumplido una nutrida carrera en cine y TV, durante medio siglo, con el crédito de realizador en 28 películas. Ninguna de ellas llegó al codiciado Oscar.

Como lo describiera él mismo en una larga entrevista de 1968, Frankenheimer tuvo y perdió, siendo muy joven, la ilusión de dirigir en Hollywood y también la ilusión de actuar. Tenía 22 años cuando consiguió un puesto de asistente en la CBS, integrando en aquella televisión inicial, hacia 1953, un equipo de jóvenes debutantes en su camino hacia la fama. Eran Sidney Lumet, Arthur Penn, Franklin Schaffner, Robert Mulligan, Ralph Nelson, cuyo progreso quedó medido por la aprobación que recibió el programa semanal **Playhouse 90**, con obras de teatro que revelaron también a nuevos intérpretes y dramaturgos y que fue un sostenido éxito entre 1956 y 1960. Pero Frankenheimer hizo buena parte de su tarea para TV en California y eso derivó a su debut en cine, con **El joven extraño** (1957), que en su recuerdo fue una experiencia desagradable, porque se sintió hostilizado por el equipo. No volvió a dirigir hasta 1961, con **Los jóvenes salvajes**.

Fueron muy variados los temas de sus 28 películas propias. Hay dramas domésticos (**A cada cual su propio infierno**), rutinas policiales (**Contacto en Francia II**),



John Frankenheimer

estudios psicológicos (**La celda olvidada**, **El otro Sr. Hamilton**), despliegues de acción como **El tren**, como **Grand Prix** y como el reciente **Ronin** (1998). Un tema reiterado es la intriga política, a veces retorcida como en **El embajador del miedo** (primera versión, 1962, más interesante que la segunda). En **Siete días de mayo** (1964) denunciaba la posibilidad de un golpe militar contra el gobierno; en **Domingo negro** (1977) enfocaba la rivalidad permanente entre israelíes y palestinos; en **El pacto Holcroft** (1985) se planteaba una presunta herencia nazi; en **Year of the Gun** (1991) la intriga se apoyaba en el sonado caso del secuestro y asesinato del líder político italiano Aldo Moro (1978).

Detrás del repertorio cinematográfico, que en parte estuvo impuesto por necesidades de producción, asoma un Frankheimer liberal, que en 1968 colaboraba en los discursos de su amigo Robert Kennedy y que en sus últimos años volvió a hacer sus mejores obras en la televisión. Ese puede ser el caso de **Against the Wall**, donde el conflicto carcelario tiene también su ingrediente de luchas raciales. En **Burning Season** (también 1994) recordó la campaña y el asesinato de Chico Mendes (1988), que se oponía a la devastación de las selvas en Brasil. En 1996 Frankheimer dirigió un sólido drama en **Andersonville**, la prisión sureña durante la Guerra Civil, donde los maltratos y los crímenes llevaron finalmente en 1865 a la ejecución de su director Henry Wirz. En **George Wallace** (1997) retrató al discutido gobernador de Alabama, culpable de racismo y de rebelión contra el gobierno federal, víctima en 1972 de un atentado que lo dejó parálítico y finalmente arrepentido de sus posturas políticas en la década de 1980. Esas cuatro obras para TV, valiosas por sus temas, fueron premiadas con el Emmy anual. En el 2001 Frankheimer logró en **Path to War** otro sólido retrato político, enfocando al presidente Lyndon B. Johnson (interpretado por Michael Gambon) durante las incertidumbres que le suponía la guerra de Vietnam.

Andersonville y **Path to War** fueron exhibidas en TV Cable, como lo será ahora **Against the Wall**, permitiendo por azar una mejor apreciación de su director, mientras **Burning Season** es asequible en video y junto al coraje de su tema luce los brillos de su realización en el manejo de multitudes. Ahora depende también del azar que lo mejor de Frankheimer aparezca alguna vez en video o en DVD, para satisfacción del aficionado. Pero si aparece, no se puede confiar en que eso sea anunciado en la revista de TV Cable, donde la necesaria información es sustituida por la publicidad paga. El cine le importa muy poco. Se trata de un medio de comunicación que no comunica.

El País, 28 de febrero 2005.

Títulos citados (Todos dirigidos por John Frankheimer)

A cada cual su propio infierno (*All Fall Down*, EUA-1962); **Against the Wall** (EUA-1994); **Andersonville** (EUA-1996); **Burning Season**, **The** (EUA-1994); **Celda olvidada**, **La** (*Birdman of Alcatraz*, EUA-1961); **Contacto en Francia II** (*The French Connection II*, EUA-1975); **Domingo negro** (*Black Sunday*, EUA-1976); **Embajador del miedo**, **El** (*The Manchurian Candidate*, EUA-1962); **George Wallace** (EUA-1997); **Grand Prix** (EUA-1966); **Jóvenes salvajes**, **Los** (*The Young Savages*, EUA-1961); **Joven extraño**, **El** (*The Young Stranger*, EUA-1957); **Otro Sr. Hamilton**, **El** (*Seconds*, EUA-1966); **Pacto Holcroft**, **El** (*The Holcroft Covenant*, Gran Bretaña-1985); **Path to War** (EUA-2002); **Ronin** (EUA-1998); **Siete días de mayo** (*Seven Days in May*, EUA-1964); **Tren**, **El** (*The Train*, EUA / Francia-1964); **Year of the Gun** (EUA-1991).



Extranjeros en Hollywood

Hacia 1946 la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood advirtió que el cine europeo de postguerra mostraba calidades que importaba reconocer. Se inició allí el hábito de que cada fallo anual de la Academia incluyera un premio especial a un título extranjero. Entre los primeros beneficiados figuraron **Lustrabotas** (De Sica), **Monsieur Vincent** (Maurice Cloche), **Los muros de Malapaga** (René Clement), **Ladrones de bicicletas** (De Sica), **Rashomon** (Kurosawa). En esos y otros casos la distinción era resuelta por directivos de la Academia y no como resultado de un certamen. Eso cambió en 1956, cuando el premio pasó a ser una categoría establecida, en la que los socios debían votar entre cinco candidatos. En aquel año, **La Strada** (Fellini) fue el primer título ganador, contra cuatro títulos de Alemania Occidental, Dinamarca, Francia y Japón.

La nueva categoría para el Oscar impuso ciertas reglas. Todo país productor puede intervenir, enviando un solo título candidato, el que debe ser elegido por el Instituto de Cinematografía o el Ministerio que en cada caso pudiera corresponder. En segundo lugar, corrigiendo un divulgado error, ese Oscar no se otorga a una película extranjera sino, con más precisión, a la hablada en otro idioma que el inglés. La diferencia fue y es importante. Una película británica puede ser extranjera en Estados Unidos, pero si está hablada en inglés no cuenta para la nueva categoría. Nadie pensó colocar allí a **Hamlet**, **El puente sobre el río Kwai** o **Lawrence de Arabia**, que tuvieron directores ingleses (Laurence Olivier, David Lean) y lograron los premios mayores en el certamen general.

En octubre 2004, un artículo de Rocío Ayuso sobre las expectativas de nuevos premios, fechado en Los Ángeles, puso en cuestión dos títulos que podrían ser candidatos, porque efectivamente están hablados en otro idioma. Uno era **La pasión de Cristo**, producido y dirigido por Mel Gibson, que es una producción norteamericana, con enorme éxito público, pero que está hablada en arameo, un idioma de hace veinte siglos en el Cercano Oriente. Con los reglamentos en la mano, nada hubiera impedido inscribir **La pasión de Cristo** entre los cinco candidatos. La otra película mencionada por el artículo de Ayuso plantea un caso aun más extraño. En **Diarios de motocicleta**, los protagonistas son argentinos y uno de ellos es el famoso Che Guevara. El director es el brasileño Walter Salles y el viaje de los personajes abarca Argentina, Chile, Perú, con una mención final de Cuba. Parece una producción sudamericana, pero la ficha técnica oficial (publicada en la revista inglesa *Sight and Sound*, setiembre 2004) dice que se trata de una co-producción entre Gran Bretaña, Estados Unidos y Francia. En el citado artículo se sugiere que esa "producción plural" no la hace adecuada para representar a un país extranjero en el certamen. Parece muy ajena a los tres países citados, que en el caso deben ser los países en que nacieron los productores Nozik, Tenenbaum y Tenkhoff.

El problema se arregló por sí solo el 25 de enero, cuando se dieron a conocer los cinco candidatos de la categoría, que en el ejercicio 2004 representan a España, Sud África, Francia, Suecia y Alemania. No figuran ni **La pasión de Cristo** ni **Diarios de motocicleta**.



Pero el problema puede volver mañana, porque la nacionalidad del cine ha sido siempre una fuente de equívocos. Lo fue durante la década de 1930, cuando algunas películas importantes (**El testamento del Dr. Mabuse**, **La ópera de cuatro centavos**, **El Congreso baila**, **La kermesse heroica**) fueron hechas en doble versión francesa y alemana, sin olvidar que otros títulos franceses de la época tuvieron su doble versión con Inglaterra y con Estados Unidos. La nacionalidad fue también un equívoco tras los acuerdos de co-producción entre Italia y Francia, desde 1950, combinando a Gérard Philipe con Gina Lollobrigida, a Marcello Mastroianni con Brigitte Bardot, a Fernandel con Gino Cervi. En 1961 **Viridiana** de Buñuel quedó prohibida en España, pero salvó su vida por ser coproducción con México, lo que permitió la subsistencia de copias y una distribución mundial. Y eso sigue hasta hoy, porque directores y productores del cine buscan dinero en todo país que les resulte accesible y eso puede derivar a fijar alguna nacionalidad sorprendente. La ficha técnica de **La ventana de enfrente**, de reciente estreno, señala que la producción fue de Italia-Gran Bretaña-Turquía-Portugal. Una reciente **Carmen** de Vicente Aranda (2003) puede parecer española en su equipo de producción y su elenco, pero la ficha dice España-Reino Unido-Italia. La espectacular **Troya**, que dirigió el alemán Wolfgang Petersen, pudo tener razonablemente socios griegos, pero no los tuvo y la ficha dice Reino Unido-Estados Unidos-Malta.

Como señala un personaje al final de **La gran ilusión** de Renoir (1937): "Las fronteras no existen. Las inventan los hombres."

El País, 7 de marzo 2005.

Títulos citados

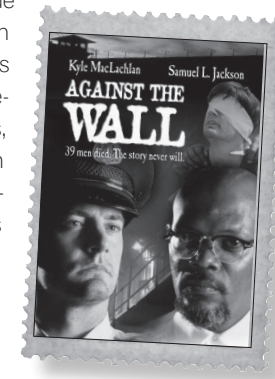
Carmen (España / Gran Bretaña / Portugal-2003) dir. Vicente Aranda; **Congreso baila**, **El** (*Le Congrès s'amuse*, Alemania-1931) dir. Erik Charell; **Diarios de motocicleta** (*The Motorcycle Diaries*, Gran Bretaña / EUA / Francia-2004) dir. Walter Salles; **Gran ilusión**, **La** (*La Grande Illusion*, Francia-1937) dir. Jean Renoir; **Hamlet** (Gran Bretaña-1948) dir. Laurence Olivier; **Kermesse heroica**, **La** (*La Kermesse héroïque*, Francia / Alemania-1935) dir. Jacques Feyder; **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, Italia-1948) dir. Vittorio De Sica; **Lawrence de Arabia** (*Lawrence of Arabia*, Gran Bretaña-1962) dir. David Lean; **Lustrabotas** (*Sciuscià*, Italia-1946) dir. Vittorio De Sica; **Monsieur Vincent** (Francia-1947) dir. Maurice Cloche; **Muros de Malapaga**, **Los** (*Le mura di Malapaga*, Francia / Italia-1949) dir. René Clément; **Ópera de cuatro centavos**, **La** (*L'Opéra de quat'sous*, Alemania / EUA-1931) dir. Georg W. Pabst; **Pasión de Cristo**, **La** (*The Passion of the Christ*, EUA-2004) dir. Mel Gibson; **Puente sobre el río Kwai**, **El** (*The Bridge on the River Kwai*, Gran Bretaña-1957) dir. D. Lean; **Rashomon** (Japón-1950) dir. Akira Kurosawa; **Strada**, **La** (Italia-1954) dir. Federico Fellini; **Testamento del Dr. Mabuse**, **El** (*Le Testament du Dr. Mabuse*, Alemania-1933) dir. Fritz Lang; **Troya** (*Troy*, EUA / Malta / Gran Bretaña-2004) dir. Wolfgang Petersen; **Ventana de enfrente**, **La** (*La finestra di fronte*, Italia / Gran Bretaña / Turquía / Portugal-2003) dir. Ferzan Ozpetek; **Viridiana** (México / España-1961) dir. Luis Buñuel¹⁴.



¹⁴ En los casos de doble versión (**El congreso baila**, **La kermesse heroica**, **La ópera de cuatro centavos** y **El testamento del Dr. Mabuse**) se ha optado por consignar el título original de la que tuvo estreno en el Río de la Plata, que por lo general era la francesa. Al obsesivo del dato preciso le agradará saber que las versiones alemanas correspondientes son **Der Kongress tanzt**, **Die klugen Frauen**, **Die 3 Groschen-Oper** (cambia la cotización por motivos nunca aclarados) y **Das Testament des Dr. Mabuse**.

Rebelión en el presidio

El 9 de setiembre de 1971 culminó el motín de los presos en la cárcel de Attica, New York. Primero mataron a un guardia y después redujeron a otros treinta, nueve de los cuales quedaron atados en el patio de la prisión. Los reclamos comenzaban por el cese del jefe de Attica, las mejores condiciones higiénicas de las celdas, corregir la superpoblación y el hacinamiento. Un comité de 24 negociadores, que comprendía a importantes personalidades locales, no logró un acuerdo con los 1.200 rebeldes, que en su mayor parte eran negros. A los cuatro días, los amotinados habían aumentado sus exigencias. Querían la amnistía general, un avión que condujera a África a quienes lo desearan, una promesa de que no habría represalias para quienes quedaran. Exigían la presencia del gobernador Nelson Rockefeller como garantía de los acuerdos. En la mañana del 13 de setiembre, un helicóptero voló sobre la prisión. Muchos presos creyeron que allí venía Rockefeller a negociar y cantaron victoria. Pero del helicóptero lanzaron bombas de humo y de gas sobre los amotinados y sobre los rehenes atados en el patio. Junto al caos resultante, 1.500 fusileros subieron a los muros laterales y ametrallaron a esa multitud. Hubo 43 muertos, incluyendo los nueve guardias inmovilizados. Las autopsias revelaron que esos guardias habían muerto por los disparos del batallón de rescate. Entre los presos no se encontraron armas de fuego.



En 1994, la productora HBO de TV y el director John Frankenheimer filmaron una reconstrucción del episodio de Attica, que había dejado su marca en la historia nacional. La titularon **Against the Wall** (lit. "Contra la pared"), aludiendo a la desesperación de vida o muerte que sufrieron ambos bandos. Como fuera ya señalado en una reciente nota de estas páginas (febrero 28)¹⁵, Frankenheimer fue un director vocacional para el cine de acción, pero también procuró elegir temas que tuvieran una resonancia social y política (**El embajador del miedo**, **Siete días de mayo**, **Domingo negro**). Ambos extremos se cumplen en **Against the Wall**, que plantea con dureza el hacinamiento y la violencia en las cárceles para pasar finalmente a las secuencias de la masacre, que son un prodigio del cine de acción. Al enfoque casi documental se agregan retratos individuales procedentes, como el jefe negro de la rebelión (Samuel Jackson), el guardia violento y fanático (Frederic Forrest), el otro guardia de sentimientos humanitarios, rechazado por sus superiores y por los rebeldes (Kyle MacLachlan), más la esposa y el padre de ese guardia, que deben seguir el drama desde fuera, hasta donde la televisión puede cubrirlo. Los letreros finales aseguran la autenticidad de lo narrado.

En marzo 2005, **Against the Wall** apareció en TV Cable (Cinemax) con once años de demora. Tenía cierta actualidad, sin embargo. La superpoblación en las cárceles es un tema permanente, que también preocupa en Uruguay (*El País*, marzo 8, p.5). Tres días antes de la exhibición en TV Cable, balas estadounidenses atacaron en Irak a policías italianos que eran teóricamente sus aliados y que protegían a una

¹⁵ Ver pág. 899.

periodista rescatada tras largo secuestro. En Irak como en Attica, el “gatillo fácil” provocaba víctimas.

Against the Wall se repite en Cinemax varias veces durante marzo.

El País, 14 de marzo 2005.



Rescatando a Orson Welles

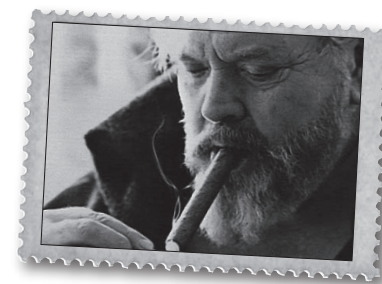
El director Peter Bogdanovich ha anunciado que rescatará y terminará **The Other Side of the Wind** (1970-1975), la última película de Orson Welles, que quedó inconclusa e inédita tras un desacuerdo entre sus tres grupos productores. Según la información publicada en el diario argentino *Página/12* (febrero 15), una compañía de cable aportaría 3.5 millones de dólares para ese rescate.

La complicada historia de la producción consta en media docena de libros sobre Welles y con más extensión en la biografía de Barbara Leaming, que entrevistó al director a lo largo de veinte meses, para producir después un libro de 562 páginas. Un grupo productor estuvo encabezado por Beatrice Welles (hija de Orson) y otro por Oja Kodar, que fue socia, actriz y amante del director en los últimos años. El tercer grupo era de Irán y fue iniciado por Mehdi Bouscheri, cuñado del Shah, pero después fue afectado por algunas vueltas políticas, por la estafa de un financiero español y por la caída del Shah (1979). El nuevo gobierno del Ayatollah Khomeini confiscó la película, de la que se consideraba propietario en un 80 por ciento, sin acceder a nuevas tratativas con Welles. El conflicto explica que durante treinta años los negativos hayan quedado depositados y bloqueados en un banco de París.

Todo lo que se puede leer sobre **The Other Side of the Wind** indica que Welles encaró ese último título como una suerte de testamento crítico sobre sí mismo y sobre Hollywood. Su protagonista es Jake Hannaford, un director retirado, que ahora vuelve con intenciones de hacer su última película y necesita fondos para financiarla. Para ese papel Welles convocó a John Huston, un colega con el que tuvo muchas afinidades, porque ambos se iniciaron como directores en 1941, ambos trabajaron también como actores, ambos tuvieron sobrados motivos para renegar de Hollywood y ambos llegaron a juntarse alguna vez en cine (**Moby Dick**, 1956). Aunque es fácil ver a Hannaford como un retrato de Welles, este negó reiteradamente que hubiera una autobiografía en el personaje, aunque hay una similitud en el caso de un director a la busca de capitalistas. En distintos momentos dijo que los modelos del protagonista habían sido los directores John Ford (1895-1973) y Rex Ingram (1893-1950), pero se esmeró también en subrayar en Hannaford ciertos trazos de Ernest Hemingway, incluyendo lo que él veía como una homosexualidad reprimida. Los conflictos entre ambos hombres no han quedado muy documentados, pero la acción de **The Other Side of the Wind** ocurre un 2 de julio, que fue la fecha en que se suicidó Hemingway (1961).

El centro de la acción en **The Other Side of the Wind** es el cumpleaños de Hannaford en Hollywood. En esa fiesta colosal, donde caben productores, direc-

tores, intérpretes, periodistas y otros figurantes de ese mundo, Welles coloca algunos intencionados retratos. Uno de los aludidos, con aparente caricatura, fue John Houseman, antes socio de Welles en el Mercury Theatre, luego distanciado de él hacia 1940. Otras dos caricaturas aluden a los escritores Charles Higham y Pauline Kael, que le habían hecho daño en fecha reciente. El primero publicó en 1970 una biografía muy documentada, donde opinaba que Welles tenía la curiosa vocación de dejar películas inconclusas, teoría muy discutible, que Higham apoyaba en los casos de **It's All True**, **Othello** y **Don Quijote**. Eso llevaba a Higham a sostener que Welles no debía culpar a nadie por sus fracasos ya que había sido “el brillante arquitecto de su propia caída”. Aun más grave para Welles fue **The Citizen Kane Book** (1971), el libro de Pauline Kael que ponía en cuestión su título de único autor de una película ya consagrada. Por consejo legal Welles no contestó aquella tesis de Kael, pero en **The Other Side of the Wind** pudo introducir alguna burla a la más reconocida crítica cinematográfica americana. Y para probar que no había caído en desgracia, Welles consiguió para su película un elenco abrumador, que empieza por el mismo Peter Bogdanovich e incluye a Lilli Palmer, Susan Strasberg, Oja Kodar, Edmond O'Brien, Cameron Mitchell, Mercedes McCambridge, Paul Mazursky, Curtis Harrington, Dennis Hopper, Claude Chabrol y Stéphane Audran.



Cuando estaba en medio del rodaje, Welles se enteró de que el American Film Institute le daría un premio especial a su trayectoria, el “Life Achievement Award”, antes recibido por John Ford y por James Cagney. En esa concurrida ceremonia en Los Ángeles, febrero 1975, Welles exhibió dos fragmentos de **The Other Side of the Wind**, en uno de los cuales un asistente pide apoyo a un productor, porque un director de cine precisa dinero y no medallas. En su discurso de agradecimiento, luego publicado, Welles dedicó algunos ligeros sarcasmos a sus oyentes, que viven en “direcciones fijas” en lugar de vivir errantes por el mundo, como lo hizo él. Había una ironía en que Hollywood le hubiera negado apoyo a Welles, durante treinta años, y luego le hiciera un homenaje por la abundante obra que realizó en Europa. Eso fue escuchado en la ceremonia por Charlton Heston, Jack Lemmon, Natalie Wood, Groucho Marx, Rosalind Russell, Frank Sinatra y varios productores aludidos sin nombre.

Pero Welles no obtuvo esa noche el dinero que necesitaba para terminar **The Other Side of the Wind**. Lo mejor que consiguió fue aprovechar fragmentos de la ceremonia para incorporarlos a la película en elaboración, documentando cómo a un director le arreglan la vida con elogios y no con los necesarios capitales. La película quedó inconclusa, los productores se pelearon y Welles falleció diez años después (octubre 1985), probablemente amargado por haber dado a Higham un ejemplo más.

El País, 21 de marzo 2005.



Prólogo a **Saraband**

La publicidad de **Saraband** anunció reiteradamente que Ingmar Bergman ha retomado a Marianne y Johan, sus personajes de **Escenas de la vida conyugal** (1973) y también a sus intérpretes Liv Ullmann y Erland Josephson, para narrar una continuación de aquella anécdota, treinta años después. El planteo es similar al



mostrado hace pocos meses en **Antes del atardecer**, donde Ethan Hawke y Julie Delpy se reencontraban en París, diez años después de su primer romance en **Antes del amanecer**. Mucho espectador los recordaba. Pero en el caso sueco, treinta años de distancia parecen demasiada distancia. En su mayor parte el público de hoy habrá olvidado el antecedente o quizás nunca lo supo. Parece conveniente recordarlo, que para eso sirve el video.

Como lo cuenta la excelente biografía de Peter Cowie, los problemas de producción afligían a Bergman a comienzos de 1972. Su obra había tenido gran aprobación en el exterior pero muy poca en Suecia, con el resultado de que la Svensk Filmindustri no mostraba mucho interés en financiar su nuevo proyecto. El realizador no quiso acudir al dinero extranjero, como lo había hecho poco antes en **El toque**, por las exigencias administrativas que los productores americanos imponían. Para el realizador, toda supervisión era un fastidio. Tampoco podía insistir en una fórmula cooperativa como la usada meses antes en **Gritos y susurros**, donde las cuatro actrices y el fotógrafo Nykvist accedieron a no cobrar su trabajo hasta que llegaran las recaudaciones.

La solución fue la televisión sueca. El plan previsto y ejecutado se amplió a seis episodios de 48 minutos, que se transmitirían como una telenovela. La duración total fue así de 291 minutos, casi cinco horas, mostrando los vaivenes de un matrimonio y en especial las consecuencias del romance que el marido inicia con otra mujer (Gunnel Lindblom). El Canal 2 de la Radio y TV sueca pagó \$ 120.000 por el total, que se transmitió durante seis semanas en abril y mayo de 1973, con un éxito abrumador, repetido después en la TV de Dinamarca y en la de Estados Unidos.

Entonces surgió el problema de adaptar ese material para los cines. La duración de cinco horas hacía imposible mantener el original. Entonces Bergman recortó drásticamente su obra, quitándole dos horas. Según Cowie, desaparecieron escenas enteras, incluyendo el embarazo y el aborto de Marianne, una reunión de los cónyuges en el restaurant, una llamada telefónica de un amante de Marianne, una aparición de un sereno nocturno en el escritorio de Johan, durante una reunión con Marianne y varios fragmentos de diálogo en diversos sitios.

La versión reducida tiene sin embargo una notable coherencia y mantiene tres escenas iniciales muy elocuentes. En la primera, una periodista de TV (Anita Wall) entrevista al matrimonio, que deja constancia de ser feliz y estable. En la segunda, los protagonistas reciben en una cena a un matrimonio amigo (Jan Malmström, Bibi Andersson) cuya charla de sobremesa termina en una agria bata-

lla verbal. La conversación cita una frase de Strindberg ("No hay drama peor que el de marido y mujer peleados") y ambos personajes son un eco de otra pareja, la de Gunnar Sjöberg y Gunnel Broström peleándose en el viaje de **Cuando huye el día** (1957), hasta que son expulsados del automóvil. En la tercera escena, Marianne, que es una abogada especialista en divorcios, recibe a la Sra. Jacobi (Barbro Hiort af Ornäs) que en un sentido monólogo expresa su intención de divorciarse. Sólo tiene elogios para su marido, su hogar y sus hijos, pero subraya que no puede mantener un matrimonio donde no hay amor. Las tres secuencias operan como un anuncio del drama inmediato.

Desde allí hasta el final, una breve escena con Gunnel Lindblom es un anuncio del adulterio que quiebra la situación. Después la cámara sólo muestra a Marianne y Johan, queriéndose y odiándose, o dando explicaciones inútiles que la contraparte no quiere escuchar. El vaivén incluye momentos de alegría y de cariño, pero también una crisis desesperada que muestra a Liv Ullmann en sus mejores momentos como actriz. La escena en que Johan debe firmar los papeles del divorcio se inicia como una festiva comedia y termina en la peor pelea de la pareja. El divorcio llega, desde luego, y ambos se casan con otras personas. Pero una última secuencia, varios años después, los reúne en un automóvil. Están haciendo una escapada a la cabaña del bosque, por el fin de semana, muy contentos por la travesura. Del sexo no quieren prescindir.

Importa recordar que todo el rodaje estuvo a cargo de un pequeño grupo que era ya una familia. Había una amistad de años entre Bergman y Josephson, con numerosas colaboraciones de ambos en teatro y cine. En 1966 Bergman hizo debutar a Liv Ullmann en **Persona** y luego la dirigió en otras cuatro películas, se casó con ella y ambos tuvieron una hija llamada Linn. Su separación no impidió su colaboración posterior, milagro que Bergman consiguió con otras mujeres que fueron su pareja (Harriet Andersson, Bibi Andersson, Käbi Laretei) y que en el caso de Ullmann llegó a que ella dirigió **Infidelidades** (2000), texto confesional de Bergman donde el personaje femenino se llama Marianne y el masculino es interpretado por Josephson y se llama Bergman. También había veinte años de relación profesional entre Bergman y el fotógrafo Sven Nykvist, que en esos días estaba consiguiendo su primer Oscar (por **Gritos y susurros**). El ambiente familiar puede explicar la comodidad con que Bergman pudo volcar sus confesiones dolorosas sobre el amor y el matrimonio, como lo haría después en **Infidelidades**, pero su prólogo necesario fue que él vivió, provocó, sufrió e hizo sufrir esos problemas de la pareja humana. En un nivel no superado por ningún otro realizador del cine, vida y obra de Bergman han estado estrechamente unidas y han exhibido una dosis de autocritica que nadie ha igualado.

Escenas de la vida conyugal no es ni quiere ser gran cine. En lo formal, es a lo sumo una correcta televisión, un cine de cámara abundante en primeros planos, en gestos y en demasiadas palabras. Pero tiene una poderosa sustancia humana y es otro testimonio sobre uno de los mayores creadores cinematográficos de la época. Hay algo de milagroso en que haya podido continuar ese testimonio, treinta años después.

Títulos citados (Dirigidos por Ingmar Bergman, salvo donde se indica)

Antes del amanecer (*Before Sunrise*, EUA-1995) dir. Richard Linklater; **Antes del atardecer** (*Before Sunset*, EUA-2004) dir. R. Linklater; **Cuando huye el día** (*Smultronstället*, Suecia-1957); **Escenas de la vida conyugal** (*Scener ur ett äktenskap*, Suecia-1973); **Gritos y susurros** (*Viskningar och rop*, Suecia-1972); **Infidelidades** (*Trolösa*, Suecia / Italia / Alemania / Finlandia / Noruega-2000) dir. Liv Ullmann; **Persona** (Suecia-1966); **Saraband** (Suecia / Italia / Alemania / Finlandia / Dinamarca / Austria-2003); **Toque, El** (*The Touch / Beröringen*, EUA / Suecia-1971).



Originales de Irán

Un festival de cine, como el reciente de Cinemateca Uruguay, es la gran oportunidad de ver el material que los circuitos comerciales rara vez exhiben. Ese es el caso de dos películas de Abbas Kiarostami, el reconocido maestro del cine de Irán, que en el caso se hizo presente con dos títulos mencionados razonablemente en inglés, como **Five** y como **Ten**, porque no tenían subtítulos en castellano.

Five se compone efectivamente de cinco largas tomas, con cámara fija, al borde del mar. En una hay un trozo de madera que las tranquilas olas llevan y traen. En otras se ve a transeúntes que pasean por la rambla y a una banda de patos que primero caminan hacia la derecha, en tranquila fila india y luego vuelven en bandada hacia la izquierda. Una larga toma sólo muestra una luna reflejada sobre el agua. En la parte superior de la imagen (y por lo menos en la copia en video examinada) un reloj marca horas, minutos, segundos y fragmentos de segundos, sin interrupción, desde las 9.59 hasta las 11.28. No hay otra acción, no hay intérpretes (aunque el boletín de Cinemateca menciona misteriosamente tres nombres) y no hay explicaciones. Tras dos ratos de pantalla en negro y pantalla en blanco, el reloj se queda quieto a las 11.28, espera otro rato y luego imagen y reloj dan marcha atrás, rebobinando a toda velocidad, hasta las 9.59.

Un letrero inicial puntualiza que la película está dedicada a la memoria de Yasujiro Ozu (1903-1963), eminente director japonés, que rechazaba todo virtuosismo, dejaba quieta la cámara y frente a ella hacía desfilar dramas humanos. También Kiarostami deja quieta la cámara en **Five**, pero deliberadamente no muestra otra cosa que agua, aves, luna, gente lejana, tiempo que pasa, hasta que un espectador normal queda desconcertado e irritado. Con todos los respetos por Kiarostami y por Ozu, la influencia más visible en **Five** es la de Andy Warhol, celebrado *bluff* del siglo XX, que vendía como vanguardia cinematográfica dos películas de cámara quieta. En **Sleep** (1960) un hombre duerme durante seis horas y media. En **Empire** (1964) un edificio se está quieto durante ocho horas. Algunos críticos llegaron a tomarse en serio a Warhol, de quien era mejor olvidarse, pero Kiarostami provoca el recuerdo. Lo menos que le hace falta a **Five** es alguna explicación. Sólo dice que el mar sigue allí y que el tiempo pasa.

En cambio, **Ten** se ubica plenamente en el anterior estilo Kiarostami, en el de **A través de los olivos** y **El viento nos llevará**, pero mantiene mayor similitud con **El sabor de la cereza** (1997). Todo el relato se ubica en un mismo automóvil, con diez instancias distintas, filmadas por una cámara seguramente

muy pequeña, fijada en el parabrisas. Quien conduce y pregunta es una mujer (Mania Akbari) y los temas que surgen son principalmente femeninos, lo cual es una novedad en Kiarostami. En tres de los episodios el pasajero es Amin, hijo de la conductora, de probables nueve años de edad. En el primero, que es el más largo y elocuente, el hijo objeta el divorcio de la madre, su nuevo casamiento con otro hombre, la imposible amistad con tal padrastro. En los siguientes aparecen la hermana de Mania, luego una viuda muy devota, en seguida una prostituta y más tarde una chica abandonada por un novio que tras alguna indecisión se ha negado al casamiento.



Abbas Kiarostami

Todo ello parece material de fotonovela, pero es en verdad un valiente cuadro social sobre la mujer en Irán, donde el machismo impera. El hijo objeta a la madre haber sostenido falsamente en el divorcio que su marido era violento y drogadicto, recibiendo la respuesta de que con las malditas leyes de este país, esa es la única manera de que una mujer pueda obtener un divorcio. A la inversa, se discute también la fidelidad sexual de todo hombre, a quien le es fácil mentir y abandonar a su mujer, lo cual lleva a que ella llore (episodio 4) o se dedique a la prostitución (episodio 5). En este último, la prostituta sostiene que ella hace con satisfacción y por dinero lo mismo que las otras mujeres, que se casan pero son hipócritas. En las entrelíneas de diálogos y monólogos aparecen además las prohibiciones para la mujer (maquillaje, minifalda) y las obligaciones (el velo, la larga túnica o chador). En esos temas Kiarostami se arriesga a lo que en Irán debió ser una audacia. Pasa de la conversación a la imagen cuando la chica abandonada muestra su cabeza rapada. Es seguro que algún sacerdote condenó después al director.

Una crónica inglesa menciona que Kiarostami utilizó mayormente a intérpretes no profesionales y que filmó 23 horas de película para extraer los 94 minutos definitivos. Tras ese esfuerzo, su triunfo es haber logrado de sus actrices la espontaneidad de quien comenta sus problemas personales. Un triunfo mayor es haber encontrado a ese chico de nueve años, Amin Maher, único varón del elenco, quien discute con su presunta madre con un calor y una vivacidad que sólo se encuentran en la realidad, sin libreto a la vista. Es un actor nato.

El País, 4 de abril 2005.

Títulos citados (dirigidos por Abbas Kiarostami, salvo donde se indica)

A través de los olivos (*Zire darakhatan zeyton*, Irán / Francia-1994); **Empire** (EUA-1964) dir. Andy Warhol; **Five -Dedicated to Ozu-** (Irán / Japón / Francia-2003); **Sabor de la cereza, El** (*Ta'm e guilass*, Irán / Francia-1997); **Sleep** (EUA-1963) dir. A. Warhol; **Ten** (Francia / Irán / EUA-2002); **Viento nos llevará, El** (*Bad ma ra khaad bord*, Irán / Francia-1999).



Instrucciones para plagiarios

“Abril es el mes más cruel”, opinó el poeta anglo-americano T.S. Eliot en *Tierra baldía*. El año 2005 le dio bastante razón, con los fallecimientos del papa Juan Pablo II, del príncipe Rainiero de Mónaco, del escritor canadiense Saul Bellow, de la ciudadana norteamericana Terry Schiavo, que había vivido quince años en coma y cuya muerte anunciada fue tema de los diarios durante varios días. En Uruguay, la muerte alcanzó también al poeta Sarandy Cabrera y al director teatral César Campodónico, de elogiada trayectoria en El Galpón.

Después hubo que ocuparse de una muerte civil, la del periodista E, acusado de plagio, que en el oficio es una ofensa mayor. Sus culpas se concentraban en que publicó en el semanario B un artículo sobre el escritor norteamericano M, levantado vía Internet de un sitio web graciosamente llamado Plagio que se produce en un país llamado Ch. Por ese funesto error E perdió el puesto en el semanario B, dos días después en la radio S y a los cuatro días en el programa Z de la televisión. En EE.UU. esos hechos en cadena se denominan “el efecto dominó”. El caso hizo mucho ruido, porque muchos colegas no querían que E sobreviviera. Citaban en los pasillos algunos antecedentes penales de E, que en un libro sobre hechos policiales había levantado, sin reconocerlo, mucha información inédita de un archivo trabajosamente recopilado por su colega C. También había hecho algo muy feo en el semanario Q, donde publicó una entrevista en la que citaba declaraciones que nunca escuchó y que supo inventar, originando protestas que no supo prever.

Fue así como E recibió una condena insólita, mayor a la de otros pecadores del ramo. Sus despidos casi simultáneos de una revista, de una radio y de una televisión fueron registrados en artículos informativos muy puntuales de *El País*, de *El Observador*, de *Búsqueda* y de *Crónicas Económicas* (abril 13, 14 y 15), llevando el plagio a una suerte de registro histórico con utilidad futura, porque los anuncios en radio y TV se los lleva el viento, pero los recortes de prensa ingresan a menudo en amenazantes carpetas que duran años y que renacen en cualquier momento. La expresión “muerte civil” es muy correcta.

E puede encontrar buena compañía en la historia uruguaya. Para empezar por arriba, algunas columnas del candidato presidencial V (La Teja, 1940) fueron objetadas por una lectora de *Búsqueda*, quien publicaba cartas muy serias con acusaciones de plagio. El eminente crítico literario ZF (1889-1976) perdió su puesto en el diario *El Día* por una acusación de plagio que nunca se aclaró del todo. Los niveles inferiores abundan en nombres propios. En 1955, un crítico de cine llamado B (o BP), que fue colaborador ocasional de *El Plata*, plagió una nota de *Time* sobre *Romeo y Julieta* de Castellani y el caso fue expuesto en el semanario *Marcha*. En 1978, el escritor y crítico L (o LA) presentó a concurso un cuento que había escrito Truman Capote. Ganó el premio, que era un viaje a Europa, pero alguien descubrió a tiempo el plagio, L perdió el premio y otro escritor llamado F hizo así su primer viaje a Europa.

Más cerca de la actualidad, un colaborador B y otro colaborador M fueron acusados de levantar textos de *El País* de Madrid y publicarlos como propios en *El País* de Montevideo. En *Sábado Show*, un distinto señor B (o RB) introdujo como propio cierto texto de *Time* sobre el músico de rock Jerry García, por lo que fue denunciado en el semanario *Brecha* (Cuando protestó, le republicaron el original y su copia). En

El País Cultural, un señor K publicó una nota sobre el escritor Paul Auster introduciendo como propios algunos párrafos ajenos. El episodio liquidó su colaboración futura con el suplemento, tras ser denunciado en la revista *Tres* por el mismo E arriba citado, que no adivinaba su propio destino en el tema plagios. Pero K no se enmendó. Después tomó del *Cultural* una nota sobre Betty Boop y la envió como propia a *La Nación* de Buenos Aires, donde nadie se enteró del caso.

Todos los periodistas son plagarios, pero algunos son más plagarios que otros. Ninguno nació con sabiduría, pero a menudo todos están obligados a informar sobre personas que no conocieron, a resumir libros que no leyeron, a narrar reuniones en las que no estuvieron. Deben apoyarse en otros. Su astucia elemental es cambiar la gramática del original copiado y resumir la idea hasta donde sea posible, agregándole algún toque propio, si puede. Otra precaución es la frase derivada, como “Ya Equis señaló que...”, “Como observa Zeta en un largo artículo...” o “Borges sentenció para siempre que...”. Esa es la forma de ser un plagario autorizado, sin morir en la demanda.

Los plagarios más astutos evitan copiar de Internet, de *El País* de Madrid o del semanario *Time*, que son fuentes frecuentadas por sus enemigos. Se cuidan con las fechas exactas y con la ortografía de los nombres propios, porque repetir un error ajeno sería ya una denuncia de su disimulada copia. Y sobre todo, no se limitan a una sola fuente sino que rastrean otras posibles, que sabrán combinar. Ya fue dicho que copiar a otro escritor es plagio, pero copiar lo que escribieron varios es “investigación”.

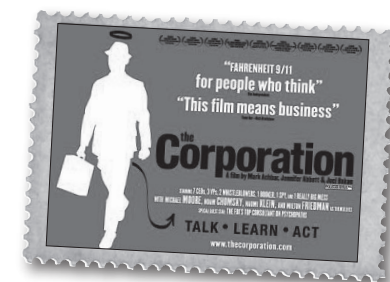
El País, 18 de abril 2005.



Empresarios villanos

Michael Moore es el modelo más conocido de un cine documental cargado de denuncia sobre los problemas sociales de hoy. Lo hizo contra la General Motors, que cerraba agencias y dejaba gente en la calle (**Roger and Me**), lo hizo contra las fábricas de armas y las leyes tolerantes de ellas, que conducían a crímenes en las escuelas (**Bowling for Columbine**) y lo hizo contra el presidente Bush y el absurdo sangriento de la guerra en Irak (**Fahrenheit 9/11**).

Ahora el modelo Moore aparece superado con creces por una película canadiense, **La corporación**, que TV Cable (canal HBO) llegó a exhibir oscuramente entre enero y abril. Su plan es nada menos que la denuncia abierta y sin disimulos contra dos docenas de grandes empresas, mayormente norteamericanas, que buscan sus ganancias a costa de la miseria, la enfermedad o la muerte de multitudes. Algunas derraman petróleo en el océa-



no y envenenan a la fauna marina. Otras tiran al río los desechos de sus fábricas creando la polución en las ciudades. Una fábrica de productos químicos inventa y aplica una inyección que aumenta la producción de leche vacuna, pero a la larga esto supone enfermar a la vaca y desnaturalizar la leche, con grave riesgo para el consumidor, especialmente el niño. Ciertas empresas venden ropa con enormes ganancias porque su materia prima procede de países (Bangladesh, China, El Salvador, Honduras), donde la materia prima es aportada por obreros y peones que ganan centavos. Las prácticas de la petrolera Shell en Nigeria han provocado protestas populares y éstas condujeron a que nueve activistas fueran ahorcados, por evidente presión empresaria. Una habilidad especial de algunas fábricas ha sido seducir al público infantil, el cual luego insiste ante sus padres para obtener ciertos tipos de juguetes o de golosinas. La empresa Bechtel de San Francisco consiguió que en Bolivia se privatizara el agua, incluso la de lluvia, con lo que el campesino debió pagar un recurso que debía ser de libre uso.

Esto y mucho más figura en los 145 minutos de **La corporación**. Su record pertenece a la IBM, cuyos servicios de clasificación de datos, mediante tarjetas perforadas, fueron utilizados por Alemania nazi para administrar mejor los envíos de prisioneros a diversos campos (Dachau, Buchenwald, Auschwitz) y de hecho a la muerte. Ante ese cargo, aparece después un ejecutivo de IBM aclarando que en la década de 1930 la empresa prestó sus equipos y sus instrucciones, pero no es responsable de lo que el cliente haga con ello. Y eso es retrucado a su vez por la película, mostrando un contrato de IBM con autoridades alemanas, donde se ratifica ese servicio. Ese contrato está fechado horriblemente en 1942, cuando Estados Unidos y Alemania estaban en guerra.

Una virtud mayor de **La corporación** es su coraje para mencionar a las empresas por su nombre y arriesgarse a pleitos. No se trata sólo de IBM, de Shell o de Bechtel sino también de Monsanto, Exxon, Kodak, Pfizer, Sears, Disney, General Electric, Lockheed, Nike, Goodyear, Union Carbide y muchas más. Las acusaciones no provienen de los realizadores sino de 43 personalidades que opinan como sociólogos, escritores, economistas y también empresarios. Allí figura Edwin Black, autor de un trabajo sobre la IBM y el Holocausto nazi. También están Noam Chomsky, Naomi Klein, Milton Friedman, la ecologista Vandana Shiva (de India) y el propio Michael Moore, que en un breve y modesto discurso final señala sus reservas sobre la eficacia de su tarea. Un declarante notable es Marc Barry, que se dedicó al espionaje industrial, extrayendo información de unos empresarios para uso de otros empresarios. Otro caso notable es Ray Anderson, presidente de Interface, fábrica de alfombras, que a cierta altura advirtió que su empresa estaba explotando la mano de obra barata de El Salvador y procuró corregir esa injusticia. Un agente de Bolsa llamado Carlton Brown aporta su testimonio sobre la caída de las Torres Gemelas, cuando muchos hombres de negocios se mostraron menos preocupados por la pérdida de vidas que por las consecuencias del ataque en el ascenso o la caída en el precio del oro. Un dato sorpresivo es que la canción *Happy Birthday*, entonada por todo el universo en los cumpleaños familiares, ha sido registrada como propiedad del grupo empresario AOL-Time-Warner, lo cual debe generar pagos si es utilizada en el cine o el teatro.

Noam Chomsky señala con agudeza que todos estos empresarios villanos son buenas personas, excelentes padres de familia, generosos con su fortuna. Los

transforma el cargo. Cuando ascienden a directivos de la firma, pasan a ser responsables ante una asamblea de accionistas y deben obtener ganancias, aunque sea a costa de la salud ajena, de la infancia o del trato con el enemigo político. Producen así lo que Milton Friedman denomina "externalidades", o sea las consecuencias impensadas que un trato entre dos partes provoca en terceros. Pudo ser el caso de IBM y Alemania nazi, si la empresa realmente ignoraba que estaba ayudando a matar gente.

La corporación fue producida en Canadá, en el año 2003, por Mark Achbar y Bart Simpson, con dirección de Achbar y Jennifer Abbott. El libreto fue escrito por Joel Bakan, partiendo de su propio libro *The Corporation, The Pathological Pursuit of Profit and Power*. Con subtítulos en español se ha exhibido en HBO desde enero 2005, a dos funciones por mes, sin la menor publicidad en la revista del ramo, que nunca se da por enterada de los mejores programas. Allí se anuncia una próxima exhibición en abril 28.

El País, 25 de abril 2005.

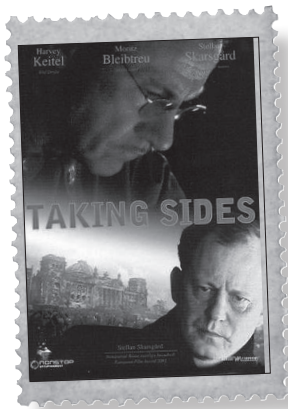


De músicos y de nazis

En 1915, a los 49 años, el músico alemán Wilhelm Furtwängler fue designado director de la Ópera de Mannheim. En 1922 ascendió a director de la Filarmónica de Berlín, puesto que mantuvo hasta 1945. Para su desgracia, entre sus mayores admiradores figuraron Adolf Hitler, Josef Goebbels y Herman Goering. Como músico, gracias a sus discos, Furtwängler gozaba de un reconocimiento nacional y universal por sus versiones de Beethoven, Brahms y Wagner. Como alemán, y sin ser miembro del Partido Nacional Socialista, fue un hombre favorito del régimen, aunque el oficialismo le reprochaba su defensa del proscrito compositor Paul Hindemith. Cuando terminó la guerra en 1945, los Aliados quisieron saber hasta dónde Furtwängler había sido nazi y con qué fundamentos se le podría encarcelar.

Medio siglo después, el interrogatorio de esa investigación fue reconstruido por el dramaturgo inglés Ronald Harwood en su pieza teatral *Taking Sides* (Tomando partido, 1995), luego adaptada por el mismo autor como libreto cinematográfico. Ese libreto fue dirigido por el húngaro István Szabó en el año 2001, en una coproducción sumamente internacional (Alemania, Francia, Austria, Gran Bretaña). La película no llegó a su estreno local, pero ahora resurgió en TV Cable (canal Film Zone) con el título **Réquiem para un imperio** (*Taking Sides*). Muestra a Furtwängler como víctima, en una contenida interpretación de Stellan Skarsgård, que deja sentir su dignidad herida por la malicia de preguntas e insinuaciones pero se esfuerza por mantenerse entero. El interrogador es un Comandante Arnold, probablemente ficticio, que Harvey Keitel construye como retorcido villano, complaciéndose en humillar a su víctima desde el primer minuto, obligándolo a una larga espera en antesala o en hacerle pedir permiso para sentarse.

Las dos actuaciones son magistrales, pero el mérito mayor está en el libreto y la dirección, con su cadena de preguntas y respuestas, martilladas por ambas partes con febril intensidad. En sustancia, el músico manifiesta su inocencia sobre las villanías nazis, su deseo de dedicarse sólo a la música, su inclinación humanista. El Comandante Arnold desconfía de esas protestas, cree que el músico estaba afiliado al Partido Nazi (lo niega) y que estaba al tanto de las matanzas en campos de concentración, tema del cual le muestra algunas truculentas imágenes de cadáveres barridos sobre el terreno. La violencia fanática de Arnold conduce a la oposición de sus propios ayudantes, con bastante motivo.



Arnold fracasa en su empeño. Si los Aliados buscaban criminales de guerra, debían analizar a políticos y militares, en todo nivel, pero no a los personajes de la cultura y el entretenimiento. Entre ellos podrían encontrar a gente acomodaticia con las nuevas autoridades y hallar con certeza a algunos antisemitas, pero difícilmente a delincuentes que fuera necesario castigar. También Leni Riefenstahl terminó exonerada de cargos en la postguerra, aunque contra ella se pudo aducir la dirección de una película pronazi (**El triunfo de la voluntad**, 1934) y el privilegio que ostentó en algunas etapas de su carrera, cerca del mundo oficial. Con mayor razón, Furtwängler fue exonerado de culpas políticas y reanudó su carrera profesional en 1947. Una fotografía de esa segunda etapa lo muestra en un concierto junto a Yehudi Menuhin, eminente violinista judío. Falleció en 1954, a los 88 años.

En los primeros minutos de **Réquiem para un imperio** la banda sonora es invadida por la Quinta Sinfonía de Beethoven, que anuncia un dramático destino. En los últimos minutos se escucha la voz del Mayor Arnold, reconociendo que perdió la batalla, ya que finalmente Furtwängler quedó libre. Pero de inmediato agrega que por lo menos consiguió que Furtwängler nunca más fuera invitado a dirigir un concierto en Estados Unidos. La frase es una jactancia y esconde una hipocresía. Los gobiernos norteamericanos no podrían jactarse en verdad de una pureza de conducta antinazi tras la victoria. Aunque Wernher von Braun había creado las mortíferas bombas A-4 lanzadas sobre Inglaterra en 1944, Estados Unidos lo contrató como asesor mayor para los futuros viajes espaciales. Aunque las Industrias Krupp fueron condenadas y confiscadas por colaborar activamente con el nazismo, pronto terminaron en la amnistía y recuperaron la fortuna. Y aunque Reinhard Gehlen fue uno de los jefes de la inteligencia nazi durante la guerra, la CIA lo contrató en la postguerra, pagándole una fortuna, porque su servicio de espionaje sería útil contra la Unión Soviética. Contra esos hechos, impedir la actuación de Furtwängler en Estados Unidos es apenas una broma.

El País, 2 de mayo 2005.



Orson Welles, todavía

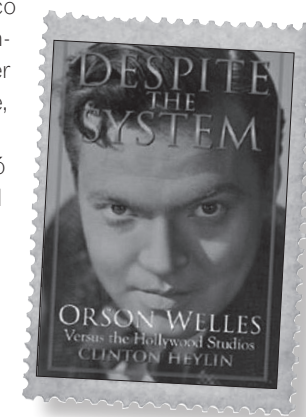
El artículo de Budd Schulberg se titula "The Kane Mutiny", fue publicado en el **New York Times** el 1º de mayo y empieza con un juego de palabras. En primera impresión, alude a la novela y pieza teatral **The Caine Mutiny** (El motín del Caine) que dio su fama a Herman Wouk desde 1951 y que fue dirigida en cine por Edward Dmytryk. Pero en realidad Schulberg alude a otro motín llamado Charles Foster Kane, centrando en ese nombre la llegada de Orson Welles a Hollywood, como director, co-autor e intérprete de **El ciudadano** (1941). Sesenta años después de la película, el buen motivo de Schulberg es comentar, con desborde de elogios, un nuevo libro titulado **Despite the System: Orson Welles versus the Hollywood Studios**, por el desconocido escritor Clinton Heylin, nombre nuevo en el ramo.

El ahora llamado Motín de Kane comenzó en octubre 1938, cuando Welles dirigió en radio una falsa invasión marciana que alarmó a buena parte de Estados Unidos durante dos días. La notoriedad consiguiente lo llevó a un singular contrato con la productora RKO, como director, autor e intérprete de su primera película, en términos generosos que Hollywood nunca había concedido a ningún cineasta. A los 23 años Welles era así un triunfador, pero se hizo antipático para muchos por alguna jactancia, por algún pronunciamiento ácido sobre el cine del momento y por haber llevado a Hollywood a su elenco del Mercury Theatre, dejando de lado a intérpretes locales.

La antipatía no fue lo peor. Cuando trascendió que el argumento era una disimulada biografía del magnate periodístico William Randolph Hearst (1863-1951) Welles vio aumentada su fama de joven insolente. Su nombre quedó prohibido en muchos diarios y comenzaron las dificultades para estrenar y publicitar **El ciudadano**. Un dato luego revelado fue que Hearst, a través de su amigo Louis B. Mayer, ofreció pagar a la RKO los costos incurridos (850.000 dólares) y hacer desaparecer la película. Era una oferta muy apropiada para Charles Foster Kane ("tener todo lo que el dinero pueda comprar") pero la estaba formulando su modelo de la vida real. Gracias a George Schaefer, entonces presidente de la RKO, la oferta fue rechazada y la película sobrevivió.

Pero eso derribó a Schaefer. En 1941 el mando de RKO pasó a manos de Floyd Odlum, uno de los dueños, quien designó a Charles Koerner como verdugo de Welles. Así lo cuenta Schulberg en su larga reseña, definiendo a Koerner como el primero de los jefes de estudio "que han sido puestos en esta Tierra con el único propósito de mutilar los esfuerzos artísticos de Welles". Esa segunda etapa comenzó cuando RKO despidió sin explicaciones a todos los actores del grupo Mercury y después hizo su propio montaje de **Soberbia (The Magnificent Ambersons)** a espaldas de Welles, quien pronto aseguró (en Montevideo, agosto 1942) que el montaje de su segunda película había sido hecho por el portero del estudio.

Ese desastre fue el final del Motín Kane pero también el principio de una accidentada carrera de Welles, con películas insatisfactorias en Hollywood y en el



exterior. Sólo con muchas páginas pueden contarse los difíciles y prolongados rodajes de **Othello** (1949 a 1952), de **Don Quijote** (1955-1975) o de **The Other Side of the Wind** (1970 a 1975), con un Welles saltarín entre España, Italia, México, Francia, Marruecos, Inglaterra y un sorprendente dinero de Irán. Según Schulberg, esas muchas páginas han sido brindadas por el desconocido Clinton Heylin a la memoria de Welles, veinte años después de su muerte en 1985, tras una poderosa investigación que incluye haber visto otra vez cada película y haber leído toda página dedicada al realizador.

Si efectivamente Heylin leyó todo, debió descansar largamente después, porque los textos mayores sobre Welles incluyen muchos centenares de páginas, con libros de sustanciosas entrevistas (Peter Bogdanovich, Barbara Leaming), extensos ensayos (James Naremore, Peter Cowie, Robert Carringer, Simon Callow, Esteve Rimbau) y pronunciamientos adversos que suscitaron polémicas, como el de Pauline Kael y el de Charles Higham. Hasta ahora se sabe que Heylin resumió su trabajo en 402 páginas, y que eso le gustó mucho a Budd Schulberg, un experto en el tema, que en marzo pasado cumplió 91 años. Se sabrá más cuando el libro viaje de Chicago a Montevideo.

El País, 9 de mayo 2005.



Sobre **Zona Urbana**

Los tres jóvenes que protagonizan **Zona Urbana** en el Canal 10 están haciendo una obra benéfica por la patria. Este país tiene una larga tradición de fenómenos a denunciar, comenzando por los curanderos, adivinos y falsos sacerdotes que explotan a los crédulos. Los fenómenos más graves se dan en dominios del Estado, con un delictivo manejo de los dineros públicos. Y eso supo marcar Zona Urbana en el Diario Oficial, en el Correo, en la OSE, encontrando los nombramientos políticos, los sueldos y gastos desproporcionados, las concesiones y contratos a familiares y amigos. Una virtud de los tres protagonistas (Ignacio Álvarez, Cecilia Bonino, Gabriel Pereyra) ha sido dar la oportunidad de defensa a los involucrados. Lo hicieron en un reciente caso de construcciones para vivienda, descubriendo que las autoridades estaban firmando contratos con practicantes de la estafa. Luego esos estafadores se animaron a aparecer en cámara sin adivinar el castigo que recibirían. En otro programa, los periodistas volvieron a mostrar en cámara a los denunciados cuando enfocaron al dueño de un taller que desarma autos robados, en este caso con una presunta complicidad policial. La nota era toda una invitación al Ministerio del Interior. La honestidad y el coraje son y deben ser las virtudes mayores de ese empeño periodístico.

Zona Urbana incurre en defectos habituales que restan eficacia a su tarea. Uno muy visible es una cámara inquieta, que divide la pantalla en cuatro o inclina la imagen a izquierda y derecha, o avanza y retrocede para mostrar nada o arma un montaje rápido de objetos y figuras envueltas en humo. Todo ello sólo es un virtuosismo vacío, que convierte al director de cámaras en el enemigo de sus compañeros.

Ya el cine clásico de Hollywood estableció que la mejor dirección cinematográfica es la que no se hace notar sino la que narra el relato con lo que los personajes hacen o dicen, incluyendo sus ademanes y sus gestos silenciosos. La tarea del director es fijar los ángulos de enfoque, la duración y alternancia de las imágenes, la coherencia entre unas y otras. Pero en buena parte del cine moderno y también ahora en **Zona Urbana**, las nuevas técnicas y la cámara en mano han llevado al juguete casi infantil, agitando la imagen y distrayendo de la sustancia, sin aportar sentimiento o idea. Cabe imaginar con dolor cómo una cámara inquieta y saltarina habría arruinado las mejores actuaciones de Katharine Hepburn, Bette Davis o Spencer Tracy. No ocurrió, por suerte.

El otro defecto de **Zona Urbana** (y de Álvarez en especial) es hablar demasiado. Anuncia lo que va a mostrar y está bien que lo haga, pero lo anuncia tres veces, repitiendo ideas y palabras. Después que mostró una versión grabada, explica el sentido de lo que se vio, como si todo espectador fuera un niño de escuela. También sus explicaciones aparecen por triplicado. Sería aconsejable que el equipo de **Zona Urbana** viera con frecuencia los noticiarios españoles y los documentales americanos que abundan en TV Cable. Allí se sabe, una vez más, que la prosa vigorosa es concisa y que la imagen elocuente no necesita muchas explicaciones. Ya alguien dijo que en materia de arte, Más Es Menos.

El País, 16 de mayo 2005.



Altibajos de un escritor

Tras un largo silencio, el nombre de Budd Schulberg volvió a aparecer en público, ahora con una reseña en el **New York Times** sobre una reciente biografía de Orson Welles. Así fue mencionado en una columna de esta página (mayo 9). Según la reseña, un disidente como Schulberg festeja a otro disidente como Welles, ambos a contramano de la industria.

Esa disidencia importa, porque Budd fue el hijo mayor de B.P. Schulberg (1892-1957), jefe de producción en Paramount durante varios años. Nacido en 1914, su infancia y adolescencia fueron una juventud frívola, con estrellas, piscinas, juegos, fiestas y lujos, alternando con gente importante. Eso contó en su autobiografía, **Moving Pictures** (1981). Pero tuvo una madre de vagas inclinaciones socialistas, que en 1931 hizo un solitario y caprichoso viaje a la Unión Soviética, sólo por curiosidad y para ver lejanos parientes. Fue así que Budd Schulberg también hizo con dos amigos ese viaje (1932), interesado por nuevas formas sociales y teatrales (Stanislawski, Meyerhold).

Después contó sus reservas sobre la URSS, que no era el paraíso prometido, pero le siguió importando el tema social. En 1937 se afilió al Partido Comunista,



Budd Schulberg

como lo hicieron muchos otros escritores y artistas de la época, en parte por el ascenso creciente del nazismo alemán y en parte por el ejemplo vívido que suponía la Guerra Civil en España. También en 1937 se inició como libretista, junto al productor David O. Selznick y poco después comenzó a escribir la novela *What Makes Sammy Run?* ("¿Por qué corre Samuelillo?"), historia de un joven judío y arribista que escala posiciones en Hollywood.

Los jerarcas del Partido (el colega John Howard Lawson, el delegado político V.J. Jerome) examinaron los borradores y amonestaron a Schulberg. Este se apartó de Hollywood, terminó su novela y la publicó. El periódico comunista *Daily Worker*, con firma de Charles Glenn, escribió grandes elogios. Veinte días después, el Partido emitió un juicio adverso y el mismo Charles Glenn escribió en el mismo *Daily Worker* una reseña adversa sobre la novela. Entretanto, Schulberg se declaró harto de supervisores políticos y renunció al Partido. Había sido comunista durante 1937-1940, pero ya no creía en los ideales de la URSS. Poco antes había conocido a F. Scott Fitzgerald, que vivía su decadencia en Hollywood y ese fue el punto de partida para su excelente novela *The Disenchanted*, agudo retrato de Fitzgerald y de su mujer Zelda.

Durante la guerra Schulberg colaboró con John Ford en el documental December 7th sobre Pearl Harbor, y después con el ejército en los interrogatorios a los nazis detenidos, incluyendo a Leni Riefenstahl. En 1947 comenzaron las investigaciones parlamentarias sobre el presunto comunismo del cine americano, lo que condujo a las primeras Listas Negras. En 1950 Joe McCarthy inició sus discursos. En abril 1951 el libretista Richard Collins declaró ante un comité investigador y denunció a 23 personas del cine como comunistas, incluyendo a su amigo Budd Schulberg. De inmediato éste se presentó dispuesto a aclarar su situación. Había dejado el comunismo en 1940 pero ahora le reprochaban el pasado. Narró su separación por el intento comunista de supervisar sus novelas, similar al intento de la URSS con sus escritores y artistas, que llegaron a ser ejecutados (V. Meyerhold, Isak Babel y otros). También enumeró a los comunistas que sabía vinculados al cine, quince personas que incluyeron a Richard Collins. Ese testimonio lo dejó marcado, uniendo su nombre a los de Elia Kazan, Clifford Odets, Lee J. Cobb y otros delatores de la época.

Schulberg tomó su propia historia *Waterfront* y la rehizo para filmar **Nido de ratas** (*On the Waterfront*), que dirigió Elia Kazan y que obtuvo ocho premios Oscar (1954), incluyendo el de libreto. Ese título fue visto después, discutiblemente, como una vindicación del delator. En los años inmediatos escribió los libretos de **La caída de un ídolo** (*The Harder They Fall*, dir. Mark Robson-1956) y **Un rostro en la muchedumbre** (*A Face in the Crowd*, dir. Kazan-1957). De acuerdo a un resumen de su carrera que figura en Internet, se dedicó mayormente a trabajos para televisión, con temas tan variados como Clara Bow, Lon Chaney, Humphrey Bogart, los motines en la cárcel de Watts y la carrera del boxeador Muhammad Ali, ex Cassius Clay. No hay precedente de otras notas suyas en el *New York Times* antes de su entusiasta reseña (a los 91 años) de la nueva biografía de Orson Welles por el desconocido Clinton Heylin.

El País, 23 de mayo 2005.



Una lamentable pérdida

El reciente fallecimiento de Eugenio Hintz, a los 81 años, obliga ante todo a dejar constancia del dolor con que el hecho fue recibido por quienes fuimos sus compañeros de generación, de vocación y de profesión. Como supo recordarlo Jorge Abbondanza en nota reciente de este diario (mayo 22), Hintz fue un hombre de múltiples inclinaciones, que supo también hacer periodismo en *El País*, desde 1956, a lo que agregó becas norteamericanas y corresponsalías del *New York Times* y del semanario *Time*. Menos conocida era su afición por el jazz clásico, formada desde la adolescencia en el estudio de Juan Rafael Grezzi en Pocitos.

Pero el hecho obliga a recordar también su participación en los inicios de la cultura cinematográfica nacional. Muchos jóvenes de hoy lo ignoran, pero esa actividad tuvo generosos adelantados, que fueron ajenos a todo interés comercial. En la crítica, José Ma. Podestá y Arturo Despouey fueron figuras mayores, desde las décadas del 30 y del 40, que dejaron imitadores y discípulos. Entre las filмотecas, la reunida por Fernando Pereda llegó a la fama internacional. En la exhibición, Cine Arte del Sodre (a cargo de Danilo Trelles) y después Cine Club y Cine Universitario realizaron una tarea intensa y formativa, rescatando títulos clásicos y buena parte del mejor cine mudo. En la realización, Hintz fue hacia 1945, con 21 años, un vocacional del cortometraje. A veces solitario y a veces en sociedad con Alberto Mántaras, dejó títulos tan variados como **La araña homicida**, **Semana de turismo**, **El viejecito**, **Pregoneros montevideanos**, **El niño de los lentes verdes** (1955 a 1962), que recibieron premios en festivales de Bruselas y de Bilbao.

La intensa tarea de Cine Club del Uruguay, desde 1948, reunió a Hintz con Antonio J. Grompone, Eduardo Alvariza, Jorge de Arteaga y los ya fallecidos Alberto Mántaras y José Carlos Álvarez. Aquella fue una época rica en funciones especiales y en ocasionales conflictos con Cine Universitario, por la obtención de una película, de un preestreno, de una fecha en una sala. Pero ambos clubes supieron superarlo y llegó un día de 1953 en que sus representantes se reunieron y crearon la Cinemateca Uruguaya, que progresó durante medio siglo hasta la realidad de hoy, con Hintz en la Comisión Directiva. Ya en 1965 había cumplido un período como director de Cine Arte del SODRE.

Después de una activa participación en la docencia, en congresos internacionales y en jurados de festivales (Punta del Este, 1951) Hintz llegó al retiro y no se conformó con el ocio. En 1998 redactó un pequeño folleto que rotuló **Algo para recordar - La verdadera historia de Cine Club del Uruguay**. Era una historia que él sabía mejor que otros, pero pasó el borrador a algunos colegas, para evitar errores y omisiones en aquel registro, que hoy integra desde luego las bibliotecas del ramo. Eso fue parte de la admirable modestia con que encaró sus muchas tareas.

El País, 30 de mayo 2005.



Sacrificio de otra madre

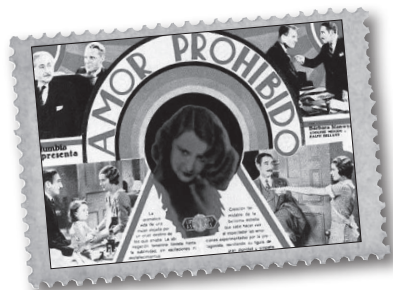
Fue una sorpresa encontrar en TV Cable (Cinemax) una proyección de **Forbidden**, melodrama de 1932, en blanco y negro. No es una obra de arte ni tampoco un tema audaz, sino la oportunidad de revisitar a dos figuras mayores y ya desaparecidas de toda pantalla, como el director Frank Capra y la actriz Barbara Stanwyck, más el

repasso a una muestra de un género de la época, que cabe rotular como “Sacrificio de una madre”. Aquí Barbara Stanwyck y Adolphe Menjou se enamoran durante un viaje en transatlántico a una Cuba donde todavía giraba la ruleta. De su amor nace una niña llamada Roberta, pero la madre y el espectador se enteran, demasiado tarde, de que Menjou está casado con una mujer inválida a la que no puede ni quiere abandonar (Dorothy Peterson). Los veinte años

siguientes albergan mentiras, besos, abrazos, discusiones y la entrega de Roberta a padres adoptivos, que son en verdad su padre real y su señora esposa. Esta no pregunta mucho, ignora los antecedentes, desprecia a la madre real como posible niñera (porque no sabe nada de niños) y convierte a Roberta en una hermosa adolescente (Charlotte Henry). A estos retorcimientos del asunto se agrega una tentativa de chantaje por un periodista (Ralph Bellamy) que le cuesta dos balazos en el cuerpo. Hay más melodrama para un final casi patético, pero los finales no se deben contar.

Este argumento es del mismo Frank Capra, con retoques por Jo Swerling, que había sido su crítico pero pasó a ser su colaborador en media docena de títulos, hasta que fue sustituido por el ingenioso Robert Riskin. En la carrera del director, este drama es anterior a las comedias que le dieron su fama, como **Lo que sucedió aquella noche**, **El secreto de vivir**, **Caballero sin espada** y **Vive como quieras**. Como inspiración, no tiene otra que la de una moda cinematográfica en los comienzos del período sonoro, para lucimiento de Norma Shearer, Helen Hayes, Irene Dunne, Margaret Sullavan, Joan Crawford o Claudette Colbert, con títulos como **Imitación de la vida**, **Parece que fue ayer** o **El pecado de Madelon Claudet**. Sobre madres solteras y sobre hijos perdidos se escribió mucho libreto entre 1930 y 1940. Como asunto, la película ofrece poco o nada. Pero en cambio es una buena muestra del director profesional que Capra comenzaba a ser, evitando discursos y escenas de llanto, agregando toques de humor y concentrando situaciones en escenas breves, con la fluidez y la amenidad que los dramas no suelen mostrar.

Esta fue la tercera de las cinco películas que Barbara Stanwyck hizo para Capra, quien la había sacado del anonimato dos años antes. Su actuación es muy correcta, tanto de figura juvenil al principio como de mujer sacrificada y vencida, veinte años después, pero tiene una escena de indignada discusión con Menjou, donde ya se revela su fibra de actriz dramática. Toda su labor aquí es un prólogo a la otra labor que poco después realizaría en **Madre** (*Stella Dallas*, King Vidor-1937) que la acercó al Oscar. Pero no lo obtuvo, porque en ese año también Luise Rainer y Greta Garbo eran candidatas. La Academia sabía sin embargo que en Barbara Stanwyck



había una enorme actriz, para el drama y la comedia (**Pacto de sangre**, **Bola de fuego**), así que tras cuatro candidaturas fracasadas le dio el merecido Oscar honorario de 1981 por el conjunto de su carrera. Fue el consuelo académico que también tuvieron Greta Garbo, Chaplin y muchos otros.

Forbidden (estrenada en su momento como **Amor prohibido**) se repite varias veces en junio, pero el dato sólo podrá ser apreciado por quienes estimen al director, a la actriz o a los melodramas menos creíbles.

El País, 6 de junio 2005.

Títulos citados (dirigidos por Frank Capra, salvo donde se indica)

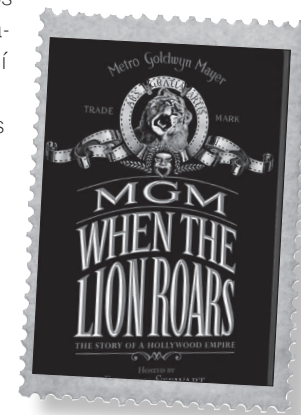
Bola de fuego (*Ball of Fire*, EUA-1941) dir. Howard Hawks; **Caballero sin espada** (*Mr. Smith Goes to Washington*, EUA-1939); **Imitación de la vida** (*Imitation of Life*, EUA-1934) dir. John Stahl; **Lo que sucedió aquella noche** (*It Happened One Night*, EUA-1934); **Parece que fue ayer** (*Only Yesterday*, EUA-1933) dir. John Stahl; **Pacto de sangre** (*Double Indemnity*, EUA-1944) dir. Billy Wilder; **Pecado de Madelon Claudet**, **El** (*The Sin of Madelon Claudet*, EUA-1931) dir. Edgar Selwyn; **Secreto de vivir**, **El** (*Mr. Deeds Goes to Town*, EUA-1936); **Vive como quieras** (*You Can't Take it with You*, EUA-1938).



Ascenso y caída del león

La historia de la Metro Goldwyn Mayer, que es inmensa, aparece sintetizada en tres videos que dirigió Frank Martin y que abarcan cinco horas de proyección y ochenta años de cine. La recopilación se titula **Cuando el león ruge** (*When the Lion Roars*), manteniendo al animal como su símbolo de costumbre. Para comodidad de aficionados locales, el material es muy ameno y tiene subtítulos en castellano, con adecuadas explicaciones. Pero tiene, sobre todo, fragmentos de películas, documentando la carrera de sus jefes mayores, que fueron Louis B. Mayer e Irving Thalberg, así como la de sus docenas de estrellas.

La MGM fue fundada en 1924, con la fusión de tres empresas, y acumuló intérpretes durante ochenta años, anunciando que poseía “más estrellas que en el cielo”. Sobre sus comienzos, que eran todavía cine mudo, se dejan ver aquí algunos villanos de Lon Chaney, los inicios de Greta Garbo y las poses de John Gilbert, quien tras sus éxitos en **El gran desfile** y en **La viuda alegre** pasó a ser el actor mejor pagado de Hollywood. Después viene un torrente de nombres y fragmentos, que por el lado femenino incluye a Helen Hayes, Norma Shearer, Jean Harlow, Joan Crawford, Greer Garson, Katharine Hepburn, Luise Rainer, Myrna Loy, Elizabeth Taylor, Hedy Lamarr y por el masculino a Clark Gable, Spencer Tracy, James Stewart, Lionel Barrymore, Wallace Beery, William Powell, Frank Sinatra, Gene Kelly, Fred Astaire, entre otras famas. La recopilación no olvida a productores y directores, como Richard Brooks, Vincente Minnelli y Stanley Donen.



Contra lo esperado, la recopilación no es sólo una celebración de glorias sino que incluye sus fragmentos críticos. Hay una zona de elogios a Irving Thalberg (1899-1936) con toda razón, porque fue más visionario, laborioso, modesto y autocrítico que ningún otro jefe de producción en Hollywood, con méritos reconocidos por **La familia Barrett**, **Motín a bordo**, **Madre Tierra**, **María Antonieta**. Así lo dijeron sus colegas, así lo confirmó la Academia al dar el nombre de Thalberg a sus premios anuales de mejor producción y así lo dice aquí Luise Rainer, ya anciana, en un sentido monólogo. Los elogios a Thalberg se contraponen reiteradamente a la presentación de Mayer, cuyos criterios de calidad se encuadraban en el entretenimiento familiar, la extravagancia de escenografías para el cine musical (**Gran Ziegfeld**, **Primavera**), el cultivo de elementos sentimentales como los animales (la perra Lassie) y especialmente los niños (Jackie Cooper, Freddie Bartholomew, Mickey Rooney, Judy Garland). Lo cual no impidió que tanto Cooper como Bartholomew lo describan después como un tirano, que le liquidó la carrera a John Gilbert hacia 1934 y a Luise Rainer en 1938, cuando ella había pedido mejores papeles y no había ya un Thalberg que la escuchara. Tras ser el ejecutivo mejor pagado del país, Mayer cayó de su puesto en 1951 y falleció en 1957, a los 72 años, cuando comenzaba a romperse la fuerza de las grandes empresas. Sus biografías lo pintan como el mejor hipócrita de Hollywood, por debajo de sus discursos y pronunciamientos sobre la sagrada maternidad y la virtud de la mujer americana.

Hay momentos brillantes en esta recopilación. Uno inolvidable es el baile de Gene Kelly con el ratón Jerry (en **Leven anclas**, 1945), filmado después que Disney se negó a ceder el ratón Mickey para la escena. También figuran la célebre carrera de cuádrigas en **Ben Hur** (1959) y un fragmento de Judy Garland en **Annie, la reina del circo** (1950) que no llegó a ser usado porque la cantante entraba entonces en su declive y fue sustituida por Betty Hutton. La mejor parte es el largo capítulo de recuerdo sobre el cine musical de la década de 1940, con el mérito reconocido a su frecuente productor Arthur Freed. Fue un momento de gloria, porque en esa época bailaban Fred Astaire, Gene Kelly y Cyd Charisse, mientras las canciones tenían melodías y no habían descendido a las incoherencias del rock. Pero con destacable ecuanimidad, esta celebración de la Metro también incluye las decadencias, como la crisis de 1949 al llegar la TV, los despidos de grandes figuras o la caída de la empresa misma después de 1980, vendiendo accesorios, destruyendo escenografías y rematando parte de sus terrenos. Es una historia agri dulce, una nostalgia para cinéfilos y una enseñanza para jóvenes estudiantes de cine.

El País, 13 de junio 2005.

Títulos citados

Annie, la reina del circo (*Annie Get Your Gun*, EUA-1950) dir. George Sidney; **Ben Hur** (EUA-1959) dir. William Wyler; **Familia Barrett**, **La** (*The Barretts of Wimpole Street*, EUA-1934) dir. Sidney Franklin; **Gran desfile**, **El** (*The Big Parade*, EUA-1925) dir. King Vidor; **Gran Ziegfeld**, **El** (*The Great Ziegfeld*, EUA-1936) dir. Robert Z. Leonard; **Leven anclas** (*Anchors Aweigh*, EUA-1945) dir. G. Sidney; **Madre Tierra** (*The Good Earth*, EUA-1937) dir. Sidney Franklin; **María Antonieta** (*Marie Antoinette*, EUA-1938) dir. W.S. Van Dyke II; **Motín a bordo** (*Mutiny on the Bounty*, EUA-1935) dir. Frank Lloyd; **Primavera** (*Maytime*, EUA-1937) dir. R.Z. Leonard; **Viuda alegre**, **La** (*The Merry Widow*, EUA-1934) dir. Ernst Lubitsch.



Silbando frente al ascensor

En 1937 y en una comedia trivial titulada **La noche antes** (*No Time to Marry*) el actor Lionel Stander debía esperar el ascensor y silbaba, apenas por segundos, la melodía (sin palabras) de algunos compases de **La Internacional**. Ese era el reconocido himno comunista, pero el dato político pareció ignorado por la empresa Columbia, por el productor Harry Cohn y por el director Harry Lachman, aunque en 1937 se lo podía asociar con una toma de partido por la causa republicana en la guerra civil española. El fragmento quedó y a poca gente le pareció importante.

Pero catorce años después el breve silbido fue atrapado por el FBI o por algún celoso investigador del comité parlamentario que en 1951 revisó películas para opinar sobre el libretista Paul Jarrico, quien había debutado en el oficio con **La noche antes**. El escritor era comunista pero en cambio era inocente de ese minuto frente al ascensor, que no estaba indicado en el libreto. Y el silbido (sin la letra) debió figurar también en el expediente con el cual se citó ante el Comité a Lionel Stander, otro sospechado de comunista. En mayo 1953 Stander compareció y aplicó una paliza verbal a los diputados investigadores, sosteniendo que eran ellos los subversivos que traicionaban a la Constitución nacional. En una entrevista periodística de 1983 Stander recordó el episodio y agregó entre risas que la brevísima inclusión de **La Internacional** había sido su iniciativa y que nadie entonces tomó nota del caso, porque en el estudio todos eran apolíticos o quizás ignorantes. De aquel silbido no se hablaría nunca más si no fuera porque Ronald y Allis Radosh lo recordaron en su libro *Red Star over Hollywood* (2005) entre los casos ridículos que encontró el Comité investigador cuando pretendió documentar la penetración comunista en el cine americano.

El caso sirve sin embargo para puntualizar el creciente olvido de las canciones de protesta, que no rinden como antes. Ya queda poca gente que crea conveniente cantar o silbar **La Internacional**, cuyo olvido se hizo especialmente cierto desde 1990, cuando la Unión Soviética pasó a ser menos unión y menos soviética. En Francia, ya Simone Signoret había escrito que todos entonan **La Marsellesa** con "Allons enfants de la patrie", lo cual es muy fácil, pero pocos saben siquiera el contenido de la segunda estrofa, que formula nada menos que el llamamiento "A las armas, ciudadanos". Se trata del himno nacional (desde 1879) pero su convocatoria a las armas, rara vez cantada, nunca es tomada en serio, pese a las manifestaciones callejeras que se producen contra el presidente Chirac, por otros motivos.

En Uruguay, hace treinta años, la convocatoria musical **A desalabar**, por Daniel Viglietti, era también un llamado a la rebeldía. Cortar las alambradas, facilitar el ingreso a los campos, mezclar el ganado, podía parecer un plan político útil para inflamar a la gente pobre, pero no era una propuesta política seria. Hoy no la aprobaría ni siquiera el ministro José Mujica, porque entraría en conflicto con los terratenientes, a quienes ha querido tranquilizar varias veces.

La Internacional ha tenido problemas más recientes, con malas promesas de futuro. El realizador francés Pierre Merejkowsky y la firma productora Les Films Sauvages recibieron una demanda de pago por mil euros, debido a que en una película suya (no identificada en la información) un actor silba algunos compases del famoso himno obrero. Quien reclama ese pago es la SDRM francesa, representante

de los derechos de autor, entidad equivalente a la AGADU uruguaya. Y el beneficio de los mil euros no será para los autores de *La Internacional*, letra de Eugène Pottier (1816-1887) y música de Pierre Degeyter (1848-1932), que fueron dos hombres de izquierda y que vivieron en el exilio y en la pobreza, según informa el mismo texto de Internet. Ese dinero, si se consigue, será para las arcas de la SDRM, cuyos empleados cobran sueldos y por tanto necesitan inventar recursos. Es posible que todo sea legal, pero la séptima estrofa de *La Internacional* sigue diciendo "La ley nos burla y el Estado / oprime y sangra al productor".

En fecha reciente un emblema del capitalismo americano, como la Warner Brothers, anunció que ahora es propietaria de los derechos de *Happy Birthday*, canción obligatoria en cumpleaños familiares. Dentro de casa es gratis, pero genera obligación de pagar dinero si es utilizada en cine, radio, TV o disco. Tampoco sería prudente silbarla cuando se espera el ascensor en lugar público.

El País, 27 de junio 2005.



McNamara critica a McNamara

Cuando terminó la Primera Guerra Mundial en 1918, el presidente norteamericano Woodrow Wilson pronunció en público una profecía idealista y equivocada, con la frase "Hemos ganado una guerra para terminar con todas las guerras". Como Wilson falleció en 1924, no llegó a enterarse de que Estados Unidos tenía por delante otra guerra mundial (1939-1945), la guerra de Corea (1950-1953) y la de Vietnam (1955-1975), sin contar sus intervenciones militares en América Latina.

La frase de Wilson es recordada con fundamento en un instante de **Fog of War** (lit. "La niebla de la guerra"), un documental centrado en la personalidad de Robert

McNamara y en su actuación como co-autor de la guerra de Vietnam. El documental fue filmado en 2003 por Errol Morris y apareció en TV Cable local (HBO) en julio 2005, anunciado como la gran novedad. Abunda en imágenes históricas, que recogen noticiarios de la época, pero en esencia es un reiterado monólogo en primer plano de McNamara, que cuenta los hechos, las dudas y las discusiones de aquellos años. El documental puede ser una novedad para el público que sólo se informe por la TV, pero se trata en verdad de un relato ya formulado por McNamara, con lujo de detalles, en su libro *In Retrospect – The Tragedy and Lessons of Vietnam* (Random House, 1995), que contiene todo lo que hace falta saber sobre aquella guerra, incluyendo opiniones contrastadas,

bibliografía, índices y un detallado Quién Es Quién de personajes.

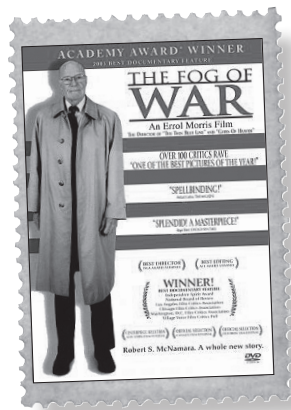
Robert McNamara (nacido en San Francisco, 1916) tuvo una vida interesante y se arrepintió de ella. Gozaba de muy buenos antecedentes universitarios y profe-

sionales cuando el presidente Kennedy lo designó Secretario de Defensa (1963) y luego siguió en ese cargo bajo el presidente Johnson, cuando la asesoría militar del comienzo se transformó en la directa intervención bélica. En la película como en el libro, McNamara no oculta ni disimula su papel en el conflicto que desde un comienzo transformó su Ministerio de Defensa en un Ministerio de Ataque. Allí señala que en el combate murieron 58.191 soldados norteamericanos, que los heridos e inválidos fueron cerca de 150.000, que las cifras resultaron aun mayores entre los vietnamitas, que el costo total en dinero pudo ser calculado en 200.000 millones de dólares y que otro costo difícil de medir fue el desprestigio de tres gobiernos de Estados Unidos (presidencias de Kennedy, Johnson, Nixon). Pero también pide comprensión ante las dudas de aquel momento. Un retiro total de tropas americanas suponía el peligro político de que el comunismo se extendiera a Cambodia, Laos, Tailandia, Indonesia, en el llamado "efecto dominó". A la inversa, un aumento en los ataques, como lo pedían los mandos militares, suponía el peligro de extender la guerra a China y la Unión Soviética, con la bomba atómica como amenaza en ambos bandos.

En mayo 1967 McNamara se convenció de que toda la posición bélica estaba equivocada y que la guerra nunca se podría ganar. Lo dijo en un Memorandum confidencial a Johnson, explicando que la infantería norteamericana no estaba preparada para el combate en la selva y que el bombardeo intensivo no tendría resultados porque no había aeropuertos, cuarteles ni depósitos que sirvieran como objetivo. Su carta trascendió y despertó enorme controversia entre los altos mandos, pero su retiro en febrero 1968 fue adornado con una distinción presidencial en la Casa Blanca. Después fue presidente del World Bank y colaboró en comités por el control de armas. También redactó sus Memorias, con *In Retrospect* como sexto libro y **Fog of War** como su primera película, a los 87 años y en papel protagonista

Contra el libro se ha podido alegar, con fundamento, que el hombre vio la luz y habló demasiado tarde. En noviembre 1965 las marchas populares tuvieron un punto alto cuando el sacerdote cuáquero Norman Morrison se incineró frente a las ventanas del Pentágono, en protesta contra Vietnam. Pero McNamara demoró 18 meses más en dar el paso decisivo de su retiro. Escribió largamente sobre el tema, incluyendo su arrepentimiento, hasta el libro de 1995, pero cuando éste salió, buena parte de la opinión pública lo creyó un hipócrita dispuesto a sacar tajada hasta de sus errores. El libro contiene lecciones, sin embargo. El autor reconoce errores de entonces, como no haberse educado lo suficiente sobre geografía, historia y costumbres de la región, haber magnificado el peligro de la guerra con la URSS o con China, haber atribuido a "comunismo" lo que en rigor era el nacionalismo vietnamita. En el libro agrega una frase decisiva: "No tenemos el derecho divino de moldear a otra nación con nuestra imagen o con la que podamos elegirle".

Aunque el reciente estreno de **Fog of War** puede parecer la ventilación de cuentas ya cerradas hace treinta años, esas reflexiones de McNamara, fechadas en 1995, adquieren hoy una imprevista vigencia. En estos días George W. Bush llama terrorismo al nacionalismo de Irak. No llega a evaluar la fuerza de un fanatismo religioso que sacrifica la vida en atentados para obtener rápida entrada al



Paraíso. También pretende un derecho divino para moldear una democracia que probablemente Irak no quiere y que en todo caso no se consigue con granadas, bombas y fusiles.

El País, 20 de julio 2005.



Hombre malo en Hollywood

A comienzos de julio, *The New York Times* publicó una extensa información sobre la más reciente biografía de Louis B. Mayer (1885-1957), que durante 25 años fue igualmente respetado e insultado por muchos como el Zar del cine americano. El autor del nuevo libro es Scott Eyman, que ya había publicado otros siete trabajos sobre el mundo del cine. Y el apropiado título es *Lion of Hollywood*, para incluir al león con que comenzó durante décadas toda producción de la MGM.

El *New York Times* elogia con abundancia el nuevo libro, bajo la firma de una cronista que lleva el curioso nombre de Manohla Dargis, pero la parte más novedosa de su publicación es la transcripción de un capítulo completo, aparentemente el primero del libro. Allí Eyman empieza por describir el gran imperio que era la MGM en 1944. Enumera terrenos, escenografías, cuarenta cámaras, sesenta máquinas de sonido, 33 estrellas mayores, 72 intérpretes de segunda línea, 26 directores bajo contrato, el rodaje simultáneo de 16 a 18 películas en todo momento, 2700 empleados, 50 funcionarios de policía interna. Tras la enumeración, que es un festejo, aparece la nota de escándalo.

El gran jefe Louis B. Mayer pudo parecer un conservador y un puritano para muchos observadores, aunque es seguro que también compraba los favores sexuales de muchas jovencitas que llegaban a buscar un papel en el cine y encontraban otro papel en un diván. Algo que Mayer no podía permitir era un escándalo que retocara la buena imagen de la MGM. Según Eyman eso descubrió Mayer a mediados de 1944, cuando supo que el nuevo galán Van Johnson era homosexual.

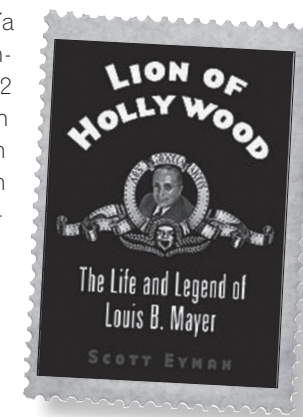
Como lo cuenta Eyman, había antecedentes. En el cine mudo Mayer debió librarse del galán William Haines, por el mismo motivo. Lo hizo en 1930, con el frecuente pretexto de que su voz no era adecuada para el nuevo cine sonoro, con lo que Haines fue indemnizado por la ruptura de contrato y vivió hasta 1973 con su empresa de decoración de interiores. Más ruidoso fue el caso de Ramón Novarro, también citado por Eyman. Mexicano de origen, Novarro era el tipo de "latin lover" que podía sustituir a Rodolfo Valentino y que alcanzó destacados papeles en *Scaramouche* (Rex Ingram, 1923), *Ben Hur* (Fred Niblo, 1925) y *Mata Hari* (G. Fitzmaurice, 1931, con Greta Garbo). Hacia 1934 la Metro se libró de él, presumiblemente porque su homosexualidad se hizo notoria. Y como trágica confirmación, Novarro terminó asesinado en su casa (octubre 1968), aparentemente por un amante ocasional.

Mayer procuró tirar sobre Van Johnson algunas chicas jóvenes, como Gloria De Haven, June Allyson y Sonja Henie, pero ese plan no funcionó. En abril 1943 Johnson tuvo un accidente de tránsito y debió pasar un mes de recuperación

en la casa de su colega y amigo Keenan Wynn. Allí simpatizó con Evie Wynn, la dueña de casa, dato que Mayer recogió rápidamente para lanzar su nuevo plan. Llamó a la mujer a su despacho, le ofreció que se divorciara y se casara con Johnson. A cambio, ella recibiría mucho dinero y Keenan Wynn tendría un nuevo contrato por siete años, con pago garantizado en las 52 semanas. El plan funcionó, Johnson y Evie se casaron finalmente en enero 1947 y ambos hombres siguieron actuando en cine. Probablemente ellos y Evie están leyendo ahora el libro de Eyman y preparando una demanda judicial por "invasión de privacidad".

Es obvio que *The New York Times* eligió ese sórdido capítulo porque el sexo vende, pero una biografía de Mayer debe contener mucho más. Por lo menos, el resto del libro debe contener un jugoso anecdotario sobre sus conflictos con Chaplin, con Irving Thalberg, con David O. Selznick, con Luise Rainer, con Orson Welles, con Billy Wilder, con Joan Crawford, según surge de otros libros. Al final del capítulo elegido, Eyman transcribe una severa opinión sobre Mayer de la veterana actriz Helen Hayes: "Estás hablando del mismo diablo. No ya el mal, sino el hombre más malvado que yo haya conocido. Era una persona mala, sin talento, perverso, vengativo..."

Algo habrá hecho.



El País, 25 de julio 2005.



Hombres equivocados

En *El hombre equivocado* (*The Wrong Man*, Hitchcock-1956) el inocente Henry Fonda era apresado por la policía, tras ser confundido con un delincuente buscado por un asalto. El azar jugaba en su contra, porque al parecido físico se agregaba una caligrafía similar y la carencia de testigos que podrían ayudarlo. Con el tiempo, es apresado el verdadero culpable, Fonda queda libre y corre a ver a su mujer (Vera Miles) a quien el episodio le ha provocado un ataque de locura.

El hombre equivocado podría servir (desde el título) como un símbolo de todo un sub-género del cine policial, que trata de inocentes acusados y en lucha, hasta que llega un final feliz a cargo del azar, de una gentil periodista inquieta o de un más moderno análisis de ADN. En su momento, Hitchcock dijo haber buscado un estilo realista porque el argumento seguía el caso auténtico de Manny Balestrero, un músico detenido en New York en 1953. Parte del realismo fue conseguir un actor que se pareciera a Henry Fonda e hiciera verosímil la confusión. Fue conseguido. Se llamó Richard Robbins y nunca más se supo de él.

Pero el modelo cinematográfico de final feliz quedará anticuado y será objeto de burlas en un futuro cercano. Lo que ahora se pondrá de moda es la desgracia final

sin explicaciones y ajustada a derecho. Su mejor modelo es el caso de un brasileño aniquilado por la policía en Londres, sólo porque un abrigo grueso lo hacía sospechoso de ocultar una bomba. El hombre corrió para alejarse de la policía y esa fuga fue fatal. No hubo abogados, fiscales, jueces ni interrogatorios. No hubo un balazo sino ocho. Después el jefe de Scotland Yard admitió que se había cometido “un trágico error”. En cuanto al policía asesino, se supone que cumplió con su deber. Habría sido sancionado si el sospechoso se le escapa.

El episodio no fue excepcional sino que está incluido en el clima paranoico de estos tiempos. En New York, el cineasta iraní Jafar Panahi, llegado de Hong Kong, fue encadenado en el aeropuerto e impedido de viajar a Buenos Aires, solamente porque su origen y su apellido lo hacían sospechoso. En España, una señora argentina que deseaba presenciar el nacimiento de su nieto fue devuelta desde el aeropuerto a Buenos Aires porque carecía de una invitación formal para visitar la así llamada Madre Patria. En todo aeropuerto de Estados Unidos, el viajero es siempre un sospechoso, pero un apellido árabe o una procedencia de ciertos países (Afganistán, Irán, Irak, Pakistán) provoca la intervención policial, la revisión exhaustiva del equipaje, el manoseo físico de pasajeros y pasajeras. La realidad confirma una antigua definición de la guerra fría por el humorista húngaro George Mikes: “En algunos países no se puede entrar y de otros no se puede salir”.

Estos ejemplos de la moderna paranoia son parte de un drama mayor. Para los musulmanes más fanáticos, el resto del mundo se compone de “infieles” que deben ser muertos. Los palestinos no toleran a los israelíes (y viceversa), los turcos no toleran a los kurdos y en Estados Unidos demasiados blancos no toleran a los negros. Los gobernantes occidentales apoyan estos ejemplos de la xenofobia. Tras los atentados en Londres, el primer ministro Blair se dio el lujo de opinar que esos hechos no tienen nada que ver con la intervención militar británica en Irak, aunque la opinión pública y los mismos terroristas dicen lo contrario. En Italia, tras recibir públicas amenazas de incendios próximos, el primer ministro Berlusconi declaró que no aceptará la intimación de retirar tropas de Irak antes de agosto 15. Y al fondo de ellos, Bush sigue haciendo discursos sobre democracia y terrorismo, aprobando como un derecho imperial su delirante intervención armada en país ajeno, aunque eso le cuesta docenas o cientos de soldados americanos muertos en atentados de cada día. De hecho, los BBB están fomentando el terrorismo que dicen combatir. Por ahora tienen en su contra a millones de mahometanos y abren la puerta a una Tercera Guerra Mundial. Continuará.

El País, 1 de agosto 2005.



Bush versus Mahoma: La guerra está perdida

Hay malas noticias para George W. Bush. La guerra de Irak está perdida, en opinión de numerosos observadores occidentales, aunque el presidente norteamericano

lo ignore o quiera ignorarlo. Los fundamentos de esa profecía no son solamente morales, políticos o sociales sino estrictamente militares. Derivan de la guerra de Vietnam, que tanto se parece a la de Irak. Por eso tiene mucho sentido que la actriz Jane Fonda (n. 1937), que fuera destacada activista política contra Vietnam, haya anunciado ahora su propia campaña para que Bush retire las tropas de Irak, antes de que provoque la Tercera Guerra Mundial. Según telegramas de agosto 2005, Fonda hará una gira por todo el país, con un grupo de otros activistas y con veteranos sobrevivientes de esta misma guerra de Irak.

El recordatorio es procedente, porque ambas guerras se parecen demasiado. Cuando Robert McNamara, que fue coautor de Vietnam, descubrió que estaba equivocado y que no se llegaría a buen fin, renunció al puesto (1967) y explicó el caso al presidente Johnson. Con el tiempo colocó sus reflexiones en el libro *In Retrospect* (1995) y luego en un film documental personalísimo, titulado **The Fog of War** (2003) que en Uruguay se pudo ver recientemente en TV Cable. Sobre Vietnam sostuvo: 1) que el ejército americano no estaba preparado para el combate en la selva, terreno plenamente dominado por el enemigo; 2) que los bombardeos no eran eficaces, por la falta de objetivos importantes (puertos, aeropuertos, hangares, depósitos) donde pudieran rendir resultados¹⁶.

En Irak, los bombardeos ya cumplieron con su tarea, destruyendo de paso algunas riquezas milenarias, de las que sólo quedarán fotos y datos en los libros. Ni la aviación ni la infantería pueden superar a una resistencia cuyos miembros están dispersos por todo el país. Aun más difícil será la lucha en territorios europeos, donde alcanzan pequeños grupos, de dos a veinte hombres, para obtener resultados mayores, como las Torres Gemelas en New York, la estación ferroviaria en Madrid o los ómnibus en Londres. Revisar maletas y paquetes no lleva muy lejos.

Bush y sus socios (Blair, Berlusconi) aducen luchar contra el “terrorismo”, que es una fórmula verbal adecuada para disfrazarse de héroes. No parecerían heroicos si llegaran a admitir que luchan contra patriotas iraquíes que defienden a su país invadido. Sería distinto, también, si en esos discursos se recordaran las luchas de la independencia norteamericana contra Inglaterra (antes de 1776) o la resistencia francesa contra el nazismo invasor (1940-1944). No fueron muy distintas de las de Irak.

Dos datos especialmente dramáticos hacen más difícil la lucha occidental contra ese terrorismo. Uno es el menosprecio de los fanáticos musulmanes por la vida propia. Invocando al Corán, parecen creer que suicidarse en un atentado, explotando la bomba oculta en sus ropas, es el camino seguro para llegar de inmediato al paraíso, donde el fanático será esperado por hermosas y ansiosas huríes. No hay prueba alguna de que ese viaje llegue a destino pero sería imposible discutir con un musulmán fanático.

El otro elemento dramático es el desdén mahometano por la vida ajena, y ese es también un dato militar. Los tres atentados mayores en New York, Madrid y Londres costaron docenas de vidas inocentes. A la destrucción de vidas hay que agregar la de obras. La ya formulada amenaza contra Italia puede concretarse con bombas contra las muchas bellezas de Roma, o el propio Vaticano, o la torre de Pisa o los des-

¹⁶ Ver pág. 924.

luminosos edificios de Firenze, todo lo cual puede quedar sumergido en textos y fotos de los libros pero ya no en la realidad. Ahora sólo queda confiar en Jane Fonda.

El País, 8 de agosto 2005.



Comunicaciones

Un reciente programa de The History Channel (“donde el pasado cobra vida”) enfocó en TV Cable el vasto tema de las comunicaciones, que es o debiera ser una materia obligada en los cursos de periodismo. Su poblada historia suele comenzar con la batalla de Marathon, en el año 490 A.C., cuando un atleta griego corrió 42 kilómetros para comunicar a Atenas un triunfo sobre tropas persas. El episodio fue muy festejado y llegó a los textos de la materia, como un primer ejemplo de transmisión en temas bélicos. En 1896 la Maratón pasó a ser una de las competencias olímpicas en los juegos de Grecia. En los 25 siglos siguientes a la batalla, las comunicaciones mejoraron con técnicas diversas y eso ahora exige clases completas para contar las innovaciones del papel, la imprenta, el telégrafo, el sistema Morse, el teléfono, la radio, la televisión y el más reciente “chateo” entre dos desconocidos que se hacen amigos y hasta novios.

El aludido programa no quiso o no pudo cubrirlo todo y se concentró en la comunicación casi secreta, como la necesitan los ejércitos en guerra y a menudo los políticos. Han existido muchas formas de ese disimulo. Una muy ingeniosa fue puesta en práctica por el ejército de Estados Unidos hacia 1940. Confío algunos mensajes verbales a un batallón de indios navajos, cuyo idioma era totalmente ignorado por gobiernos alemanes, italianos o japoneses.

El disimulo más frecuente es el código para mensajes cifrados. A primera vista, la palabra cbsdp no tiene significado alguno, pero el receptor que conozca el código hará retroceder un paso en el alfabeto a cada una de las letras, hallando la palabra barco. Ese método elemental puede aumentar sus dificultades, con códigos distintos para cada letra y con cambios de código cada 24 horas. Algo así hicieron los alemanes con su sistema Enigma, que empezó a funcionar hacia 1918. Una máquina dotada de tres o cinco ruedas realizaba las conversiones de letras y otra máquina similar debía reconvertirlas en la recepción. El sistema Enigma desconcertó a los adversarios, pero un laboratorio polaco intentó descifrar sus claves y luego pasó sus hallazgos a los ingleses. En el laboratorio de Bletchley Park, cerca de Londres, el matemático Alan Turing derrotó a Enigma y eso fue muy útil durante 1944 y 1945, al final de la guerra.

Los americanos habían tenido un triunfo parecido cuando descifraron el código naval japonés. Supieron lo que se decían los altos mandos y los capitanes de barcos y aviones, con lo cual tuvieron un conocimiento anticipado del ataque japonés a las islas Midway. Esa batalla naval (junio 1942) terminó por ser un gran triunfo americano, aniquilando varias embarcaciones japonesas.

Otro episodio mayor fue la Operación Venona. Durante la guerra, varios comandos aliados grabaron las comunicaciones telegráficas hacia y desde la Unión Soviética.

Pero eran frases incomprensibles, porque estaban hechas en códigos cifrados de letras o de números. En 1945 el funcionario soviético Igor Gouzenko desertó de su puesto en Ottawa, Canadá, llevándose un centenar de documentos. Así los gobiernos de Estados Unidos, de Gran Bretaña y de Canadá descubrieron que la URSS había instalado durante años una enorme red de espionaje. En la llamada Operación Venona se pusieron a traducir las comunicaciones soviéticas de los años previos y descubrieron a varios espías mayores, como el alemán Klaus Fuchs (que había trabajado en la bomba atómica), el inglés Donald Maclean y los americanos Julius Rosenberg y David Greenglass. Detrás de Maclean saltó la red inglesa de espías llamada Círculo de Cambridge, que integraban notoriamente Kim Philby, Guy Burgess, Anthony Blunt y John Cairncross. Eran los comienzos de la Guerra Fría, que duró más de cuarenta años y fue un desperdicio de dinero, de energías y de vidas. Importa agregar que también Estados Unidos y Gran Bretaña procuraron colocar sus espías dentro de la URSS.

Cuando los diarios se hacían con líneas de plomo, estaban en funciones las máquinas llamadas linotipos. De su teclado derivaba la caída de matrices metálicas en una regleta, que a su vez tomaba contacto con el plomo derretido y formaba las líneas de texto. Cuando el operario advertía que la línea estaba mal comenzada, procuraba completarla y anularla, porque dar marcha atrás era más difícil. Para eso corría un dedo por el teclado hasta terminar la línea, que luego sería retirada del texto. Eso llevaba a escribir etaoín etaoín shrdlu, palabras mágicas que a veces terminaban impresas. Quien hoy las encuentre en un diario viejo debe saber que sólo significan un pequeño percance cotidiano en el trabajo. No son un código soviético de espionaje.

El País, 18 de agosto 2003.



Una estrella fugaz

El Sistema de Estrellas de Hollywood no comenzó en Hollywood sino en las cercanías de New York, hacia 1909, con la muerte falsa de una chica que no podía usar su nombre. La escandalosa historia comenzó cuando esta chica, nacida en Ontario, Canadá, 1889, fue empujada por su madre a buscar un puesto de actriz en New York. El impulso le consiguió nueve papeles mínimos con la empresa Vitagraph, en el precario cine de 1907. De allí pasó con más éxito a la otra empresa Biograph, donde llegó a hacer 68 películas de uno y dos rollos, durante 1908-1909, siempre dirigida por David W. Griffith, que supo inventar estrellas. Allí la chica tuvo un galán llamado Harry Salter, con quien se casó.

La Biograph tenía dos líneas de conducta empresaria que arrojaron consecuencias. En primer lugar, formaba parte de la Motion Pictures Patent Company, junto a



Florence Lawrence

Thomas Alva Edison (presunto inventor del cine) y a sus competidoras Selig, Essanay, Kalem, las firmas francesas Pathé y Méliès más la empresa Eastman, que fabricaba el celuloide. Ese grupo, también llamado el Trust, aducía poseer las patentes del cine y pretendía cobrar derechos a quienes utilizaran cámaras. Tenía celosos inspectores, iniciaba pleitos y de hecho provocó que muchos posibles productores cinematográficos se mudaran al soleado Hollywood, alejándose de los inspectores y dando comienzo a otra historia.

El otro rasgo de la Biograph era mantener a sus intérpretes en el anonimato. La chica canadiense era vista cada semana con un argumento distinto y había logrado su fama, pero sólo era conocida como "the Biograph Girl". Eso duró hasta que Salter y su esposa decidieron que ya habían trabajado bastante con Griffith y la Biograph. Para progresar, hicieron un convenio con el productor Carl Laemmle y su empresa Independent Motion Pictures (IMP), ahora con Salter como director de su esposa en más de treinta películas cortas. La gran ventaja de la IMP era su discrepancia y competencia con la Patents Company. Mucho público preguntó a la Biograph dónde estaba ahora la Biograph Girl. La respuesta de la empresa fue que la chica había muerto en un accidente callejero y que había que olvidarse de ella.

Ese fue un mal paso de la Biograph y un favor involuntario a Carl Laemmle (Alemania, 1867-1939), el productor dueño de la IMP que peleaba contra el Trust en tribunales de justicia y en la prensa. En febrero 1910 Laemmle pudo publicar que había pescado a Biograph en una mentira. Dijo también que la chica en cuestión se llamaba Florence Lawrence, que ella había dejado Biograph y que estaba contratada por IMP. Hizo aun más. Organizó un viaje de Miss Lawrence a St. Louis, junto al director King Baggott y a un Mr. Talbot que era dueño de tres salas en la ciudad. La popularidad de la ex Biograph Girl quedó demostrada cuando el tren de Pennsylvania llegó a St. Louis. Las multitudes se tiraron sobre la estrella, con aclamaciones febriles que nadie esperaba, impidiéndole moverse y respirar, hasta que la policía puso un poco de orden. Años después se escribió que una recepción de tal tamaño ante una actriz sólo fue superada por las multitudes que lloraron a Rodolfo Valentino cuando murió en New York en 1926. Con Florence Lawrence había nacido la primera estrella.

Pero le fue mal. Tuvo trabajo hasta 1914, con la IMP, con Lubin y con Victor, en cortos de uno y dos rollos. En 1915 sufrió quemaduras en un incendio. Eso no impidió que en 1916 se iniciara en el largo metraje, pero con papeles reducidos y casi invisibles. Tras la muerte de Salter en 1920 tuvo otros dos casamientos con sus divorcios. En 1931 inició una empresa de cosméticos, que no fue buen negocio. Se sintió olvidada y fracasada, hasta que en diciembre 1938 se suicidó con veneno. Se unió así a una lista trágica de figuras cinematográficas que se quitaron la vida, como Max Linder, Lou Tellegen, Karl Dane, Lupe Vélez, Herman Bing, Ross Alexander, Carole Landis, Thelma Todd, Charles Butterworth, Paul Hurst, Albert Dekker, variablemente enfrentados al drama pasional, a la enfermedad, al desafío del cine sonoro o a la falta de trabajo. A Florence Lawrence, que fue la primera estrella del cine, le tocó vivir la parte sombría del sistema, que es la aspiración de subir para ser alguien y encontrar sólo el fracaso. Lo había expresado con su cuerpo Peg Entwistle, una actriz de teatro que llegó a pequeños papeles en Hollywood sin que le tocara la gloria. En setiembre 1932 Peg dejó constancia escrita de su fracaso, se subió a una de las letras que formaban el enorme letrero eléctrico HOLLYWOODLAND, colocado junto a una montaña y se tiró de una

altura de veinte metros. Muchos entendieron que al elegir ese sitio Peg había querido decir que Hollywood la mataba. Luego integraron el caso a sus cursos de semiótica.

El País, 26 de agosto 2005.



Un productor como modelo

El nombre de Irving Thalberg es habitualmente ignorado por el público cinematográfico y por demasiados libros que cuentan la historia del cine. Sólo sale a la superficie si alguien menciona *The Last Tycoon (El último magnate)*, novela inconclusa de F. Scott Fitzgerald, cuyo protagonista Monroe Stahr fue modelado sobre Thalberg. Además puede ocurrir que la Academia dé su premio Thalberg a un productor destacado por alguna sabia organización.

Y ésa fue justamente la virtud que destacó a Thalberg, según el reiterado testimonio de sus contemporáneos. "Con Irving a cargo, no hace falta que un director tenga talento", apuntó la libretista Anita Loos, que fue su frecuente colaboradora. El hombre podía leer un libreto, saber rápidamente lo que le faltaba o le sobraba, qué actores y actrices serían los más indicados. Y al mismo tiempo que exploraba los relatos (era un lector obsesivo) tenía la comprensión de las necesidades empresarias, con lo que de hecho era un puente entre dos sectores rivales.

Nacido en New York (1899) Thalberg entró al cine a los 21 años, como mano derecha de Carl Laemmle, el dueño de los estudios Universal, con lo que pronto fue llamado el "niño prodigio". Ganó su autoridad cuando en ausencia de Laemmle debió tomar el poder. Se enfrentó con Erich von Stroheim, que estaba gastando cifras delirantes en el rodaje de **Esposas imprudentes** y lo obligó a recortar argumento y duración. Poco después, ahora como segundo hombre en la Metro Goldwyn Mayer, chocó otra vez con Stroheim, que filmaba **Codicia** y ese recorte fue una carnicería histórica, reduciendo un plan de ocho horas a las dos y media con que finalmente se exhibió.

Ambos episodios condenaron a Thalberg, que había cometido la humillación de un artista, pero no debe olvidarse que las propuestas de Stroheim habrían obligado a exhibir esas películas con dos o más intervalos, algo imposible de aplicar en aquellas fechas. El claro error de Thalberg fue no conservar el material cortado para una futura reconstrucción.

Dos biografías de Thalberg (por Bob Thomas y por Gavin Lambert), que no se ahorran críticas donde corresponden, coinciden en definirlo como un supervisor talentoso. Cuando la Metro compró la pieza teatral *Lullaby* y quiso que con ella debutara en cine Helen Hayes, ya célebre en teatro, Thalberg tropezó con la protesta de Charlie MacArthur, escritor y marido de la actriz, que estaba disgustado por ese



Irving Thalberg

tremendo melodrama. La solución de Thalberg fue dar a MacArthur el trabajo de adaptación. Y cuando la película fue terminada y el resultado no era satisfactorio, Thalberg la retomó, eliminó algunas escenas y creó otras. Con el nuevo título **El pecado de Madelon Claudet** el resultado final fue un éxito de público y además un Oscar para Helen Hayes (1931-32), mientras a Thalberg se le adjudicaba la frase "las películas no son hechas sino rehechas". El hombre sabía gastar dinero para mejorar el producto, como lo hizo en 1925 cuando canceló el trabajo sobre **Ben-Hur** y sustituyó a George Walsh por Ramón Novarro, enviado de pronto a Italia con gastos pagos. Otras anécdotas muestran su iniciativa o sus correcciones para **El gran desfile**, para **Melodía de Broadway** (Oscar 1929), para el debut sonoro de Greta Garbo en **Anna Christie** o para lanzar un elenco estelar en **Grand Hotel** (Oscar 1932).

En 1933, tras un descanso de nueve meses en Europa, Thalberg volvió a MGM con un nuevo convenio. Ya no debía supervisar 50 películas por año y una legión de intérpretes y directores. Tendría su propia unidad de producción, sin depender de Mayer ni del gran patrón Nicholas Schenck en New York. En los tres años inmediatos debió cumplir con papeles destacados para su esposa Norma Shearer y fue el autor oculto de **La familia Barrett**, **La viuda alegre**, **Motín a bordo** y **Una noche en la Ópera**, tremendo éxito para los hermanos Marx. En 1936 supervisó la enorme producción de **Madre Tierra** (Sidney Franklin), **Romeo y Julieta** y **Margarita Gauthier** (ambas de George Cukor) más los primeros planes para **María Antonieta** (Van Dyke). En carpeta quedaban **Más fuerte que el orgullo** (sobre Jane Austen) y **Adiós Mr. Chips**, que se rodaron después. Pero en septiembre 1936 su corazón falló. Fue una muerte anunciada desde mucho antes, porque Thalberg tenía un cuerpo débil pero insistía en un exceso de trabajo que muchos le reprochaban. En 1937 se estrenó **Madre Tierra**, donde la Metro colocó una línea final de homenaje a Thalberg. Debió ser la primera vez que su nombre apareció en pantalla, porque su modestia le había llevado a razonar que si uno está en posición de dar o quitar créditos, no es razonable que se lo dé a sí mismo. También en 1937 la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood estableció el premio Thalberg de producción, que ese año recayó en Darryl F. Zanuck. Pero muchos críticos no se enteraron y siguen creyendo que los directores inventaban sus películas.

El País, 2 de septiembre 2005.

Títulos citados

Adiós Mr. Chips (*Goodbye, Mr. Chips*, Gran Bretaña-1939) dir. Sam Wood; **Anna Christie** (EUA-1930) dir. Clarence Brown; **Ben Hur** (EUA-1925) dir. Fred Niblo; **Codiccia** (*Greed*, EUA-1923 / 25) dir. Erich von Stroheim; **Esposas imprudentes** (*Foolish Wives*, EUA-1922) dir. E. von Stroheim; **Familia Barrett**, **La** (*The Barretts of Wimpole Street*, EUA-1934) dir. Sidney Franklin; **Gran desfile**, **El** (*The Big Parade*, EUA-1925) dir. King Vidor; **Grand Hotel** (EUA-1932) dir. Edmund Goulding; **Madre Tierra** (*The Good Earth*, EUA-1937) dir. Sidney Franklin; **Margarita Gauthier** (*Camille*, EUA-1936) dir. George Cukor; **María Antonieta** (*Marie Antoinette*, EUA-1938) dir. W.S. Van Dyke II; **Melodía de Broadway** (*The Broadway Melody*, EUA-1929) dir. Harry Beaumont; **Motín a bordo** (*Mutiny on the Bounty*, EUA-1935) dir. Frank Lloyd; **Pecado de Madelon Claudet**, **El** (*The Sin of Madelon Claudet*, EUA-1931) dir. Edgar Selwyn; **Romeo y Julieta** (*Romeo and Juliet*, EUA-1936) dir. G. Cukor; **Una noche en la Ópera** (*A Night at the Opera*, EUA-1935) dir. Sam Wood; **Viuda alegre**, **La** (*The Merry Widow*, EUA-1934) dir. Ernst Lubitsch.



Misterio en una Garganta

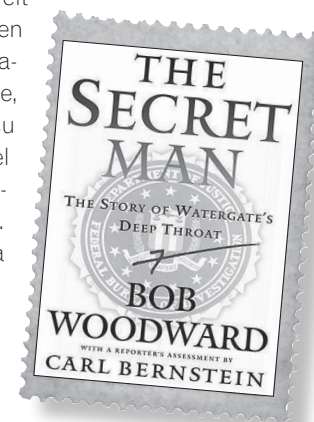
En Washington, y en la madrugada del 17 de junio de 1972, cinco hombres penetraron ilegalmente en un local del Partido Demócrata en el edificio Watergate. Fueron detenidos y se les confiscaron muchos billetes de cien dólares y diversos aparatos de fotografía y grabación sonora. Los mercenarios intrusos tenían una misión de espionaje político, por cuenta de miembros del Partido Republicano. Costó muchos meses saber que esa misión había sido encomendada por el presidente Nixon. Esa conducta le privó de la Presidencia de la República, puesto al que renunció en julio 1974, para evitar su destitución. Detrás de Nixon se reveló toda una conspiración de unas cincuenta personas, cuyo objetivo era la reelección de Nixon y cuyos métodos abundaron en actos ilegales.

Para llegar a la verdad de esa conspiración fue más importante la contribución del periodismo que la de una policía sujeta a órdenes. Buena parte de la tarea fue realizada por Bob Woodward y Carl Bernstein, dos miembros del *Washington Post*, que tuvieron para una labor muy arriesgada el apoyo de sus jefes y también el de un misterioso informante secreto, que dio en llamarse Garganta Profunda (Deep Throat) y que supo indicar caminos de investigación. La identidad de ese informante sólo fue conocida por Woodward, Bernstein y los más altos directivos del *Washington Post*. Para el resto del mundo fue una fuente de suposiciones y un secreto bien guardado durante más de tres décadas, hasta que en mayo 2005 se hizo pública la revelación, dicha por su protagonista. El misterioso informante se llamaba Mark Felt.

Como segundo jefe del FBI, habría sido lógico que Felt ascendiera al puesto de Hoover cuando éste falleció en 1972. Pero el presidente Nixon nombró en su lugar a Patrick Gray, con lo cual Felt siguió siendo un segundo jefe, un funcionario ofendido y un enemigo de Nixon. Tenía su fundamento que ese mismo año Felt colaborara con el *Washington Post*, desde las sombras, para hacer públicos los delitos de Nixon y los suyos en Watergate. También tenía fundamento su satisfacción al lograr la renuncia de Nixon.

Pero a diferencia de los periodistas, Felt no quiso admitir su participación en el insólito episodio político. Durante muchos años sufrió la incertidumbre sobre cómo reaccionaría la opinión pública, que ante la revelación de su identidad como Garganta Profunda podría considerarlo un patriota o un traidor. Así lo describe el propio Woodward, en su reciente libro *The Secret Man*, que sirve también como un documento final sobre Watergate. La primera mitad del libro cuenta los laberintos de esa intriga, la impensada relación del autor con Felt, el pacto secreto, las contraseñas para reuniones nocturnas y también los errores del camino. Alguna vez Felt faltó a una cita. Alguna vez Woodward hizo una nota con demasiados datos, arriesgando revelar que su fuente era el FBI.

El libro se puede leer como una sólida novela de espionaje, con independencia de la historia real de 1972, porque Woodward ha sabido armar su relato. En la segunda



mitad ese relato alcanza un contenido dramático. En una reunión del 2000, el autor advierte que Felt, con 86 años, está perdiendo la memoria. En el 2005, ahora con 91 años, y empujado por su familia, está revelando uno de los secretos del siglo, pero al mismo tiempo no reconoce a sus interlocutores, olvida nombres y épocas, está lejos de la jactancia o del arrepentimiento que aquella revelación pudo provocar en su momento. Ya no le queda nada que pueda y quiera decir, pero es seguro que la historia recordará a Felt con más elogios que al ignominioso Nixon (1913-1994), calificado como el Tramposo por muchos de sus contemporáneos.

El País, 9 de septiembre 2005.



Dramas románticos

Allá por 1937 el estreno de **Mayerling** inició el prestigio mundial de la pareja Charles Boyer-Danielle Darrieux. Era la versión del drama real vivido en Austria, 1889, cuando el príncipe Rodolfo de Habsburgo y su amante María Vetsera se suicidaron, ante las dificultades que su amor encontraba en la corte imperial. Aunque la actriz tuvo después su efímera prueba en Hollywood, le fue mejor a Boyer, con la obtención de un prolongado estrellato en el cine americano. Allí impuso una personalidad de culto galán europeo, con refinados modales y palabras seductoras, que libretistas y directores supieron cultivarle.

Una forma de medir su éxito es la lista de primeras actrices con quienes le tocó actuar en las décadas de 1930 y 1940. Allí están las grandes divas de la época, como Loretta Young (**Caravana**, **Shanghai**), Claudette Colbert (**Mundos individuales**, **Tovarich**), Katharine Hepburn (**Corazones en ruinas**), Marlene Dietrich (**Jardín de Alá**), Greta Garbo (**Maria Walewska**), Hedy Lamarr (**Argelia**), Irene Dunne (**Cita de amor**), Bette Davis (**El cielo y tú**), Margaret Sullavan (**La usurpadora**), Olivia de Havilland (**La puerta de oro**), Rita Hayworth (**Seis destinos**), Joan Fontaine (**Ninfa constante**), Ingrid Bergman (**Luz que agoniza**, **Arco de triunfo**). Hay aun más, porque Boyer hizo cerca de ochenta películas, con lo que debe agregarse por lo menos una lista francesa con Annabella, Madeleine Ozeray, Gaby Morlay, Michèle Morgan, Martine Carol, Brigitte Bardot. Ningún otro actor francés o americano se aproximó a una lista tan larga y distinguida.

La paradoja de esa lista fue que Boyer mantuvo durante 44 años una insólita buena fama de marido monógamo y fiel a su esposa Pat Paterson, una actriz a quien conoció en 1934. Juntos sobrellevaron algunas crisis del exilio y de la guerra, más el misterioso suicidio de su único hijo Michael en 1965. Y cuando ella falleció de un cáncer, en agosto 1978, Boyer se suicidó con barbitúricos, dos días después,

porque no habría podido vivir en soledad. Su suicidio tenía un doble antecedente en Mayerling y en su hijo Michael.

En 1978 Juan Carlos Onetti vivía su exilio en Madrid y conseguía algunas pesetas escribiendo notas sueltas para un servicio de prensa. Todavía no había alcanzado el Premio Cervantes que le llegó en 1980. Cuando leyó sobre el suicidio de Boyer quedó muy impresionado. Ese era un drama romántico, a la manera de Romeo y Julieta o de Tristán e Isolda, pero sin ficciones. Era una parte del mundo real que como escritor le interesaba cubrir en sus notas semanales. Así que Onetti llamó por teléfono a Barcelona, donde sobrevivía un amigo que antes se ocupaba de cine. Verificó algunos datos y fechas, recibiendo la indicación de que debía escribir Paterson y no Patterson, como en cambio lo hacían entonces algunos ignorantes periodistas españoles¹⁷. El texto de Onetti fue seguramente publicado en revistas o diarios del segundo semestre de 1978 y debería ser rescatado por algún departamento de investigaciones literarias. No aparece incluido en una recopilación de notas suyas que Alfaguara publicó en 1995.

El País, 19 de septiembre 2005.

Títulos citados

Arco de triunfo (*Arch of Triumph*, EUA-1948) dir. Lewis Milestone; **Argelia** (*Algiers*, EUA-1938) dir. John Cromwell; **Caravana** (*Caravan*, EUA-1934) dir. Erik Charell; **Cielo y tú**, **El** (*All This, and Heaven Too*, EUA-1940) dir. Anatole Litvak; **Cita de amor** (*Love Affair*, EUA-1939) dir. Leo McCarey; **Corazones en ruinas** (*Break of Hearts*, EUA-1935) dir. Philip Moeller; **Jardín de Alá**, **El** (*The Garden of Allah*, EUA-1936) dir. Richard Boleslawski; **Luz que agoniza** (*Gaslight*, EUA-1944) dir. George Cukor; **Maria Walewska** (*Conquest*, EUA-1937) dir. Clarence Brown; **Mayerling** (Francia-1936) dir. A. Litvak; **Mundos individuales** (*Private Worlds*, EUA-1935) dir. Gregory La Cava; **Ninfa constante**, **La** (*The Constant Nymph*, EUA-1943) dir. Edmund Goulding; **Puerta de oro**, **La** (*Hold Back the Dawn*, EUA-1941) dir. Mitchell Leisen; **Seis destinos** (*Tales of Manhattan*, EUA-1942) dir. Julien Duvivier; **Shanghai** (EUA-1935) dir. James Flood; **Tovarich** (EUA-1937) dir. A. Litvak; **Usurpadora**, **La** (*Back Street*, EUA-1941) dir. Robert Stevenson.



La dinastía Selznick

En marzo 1917, cuando Nicolás II fue derrocado como Zar de Rusia, el productor Lewis J. Selznick le envió un insólito telegrama:

"Cuando yo era un niño en Rusia, su policía trató muy mal a mi gente. No hay rencores, sin embargo. Me enteró de que ahora Ud. está sin trabajo. Si Ud. llega a venir a New York, puedo ofrecerle un excelente empleo en el cine. La remuneración no será problema. Tiene la respuesta pagada. Saludos a Ud. y familia.

Selznick".

Es seguro que Nicolás II no contestó el telegrama, porque estaba encarcelado. Pero el texto trascendió en New York y quedó en la historia como un modelo de "chutzpah", palabra judía que designa un rasgo vital de insolencia, humor y desafío a la autoridad y al orden. Como ucraniano y como judío, Selznick había tenido bue-

¹⁷ El amigo "que antes se ocupaba de cine" era, como es obvio, el propio H.A.T.



Charles Boyer

nos motivos para quejarse de los cosacos del Zar. Pero a los doce años consiguió el exilio e inició en New York una carrera como vendedor de joyas.

Esa tarea le puso en contacto con mucha gente rica. En 1912, a los 42 años, Selznick se ofreció como mediador entre Carl Laemmle y Pat Powers, los socios que se disputaban la autoridad en la compañía Universal. Allí Selznick descubrió que Universal carecía de un gerente general, con lo que aprovechó un despacho vacío y se designó a sí mismo en el puesto. Duró poco, porque Laemmle obtuvo el mando y lo echó, pero Selznick no se dio por vencido. Le había tomado el gusto a la producción. Sin dinero propio se asoció con la empresa World, arrebató a Vitagraph los servicios de la actriz Clara Kimball Young y vendió a exhibidores las películas que sólo existían proyectadas en el papel. Como financista tenía más ideas que dinero.



Lewis J. Selznick

Selznick fue continuamente acusado de feas maniobras, como robar ideas publicitarias ajenas, desconocer contratos firmados, inventar propagandas escandalosas. Llegó un momento en que conquistó no sólo la enemistad de Adolph Zukor, por una trampa en un contrato millonario, sino la de varios jerarcas de las otras empresas. De sus audacias y pecados quedó luego un amplio testimonio en *Moving Picture*, el libro de memorias cinematográficas del escritor Budd Schulberg, con cuya familia los Selznick compartieron amistades, contratos y peleas durante décadas. Su expresión casi diaria estaba en las partidas de póker, donde tanto Selznick como Schulberg Senior eran vocacionales del *bluff*, dispuestos a apostar fortunas sobre un par de sietes. Esos juegos nocturnos terminaron por llevar a Selznick a la ruina. Había instalado a su familia en una suntuosa mansión de Park Avenue, New York, pero terminó por retroceder a un apartamento de tres piezas, tras la venta gradual de los bienes que el póker no se había llevado. A Schulberg Senior le tocó después un destino parecido, habiendo perdido en 1932 su puesto de mando como segundo hombre en Paramount.

Como productor, Selznick logró entre 1920 y 1923 un total de 34 títulos, ninguno de los cuales ascendió a las historias del cine. Falleció en 1933, dejando dos hijos, a quienes había envuelto en lujos mientras pudo hacerlo, desde los mil dólares semanales en el bolsillo a las estrellitas que desfilaban pidiendo trabajo en el cine. Les había enseñado a gastar sin medida y a endeudarse sin escrúpulos, lo que explica las posteriores audacias de Myron Selznick (1898-1944) como representante de estrellas y las de David O. Selznick (1902-1965) como productor de algunos títulos notorios, incluyendo **Lo que el viento se llevó**. Pero esa es otra historia.

El País, 23 de septiembre 2005.



La dinastía Selznick II

Cuando el productor Lewis Selznick cayó en desgracia con sus colegas y competidores, hacia 1923, sus hijos Myron y David resolvieron vindicar el apellido en el cine. El primero marchó a Hollywood, descubrió que su apellido estaba prohibido y creó el oficio de representante de actores, consiguiendo para Kay Francis y William Powell, en Warner Brothers, mejores condiciones que las que tenían en Paramount. Después concentró una galería de estrellas, que se sintieron defendidas como nunca lo habían sido antes. También hizo una fortuna con el diez por ciento de esos contratos, mientras se vengaba de los productores que habían desdeñado a su padre.

David Selznick permaneció en New York hasta terminar en 1923 dos cortos que fueron su debut, sobre el boxeador argentino Luis Ángel Firpo y sobre Rodolfo Valentino. Cuando llegó a Hollywood, también tropezó con un decreto interno de Louis B. Mayer: "Nadie llamado Selznick entrará jamás en la Metro".

Mayer se equivocó. Por mediación del poderoso Nicholas Schenck, autoridad máxima, Selznick ingresó a Metro como lector de libretos en octubre 1926. Después Mayer no pudo evitar el romance de su hija Irene con Selznick ni su casamiento en 1930 (con divorcio en 1948). Aunque Selznick progresó en otros puestos de Paramount y de RKO, fue nuevamente llamado por Metro en 1933 para sustituir a Irving Thalberg como jefe de producción. Eso duró dos años, porque Selznick ansiaba la independencia y la obtuvo al formar Selznick International en 1935.

Eso llevó a un punto decisivo en la espinosa relación entre suegro y yerno. Cuando Selznick preparaba **Lo que el viento se llevó**, el clamor de lectores y lectoras pedía a Clark Gable en el papel de Rhett Butler. Pero Gable era artista exclusivo de Metro y Mayer se negaba a cederlo. Finalmente cerraron trato por un precio muy alto. La Metro cedió a Gable e invirtió 1.250.000 dólares, a cambio de la distribución mundial (fuera de EEUU) y de la mitad de las ganancias.

Entre 1927 y 1935, en Metro, Paramount, RKO y nuevamente en Metro, siempre con ascensos, David Selznick supervisó o produjo 45 películas, incluyendo **Cena a las ocho, David Copperfield, Ana Karenina, Historia en dos ciudades**. Desde 1935, ya con empresa propia, produjo otras 25 películas, con títulos mayores en **Nace una estrella, Lo que el viento se llevó, Rebeca, Intemperio**. La abundancia y el nivel explican los frecuentes accesos de vanidad de Selznick, que proclamaba saber todo lo necesario sobre la industria del cine. No fue un creador, pero cabe reconocerle la capacidad y la tenacidad con que enfrentó empresas mayores. Fueron innumerables los cambios en el proceso de **Lo que el viento se llevó**, hasta el momento en que su hermano Myron llegó al comienzo mismo del rodaje y le presentó a Vivien Leigh, terminando así una incertidumbre de meses, porque el papel de Scarlett había tenido como candidatas a docenas de actrices famosas o desconocidas.

Selznick exageró la costumbre del Memorándum, dictado a cualquier hora, en cualquier extensión, para tratar todo problema del momento. Esos abundantes y



David O. Selznick

prolongados textos fueron recopilados por Rudy Behlmer en el libro *Memo from David Selznick* (1972), completado por datos adicionales, que es todo un documento sobre la mente de un productor que rezonga cada día a directores y técnicos, aunque el libro no detalla los alegatos de la contraparte (George Cukor, Victor Fleming, King Vidor, Charles Vidor, John Huston).

Selznick debe ser acreditado por haber iniciado en Hollywood la carrera de Alfred Hitchcock (desde **Rebeca**) y la de Ingrid Bergman (desde **Intermezzo**). Supo explotar ambas importaciones, cediendo servicios a otras empresas, sin otro esfuerzo que el de cobrar cada uno de los préstamos. Alguna vez Hitchcock protestó por esa explotación y cuando Selznick se vio obligado a cederle parte de esas ganancias fáciles, el director llamó a ese dinero "Contribución a la lucha contra el hambre de la familia Hitchcock".

El País, 30 de septiembre 2005.

Títulos citados

Ana Karenina (*Anna Karenina*, EUA-1935) dir. Clarence Brown; **Cena a las ocho** (*Dinner at Eight*, EUA-1933) dir. George Cukor; **David Copperfield** (*The Personal History, Adventures, Experience & Observation of David Copperfield the Younger*, EUA-1935) dir. G. Cukor; **Historia en dos ciudades** (*A Tale of Two Cities*, EUA-1935) dir. Jack Conway; **Intermezzo** (EUA-1939) dir. Gregory Ratoff; **Nace una estrella** (*A Star Is Born*, EUA-1937) dir. William Wellman; **Rebeca** (*Rebecca*, EUA-1940) dir. Alfred Hitchcock.



El padre del padrino

A fines de setiembre, el canal A&E de TV Cable acompañó una revisión de **El Padrino** con un documental de una hora sobre el escritor Mario Puzo, autor de la novela. Esa inclusión fue una medida de utilidad pública, porque según la costumbre de críticos y espectadores, **El padrino** suele ser mencionada como película "de" Francis Coppola, cuando no de Marlon Brando o de Al Pacino, con olvido del autor. Esa comodidad verbal es parte del hábito que ha sido olvidarse de los escritores del cine. Se ignora el aporte de Dudley Nichols y de Nunnally Johnson en varias películas de John Ford, el de Robert Riskin en las de Capra y (ya como causa célebre) el de Herman Mankiewicz en **El ciudadano** de Welles. El espectador es inocente. No llega a saber lo que la prensa no le menciona.

En el caso de **El padrino**, fue Puzo quien aportó como materia prima el tema de la Mafia, que había absorbido desde la infancia en el barrio neoyorquino conocido como "Hell's Kitchen" (literalmente, "La cocina del infierno"), cuna de delincuentes. Fue Puzo quien después investigó el tema y quien escribió la novela que se convirtió en *best-seller* hacia 1969. Según el documental, fue también Puzo quien eligió a Francis Coppola como director y coautor de la adaptación y quien insistió en Marlon Brando como protagonista, aunque la empresa Paramount tenía otras ideas. Debe recordarse que hacia 1969 Coppola era el fracasado director de tres películas sin público, mientras Puzo era el aclamado autor de una novela que durante semanas se negaba a bajar de la lista de *best-sellers*.

El éxito de 1972 con público, críticos y Academia había sido imprevisible para ambos autores. Como lo subrayan las biografías, Coppola había creado el sello Zoetrope y soñaba con hacer otro cine más personal y sentido, más cercano al neorrealismo italiano o a la Nouvelle Vague francesa. Tras mucha vacilación, aceptó el encargo de **El padrino** porque estaba envuelto en deudas y porque su amigo George Lucas le insistió en que el primer paso necesario en Hollywood era sobrevivir.

La historia de Puzo contenía una paradoja similar. Desde niño sentía la vocación de escribir y cuando sus novelas *The Dark Arena* y *The Fortunate Pilgrim* fueron muy elogiadas por la crítica, sintió que había encontrado su vocación. Pero ambos libros tuvieron poca venta. Hacia 1965, con 44 años, Puzo accedió al reiterado pedido de su familia para que escribiera algo rentable. Juntó sus apuntes sobre la Mafia en lo que fue un borrador de

El padrino. Entregó esos textos a la editorial Putnam's, recibió cinco mil dólares de adelanto y se fue a Europa a conocer a la familia de su mujer alemana. También perdió dinero a la ruleta. Volvió arruinado a Estados Unidos, con deudas por otros ocho mil dólares. Entonces descubrió que Putnam's había aceptado la novela y que ya tenía 208.000 dólares a cobrar. También supo que la Paramount había comprado muy baratos los derechos de filmación.

Además del éxito de ventas, Paramount envió a Puzo a Hollywood, para que escribiera un primer guión de la película. Ese guión no llegó a existir hasta que Coppola se incorporó al plan, aunque no había querido incorporarse. Así **El padrino** llegó a ser la película que Puzo no había querido escribir, que Coppola no había querido dirigir y que Paramount exhibía con enormes recaudaciones. La resistencia de ambos autores se prolongó hasta el plan de **El padrino II**, que finalmente se hizo. Ambas partes del tema sumaron nueve Oscar en los certámenes de 1972 y 1974.

Puzo colaboró después en otros libretos para **Superman** (Richard Donner, 1978) y para **Cotton Club** (este con Coppola, 1984). Escribió otras novelas que no pasaron a la historia y fue finalmente vencido por la edad, por la muerte de su madre y después por la de su mujer. Murió en julio 1999, a los 78 años, de un ataque al corazón, mientras era tratado por otras dolencias.

El País, 14 de octubre 2005.

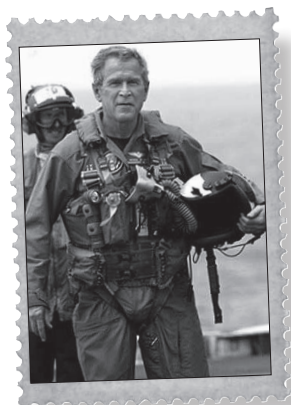


El nuevo Cruzado

En un Concilio eclesiástico realizado en Clermont, Francia, en el año 1095, el papa Urbano II lanzó una fuerte exhortación a los señores feudales y gobernantes de toda Europa. Debían formar unidades militares, viajar al Cercano Oriente y rescatar al Santo Sepulcro, entonces en poder de musulmanes, así como enfrentar las ame-



nazas turcas contra Constantinopla, que era entonces una sede del imperio católico. La exhortación de Urbano II produjo lo que después quedó calificado como Primera Cruzada. En los dos siglos siguientes, se sucedieron otras cruzadas hasta la octava, a lo que corresponde agregar expediciones extraoficiales de bandoleros, seguramente ateos, que tuvieron amplia ocasión para el pillaje.



George W. Bush

Las ocho cruzadas contaron con elencos estelares (el británico Ricardo Corazón de León, el sultán musulmán Saladino), gran riqueza de escenarios terrestres y marítimos, barcos para todo el Mediterráneo, multitudes de extras, armas de última generación y el apoyo de otros papas, continuado por Eugenio III en la Segunda Cruzada. Era inevitable que Cecil B. de Mille terminara por llevar las Cruzadas al cine (1935). Dos datos son sin embargo más importantes que el espectáculo. Uno es que las matanzas consiguientes fueron voluminosas, con miles de devotos cadáveres musulmanes, turcos, judíos y cristianos, acumulados en las calles de Constantinopla, Jerusalén, Damasco, Aleppo, Chipre, Antioquía y otros sitios, en algunos casos con ríos de sangre en las calles. El otro dato fue

que las Cruzadas nacieron de una motivación religiosa, aunque hayan tenido derivaciones comerciales y políticas. Los diversos papas invocaron la voluntad de Dios para defender (y atacar) en nombre de la cristiandad, sin tener en cuenta algunos mandamientos muy usados, como "No matarás" y "Amarás a tu prójimo". Por otra parte, el Cercano Oriente tenía y tiene sitios sagrados para cristianos, judíos y musulmanes, lo que deriva a escuchar o inventar órdenes de tres dioses para satisfacer las almas de unos y otros. Es un territorio geográfico muy escaso para que al mismo tiempo puedan respirar tres mundos fanáticos en conflicto.

Las Cruzadas quedaron en los libros de historia, durante ocho siglos, como un ejemplo de las matanzas que la Humanidad puede organizar si combina devoción religiosa con estupidez, fanatismo y coraje. Tuvieron sus competidoras en otras matanzas de dos guerras mundiales (1914, 1939) que incluyeron los mejores progresos de la tecnología y la bomba atómica (1945), pero ambas guerras carecieron de una inspiración divina y deben ser desechadas por terrenales. Entonces apareció George W. Bush, el nuevo Cruzado.

"Dios me ha dicho: 'George, ve y lucha contra los terroristas en Afganistán'. Y yo lo hice. Y Dios me dijo 'George, pon fin a la tiranía en Irak'. Y yo lo hice" (citado en El País, octubre 7).

Las declaraciones de Bush, fechadas en junio de 2003, pero tardíamente divulgadas por un documental de la BBC, incluyen también la frase "Estoy movido por una misión divina". Esto equipara a Bush con los musulmanes fanáticos que invocando a Mahoma, Alá y el Corán se suicidan en los supermercados, matando a devotos de varias religiones. El fanatismo de Bush es más cómodo y astuto, porque manda matar mediante el e-mail, el teléfono y toda la tecnología del Pentágono.

Pero las relaciones de Bush con Dios son defectuosas. Un Dios más constructivo le habría dicho en qué parte de Afganistán se escondía Osama Bin Laden, evitando

los fracasos de cuatro años, que costaron muertos locales y extranjeros. También habría avisado a Bush que las armas de destrucción masiva no existían en Irak, evitando la destrucción de un pueblo y ahorrándose después el papelón internacional de confesar que la guerra empezó sin mucho motivo. O Bush miente (una vez más) o Dios estaba mal informado, con lo cual acá se han cometido dos errores divinos.

El País, 28 de octubre 2005.



Los textos siguientes fueron escritos por H.A.T. para la sección Las columnas pero aparentemente quedaron inéditos.

Censura en TV Cable

Luego de una abundante publicidad durante todo el día, el canal Arts and Entertainment (A&E, canal 42) inició el miércoles 19 su programa sobre las torturas que soldados estadounidenses habrían aplicado a detenidos iraquíes en una cárcel de Irak. Aparecieron las fotos que ya se habían publicado en la prensa y apareció la soldado Steadman, una de las presuntas culpables. Preguntada si ella y sus compañeros habían recibido órdenes para esa conducta, contestó que sí, pero no quiso ampliar la respuesta. Sólo se supo que la orden era "ablandar" a los prisioneros antes de un futuro interrogatorio que harían otros oficiales. También apareció un periodista que opinó que las órdenes debieron existir, porque no le parecía probable que un grupo de soldados se iniciara en esa diversión por cuenta propia, sin temor a ser sancionados.

La transmisión fue interrumpida por una tanda publicitaria. Después de ésta, sin previo aviso y sin títulos, se inició un documental sobre una profesora inglesa que enseñó música a jóvenes negros africanos y llegó a formar con ellos una aclamada orquesta. Sobre torturas en Irak no se escuchó una palabra más. En apariencia, una "mano negra" de inspiración cercana al presidente Bush ordenó un corte inmediato. Es difícil saber si esa orden fue ejecutada desde Estados Unidos, desde Argentina o desde Uruguay. Pero suena como un caso notorio de censura de prensa.

Por un curioso azar, ese mismo día, en las horas previas, por los canales 23 y 10, se escucharon largas exposiciones sobre la libertad de expresión. Todos hablaron contra un juez que dio el "derecho de respuesta" a un médico que se consideró agraviado por un programa anterior, donde se sugería que daba certificados de buena salud para conseguir licencias de conductor en Canelones. En ese programa no aparecían ni el rostro ni el nombre del médico, pero éste se sintió identificado por sus familiares y amigos. Varios periodistas, incluyendo dos de **Búsqueda**, señalaron los riesgos futuros que implica el fallo del juez. Este fallo supone que el periodismo no podrá marcar hechos delictivos ciertos y de interés público porque

se lo someterá a la obligación de publicar respuestas, creando controversias de larga duración. Eso tendría sentido solamente si los hechos hubieran sido falseados por el periodista o si la publicación se hubiera introducido en la vida privada de una persona. Pero no era el caso.

Lo cual demuestra, una vez más, que la censura es una hidra de siete cabezas, siempre dispuesta al ataque. Puede atacar duramente, incluso en países que siempre se han jactado de su libertad de prensa, como Estados Unidos y Uruguay. Pero se encamina siempre hacia una paradoja, que es aumentar la fama de aquello que se quiso prohibir. Ocurrió con películas de temas sexuales, como **Teorema** de Pasolini o **Último tango en París** de Bertolucci, entre muchos ejemplos. Ocurrió con Mae West, la gran vampiresa pícara de la década de 1930. La censura se volcó contra ella y así la convirtió en un éxito. Cuando le preguntaron si estaba molesta por la censura, contestó con fundamento: "De ninguna manera. Le estoy agradecida, porque le debo toda mi carrera."

Ahora mucha gente quiere ver más fotos de torturas en Irak y saber cómo se llamaba el médico de Canelones.

20 de mayo 2004.



El trabajo de jubilarse

El Sr. Ernesto Murro abordó temas de gran interés público en algunas entrevistas periodísticas y especialmente en una de televisión. Como responsable actual del Banco de Previsión Social, se muestra empeñado en aumentar los ingresos, regularizando algunas de las muchas anomalías que encontró en la entidad. Mencionó como gran ejemplo el de algunos colegios privados que tuvieron algún padrino político en el pasado y hoy están exonerados del aporte patronal, que es parte necesaria del régimen jubilatorio. En contraste, dijo también que otros colegios privados, aunque realizan una obra meritoria (apoyando a niños pobres) no han recibido un favor similar. Para Murro, lo razonable es emparejar situaciones que han sido deformadas por leyes o decretos. Eso sería parte de una gran reforma o limpieza del régimen jubilatorio. Todo lo cual parece correcto, pero dos temas deben agregarse a ese propósito.



Ernesto Murro

Uno es el de los topes jubilatorios. El señor Equis llega a los setenta años, ha hecho todos los aportes durante medio siglo y decide jubilarse. No hay ninguna objeción en su trámite y le dicen finalmente que cuando se retire de la empresa ya estará cobrando de inmediato. Pero le advierten que en el caso rige un tope jubilatorio. De hecho, tendría que vivir con la mitad del dinero que recibe mientras trabaja.

La fórmula de "apretarse el cinturón" es más fácil de decir que de aplicar. A esta altura de su vida el señor Equis tiene obligaciones familiares en las que no puede dar marcha atrás, como la salud de su mujer, los estudios de sus hijos o las cuotas con que paga su casa propia. Aun peor, ser propietario de su casa le supone el castigo de la Contribución Inmobiliaria, del Impuesto de Primaria, de impuestos municipales. Con la mitad del dinero no podría vivir. Así que Equis resuelve seguir trabajando, mientras la empresa y su salud se lo permitan. El Estado le ha traicionado sus esperanzas juveniles.

Allí empieza el segundo fenómeno absurdo del BPS. Sobre ese sueldo actual, le siguen reteniendo el 15 (quince) por ciento como aporte a su jubilación futura. Pero ocurre que aplicado el tope en cuestión, Equis no aumentará tal jubilación futura. Su 15 por ciento termina beneficiando al BPS y a otros futuros jubilados. Lo razonable sería que Equis no fuera castigado por tal descuento.

Para eliminar los topes el BPS debe recaudar más dinero. Para eso debe terminar con las corruptelas instaladas en este país, como las jubilaciones de privilegio o las exoneraciones de aportes patronales. Cabe desear buena suerte al Sr. Murro, que acaba de introducirse en una maraña de dificultades administrativas y políticas.

31 de julio 2005.



Apuntes del Más Acá

El nombre del filósofo se ha perdido pero su observación sigue vigente. Dice que poca gente en este mundo tiene conciencia de que ha venido de la nada absoluta y que volverá a la nada absoluta. En efecto, la mayoría de la gente no medita en el Más Allá de la muerte porque tiene bastante preocupación con la comida y el abrigo de hoy.

Pero aun así, son millones de personas quienes especulan con ese incierto Más Allá, en medio de grandes variantes. Los protegidos por alguna creencia religiosa confían en que si se portan bien llegarán después a un Cielo de vaga ubicación geográfica. Dentro de ese sector hay una conducta separada para ciertos suicidas, como los recientes musulmanes fanáticos, que están convencidos de que si mueren matando infieles llegarán de inmediato a un paraíso donde son esperados por bellas señoritas ansiosas. No existe la menor prueba de ese optimismo, que ha llevado a enormes crímenes y a dar un pretexto a Mr. Bush, quien está creando terroristas mientras dice combatirlos.

Otros pensadores en el Más Allá han procedido de otras maneras, por vanidad o por vocación, tras reflexionar en que "si sólo estaremos aquí por un rato, sería mejor dejar algo hecho". Para la Humanidad ha sido un privilegio que Mozart haya compuesto tanta música en sus escasos 35 años y algo similar cabe decir de varias docenas de músicos, escritores, pintores y afines, que dejaron "algo hecho", porque ése era su inevitable parto personal. A Borges le preguntaron en 1945 por qué escribía y contestó "Porque no puedo no escribir". A ese grupo de benefacto-

res corresponde agregar a quienes se sacrificaron para sus semejantes, como el médico alemán Albert Schweitzer, o Mahatma Gandhi o la Madre Teresa.

Pero otros también quisieron dejar algo hecho y hasta es posible que hayan partido de las mejores intenciones para llegar a malos finales. Lo que dejaron es un paquete de guerras, dictaduras y cárceles, como fue el caso de Hitler, Stalin, Mussolini, Franco, Pinochet, Stroessner, Somoza, que fastidiaron a mucha gente antes de volverse a la nada absoluta.

El dinero tiene mucho que ver con el futuro humano. El buen padre de familia aspira a dejar algo a sus hijos, aunque los impuestos le sacarán alguna tajada. Es comprensible la situación del bancario que se convirtió en mago de la computadora y supo sacar un millón de dólares que le aseguran la vida en alguna isla del Caribe, con varios lujos y el riesgo de Katrinas. Se trata de un delincuente que acertó a fabricarse un futuro. Es menos razonable en cambio la conducta del otro mago de las finanzas que roba trescientos millones de dólares y deja en la miseria a un pueblo. La vida no le alcanzará para disfrutar tanto dinero y el solo cuidado de la fortuna, esquivando sospechas policiales, le hará infeliz a corto plazo. Esos robos gigantescos, a la manera del caso Enron en Estados Unidos o de los bancos uruguayos manejados por los Rohm o los Peirano, son un error filosófico que no rinde provecho real a los delincuentes. Estos consiguen sus trescientos millones de dólares, pero vuelven a la nada absoluta, con las manos vacías, tras demostrar que la codicia rompe el saco.

En un sketch americano de hace algunos años, un personaje intentaba explicar a otro el título ***You Can't Take It With You***, la exitosa y premiada comedia de Kaufman y Hart (1936) cuya versión cinematográfica se conoció como **Vive como quieras**. Le aclaraba que la frase del título ("No podrás llevártelo contigo") se refería al dinero, que debía ser gastado en vida, porque sería imposible llevarlo después. Ante la idea, el oyente guardaba unos segundos de silencio antes de contestar:

-Ah, no puedo... Entonces no voy.

9 de octubre 2005



La isla de H.A.T.

Entre las colaboraciones de H.A.T. para la revista *M Cine* (Montevideo, 1994-1996) hubo una que sus editores apreciaron especialmente y fue su aporte para la sección *La isla bonita*. Ideada por Álvaro Buela, consistía en proponer a colaboradores y lectores la selección de una decena de títulos en los que el autor de la lista "se reconoce, con los que se apasiona o se siente atado mediante una especie de vínculo directo, como si esas películas hubiesen sido hechas para él". La lista de H.A.T. inauguró la sección en el número 1 (junio / julio 1994).

• • •

Hacia la isla

"UNO RECUERDA COSAS que los demás no creen que se recuerdan. Yo, por ejemplo. Un día, allá por 1896, cruzaba a Jersey en un ferry, y cuando salíamos llegaba otro ferry (lentamente) y en él había una muchacha lista para desembarcar. Llevaba un vestido blanco... y una sombrilla blanca... y yo la vi un segundo... y ella no me vio para nada... pero apuesto a que no ha pasado un mes desde entonces sin que yo haya pensado en esa muchacha".

Mr. Bernstein (Everett Sloane) en **El ciudadano**, 1941.

"-Sí, ¿pero quién lo escribió?

-Mankiewicz, y es lo mejor de la película. 'No ha pasado un mes desde entonces sin que yo haya pensado en esa muchacha'. Eso era de Mankiewicz. Habría deseado que fuera mío".

Orson Welles en entrevista con Peter Bogdanovich, para el libro *This Is Orson Welles*.

En la isla de al lado están con certeza algunas obras mayores de Eisenstein, Chaplin, Bergman, Griffith, Stroheim, Welles, Keaton, Renoir, Ford y otros. Ya estuve en esas islas. En esta otra isla propia, en cambio, podemos instalar algunos placeres secretos, corregir viejas curiosidades, sufrir algunas nostalgias, atravesar ilusiones y quizás desilusiones.

Cuando se anuncie el programa, las islas vecinas se llenarán de discrepantes. Pero de eso se trata. La selección es un poco adolescente y el orden es bastante cronológico. No son diez sino trece películas, para dos semanas de isla.

• **Calles de la ciudad** (*City Streets*) dir. Rouben Mamoulian, 1931, con Gary Cooper, Sylvia Sydney. Porque en el recuerdo juntaba la vivacidad de la acción con el diálogo indispensable, en una historia de corte policial. Con el tiempo importó saber que la notable fotografía era de Lee Garmes y el argumento de Dashiell Hammett, pero cuando eso se supo la película ya era inalcanzable.

• **El poder y la gloria** (*The Power and the Glory*) dir. William K. Howard, 1933, con Spencer Tracy, Colleen Moore. Porque su tardía fama fue la de constituir un antecedente de *Citizen Kane* (1941), con su fragmentada biografía de un magnate. El libreto era de Preston Sturges y la película ha sido durante décadas un hermoso caso a revisar.

• **Fueros humanos** (*A Man's Castle*) dir. Frank Borzage, 1933, con Spencer Tracy, Loretta Young. Porque transmitía una continua emoción al narrar con toques de humor el romance entre dos víctimas de la depresión económica de la época.

• **¿Y ahora, qué?** (*Little Man, What Now?*) dir. Frank Borzage, 1934, con Margaret Sullivan, Douglass Montgomery. Porque nunca la vi y porque hoy sé que esa es una seria omisión en mi cariño por el director y la actriz. Nada de doblaje, por favor.

• **El diablo embotellado** (*Le Diable en bouteille*) dirs. Heinz Hilpert y Reinhardt Steinbicker, 1934, con Pierre Blanchar, Kathe de Nagy. Porque la vi y no supe estimarla, despreciando con grave error su relato fantástico (sobre Robert Louis Stevenson) y su notable fotografía (por Fritz Arno Wagner). Hay una versión alemana simultánea. Transo.

• **Crimen sin pasión** (*Crime Without Passion*) dirs. Ben Hecht y Charles MacArthur, 1934, con Claude Rains, Margo. Porque fue en su momento una originalidad de asunto y lenguaje, cometida por dos talentosos escritores de espaldas a Hollywood.

• **Labios de ensueño** (*Dreaming Lips*) dir. Paul Czinner, 1935, con Elisabeth Bergner, Raymond Massey, Romney Brent. Porque también aquí un adolescente irritado y erróneo no supo apreciar un melodrama de triángulo romántico (sobre *Mélo* de Bernstein), despreciando un refinado lenguaje cinematográfico que hoy se llamaría intimista. Hay previas versiones alemana y francesa, 1932, antes del exilio de Czinner-Bergner, que fueron el antecedente y hoy podrían ser un consuelo.

• **Sueño de amor eterno** (*Peter Ibbetson*) dir. Henry Hathaway, 1935, con Gary Cooper, Ann Harding. Porque un joven curioso no llegó a verla, pese a muchas búsquedas, y sólo pudo leer medio siglo de elogios sobre la más ponderada y romántica de las películas de su director. Detrás hubo una novela (1891) y una obra de teatro (1917, con los Barrymore), pero eso no es útil.

• **Fuimos los sacrificados** (*They Were Expendable*) dir. John Ford, 1945, con Robert Montgomery, John Wayne. Porque fue una de las mejores consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, no ya en la acción sino en la poesía visual que Ford sabía conseguir. Es seguro que el crítico Lindsay Anderson tenía razón en destacarla en medio del silencio ajeno. Versión original, sin doblaje y sin los cortes asesinos de la Metro, por favor.

• **El diablo y la dama** (*Le Diable au corps*) dir. Claude Autant-Lara, 1946, con Gérard Philipe, Micheline Presle. Porque transmitía la fuerza de un amor juvenil en medio de un flagrante adulterio (novela de Raymond Radiguet) y porque los necesarios contrastes entre pasado y presente fueron arruinados por los cortes

salvajes de quince minutos que le infirió la distribuidora Universal. Si es posible la fantástica revisión del metraje completo, también será posible invitar al amigo François Truffaut (fallecido en 1984), que se había pronunciado en contra.

• **Carta de una enamorada** (*Letter from an Unknown Woman*) dir. Max Ophüls, 1948, con Joan Fontaine, Louis Jourdan. Porque fue un insólito ejemplo del cine romántico de Hollywood, gracias a un notable director y al apoyo del productor John Houseman, del libretista Howard Koch, del fotógrafo Franz Planer, y porque ese milagro quedó bastante aplastado por distribución y exhibición.

• **Dicha para todos** (*Whisky Galore!*) dir. Alexander Mackendrick, 1949, con Joan Greenwood, Basil Radford. Porque era una comedia original, divertida, dinámica y porque la voz de Joan Greenwood era un elemento indispensable para seguir viviendo en épocas difíciles¹.

• **Siniestra obsesión** (*The Night and the City*) dir. Jules Dassin, 1950, con Richard Widmark, Gene Tierney. Porque esta sórdida historia del submundo de Londres, hecha casi enteramente con rodaje nocturno, tuvo la intensidad, la concentración y el clima dramático del mejor *film noir*.



¹ **N. de E.:** El film se estrenó en 1950, año en que H.A.T. se separó de su primera esposa, Andrea Bea, madre de su hijo Andrés, que en ese momento tenía cuatro años.

Los expedientes X de H.A.T.

Aunque no hay constancias de que H.A.T. se acercara en su vida a religión alguna, y aunque hizo un oficio sobre firmes convicciones positivistas y escépticas, en su obra se filtra de vez en cuando una zona misteriosa. Su nota sobre el libro argentino ***Puede fallar*** (pág. 568) celebra la denuncia de varios falsos profetas, adivinos y tarotistas, pero curiosamente termina recordando a sus autores la persistencia de “San Cono que hace salir el 03 a la quiniela en las cercanías del 3 de junio, como ha ocurrido tantas veces y como ocurrió otra vez en 1998”. Y luego agrega misteriosamente: “Sobre milagros queda todavía mucho por escribir”. Ya en 1957 H.A.T. había quedado estupefacto ante las demostraciones del mentalista español Manuel Rapallo Ronco, sobre las que escribió numerosos artículos en ***El País*** mientras sostenía duras polémicas con otros periodistas que insistían en exponerlo como un simple charlatán.

La zona misteriosa de H.A.T. reaparece en los dos artículos que siguen. El primero está dominado por su característico sentido del humor pero ocupa media página de formato tabloide, con foto, cuando normalmente H.A.T. hubiera liquidado el tema en un par de párrafos zumbones como los de ***Mundo Cane***. El segundo artículo está escrito con el mismo rigor documental que H.A.T. aplicaba en sus notas sobre Ingmar Bergman, Stalin, Kim Philby o las Listas Negras. Quizá él también, como el agente Fox Mulder, quería creer.

• • •

A la temporada marplatense sólo le falta el feliz aterrizaje de un extraterrestre

UN VECINO DE Mar del Plata ha encontrado en su jardín las evidencias de un presunto plato volador que se habría posado allí durante algunas horas. Las informaciones periodísticas han informado que se trata del señor Silvio Venancio Peinado, de la calle Ayolas 8428, junto al Parque Municipal de Deportes. También agregaron que los presuntos extraterrestres habrían descendido en la madrugada del 6 de enero, probablemente como regalo adecuado en la fecha, pero la trascendencia periodística comenzó sólo doce días después. Cabe imaginar que estos datos conducirán, en primera instancia, a que el señor Peinado reciba las visitas de incontables turistas y cámaras fotográficas, sin contar las indagaciones de las

autoridades nacionales y las que en estos casos suelen emprender la Asociación Protectora de los Ovnis y algunos organismos de mayor relevancia como el FBI, la NASA, la CIA y, especialmente, la Fuerza Aérea de los Estados Unidos. La fama tiene esos inconvenientes.

Estas pruebas del plato volador no son decisivas pero tampoco parecen muy fantásticas. De acuerdo a lo que trascendió, se trata de una huella redonda, de unos tres metros de diámetro, que quitó parcialmente el color a las plantas cercanas. Eso podría atribuirse a un cambio enorme en la temperatura o a la existencia de misteriosas radiaciones. A ello se agrega la presencia de pequeños trozos metálicos, cuya composición química no había sido establecida al transmitir el presente informe. Y encima de esas pruebas, como ratificación, existirían pisadas en el pasto, producidas por algún ser desconocido, antes de la llegada de las multitudes turísticas al jardín del señor Peinado. El estudio de todos esos datos habría sido confiado a la Fuerza Aérea Argentina y ésta destacó al teniente Reyes, lo que también parece adecuado al 6 de enero.

La especulación sobre estos datos puede ser infinita, sobre todo porque coincide con la aparición de un extraño objeto verdirrojo en el cielo de Mar del Plata. Una corriente de pensamiento sostiene, con evidente frivolidad, que los extraterrestres habrían llegado a Mar del Plata a tiempo para ver la moda *topless*, o los films **Calígula**, **El imperio de los sentidos** y **La llave**, tras lo cual se alejaron al comprobar que no veían nada del otro mundo. Otra corriente de pensamiento se inclina con mayor seriedad a envidiar al Sr. Peinado porque sus datos pertenecen a una etapa avanzada del tema, trascendiendo desde Ovnis locales hasta la circulación internacional bajo el nombre de UFOs (Unidentified Flying Objects), como es de recibo en Estados Unidos y en casi todo el mundo occidental. Esto requiere saber que los datos sobre Ovnis han sido divididos en tres tipos básicos:

- a) La percepción sólo visual, que contiene enorme margen de errores, porque admite la confusión con reflejos y con otros objetos volátiles (pájaros, nubes, aviones, globos, satélites).
- b) Los datos físicos complementarios, que incluyen la percepción por radar, los pastos quemados, las fallas en motores y usinas terrestres; en esta categoría el Sr. Peinado está ya inscripto de pleno derecho, y lo estará mientras los datos proporcionados se mantengan en pie.
- c) Los contactos físicos con seres extraterrestres, o sea la evidencia palpable. De esto hay pocos ejemplos. Uno de los más convincentes fue el aportado por un matrimonio que en septiembre de 1961, y en las cercanías de Boston, habría sido llevado a un "plato volador", donde ambos cónyuges fueron desvestidos y examinados por un grupo de "humanoides". El caso fue luego desestimado como alucinación de la mujer y como "transmisión del pensamiento" a su marido. Fuera de estos ejemplos aislados, toda la categoría pertenece mayormente a la ficción. Aparece por ejemplo en dos películas producidas por Steven Spielberg, que se llamaron **Encuentros cercanos del tercer tipo** y **E.T. (o El extraterrestre)**, ambas con enorme éxito público. El mejor aporte en la categoría fue el de un *cartoon* humorístico en *The New Yorker*, hace pocos años. Presentaba a un vehículo espacial

posado en el campo y a dos presuntos marcianos que habían descendido de allí. Uno de ellos encaraba a un caballo con la pregunta: "¿Me puede usted conducir hasta su presidente?".

Los datos sobre misteriosos objetos voladores han preocupado a la humanidad desde épocas remotas, incluyendo algunas referencias bíblicas y ciertos relatos medievales. Su período más serio se inicia en 1947, quizá porque ese fue en verdad el comienzo de los fenómenos, o quizá porque la humanidad comenzó entonces a abundar en aviones, en radares y en cohetes, con lo cual advirtió lo que antes no advertía. La etapa inicial estuvo llena de informaciones equivocadas y desmentidas, pero muchas de ellas procedían de aviadores experimentados, estaban ratificados por observaciones simultáneas de varios testigos distantes o estaban confirmadas por el radar, la fotografía o el cine. La lógica de su existencia ha sido impecable hasta hoy, porque (como lo señalara el astronauta John W. Young), "hay tantas estrellas que resulta matemáticamente improbable que no existan otras fuentes de vida en el Universo". Si el ser humano pudo llegar a la Luna (1969), parece lógico suponer que alguna otra civilización remota, quizá con dos o tres siglos de adelanto tecnológico, pueda ya enviar vehículos a Boston y a Mar del Plata, especialmente en temporada.

Un fabricante inglés de whisky, llamado Cutty Sark, ha ofrecido un millón de libras esterlinas (que son todavía más de un millón de dólares) por la captura de un vehículo procedente de otro planeta. La oferta está respaldada desde 1980 por una póliza de seguros en el Lloyd's de Londres y las notificaciones pertinentes deben ser enviadas a Mr. Sark, en el 3 James Street, London SW 1, Inglaterra. El dato debería ser un incentivo para que Mar del Plata reciba un tipo distinto de turismo: el de cazadores de Ovnis.

La Razón, Buenos Aires, 19 de enero 1985.

• • •

EL INCIDENTE ROSWELL, 1947

Los OVNI's versus la Fuerza Aérea de Estados Unidos

HUBO Y HAY dos versiones sobre los OVNI's caídos en Roswell, Nueva México, en julio 1947. La versión oficial, impartida por el ejército norteamericano, dice que se trataba de globos-sonda, para uso meteorológico, cuya caída a tierra sólo era un percance trivial. La versión contraria pertenece a un grupo de historiadores modernos, entre quienes se destaca Kevin D. Randle, autor o coautor de tres libros al respecto. En su hipótesis, refrendada por testimonios, los objetos caídos en Roswell eran trozos de un genuino vehículo espacial, procedentes de otro planeta o quizás de otra galaxia. El mayor respaldo de esa hipótesis es el hallazgo de cinco tripulantes del vehículo en cuestión, muertos en el accidente. Por lo menos uno de ellos habría sido objeto de una autopsia. Es significativo que

en sus diversas manifestaciones el Ejército no mencione esos cuerpos ni aluda siquiera al sitio donde cayeron.

Aquel episodio de 1947 pudo haber sido aclarado en el medio siglo inmediato, pero la controversia siguió. Un buen motivo fue que durante ese medio siglo se han repetido experiencias de OVNI, en diversos grados y sobre distintos cielos del planeta, con lo cual la opinión pública se ha dividido entre quienes creen y quienes no creen en que exista alguna vida extraterrestre. Algunos de esos episodios han tenido mayor convicción, como el ocurrido sobre Bariloche, Argentina, en agosto 1995. No sólo dos pilotos de sólida formación profesional certificaron allí el vuelo paralelo, muy cercano y bastante increíble de un OVNI, insólito en su velocidad y su capacidad de maniobra, sino que durante algunos minutos se produjo en Bariloche un apagón de luz y una alteración de numerosos aparatos, sugiriendo que la zona había quedado sumergida en un poderoso campo magnético. Dada la preparación de Estados Unidos en vuelos espaciales, incluyendo allí un primer viaje a la Luna (1969), siempre se supuso que su Fuerza Aérea y su ejército han estudiado cada noticia sobre los OVNI. Pero la respuesta militar ante un tema público y mundial fue siempre reticente: el silencio total o la invocación de errores humanos por espejismos, reflejos o gaviotas. Ya no es probable que los militares norteamericanos cambien de posición hasta que los presuntos marcianos bajen a Estados Unidos y ocupen el Pentágono.

CLIMA ALARMANTE. El mundo de 1947 había tenido sus previas complicaciones. En octubre de 1938, una transmisión por radio, dirigida por Orson Welles, provocó un pánico colectivo sobre una presunta invasión de los marcianos, hasta que se aclaró que sólo se trataba de una ficción. En julio 1945 Estados Unidos hizo explotar en Alamogordo, Nueva México, una primera bomba atómica, cuya eficacia determinó semanas después las otras bombas sobre Hiroshima y Nagasaki, en agosto, que dieron fin a la guerra. Pero en ese momento la Unión Soviética no tenía aún su bomba atómica. Tardíamente, consiguió en 1946 hacer funcionar su reactor nuclear, dato que el espionaje norteamericano debió recoger de inmediato y que derivaría a la primera bomba atómica soviética en 1949.

Pero en 1947, cuando se produjo el llamado Incidente Roswell, el progreso soviético sólo era una especulación. Para esa fecha cabe suponer dos hipótesis. Si hubiera existido una civilización extraterrestre y si allí se hubiera tomado nota de las explosiones de 1945 en la Tierra, se explicaría el viaje de esos extraterrestres y se explicaría también que se dirigieran ante todo a la zona de Nueva México, donde ocurrió la primera explosión. Pero si esa hipótesis parece demasiado fantástica, cabe agregarle otra más razonable. La Fuerza Aérea norteamericana, que tenía en Nueva México la sede de su escuadrilla 509, debió alarmarse ante la noticia de un aterrizaje forzoso al norte de Roswell, en el mismo Estado. Se tratara de un vehículo extraterrestre, de un artefacto soviético o de un aparato propio, los militares tomaron de inmediato la medida prudente. Enviaron un destacamento, acordonaron la zona, expulsaron a los turistas y arqueólogos que por allí merodeaban, cargaron en camiones todo lo que apareció por los suelos, en dos zonas distintas, y hasta limpiaron esos terrenos con aspiradoras, literalmente. También impartieron una orden absoluta de silencio a los testigos directos o

lejanos de aquellas operaciones. Testimonios posteriores agregaron que las órdenes ya no parecían militares sino fascistas, con amenaza de muerte a quienes hablaran, incluyendo a niños de siete y doce años. La consigna militar era No Alarmar al Mundo. Con Orson Welles ya habían tenido bastante.

DOS SITIOS DOS. El llamado Incidente Roswell, aunque ocurrido en 1947, renació ante el público uruguayo por dos programas de televisión (a cargo de Adriana Rivas, en Teledoce de Montevideo), que recogieron y reconstruyeron lo que se pudo saber al respecto, 48 años después de los sucesos. A eso se agregó un tercer programa peculiar, que en parte describía la autopsia hecha a un presunto ser extraterrestre, caído en aquel accidente. La autopsia suscitó una gran reserva del público, aunque era verosímil que se la hubiera hecho y filmado, con deficiente rodaje.

Una información más abundante sobre el incidente consta en tres libros del Cap. (retirado) Kevin D. Randle, titulados *UFO Crash at Roswell, The Truth About the UFO Crash at Roswell* (ambos con Donald R. Schmitt) y *Roswell UFO Crash Update*. Como lo sugieren sus títulos, son un mismo relato con sucesivas ampliaciones. La descripción de Randle se centra en que aquel aparato volador, cualquiera fuera su índole, tuvo dos contactos físicos con la superficie, en la noche del 4 de julio de 1947. Sobre un terreno del rancho Mac Brazel dejó un surco de 1.200 metros de largo, sembrado con restos desprendidos de su propio material. Pero en apariencia el vehículo prosiguió su vuelo y terminó por estrellarse contra unas rocas, 35 millas al norte de Roswell. Este aterrizaje forzoso dividido en dos etapas terminaría por ser un sólido argumento contra la explicación militar de que sólo había caído un globo-sonda. Pero el ejército procedió en ambos sitios. Cuando Brazel llegó hasta el sheriff de Roswell con muestras de los desechos hallados en su terreno, el ejército hizo recoger todos los restos y los llevó al cuartel, donde Brazel quedó retenido durante varios días. Por otro lado, la parte mayor del vehículo, tras el segundo aterrizaje, había sido vista por una pareja de turistas y por un grupo de arqueólogos; fueron éstos quienes cursaron aviso al ejército. Con gran rapidez los militares ocuparon la zona, cargaron los restos en camiones (y de allí a aviones) y borraron toda pista de lo ocurrido. Fue en tales circunstancias que los militares impartieron orden de silencio a toda persona enterada del caso. El punto delicado es que en esa segunda limpieza también se habrían llevado los cinco cadáveres del artefacto volador, los que fueron vistos por algunos testigos antes de que los militares llegaran. No eran tripulantes de un globo-sonda.

En julio 8 el ejército se jactó de haber atrapado un plato volador (en el *Roswell Daily Record*, cuya copia se conserva). Pero de inmediato llegó la contraorden, aparentemente desde el cuartel general Fort Worth, Texas. Había que presentar el episodio como el descenso fortuito de un globo-sonda utilizado para operaciones de meteorología. Eso dio lugar a un suelto de rectificación en el mismo diario (julio 9). La rectificación continuó. En el cuartel de Fort Worth, el brigadier general Roger Ramey y el coronel Thomas J. DuBose presentaron un globo-sonda a los fotógrafos y dijeron que esa era toda la verdad sobre el incidente Roswell. Mentían a sabiendas. En diciembre 1991 el mismo DuBose declaró ante notario público en Florida que toda la explicación sobre el globo-sonda había sido un simulacro para desviar la atención de la prensa.

LA INVESTIGACIÓN. Randle y sus colaboradores, que no habían vivido los hechos de 1947, tuvieron una larga desconfianza por los relatos del ejército. En el segundo libro, *The Truth About the UFO Crash at Roswell*, es abrumadora la descripción de los hechos a lo largo de catorce capítulos y 314 notas al pie que suman veinte páginas, sin ahorrar nombres propios. La argumentación de Rendle ofrece sólidas bases:

- 1) El turista James Ragsdale, su novia y un equipo de arqueólogos, cuyo principal era W. Curry Holden, vieron los cuerpos de los tripulantes muertos, antes de su retiro por camiones militares.
- 2) Alguno de esos cuerpos fue objeto de una autopsia preliminar en el cuartel de Roswell, y en condiciones necesariamente precarias. De esa sala fue rápidamente expulsado Glenn Dennis, empresario de pompas fúnebres, a quien le habían solicitado ataúdes. También fue eliminada de allí una enfermera anónima, luego trasladada y desaparecida.
- 3) Los materiales encontrados por Brazel en su terreno no correspondían a metales ni aleaciones que se conocieran en este planeta. Esa fue la opinión de quienes los vieron, incluyendo al mayor Jesse Marcel, que los retiró en su camioneta.
- 4) Tras ser confiscados por el ejército, esos materiales no fueron después mostrados al público ni a la prensa.

La postura del ejército tuvo así muy poca convicción. Rectificar una primera versión propia, ocultar elementos materiales, amenazar a testigos, amenazar también a la radio KGFL para impedirle transmitir una entrevista grabada con Brazel, componían toda una conducta militar muy oscura. En su tercer libro, *Roswell UFO Crash Update*, Randle martilla aún más su posición. Transcribe los testimonios firmados ante notarios, dando cuenta de amenazas (Cahill, Dugger, Roberts, Rowe), de haber visto los cuerpos (Ragsdale, Kromschroeder), de su carga en camiones y aviones (Robert E. Smith).

MALA RESPUESTA. El medio siglo de otras observaciones sobre OVNI, más la abundancia de artículos y libros, más la presión parlamentaria, terminaron por obligar a la Fuerza Aérea de Estados Unidos a formular alguna respuesta. Su informe apareció sintetizado y destacado en primera página del *New York Times* (18 setiembre 1994) y es notablemente desdeñoso sobre las fantasías ajenas y sobre la industria turística que los OVNI hicieron surgir en Roswell, donde, en efecto, existe ahora un UFO Museum and Research Center, en el 400 de la North Main Street. Sobre el episodio mismo el informe reconoce que su primera versión sobre globos-sonda era una "mentira inocente" (a *white lie*), difundida para sacarse a la prensa de encima y para ocultar la realidad de un plan más complicado, el llamado Mogul, que entonces tenía carácter de "top secret" y estuvo en vigencia cuatro años (1946 a 1950). El Mogul era una combinación de globos-sonda con aparatos de detección muy refinados, similares al radar, que podrían llegar a gran altura y que se componían de nuevas aleaciones metálicas muy livianas. Había sido creado por el profesor Albert C. Trakowski y debía servir, por lo visto, para advertir sobre perturbaciones atmosféricas en cualquier parte del planeta. La Fuerza Aérea tuvo mala suerte si uno de esos artefactos aterrizó por error en Nueva México.

Pero una vez más, la respuesta de la Fuerza Aérea siguió siendo muy débil. En el mejor de los casos, sólo explicaría por qué los desechos encontrados en el terreno de Brazel parecían componerse de curiosas aleaciones metálicas nunca vistas. En cambio, faltaba que la Fuerza Aérea dijera todavía su primera palabra sobre el segundo sitio del aterrizaje forzoso y sobre los cuerpos retirados de allí, todo lo cual estaba certificado por testigos. Tras esa respuesta de la Fuerza Aérea, el empeñoso Randle volvió a la lucha. En su tercer libro, *Roswell UFO Crash Update*, que tiene Copyright 1995, el subtítulo dice *Exposing the Military Cover-Up of the Century*, o sea la denuncia sobre una mentira oficial. En el interior, Randle agrega todos los registros conseguidos sobre vuelos del Proyecto Mogul, concluyendo que ninguno de ellos se ajusta a los datos del Incidente Roswell. Su escepticismo coincide con el de las autoridades del Museo, consultadas por el *New York Times* al dar a conocer el informe oficial. Uno de sus directivos opina sobre ese informe: "Es un montón de papilla. Todo lo que han hecho ahora es darnos un tipo diferente de globo-sonda. Antes era el meteorológico, ahora es el Mogul. Básicamente, nada ha cambiado. Disculpen mi actitud cínica, pero dejemos de jugar".

DOS VERSIONES. El llamado Incidente Roswell mereció en su momento dos informes de la RAAF (Roswell Army Air Field). Con 24 horas de diferencia, los informes dicen cosas contrarias, ambas publicadas en el *Roswell Daily Record*, y ambas surgidas de la misma fuente.

Primera versión. El 8 de julio de 1947 el diario titula en primera página "La RAAF captura platillo volador en rancho de la región de Roswell". Informa que el matrimonio Wilmot vio primero el platillo cuando atravesaba el cielo y después señala que el mayor J. A. Marcel, oficial de inteligencia, recogió los restos en un rancho de la vecindad. El general Nathan F. Twining, jefe de la fuerza aérea, agrega allí que tales platillos voladores no corresponden a ningún vehículo especial del gobierno, lo que confirmaría su origen extraterrestre.

Segunda versión. El 9 de julio el diario titula "El general Ramey vacía el platillo de Roswell", agrega que la excitación no se justifica y que sólo se trataría de un globo-sonda, utilizado en meteorología. Ese despacho de Associated Press está fechado en el cuartel de Fort Worth, Texas. Agrega que el rancho que encontró los restos fue W.W. Brazel, 48 años, del condado de Lincoln, quien en una segunda operación, junto al mayor Marcel, colaboró en el traslado de esos restos al cuartel. Pero tras el interrogatorio oficial y la presión periodística, Brazel dijo que no quería repetir la experiencia. "Si llego a encontrar algo que no sea una bomba les será difícil hacerme decir algo al respecto".

RARA AVIS. La sigla OVNI corresponde a Objeto Volador no Identificado y traduce literalmente a la expresión en Inglés UFO, por Unidentified Flying Object. Vulgarmente suele hablarse de "platillos voladores", por reiteradas observaciones de algo similar a un plato sopero invertido.

Pero en el caso del incidente Roswell, los testigos identificaron que el aparato accidentado tenía una forma más cercana al triángulo. Otra particularidad fue la índole de sus materiales. Quienes tuvieron restos en sus manos describieron un papel metálico y unas varillas con perfil en H. Ambas cosas no correspondían a

sustancias ni aleaciones conocidas. El papel metálico sumamente liviano, podía ser apretado en una bola y luego recuperaba su forma anterior, sin ninguna arruga. Después la Fuerza Aérea dijo que esos materiales habían sido fabricados para globos-sonda, aunque éstos, desde luego, no podían tener los focos de luz que mostraba el aparato accidentado.

EL BENEFICIO DE LA DUDA. La teoría del Big Bang sobre la creación del universo dice que tras una misteriosa explosión inicial se formaron las galaxias, estrellas, soles, planetas, la Tierra misma y, después de mucho tiempo, su civilización. Si esto fuera cierto nada habría impedido que otro planeta, en esta o en otra galaxia, haya creado otra civilización, seiscientos o seis mil años antes que la terrestre.

Hacia el año 1400 pocos habitantes de la Tierra habrían pronosticado teléfonos, radio, televisión, aviones, radar, fax, cine, video, bombas atómicas o viajes a la Luna. Aquellos ignorantes creían en una Tierra plana y en que el sol gira en su alrededor. Pero cerca del año 2000, la Humanidad sigue pensando el universo en los limitados términos humanos de lo que se puede ver. Cree que no puede haber vida en otros planetas porque allí el aire no tiene la combinación apropiada (79 partes de nitrógeno, 21 de oxígeno). Cree que la vida de una criatura está limitada a los promedios humanos (un máximo de 90 años) y no puede ser superior. Cree que un viaje interplanetario supone miles o millones de años aunque eso desprecia fuerzas desconocidas. En definitiva, piensa en los indios antes de Colón o en Europa antes de Copérnico o en la Física antes de Einstein. Y eso le impide creer en platos voladores. Esa es una jactancia humana, desafiada cada pocos meses por la irrupción de fenómenos todavía incomprensibles, que en Bariloche ya son frecuentes. Desde luego que no hay que hacer una religión con los platos voladores, pero ponerse fanáticos en descartarlos, negar lo sobrenatural, defender a la ciencia de hoy como la única posible, es la fórmula con la que Galileo fue obligado a abjurar de sus convicciones (1633). Todo el progreso humano se debió a los disidentes con su época, que tuvieron vidas muy difíciles y en algunos casos terminaron en la cruz o en la hoguera.

En el caso de Roswell, creer en la versión inofensiva de la Fuerza Aérea obliga a creer que todo lo demás es una enorme ficción, creada con muñecos de seis dedos, autopsias inventadas, testimonios falsos ante notarios públicos. Si eso es una ficción, y si nadie se dio cuenta de lo que era, el mundo debe celebrar la aparición de un nuevo dramaturgo, tan prolífico como Shakespeare, tan habilidoso como Steven Spielberg, con un formidable elenco a sus órdenes.

El País Cultural, Montevideo, 13 de octubre 1995.

H.A.T. contra todos

(cartas y polémicas)

H.A.T. mantuvo hasta el último aliento su ánimo de polemista, ya sea para denunciar deficiencias de servicios públicos o privados, o para hacerse responsable de lo escrito en cada página de ***El País Cultural***, sin importar quién fuera el autor de la nota impugnada. Fue así una asidua presencia en el correo de lectores de ***El País*** (denominado ***Ecos***) donde sostuvo una gran cantidad de batallas públicas por los motivos más diversos. La misma voluntad argumentativa aparece en la parte de su correspondencia privada que se ha conservado, donde reitera una independencia de criterio ajena a todo posible vínculo con su interlocutor. En algún caso el adversario que motiva su texto es su propia salud, que tuvo diversos tropiezos durante el período aunque no redujo su capacidad de trabajo. La última página, que se reproduce de manera facsimilar, no tiene otra explicación que la muy privada irritación de H.A.T. con algunos nombres prominentes de la cultura uruguaya, que solían quejarse cuando el ***Cultural*** los representaba de manera distinta a la imagen que tenían de sí mismos.

La siguiente es una selección muy ajustada de un material inmenso, que podría completar un cuarto volumen y que H.A.T. archivaba en una carpeta titulada "Elogios y Denuestos". Algunos nombres propios han sido modificados.

Los textos fueron escritos en Montevideo, salvo donde se indica.





Fe de erratas

Señor Director
FILMAR Y VER
Capital Federal
Buenos Aires, junio de 1974

De mi consideración:

La Fábrica Nacional de Erratas ha castigado rudamente a esa revista, a través de siete ediciones, con agravio para sus lectores y en medio de la aparente indiferencia de los distinguidos profesionales que supervisan esas páginas. No quiero hacer cuestión de que en la tapa del n.º 7 se mencione a Roman Polanski como Polansky, porque en la página 14 el lector verifica que el error no es del cronista; ocurre sin embargo que la FNE inventa allí una nueva ortografía para un título tan sencillo como **What?**

Quiero formular algunas precisiones sobre la filmografía de John Houseman (pág. 34 y 35), porque esa nota lleva mi firma y porque algunas erratas crean confusiones.

1) El nombre civil del productor era Jacques Haussmann y después fue modificado (legalmente) a John Houseman; así debe entenderse el segundo párrafo de la primera columna.

2) El gobierno norteamericano suspendió las actividades del Federal Theatre en 1937 y no en 1973 (tercera columna).

3) **Jane Eyre** fue un film producido en 1943 y no en 1934.

4) El director de **Miss Susie Slagle's** fue John Berry y no Barry.

5) El film de 1966 se llamó **Una mujer sin horizonte**; el título **Una mujer sin horizontal** puede ser gracioso pero también es erróneo.

Confío que estas líneas se publiquen tal como las escribo¹. A ese efecto, es aconsejable que los supervisores de esa revista las lean sin tocar el lápiz. A la inversa, puede ser aconsejable que los correctores de pruebas (si los hubiera) tengan lápices.

Atte.

H.A.T.

Filmar y ver, n.º 8, Buenos Aires, 1974.



Memorandum triste, para F.Z.²

marzo 197...

Estimado F,

Tenemos nuevos problemas administrativos, que pueden entorpecer el funcionamiento de nuestro suplemento. Le pido unos minutos de atención.

¹ No fue así: el apellido "Polanski" apareció escrito "Polanki".

² Miembro de la dirección del medio que editaba el suplemento que H.A.T. coordinaba en ese momento.

Tras una inspección del BPS, se descubrió que estamos pagando colaboraciones del suplemento sin descuento jubilatorio. Eso se llamaría evasión impositiva y puede provocar fuertes multas al diario. Debemos arreglarlo.

Como primera medida, se resolvió que cada colaborador firme unas líneas, declarando que ese trabajo no es su principal medio de vida sino una tarea ocasional. Con esa constancia, el pago quedaría exonerado del descuento jubilatorio. La fórmula parece aceptable, supuesto que el BPS también la acepte.

Quedan sin embargo tres problemas y sólo uno de ellos tiene una solución a la vista.

UNO— Colaboradores de otros países. Es el caso de CA (Madrid), JL (New York), VP (Los Ángeles), IM (Israel), entre otros. Hasta ahora, alguien del equipo cobró los importes en Caja y se ocupó de su envío al exterior, alguna vez mediante cheque. Hasta hoy no ha existido un solo problema con ese método. Ahora nos piden que los colaboradores en cuestión firmen una declaración similar a la arriba citada, quedando ajenos al descuento jubilatorio. Puede ser buena solución.

DOS— Notas publicadas o inéditas. La oficina de Recursos Humanos está pidiendo a cada colaborador, en el momento del pago, la constancia de la fecha en que se publicó su trabajo.

Esto es inaceptable, porque en muchos casos (en muchísimos casos) la nota o dibujo tendrán publicación futura. Agreguemos que ciertas tareas, como la selección y archivo de recortes y de fotos, no tienen ni pueden tener fecha de publicación. Quien sepa algo de diarios y especialmente de suplementos, sabrá también que es necesario tener en carpetas de Redacción mucho material de textos, dibujos y fotos, tanto para planificación de futuras ediciones como para corrección de las que están en trámite de impresión, sustituyendo por ejemplo una nota más larga o más corta por otra de tamaño adecuado. Pero en Recursos Humanos, donde no saben mucho de diarios ni de suplementos, el Sr. Carlos Salgado, nueva autoridad en periodismo, sostiene que lo correcto es pagar las notas o dibujos sólo después de su publicación. Está prohibiendo nuestras carpetas con material de reserva. Parece creer que los colaboradores nos fían el material por plazo indefinido. Ignora el ABC del trabajo.

He visto este drama en Editorial Abril de Buenos Aires, adscripto a Gerencia, controlando los gastos de once revistas distintas. Pagar sólo después de la publicación derivaba a menudo a incesantes reclamaciones de colaboradores, que protestan por la demora y creen ver mala voluntad en directores y secretarios de redacción. Provoca a su vez la otra mala voluntad del colaborador para trabajos futuros. Y supone también que cada revista debe llevar un doble control, por el material aceptado y por el material publicado. No tenemos un adscripto administrativo que se ocupe de pagos.

Es más sencillo y más práctico el método que hemos seguido hasta ahora. Tras su aceptación, la nota o dibujo entran en el borrador para la inmediata planilla de pagos. El colaborador cobra rápidamente su trabajo, con entera independencia de que se publique de inmediato o dentro de dos meses. Las fechas de publicación suelen depender de varios factores muy elásticos, que no son responsabilidad del colaborador y no deben afectarle. El Sr. Salgado se ha negado a escuchar estas consideraciones. Carece de dos oídos y mantiene criterios herméticos, más aptos para el ejército o para la fábrica de tornillos.

Pido mantener el sistema actual de pagos a colaboradores externos. Debe alcanzarse con que el recibo diga Nota Sobre Tal Tema. Estamos abiertos a toda inspección posterior. No perjudicamos a nadie ni a la empresa.

TRES— Colaboradores en planilla del diario. Primero cobraban como colaboradores externos. Tras la inspección del BPS, el Sr. Salgado objetó esos pagos, sosteniendo que todo lo escrito por los redactores debe ser entendido como comprendido en el sueldo y no debe ser pagado por separado. En el caso, esta nueva autoridad local en periodismo finge ignorar que los sueldos son escasos y que tales trabajos extras son tan necesarios para el redactor como para el suplemento que los pide. Por vía de ejemplo, yo puedo pedir una nota a especialistas del diario, como AJ en teatro, como GG en novela policial, LV en pintura o RC en música. Pero si no les puedo pagar deberé privarme de su ayuda. Subrayo que el sistema Salgado nos privaría de colaboradores.

Después el Sr. Salgado comunicó un sistema distinto. Dijo que los importes respectivos se agregarán al sueldo de cada uno, en el mes siguiente. Esto supone una demora en el pago y supone también una quita por descuento jubilatorio y por impuesto a las retribuciones personales. Pero es una idea que el BPS aceptaría.

Y aun después el Sr. Salgado comunicó (martes 16 de marzo, hora 15.30) otro método sensacional. Los redactores del diario recibirían su pago extra en bonos de canje con el Disco o con otros supermercados. Esto también parece inaceptable.

Personalmente me daría vergüenza pedir una nota sobre Pintura o Música y anunciar que lo pagaría con vales de comida o botellas de vino. Personalmente, yo también soy colaborador, con una columna firmada y semanal en Espectáculos que Vd. pidió hace casi dos años y que ha salido regularmente. Si debo cobrar en vales de comida, suspendo la columna semanal. A la fecha estoy dependiendo de ese pago extra por los gastos en creciente aumento, dentro de una empresa que rebajó los sueldos hace tres años a título "provisorio" y no volvió a aumentarlos. Después le cuento mi sueldo, que tiene un 32 por ciento de descuentos. Los vales de comida no me servirían para pagar los impuestos municipales, la Contribución Inmobiliaria, la Patente del auto, la nafta, las facturas de Teléfonos, Luz, Agua y Gas. No debo ampliar este tema, a menos que la nueva autoridad en periodismo necesite que le aclaren ideas.

Durante todo este tiempo hemos hecho el suplemento según normas y prácticas que en parte derivan de la experiencia. Hemos alcanzado cierto prestigio, aquí y en el exterior. No hemos tenido ninguna pelea con colaboradores. Somos un milagro de equipo estable, que desafía toda comparación. Creo que la empresa debería dejarnos trabajar sin inventarnos barreras administrativas que pueden ser aplicables a una fábrica de tornillos pero no al periodismo, el cual necesita más y mejores Recursos Humanos que los manejados por la sección respectiva. Me he permitido decir al Sr. Salgado, frente a frente, la simple frase "Usted se equivoca".

Agrego una consideración filosófica. Siempre creí que la obligación esencial del diario es la periodística y que todos los complementos (máquinas, publicidad, contabilidad, oficina de personal) deben estar al servicio del periodismo. Nunca me opuse a algunas disciplinas básicas. Pero ahora advierto nuevas medidas de Administración que pueden derivar a hacer mal periodismo.

Usted decidirá nuestro futuro, pero si esto es el fin de mis columnas o una nueva debilidad en el suplemento, déjeme agradecerle la atención y la comprensión que Vd. manifestó desde el comienzo hasta hoy. Doy conocimiento de este texto a todo el equipo. También envió copias a Carlos Salgado, porque nada tenemos que ocultar.

Atte.

Homero Alsina



Para Joaquim Romaguera i Ramio

Caro Joaquín,

Re: Catalunya y no Cataluña.

Me dices que no quieres polemizar pero me envías una carta cuya previsible consecuencia será polemizar: me marcas como “impertinentes” algunas observaciones que yo había hecho sobre la Srta. Lach³.

No quiero tener ni el menor disgusto entre tú y yo, que estamos unidos por muchas afinidades. Empiezo por lamentar que el día en que me escuchaste algo que te pareció “impertinente” no me lo hubieras señalado de inmediato. Habríamos evitado malentendidos. Pero quiero dejar muy claro este asunto, y después quiero olvidarme de él.

1) Tengo el mayor respeto por los catalanes y su idioma. Me parece harto razonable que los catalanes hablen catalán y que los húngaros hablen húngaro. Soy muy consciente de que, en el caso, el intruso soy yo.

2) También soy consciente de que este intruso debería aprender catalán. Me lo impiden las obligaciones prácticas (tiempo, dinero, transpiración) de mi vida. Creo que no hace falta abundar en el punto.

3) Un día te observé que en un texto castellano, donde decía Cataluña, enmendaste y pusiste Catalunya. Y recuerdo haberte señalado que la enmienda no era procedente: no escribes, en un texto castellano, France, Sverige o Great Britain, sino Francia, Suecia, Gran Bretaña. Ahora veo que te ofendiste por una observación que creí fundada.

4) No tengo quejas contra la Srta. Llach. Me ha atendido con suma corrección; ayer mismo, jueves 9, me vendió un libro con 25% de descuento, entre bromas sobre que Homero era el autor de *La Odisea* y de *La Ilíada*, libros de tradicional buena venta. Lo único que dije (y sólo te lo dije a ti) es que sostiene diálogos peculiares. Intercambiamos diez frases; las diez más van en castellano, las diez de ella van en catalán. Tiene su firmeza. Ese rasgo la diferencia de ti, de todo otro empleado de Gili que yo conozca, y de todo señor o señora en tiendas de mi barrio. Aun así, debo ponderar a la Srta. Llach por su espíritu didáctico, el mismo espíritu con que tú me envías un Decálogo. Gracias; lo conservaré.

Todos los temas del nacionalismo, de la raza y del idioma suelen excitar fibras muy sensibles. Hace poco leí en *El País* unas observaciones de Juan Benet, a las

que tituló, con toda intención, “Catalunha en la Espanya Moderna”. Y como era previsible se le tiraron encima las cartas de lectores catalanes, que ni siquiera toleraron su toque de humor (lo había).

Creo haber aprendido a no polemizar sobre estas cosas: alguna vez tuve que vérmelas con antisemitas y con pro-sionistas, descubriendo la imposibilidad de imponer argumentación alguna. La moraleja es que no hay que iniciar discusiones descaminadas que no llevan a punto alguno.

Ahora te ruego releer el punto 1), y después de ello te propongo olvidar el caso. Juntos tenemos muchas cosas que hacer.

Un abrazo,

Homero

Barcelona, 10 de junio 1983.



El crítico que dio el mal paso

DURANTE FEBRERO y marzo de 1986, una parte de la República Argentina vivió en la agonía y en el éxtasis a raíz de ciertos despachos procedentes de Hollywood. Se discutía allí la inminencia y luego la obtención del Oscar para una película argentina, titulada **La historia oficial**. Aunque la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood otorga esos premios, específicamente, a tales o cuales producciones, artesanos o técnicos, en este caso se trataba, misteriosamente, de un premio concedido a toda la República Argentina. Cuando la prensa local se hacía eco de ese glorioso evento, el tema pareció oportuno a la revista IDEA, publicada por el Instituto para el Desarrollo de Empresarios en la Argentina (Moreno 1850, Capital). Fue así como IDEA solicitó a un crítico local que escribiera algo al respecto. El crítico en cuestión tenía en el caso algunas ventajas: ya había escrito antes para IDEA, le gustaba **La historia oficial** y creía saber algo sobre los reglamentos y las circunstancias en que Hollywood lanza sus Oscars anuales. Pero también tenía claras desventajas, que IDEA no previó en el caso. No sólo era y es uruguayo (o argentino nacionalizado), sino que mantenía y mantiene cierto escepticismo, a veces irónico y otras veces sarcástico, sobre los complejos triunfalistas de muchos argentinos que pululan en su derredor. Había advertido, en su adolescencia, que los triunfos argentinos tienen muchos padres y que en cambio es difícil encontrar culpables cuando se produce la derrota. Sobre la nueva religión argentina de los premios puede consultarse un nutrido artículo del perspicaz sociólogo Carlos Ulanovsky (en *El Porteño*, mayo 1986), pero la documentación está casi todos los días en la prensa. Puede examinarse, por ejemplo, el ángulo local con que fue cubierto el último Festival de Cannes, donde se crearon muchas y delirantes expectativas sobre **Pobre mariposa**, terminadas en un fallo que la omitió por completo, con toda razón.

El crítico en cuestión entregó su nota a IDEA, diciendo sobre el Oscar y sus anexos lo bueno y lo malo, lo uno y lo otro. Creyó ser ecuánime, pero tropezó con argentinos. En las ocho semanas siguientes no se produjo conversación alguna sobre

³ Secretaría de la editorial Gustavo Gili, donde trabajaba Romaguera.

el caso. Al cabo de ellas, el crítico en cuestión recibió su artículo de vuelta, sin la menor explicación. Sólo le cabía entender que su texto no había sido bastante útil para el desarrollo de los empresarios de la Argentina, y que en consecuencia no se publicaba. Fue así como pensó que podía publicarlo en *El Porteño*, una revista donde algunos argentinos minoritarios se muestran a menudo rebeldes contra las estructuras existentes⁴.

En las ocho semanas intermedias también habían ocurrido otras cosas. A raíz de ellas, el crítico en cuestión había propuesto un título que creyó apto para *Crónica*, para *Radiolandia*, para *Gente*, para *La semana*. Decía:

La escritora japonesa María Kodama se casa con un argentino.

Tenía 59 espacios, que es un tamaño periodístico ideal para encabezar una página. Pero dos Jefes de Redacción le señalaron que no era una buena idea. Parece ser que la escritora no era japonesa del todo, con lo que tal título habría confundido mucho al lector.

El Porteño, Buenos Aires, julio 1986.



PENSAMIENTO CRIOLLO, VALOR CRIOLLO. Ocaso del Artista Incomprendido

LA REVISTA peronista *El Despertador* (n.º 14, fecha noviembre) ha hecho un valioso aporte al tema eterno del Artista Incomprendido Por Su Tiempo. El artículo está firmado por Julio Fernández Baraibar, a quién el taller de *El Despertador* llama reiteradamente Boroibor, con perjuicio para su solicitada fama. En esos mismos días, un cuadro de Vincent Van Gogh era rematado en New York por 49 millones de dólares, dato que un siglo antes habría afligido al pintor holandés, quien en toda su dramática vida (1853-1890) vendió solamente un cuadro, fue ignorado por su época y terminó en la miseria, la locura y el suicidio. Contra ese magno precedente de incomprensión, Fernández Baraibar o Boroibor cuenta con la ventaja de participar de un cine nacional, exitoso, popular. También disfruta de una página completa en *El Despertador*, una revista que inicia su columna editorial con algunas palabras de Perón, a los fines de "abrir un surco propio con pensamiento criollo, sentimiento criollo y valor criollo". En un acto de loable verticalidad, Fernández Baraibar o Boroibor señala en sus últimas líneas que "hemos decidido volver a Liniers, a la Matanza, a Isidro Casanova, a nuestro país, en suma", con la esperanza de retornar a lo criollo. Pero a pesar de esas cálidas aperturas, Fernández Baraibar o Boroibor demuestra ser un artista exigente consigo mismo, se considera parcialmente incomprendido por su época y deja de ello una larga constancia en *El Despertador*. Se queja más que Van Gogh.

Fernández Baraibar o Boroibor fue co-autor de **Chorros**, una película que él rotula como "*comedia satírica*" y que trata de Bancos que roban a terceros y de bancarios que roban a su Banco. En el curso de esa comedia satírica se incluyen algunas escenas recordables: 1) Hombre que disfruta mirando video porno en la intimidad de su dormitorio; 2) Hombre que orina ruidosamente sobre macetero en lujosa oficina, porque no ha encontrado un WC a tiempo; 3) Hombre sentado en el inodoro, donde atiende algún menudo problema ocasional de su familia; 4) Hombre desnudo que se precipita reiteradamente sobre mujer desnuda, entre jadeos e interjecciones varias y con finalidades probablemente reproductivas. Ninguna de esas delicadas intimidades tiene la menor relación con la conducta bancaria o anti-bancaria de tales personajes, que quedan así definidos como seres humanos. Pero la inclusión de tales refinamientos no es ningún misterio, porque los integra con una sólida tradición cómica argentina, que arranca en Florencio Parravicini, prosigue con las sutilezas del Teatro Maipo y culmina con el sofisticado humor criollo de Jorge Porcel, Alberto Olmedo y Moría Casan.

LA OPINIÓN AJENA. **Chorros** obtuvo buena boletería en Liniers, Isidro Casanova y Matanza, sitios estos donde una comedia satírica nunca pasa desapercibida. También obtuvo reseñas favorables en *Clarín* y *La Nación*, que son reconocidas tribunas de doctrina en su exigente crítica cinematográfica de la producción nacional. Pero a un artista riguroso como Fernández Baraibar o Boroibor sólo podía haberle satisfecho una recepción crítica más cercana a la unanimidad. En su artículo de *El Despertador*, el artista dice haber previsto que se publicarían reseñas adversas en *Ámbito Financiero* y en *El Cronista Comercial*, porque allí presumiblemente los críticos cinematográficos recibieron órdenes estrictas de empresas sumergidas en la corrupción de los banqueros, con lo cual no tolerarían una comedia satírica al respecto. Pero eso no dio a Fernández Baraibar o Boroibor una adecuada explicación sobre otra reseña adversa en *Página/12* (setiembre 11)⁵. Tras una debida consulta con la almohada, el Artista Incomprendido descubrió también la verdad de ese enigma. Descubrió y dijo que *Página/12* es un diario alfonsinista, dato con el cual sorprenderá por lo menos a Raúl Alfonsín. Y al comunicar ese hallazgo en *El Despertador*, agregó con herido orgullo que la conspiración venía de antes, porque el tal diario alfonsinista no había comentado el estreno de su película anterior, titulada **Sentimientos-Mirta de Liniers a Estambul**. No advirtió en el caso que el estreno de **Sentimientos** se produjo en mayo 21 y que *Página/12* comenzó su vida pública en mayo 26.

Más profundamente, Fernández Baraibar o Boroibor descubrió también que el cronista de *Página/12* es un reaccionario y un gorila, un enemigo de todo lo nacional, un ejemplo de "profunda mala fe" y de "insólita dependencia cultural", un ignorante de los vaciamientos en empresas financieras y un culpable de juicios "íntimamente cipayos". Peor aun: descubrió que el tal cronista de *Página/12* es un archivista y un venerable erudito, rasgos estos que, de ser ciertos, lo inhabilitarían para siempre como crítico cinematográfico. El trazo grueso de esas palabras en *El Despertador* es el mismo trazo de algunas situaciones y diálogos de **Chorros**. Revela en Fernández Baraibar o Boroibor la ilusión de creer que quienes discrepen con su película son enemigos de la patria, del pueblo, de la

⁴ La nota se tituló *El Oscar: una historia que trae cola*. Ver pág. 343.

⁵ Ver pág. 359.

clase obrera, del cine argentino y del ser nacional. No llega a advertir que si ése fuera realmente el caso, *Página12* no habría publicado alguna palabra lateral de encomio sobre **Sentimientos** (en la misma nota de setiembre 11) o sobre **Memorias y olvidos** de Simón Feldman (edición de agosto 15), por ejemplo. Allí faltó almohada.

Fernandez Baraibar o Boroibor tampoco quiere releer la misma nota que le fastidia, donde advertiría que en ella no se dice una sola palabra contra la intención socio-política de **Chorros**, porque las objeciones son de otro orden y así se expresan. Se objeta una anécdota policíaca que la película sólo llega a prender con débiles alfileres. Se objeta una escasa expresividad visual. Y se objeta un humorismo fácil, que no ataca en el centro de su propio tema y que se desvía a chistes laterales y ocasionalmente procaces. Todo ello es materia opinable, desde luego, y parece justo recordar que **Chorros** le gusta mucho a Fernández Baraibar o Boroibor, a *Clarín* y a *La Nación*, que son diarios menos cipayos que *Página12*, como es bien sabido. Pero el Artista Incomprendido no debe afligirse por no haber logrado la unanimidad. En su futuro le quedan los posibles premios de los festivales europeos, que estimarán este fino humor argentino. Le queda el posible Oscar de Hollywood a la Película Muy Hablada en Otro Idioma, con la consiguiente reposición de **Chorros** en todo el país, más una adecuada publicidad que destaque los recortes de *Clarín*, de *La Nación* y de *El Despertador*. Dentro de un siglo, también es posible que una copia de **Chorros** sea subastada por 49 millones de dólares, como obra magna del pensamiento criollo y del valor criollo, que algunos críticos infames y cipayos no supieron comprender en 1987.

Página12, Buenos Aires, 17 de noviembre 1987.



MEMORANDUM

De: Homero Alsina

A: Manuel Sánchez – Oficina de Personal

De acuerdo a lo convenido, le informo sobre el problema del ruido en Plaza Cagancha, que afecta a numerosos funcionarios en este edificio. Los problemas básicos son dos:

MÚSICOS AMBULANTES. Ayer y hoy se trató de dos jóvenes con tambores (único instrumento) a lo largo de varias horas. Examinado el caso, adujeron hacer música (sic), agregando que la plaza es pública y que viven de las monedas que los transeúntes dejan en una boina en el suelo. Pero han existido otros casos similares.

PARLANTES FIJOS. Estos constituyen una maldición mayor. Se instalan con equipos sonoros y parlantes. Repiten una consigna (política, sindical, comercial) que dura 40 segundos, con escasa música. La repetición puede durar toda la tarde. Fue un suplicio especial durante el reciente pedido de firmas para el referéndum de UTE. Antes lo fue en las elecciones (tres parlantes simultáneos, de tres bandos políticos) y en toda agitación sindical uruguaya, rubro abundante.

Hasta ahora han sido inútiles las denuncias y gestiones ante la Intendencia Municipal de Montevideo. Es probable que la vigilancia de la Plaza pueda arreglar algunos extremos del problema. Le agradeceremos lo que se pueda hacer al respecto.

Atentamente,
Alsina

16 de julio 1998.



Aviso de ausencia⁶

Caro,

Las urinarias siguen a la espera del Holocausto, con ardores intensos pero efímeros cada 37 minutos y un calambre sin aviso cada 53. Todavía no estoy en coma y he compuesto "Waiting for the Antibiotics" (foxtrot), que no será un **best-seller**. Entretanto, debo prever la posibilidad de no llegar allí hasta el lunes.

1) Llave pequeñita es de mi escritorio. Se aplica a cerradura en el lateral derecho. Sacarás tu chocolate y, supuesto el cambio de muebles, podrás trasladar papeles y bobadas. No te aflijas por el orden. El cajón se cierra sin llave, con sólo empujar la cerradura.

2) Te adjunto nota **Encuestas**. Le hice mínimos retoques. Conviene que esté allí y no aquí, por si Laszlo entrega lo suyo. Creo que da una página. Sugiero dibujo de Maca; hay uno de Zambra, pero es muy lúgubre para el tema. Para encontrar a Maca llamas a escritorio de Jorge De Arteaga, cuyo número te darán Mónica o Raquel. No tengo fotocopia del texto.

3) Nota **Apuntes del Cultural** fue pedida por Jorge B. Rivera, para un libro suyo s/periodismo y cultura. Debió ser enviada el martes 19, pero no se pudo. Procura transmitirla por Fax, vía Mónica o Raquel.

4) Creo que debes conseguir en [la biblioteca] Artigas-Washington la foto de Henry Luce. No nos sirve al efecto la colección de **Time**, porque murió en 1967.

No olvides poner el agua para el té, aunque quizás no haya té. Hay que estar en todo, fucking shit.

H.



⁶ Sin fecha, aunque con toda probabilidad fue redactado para Álvaro Buela en julio 1998.

Cara C.⁷,

Primero las buenas. Tu nota sobre Rogelio García Lupo tiene excelente merca (como dice Elvio) y sospecho que la destacaremos. Revela la dedicación y la independencia que te había notado antes. Y ahora las malas:

a) En próxima nota, no subrayes nada. Lo haremos aquí. Es más fácil subrayar lo necesario que borrar el subrayado erróneo.

b) Rating y no raiting, por favor.

c) No escribas en las primera página lo que la nota dirá después. Eliminaremos ocho líneas de la primera carilla.

d) Debes releerte. Se te quedan errores de máquina, pecados de concordancia verbal y artículos (las, los, la) omitidos.

e) El entorno de la entrevista sirve cuando funciona. Si no funciona, es una largueza innecesaria: García Lupo pide un café, las bocinas suenan en la calle.

f) Menciona fechas políticas importantes y dices 17 de julio del 45. Obviamente, García Lupo dijo y quiso decir 17 octubre 45.

g) En pag. 8 dices que RGL desayuna cada mañana con *Clarín, Página|12* y *The Miami Herald*. Apuesto a que es *The Buenos Aires Herald* y no otra cosa. Se lo preguntas, le das mis abrazos (nos queremos), le dices que la nota saldrá bien. Y después Elvio me comunica el dato por Fax. En su defecto, tacho simplemente *Miami Herald*.

Un abrazo, con todo.

HAT/hat

18 de agosto 1998.



Demasiado tarde

En agosto 1998 H.A.T. publicó una nota en *El País Cultural* titulada *Una historia mal conocida*, sobre los resultados de una encuesta realizada para determinar las cien mejores películas norteamericanas. Allí comenzaba quejándose de que esa noticia la diera primero el diario *El Observador* “y demasiado tarde *El País*”. Eso motivó un Fax de Jorge Abbondanza, que en ese momento dirigía el suplemento de Espectáculos de *El País*, donde recuerda a H.A.T. que la demora se debió a graves problemas personales del periodista encargado de la nota, por lo que considera la frase “un golpe bajo, seguramente innecesario”.

Caro Jorge,

Recibido su Fax sobre la frase “y demasiado tarde *El País*”.

⁷ Devolución a una colaboradora porteña de *El País Cultural*.

Tiene Vd. Razón y sólo me queda humillarme y pedir disculpas. En el caso me pasé de la raya en la ostentación de una independencia periodística: había una diferencia notoria entre las notas de *El Observador* y de *El País*, que eran las comparables en el caso.

Pero pude haberlo evitado y no hacerme el loco.

Confío que esto no altere nuestras relaciones, que el tema será olvidado o que, como dijo Sanguinetti, termine por ser un tema para historiadores.

Extendamos esto a toda la página de Espectáculos, desde luego.

Un abrazo,

hat/hat



Texto general para colaboradores espontáneos

El País Cultural no mantiene correspondencia con presuntos colaboradores. Pero examina materiales que le son enviados. Confiar en que contestemos mensajes por correo electrónico es esperar demasiado. Ésta es la excepción. Atentamente,

Alsina.



La política y cómo no escribir

MEMORANDUM PARA UN secretario de redacción muy empeñoso:

Me has preguntado por qué no quiero escribir en el diario sobre política nacional. Ante mis obvias respuestas me dijiste que debía explicarlo, y que además podía hacerlo con libertad, con franqueza, con espacio y con los etcéteras que fueran necesarios. Esa fue tu forma astuta de hacerme escribir de política nacional en el diario. Transo, pero sólo por hoy.

MUCHO RUIDO. Así que la respuesta mayor es que la política nacional me provoca momentos de irritación, de depresión, de fatiga, o todo junto en pocos minutos. Sin poder evitarlo, escucho a los parlantes que vociferan desde camionetas, en toda la ciudad, y que no son muy diferentes a los de otras camionetas que en los fines de semana pregonan las farmacias de turno, especialmente en Pocitos y especialmente en horas de la siesta. Oigo sus musiquitas monótonas, con sus refranes repetidos, y me veo pensando que eso fue ideado por débiles mentales o, a la inversa, por ingeniosos políticos que tratan a los presuntos votantes como débiles mentales. Gastan tiempo y dinero (ajeno) en una propaganda que sólo puede convencer por insistencia, como alguna vez lo recomendó Goebbels.

Y si bien los parlantes pueden ser comparados con una tortura medieval, de las que se leen en libros, hay otros refinamientos modernos que la Edad Media no pudo alcanzar. Uno es juntar dos camionetas de partidos distintos, con musiquitas distintas y refranes distintos, pero a pocos metros de distancia entre sí. Lo he sufrido desde un escritorio en Plaza Cagancha, durante las últimas elecciones, poco antes de pedir pasaje a Marte (no lo conseguí). Un refinamiento aun mayor, también desconocido en la Edad Media, es el parlante fijo en un local equis, destinado a aburrir a todo un barrio, durante varias semanas, al solo efecto de que los vecinos voten cualquier otro partido menos al responsable de ese parlante. Es obvio que todos estos extremos podrían ser corregidos por intendentes, ediles, ministros y hasta diputados, pero también es obvio que todos ellos son políticos y que están interesados en cultivar esos atentados. Lo hacen, ya lo sé, para mi irritación, mi depresión o mi fatiga.

Y ahí tienes una primera explicación de mis reservas sobre el discurso político y en especial sobre los demagogos que anuncian "servir a los vecinos de Montevideo" o frases similares.

PARTIENDO PARTIDOS. Hay más. No puedo, no debo y no quiero creer en los discursos sobre la Unidad del Partido, cualquier partido, cuando veo que las tres fracciones mayores del país están divididas por luchas internas, en una manifestación más de la lucha por el poder, que es una enfermedad humana habitual y que ha generado recientes desastres en Argentina, en Paraguay, en Ecuador, en Yugoslavia. Me he preguntado por los motivos de esa lucha por el poder y debo descartar el afán de la riqueza personal, objetivo que han conseguido presidentes en México pero que resulta improbable o restringido en Uruguay. Con lo cual la lucha por el poder sólo puede ser atribuida a los excesos de la vanidad personal, que deriva al afán de colocarse en primer plano para ser vapuleado cada día por los opositores y también por los correligionarios.

LAS AMBICIONES. La respuesta idealista a esa objeción es que el político también lucha por el poder para imponer tales o cuales planes de reforma social y de buena administración. Y allí les creo la intención, pero no la práctica. Cada una de las fracciones políticas tiene sus conservadores y sus progresistas (usan otros adjetivos) pero en la práctica todos quedan envueltos en un mismo paquete, llegan a la "coalición" como paso inevitable para gobernar y terminan por transacciones y concesiones, que reducen o hasta impiden la aplicación de aquellos propósitos. Su dificultad se hace evidente cuando llegan por ejemplo a un Ministerio y descubren que la economía nacional, o el compromiso económico con el extranjero, o quizás la burocracia local, les impiden hacer más rápidos ciertos pagos, abreviar ciertos trámites, emprender ciertas obras, despedir a ciertos funcionarios ineptos o demasiado despiertos. Es bien sabido que en Uruguay se hace de todo, pero siempre a medias. Los ideales no alcanzan.

Si lo antedicho te parece el exceso de un habitante demasiado susceptible a las molestias cotidianas, debo recordarte que en el futuro cercano hay tres ceremonias electorales, por las internas, las generales y el posible balotaje. Lo cual supone más camionetas, más parlantes, más musiquita, más recintos de votación empapelados con boletas que ya no caben. Supone también un gasto para el presupuesto

nacional (tu dinero y el mío), similar al derroche de dos recientes intentos para un referéndum que no llegó a existir.

Hay otros derroches, desde luego. Por un lado se aplica un impuesto del seis por ciento a los sueldos, que es todo un abuso, y por otro lado se gasta en embajadas, en viajes o en la inútil publicidad de entes autónomos (Antel, UTE, ANCAP) que tienen monopolios y no la necesitan. Los topes jubilatorios son un agravio para quienes han trabajado toda su vida y se encuentran con que al jubilarse deberán vivir con la tercera parte de sus sueldos. Y si no se resignan a esa situación y siguen trabajando mientras puedan hacerlo, le seguirán pagando al BPS un 15 por ciento de sus sueldos, sin que eso aumente en un centavo su jubilación futura. Todavía no apareció un ministro que explique ese agravio al trabajador honesto.

LOS COLORES. Debo agregar mi resistencia a los llamados "cintillos" partidarios, que no eligen ideas ni programas sino colores, tradiciones, antiguos líderes. Eso ya era molesto en una época en que Montevideo tenía once diarios, con un periodismo uniformado en la política y torcido en la información, donde (por ejemplo) un homenaje a Aparicio Saravia jamás sería mencionado por un diario colorado, mientras un homenaje (por ejemplo) a Baltasar Brum no sería mencionado por un diario blanco. Eso ha mejorado y hoy tenemos un periodismo más abierto. En mi adolescencia me molestaba ya otra aplicación del "cintillo", con una Ley de Lemas que sumaba votos de conservadores y liberales dentro del Partido Rival. El absurdo resultado era votar al señor Jota y con eso dar el triunfo al señor Zeta, cuyas posturas políticas eran muy distintas. Algo similar sucedía cuando al ciudadano se le obligaba a votar a un mismo partido para la elección nacional y la municipal. Allí se le impone el "cintillo", aunque él crea honestamente que el señor Be (del Partido Uno) sería un buen candidato para presidente y el señor Efe (del Partido Dos) sería el mejor intendente posible. De allí debió salir la frase "como el Uruguay no hay".

El caso Blancos versus Colorados pareció encaminarse de otra manera, alrededor de 1970, cuando algunos grupos de izquierda resolvieron apartarse de tales consignas y formar un Frente Amplio. Pero eso también degeneró, por la división de sus diversos grupos, siguiendo una tradición de escisiones en todas las izquierdas de la historia (revoluciones francesa y rusa, guerra civil española, por ejemplo). Así que el Frente Amplio local debió incluir las volteretas de un Partido Comunista, que respondía a las otras volteretas de la Unión Soviética y que siempre tuvo sus propias luchas internas, desde Arismendi versus Gómez, hace ya décadas. La izquierda hizo evidentes las discrepancias entre grupos, haciendo Frentes Angostos de un Frente Amplio anterior. Condujo también a un candidato demagogo y plagario, que se ha negado a explicar sus plagios y que hace poco recomendaba bajar los impuestos y subir los sueldos a los maestros, dos finalidades que chocarían entre sí⁸. Y llegamos más cerca a otra Intendencia que amplía las aceras de 18 de Julio, con trastornos urbanos infinitos, un gasto considerable y un drama para el transporte público, pero en cambio tolera carritos de basura sin luces ni chapas, alcantarillas obturadas, música horrible en los ómnibus, inspectores del

⁸ Se refiere a Tabaré Vázquez, luego presidente del Uruguay.

tránsito que cultivan su prepotencia (o sus comisiones) más un atroz régimen de estacionamientos, multas y cepos que son toda una estructura fascista impuesta por una autoridad que se cree socialista. A través de Blancos, de Colorados y de Frente Amplistas, no he visto todavía que se abrevie la atención al público en los mostradores, donde suele haber atención escasa mientras dos empleadas, al fondo del despacho, toman el té de las cinco. Tampoco he sabido, desde mi adolescencia, para qué sirve el ejército uruguayo, cuyos gastos y personal estarían mejor aplicados a la policía, así sea para aumentar la vigilancia callejera, en una época de asaltos sin fin. Por lo que sé del ejército (y no conozco sus cifras) sólo sirvió para apoyar una dictadura. Otras guerras no tuvo, ni es probable que las tenga y si las tiene será aplastado en media hora por Argentina, por Brasil o por cualquier otro rival, incluyendo Zimbabwe o Liberia. Ruego mirar el ejemplo de Costa Rica, donde comprobé que no hay ejército y donde se gasta dinero en las universidades y en becas estudiantiles, a un grado envidiable.

Estoy seguro de que las líneas previas dicen cosas obvias, ya descubiertas por otros. También estoy seguro de que serán leídas por algunos políticos. Finalmente, estoy seguro de que después No Pasará Nada. Y estos son los motivos por los que no quiero escribir de política nacional en vísperas de elecciones. Sólo conquistaría algunos enemigos más. Tuyo, atento,

H.A.T.

Nota: El autor se ocupa de periodismo cultural, cerca de aquí.

El País, 15 de abril 1999.



MEMORANDUM

De: Homero Alsina – País Cultural

A. Martín Aguirre – Director.

En *El País Cultural* (658, junio 14) hemos publicado una nota sobre la Biblioteca Nacional, con firma de Walter Pernas y con título en dos líneas:

Biblioteca Nacional: un dinosaurio en 18 de Julio
A la búsqueda del dinero perdido

El director de la Biblioteca Nacional, Sr. Raúl Vallarino, protestó contra esa nota en dos instancias. Primero envió una carta, señalando sus observaciones a la nota y en especial lo que el cronista habría omitido. Pasé ese texto a la sección ECOS, que en efecto la publicó de inmediato (miércoles 19 de junio). Como le expliqué por teléfono a Vallarino, ese era el camino más rápido para la publicación. En el Cultural no sólo carecemos de una página de lectores sino que se produciría una demora de dos o tres semanas.

El martes 18 me llamó el Sr. Vallarino para comunicarme que había instruido a sus abogados para que iniciaran una demanda judicial contra *El País*, a raíz de esa nota. De sus palabras infero que le molestan dos datos:

- 1) La mención de un "dinero perdido", porque algún lector podría inferir que cierto funcionario de la Biblioteca se habría quedado con dinero ajeno;
- 2) La palabra "dinosaurio", que da idea de un gran atraso en los procedimientos de la Biblioteca, con olvido de algunos progresos realizados.

Algo debo señalar al respecto.

DINERO. Como se lo señala claramente en la nota (col. 2, página 10), se trata de una donación que la Comunidad Europea quiso hacer en 1999 a la Biblioteca, por un importe cercano a los dos millones de dólares. En ese momento la Biblioteca rechazó la donación. No quería o no podía aceptar las condiciones adicionales del convenio. Ese es el aludido "dinero perdido".

En toda la nota no existe la menor sugerencia de que ese dinero haya sido recibido en la Biblioteca. No existe en todo el texto un agravio que justifique la mencionada demanda judicial.

DINOSAURIO. La nota señala algunas deficiencias en el funcionamiento de la Biblioteca, como los ficheros en tarjetas de cartulina, los libros que figuran en los registros pero no en los estantes, las demoras en la atención al público. Esas deficiencias no fueron inventadas por el cronista. Son la experiencia de quienes concurren a hacer consultas y son el motivo de que el suplemento haya encargado esa nota, para que los gobernantes se enteren del atraso en una zona de la cultura nacional. Tal atraso tecnológico existe, aunque al mismo tiempo la Biblioteca haya climatizado alguna sala y haya iniciado la publicación de autores nacionales, como lo señala la carta publicada.

Si se concreta la demanda judicial anunciada, confío en tener conocimiento de ella, para colaborar en la defensa de la nota y del diario.

Atentamente,
Homero Alsina

20 de junio 2002.



Sobre el Servicio Médico Móvil

A COMIENZOS DE OCTUBRE, un periodista uruguayo, que aquí llamaremos A, integró con su esposa un grupo de viaje por ciudades de España y Portugal. Antes tuvo la precaución de aceptar y pagar una póliza de "Cobertura en Viaje" ofrecida por el Servicio Médico Móvil (SMM). En la noche de su llegada a Lugo (Galicia), el hombre sufrió una repentina crisis de fiebre y vómitos. La Sra. A consiguió una atención de

urgencia en una clínica lejana y terminó por dejar internado a su marido. Por curiosa coincidencia, el sanatorio está situado en la calle Montevideo de Lugo. También tiene el curioso nombre de Nuestra Virgen de los Ojos Grandes, por una santa local.

Cuatro horas después de la internación, la Sra. A. consiguió también llamar a SMM en Montevideo y dar cuenta del caso. Pasado un rato, la llamaron de SMM Buenos Aires (presumible casa central), pidieron información complementaria y solicitaron que se les remitiera por Fax una copia de los pasajes aéreos, que serían el documento inicial de un trámite. Eso se hizo, con lo cual quedó una constancia escrita sobre el caso. Los gastos médicos parecían cubiertos.

Dos días después, un señor de SMM en Buenos Aires llamó por teléfono al Sanatorio en cuestión, donde A seguía internado, para comunicar que la empresa no se haría cargo de abonar los gastos médicos y sus derivaciones. Adujo, como único motivo, que la póliza pide una comunicación inmediata del caso y que de hecho esa llamada se hizo cuatro horas después de la decisión de internar al Sr. A, dato que seguramente extrajo de los registros telefónicos de la SMM. Invocar la demora era un claro pretexto para no pagar una cuenta que podría crecer. También era un pretexto muy débil. Con que esa llamada telefónica se hiciera a las dos, las cuatro o las quince horas de la internación, nada se habría modificado, porque el enfermo siguió allí cinco días y todos los datos proporcionados eran incuestionables y se ajustaban a la "cobertura en viaje" que la póliza pretende cubrir. Pero la SMM debe tener sus propios reglamentos, donde dice que una llamada a las cuatro horas no es una llamada inmediata. Así gana el partido. Con los reglamentos en la mano, le darán la razón todos los gerentes, los contadores, los bancarios, los comisarios, los jueces de fútbol, los sargentos y todos aquellos seres humanos que piensan que los reglamentos existen para ser cumplidos, así sea en medio de la guerra atómica.

Lo único que le queda fuera es la realidad. Con su postura, la SMM se niega a imaginar a una señora en una ciudad desconocida, en una madrugada invernal, con un marido en crisis de fiebre, ansiosa por encontrar un diagnóstico médico (que obliga a esperar) y después ansiosa por conseguir quien le permita una llamada telefónica de larga distancia, lo cual también obliga a esperar. Quien no entienda esa situación no sirve para dirigir una empresa médica ni sirve para Ministro de Salud Pública.

Alguna acotación debe ser agregada. La SMM no tiene que preocuparse ya por el riesgo de sus dineros en aquel episodio. Los gastos médicos ya fueron asumidos en su mayor parte por la compañía X, que es una empresa más seria que otras y que cubre habitualmente los riesgos de las agencias españolas de viaje. Esta otra cobertura no fue invocada por el señor de la SMM, que seguramente la ignoraba y que sólo mencionó la demora en la llamada. Pero le vino bien. En segundo lugar, la SMM se está enterando de que ha perdido dos socios, uno de los cuales es un convaleciente de quien le conviene librarse. En tercer lugar, los incautos que viajen con la protección de SMM deben aprender a no enfermarse en sitios alejados y en horarios imprudentes.

Homero Alsina Thevenet

El País, 18 de octubre 2002.



ESTE CUENTO ES PARA LA Intendencia Municipal de Montevideo, Departamento de Quejas Inútiles.

Un habitante de Montevideo, que llamaremos Zeta, es propietario de un modesto auto Volkswagen, modelo 1987, matrícula SAF 4246, padrón 346819. Hasta el año 2002 estuvo totalmente al día con la Intendencia, sin ningún incidente sobre multas o atrasos.

Pero en enero 2003 no le llegó la hoja relativa al pago de la patente por el vehículo. En los diarios había constancia de que los inspectores municipales estaban persiguiendo a los morosos en el pago. Así que Zeta recurrió a la computadora y allí le dieron un duplicado de la hoja. Todos los datos del vehículo eran correctos y allí se indicaba además un vencimiento en enero 21. Pero estaba mal el nombre. En lugar de Zeta, el documento estaba dirigido a un señor de iniciales J.S., en la calle Domingo Torres, que no tuvo ni tiene la menor relación con Zeta o con el coche citado ut supra. Era un evidente error de tipeo o de papeles, error cometido por funcionarios informáticos de la intendencia. Encontrado luego por teléfono, J.S. contestó que en efecto había recibido en enero una factura para pagar la patente de un Volkswagen. Pero la tiró, porque no le correspondía.

Así que el señor Zeta fue a la IMM, esperó cincuenta minutos y consiguió explicar el caso a la señorita de la mesa 6. Con buena voluntad ella hizo una nueva factura, con los datos correctos. Pero Zeta observó que le recargaban \$ 173.- (ciento setenta y tres pesos) como multa, por pago retardado (enero 21 a febrero 12). Protestó el recargo, porque la demora en el pago se debió exclusivamente a una factura mal hecha y mal enviada por la IMM. La respuesta de la Señorita Seis:

- a) Los recargos por demora en el pago surgen automáticamente de la máquina, que confronta fechas de vencimiento y de pago;
- b) La Señorita Seis no tiene autoridad para dejar multas sin efecto.

El caso se incorpora a la factura mensual por "gas mercurio" que el Sr. Zeta paga sin muchas ganas, porque no ha visto ese gas mercurio en todo el barrio. Pero así es la vida en Montevideo. A los males de la burocracia se agregan las torpezas y órdenes de la informática. Peor están en Bagdad, desde luego.

Homero Alsina Thevenet

El País, 15 de febrero 2003.



MEMORANDUM⁹

De: Homero Alsina

A: J.M.P.

Ante todo, le agradezco los abrumadores elogios de su carta. Un amigo me señaló una vez que “los elogios son buenos cuando vienen solos” sin tener que pedirlos. Y me excuso de no opinar sobre poesía, mundo que me resulta bastante remoto. En materia parecida, alguien dijo “no sé nada de pintura, pero sé lo que me gusta”.

Tengo objeciones a su cuento y especialmente a su prosa. En el texto no hay datos que alimenten un suspenso sobre la identidad del forastero, que termina por ser Alfredo Yabrán, pero pudo ser Pinochet, Lula da Silva o Sean Connery. Ese suspenso parece necesario si el autor quiere dar un final sorpresivo. El texto debe dar datos que induzcan al interrogante o al error. Sugiero leer Chejov.

Y sugiero un lenguaje simple. La prosa es rebuscada al exceso. Veo que *el viento ululaba día y noche*, que se calmaba *en la hora bruna*, que *la bella diosa pagana vestía un breech de montar bordeaux*, que en sus pensamientos dice “no me toques, no consideres mi génesis”, que el viento *andaba encapuchado afilando sus puñales fríos*, que el desconocido vestía zapatos acharolados color guinda y llevaba un maletín de cuero pecarí. Y eso sigue con tacitas *British made*, con mermelada ácida, con *el Chevrolet corriendo por el derrotero asaz* (y no azaz) *desierto en la gélida madrugada*, o con *un viento ardiente lleno de hosquedad* y con *pájaros heridos al paso de la noche*.

Tanto el fraseo literario como el exceso en el detalle físico son distracciones y desvíos de lo que el cuento debió tener: un asunto y un desarrollo. Creo que fue Horacio Quiroga (o quizás John Cheever) en sus consejos para cuentistas, quien señaló que en un cuento todo debe funcionar. Si en el primer párrafo aparecen un martillo, un lápiz o un revolver, esos objetos deben importar en la trama inmediata. Si no importan, sólo son decorados que sobran y entorpecen.

Sospecho que con estas observaciones me haré odioso, pero Vd. pidió mi pronunciamiento. Gracias por haber pensado en mí.

Atte.

Homero Alsina

País Cultural

15 de julio 2003.

Para I.C.¹⁰

Estimado amigo,

Traje a mi almohada su atenta de febrero 6. La almohada me contestó un par de cosas.

Una vez alguien seleccionó y recopiló la correspondencia entre George Bernard Shaw y su amada Mrs. Patrick Campbell. Si eso funcionó en teatro (y realmente funcionó) no cabe atribuirlo a que ambos fueran historia sino a una combinación de ingenio, drama, humor, idea y sentimiento que de allí surgía.

Otra vez alguien enfrentó en teatro a Victoria Ocampo con Evita Perón. Si eso funcionó en teatro (y funcionó) no cabe atribuirlo a que ambas mujeres fueran historia sino a que expresaban una oposición (ideológica, económica; digamos “lucha de clases”) que seguía teniendo vigencia para el público argentino. Era ficción, desde luego, porque ambas mujeres nunca se juntaron. Pero como dijo alguna vez Ingmar Bergman, y aquí me repito, “el arte es una mentira que ayuda a comprender una verdad”.

Ahora me llegan Batlle y Saravia. No sé de la sustancia de su libro otra cosa que lo que nuestro colaborador resume. Podría entender una reseña elogiosa suya:

“Al examinar la vida y luego la agonía de dos célebres personajes nacionales, I.C. explora las raíces ideológicas de los Partidos Blanco y Colorado, que serían parte fundamental de la vida política uruguaya en todo un siglo. Explica así la veneración que ambos nombres reciben de sus actuales partidarios”.

También puedo entender una reseña adversa:

“Tomando como base a dos personajes fundamentales en la vida política nacional, I.C. desperdicia la oportunidad de mostrar las raíces ideológicas de los Partidos Blanco y Colorado, que fueron parte fundamental de la vida política uruguaya en todo un siglo. Su texto parece distante de las agitaciones políticas de hoy”.

La segunda hipótesis se parece más a la crónica real. Él la dice con otras palabras: “...tampoco hay la buena inmortalidad de las ideas...”. Y eso condice con una de las primeras frases: “por qué este tema, ahora”.

La moraleja sería que este tema, ahora, no estaría mal elegido si engarzara con la realidad social y política de 2004. Pero parece que eso no ocurre. No lo digo yo; lo dice nuestro colaborador y tiene todo el derecho a opinarlo. Desde luego, nadie le prohíbe a Vd. que escriba sobre Batlle y Saravia porque se le dio la gana. Pero aténgase al resultado de que eso no le importe a mucho lector si éste se ve distante del tema. Al respecto (y Vd. me da los ejemplos), le recuerdo que Delgado Aparain corría el riesgo de que el lector no se interesara por el sitio de Paysandú. Y no hablemos del lector que desecha a Tomás de Mattos porque ya sabía todo sobre Jesucristo. En Hollywood nadie sabe cuál es la fórmula segura para un éxito.

Y eso le pido a Vd.: Resignación y Frambuesa, como dice una canción de **Tirez sur le pianiste** (Truffaut y Aznavour, 1960). Todos los que salimos a la luz pública (un libro, un cuadro, un concierto, un artículo) debemos tener la piel gruesa para aguantar las críticas. Es mejor no contestarlas en lo que sea materia opinable, porque esa discusión no llega muy lejos. Las críticas adversas funcionan si el autor cometió errores que llega a reconocer, por ejemplo en fechas y nombres propios. Usted sabe eso y dedica dos párrafos a su habitual prescindencia de reclamos. Por otra parte, ha tenido el privilegio de una nota larga, con foto, donde se dice que la novela está impecablemente escrita. No se queje demasiado. La nota no dice que Vd. sea un enemigo del pueblo.

Pero me reclama igual, fingiendo en primera línea un “asombro” por la reseña. No puedo hacer nada al respecto, ni ahora ni en el futuro. No puedo discutir con los colaboradores sobre materias estrictamente opinables, como la reseña de un libro.

⁹ H.A.T. responde a un señor que solicita su opinión sobre un cuento propio.

¹⁰ Respuesta al autor de un libro, disgustado con la reseña publicada en *El País Cultural*.

Sólo puedo marcar algún error de hecho, alguna frase incomprensible, algún enfoque ignorante. Conozco mis límites y los conocen mis colaboradores. Se parecen al sentido común.

Le agradezco algunos elogios que Vd. agrega a su reclamo.

Cordialmente,
Hat/hat

7 de febrero 2004.



Fax 005411 4804 XXXX. Ángela Börg.
Marzo 2004

Ángela dear,

Ante todo, quiero agradecerte las líneas de elogio que me has enviado por la nota Timerman¹¹. Esa fue una nota con suerte, que recibió varias aprobaciones aquí y alguna de Buenos Aires (la de Sábat, que domina el tema). No sé si la nota llegó a conocimiento de la autora Graciela Mochkofsky, quien debiera estar enterada de que un libro suyo mereció cuatro páginas en un suplemento. Pero no tengo forma de saberlo.

Me dices que Flomembaum y Aisenberg advierten en la nota “mi enojo y resentimiento” con Jacobo. Quiero corregir esa idea. Ellos no advierten nada, igual que no lo advierten las docenas o centenares de lectores que la nota tuvo y tiene. Del texto no surge lo que ellos dicen ver. Lo que sí ocurre es que ellos saben de mi incidente con Jacobo y entonces incorporan ese conocimiento a sus comentarios. Regalo ese dato a psiquiatras, psicoanalistas y otros curiosos de la mente humana.

Lo malo de ese equívoco es que deforma y rebaja mi tarea, con perdón de los presentes. He procurado ser objetivo con el libro y con JT. Si en cuatro páginas del suplemento F y A adivinan en mí una intención y un interés, me pregunto cuánto verán en las 530 páginas del libro de GM, donde están los mismos datos, pero ampliados y enriquecidos. Excepto un parrafito sobre la revista *New Yorker*, mi nota nada agrega a lo que GM supo investigar y expresar. Hice cuestión de dejar fijada la procedencia de muchas cosas (paréntesis con página tal), justamente para que no se me acuse de haberlas inventado por mis presuntos enojo y resentimiento. Creo haber cumplido con una práctica internacional de los suplementos culturales, que es la de tomar un libro como punto de partida para luego explayarse en su tema, supuesto el interés general de ese tema, sin limitarse a la breve reseña. En esa práctica están de acuerdo periodistas, autores y editoriales. Sirve a menudo para que el lector se interese y compre el libro en cuestión. Su exigencia básica es la honestidad, porque también puede ocurrir que el periodista infle el tema porque le pagan para inflarlo. Nadie pagó mi nota.

Debo agregar aun que tomé otra medida higiénica. En el párrafo sobre el fracaso de JT con *La Razón*, pude agregar algo así como “cuando vio que el plan no le resultaba, Timerman empezó a despedir a parte de la gente que había debido contratar meses antes”. Hubiera sido una acotación correcta, pero no puse tal párrafo, justamente para evitar que mi persona entrara en órbita. Y sin embargo, me ligué esa observación sobre mi enojo y resentimiento. ¿Qué debía hacer?

(...) Y ahora me pregunto qué periodista pudo haber escrito de Jacobo sin que le achacaran enojo o resentimiento. No habrían servido Osvaldo Soriano, Ramiro de Casasbellas, Enrique Jara, Tomás Eloy Martínez, H. Sábat ni muchos otros. Tras las peleas de JT con todo el mundo, no quedaban candidatos ilesos.

Un punto más. Tengo la conciencia muy tranquila sobre mi despido de *La Razón* (enero 1985). La historia fue que había un estreno en el cine Ópera. Yo debía verlo en la primera función, correr a Redacción y escribir la reseña en 35 líneas, espacio debidamente reservado. Eso hice. Entrego la nota y el diagramador me dice que le corte doce líneas, porque sólo le cabían 23. Protesto el caso (uno de los tantos manoseos frecuentes en la prensa moderna), pero en tres minutos de discusión el tipo se muestra irreductible. Con el cierre encima, no había tiempo de rehacer la nota. Por otro lado, el diagramador tenía el mando. Con los novedosos diseños del pase a formato *tabloid*, el dibujito previo debía ser respetado por los diagramadores y en todo diferendo entre Diagramación y Redacción, gana la primera, por orden genérica del director. Así que por ese lado no había arreglo.

Entonces retiré la nota y la cambié por otra de 23 líneas, de las varias de reserva que siempre había en carpeta. O sea, cumplí mi obligación (jefe de página) de cerrar el material en tiempo y forma.

Esa noche me llama Roberto Hernández (mi segundo) para comunicarme que la empresa me ha despedido. No invocaron otro motivo que el retiro de la nota ni me llamaron a pedirme explicaciones. Cero. Estoy despedido, punto. A la mañana siguiente, Portería tiene orden de no dejarme entrar al edificio. La explicación de ese despido con causas triviales era que a JT le sobraba el personal que antes había contratado con orgullo. Las malas finanzas le obligaban a eso. Unos años antes, JT había contratado en *La Opinión* a algunos notables periodistas de izquierda pero después los echó para quedar bien con un gobierno volcado a la derecha. Eso está en mi nota y en el libro de GM, con amplitud. El manoseo de la gente fue uno de los rasgos más típicos de JT. Lo supo A, por cierto.

A nueve años de distancia, desafío a que algún periodista me diga hoy que estuve mal en aquel episodio de 1985. Si el retiro de una nota, debidamente cambiada por otra, sin causar demora alguna, es un pecado periodístico grave y justifica un despido sin dar explicaciones, me pregunto por la calificación de otros pecados periodísticos:

- 1) Romper dos hojas de un original de [Osiris] Troiani, sin leerlas siquiera, para abreviar el texto. Lo hizo JT.
- 2) Modificar una nota firmada por Tomás Eloy Martínez, para introducir otros conceptos, sin consulta con el autor. Lo hizo JT.
- 3) Cobrar comisiones (o “coimas”, “honorarios”, “compensaciones”, etc.) por notas sobre empresas. Lo hizo JT.

¹¹ Ver pág. 690.

Esos casos (...) figuran en [el libro] de GM, admirable periodista que quiso y supo enfocar la verdad sobre JT, sin limitarse sólo a los odios (muchos) que el hombre despertó ni a los elogios de las notas necrológicas de noviembre 1999. Para su fortuna, nadie le pudo reprochar enojos ni resentimientos con el personaje.

Un abrazo,
Hat/hat

PD – Una nota mía sobre un libro de Lambert¹² dice que allí hay una enseñanza sobre Hollywood. En el libro, no en la nota, por favor. No te equivoques.



Para SR

Buenos Aires, Octubre 5, 2004

Estimado colega,

Le agradezco su oferta de octubre 4, sobre una nota Bergman para su revista. Pero no escribiré en una publicación dirigida por Claudio Piturro. Esa decisión no sorprenderá a Piturro, pero Vd. tiene derecho a una aclaración. La frase más pintoresca de su mensaje dice “Para mí y para Piturro será un honor tenerlo en el staff”.

Piturro me despidió de **La Razón** el 25 de enero de 1985, por un motivo tan insignificante que provocó la indignación en otros colegas. Recuerdo demasiado bien ese episodio¹³. (...) Con insistencia y teléfono, conseguí que Claudio Piturro me recibiera. Pensé que una aclaración del caso se podía hacer en una charla civilizada.

Piturro me recibió en su despacho, con el abogado del diario a su lado. Dijo que yo había cometido una falta grave y que eso merecía el despido. Procuré explicarle historia y circunstancias pero contestó que no había nada que hablar y que el caso estaba resuelto. (...) O sea que aquí no se razona sino que se cumple. Me pareció un sargento que sanciona a un soldado por orden del capitán. Era obvio que Piturro obedecía órdenes de Timerman. Pedí entrevista con el propio Timerman y me contestó que su autoridad (la de Piturro) era suficiente. Pregunté al abogado qué camino debía seguir yo para una indemnización por despido y Piturro dijo que no había tal indemnización. Un despido por falta grave no genera indemnización.

(...) En las semanas siguientes supe el motivo real. A Timerman no le funcionó el cambio de **La Razón** a matutino ni el cambio a formato **tabloid**. Estaba aplastado por la competencia de **Clarín** y de **Nación**. Su obvia salida de ahorro era liberarse de quienes había contratado, utilizando al efecto cualquier pretexto que se presentara. Este fracaso suyo, como el anterior de Mendoza, no fue mencionado en las benévolas necrológicas que provocó su muerte en 1999.

Así fue también como confirmé en carne propia un caso más de las trampas, las crueldades y las mentiras que he visto en el periodismo argentino. Y confirmé la verdad de un precepto anterior, según el cual “nadie será periodista bien conceptualizado

en Buenos Aires si no se ha peleado antes con Timerman”. Esa ha sido una hermosa lista, con Ramiro de Casasbellas, Tomás Eloy Martínez, Osiris Troiani, Rogelio García Lupo, Menchi Sábát, Enrique Jara, Alberto Szpunberg, Horacio Verbitsky, Osvaldo Soriano, Julio y Juan Carlos Algañaraz, Juan Gelman, Carlos Ulanovsky, Rodolfo Terragno. Toda gente con iniciativa personal. Sospecho que Claudio Piturro no pertenece a esa lista sino que encabeza la de los “yes men” que JT supo pagar. (...)

Ahora Vd. puede pensar que soy un viejo maniático, de los que guardan eternos rencores, como las familias italianas o españolas que se pelean durante generaciones. Pero no. Estoy muy tranquilo al respecto. No hubiera retomado el tema si Vd. no me hubiera pedido una nota Bergman. Y déjeme agregarle que aquel despido de **La Razón** no fue un enfrentamiento olvidable y pasajero, una pelea de insultos como en un estadio de fútbol. Fue mucho más serio. El despido afectaba mi prestigio periodístico, con la consiguiente dificultad para entrar en otro diario o revista. Y me causó un agujero económico considerable. Me dejó sin empleo, con un apartamento recién comprado y pagado a medias, en una inflación de 1985 que Vd. podrá recordar. Sólo teníamos el sueldo de mi esposa, que no era ninguna fortuna. Pero he sobrevivido (más que JT) y en este mes recibo cartas que me rotulan **maestro**, como Vd. lo hace.

Ahora Vd. puede mostrar este texto a Piturro. Leerá cuatro líneas, se negará a leer el resto, le devolverá el papel y no podrá rectificar una línea de lo que he escrito. A Vd. le pido disculpas por la longitud de este mensaje.

Cordialmente,

Hat/hat

PD – Le pido un simple acuse de recibo. Una línea alcanza. “Recibido, gracias”.



Estimada G,

He leído 177 páginas de tu novela, que tiene 278. Creo estar en condiciones de pasarte las francas observaciones que hace poco me pediste.

UNO – Debes ser consciente, ante todo, de que has elegido un mundo resistido por buena parte de tus posibles lectores. Es un mundo de clase alta, que trabaja poco o nada, que vive cerca de la costa montevideana, desde Punta Carretas a Carrasco, con incursiones adicionales a Punta del Este. Es un mundo en el que la tía rica regala un viaje a Europa, el marido regala un auto a su novia o esposa (p. 91) y la esposa gasta una fortuna en Roma, comprando ropa y accesorios hasta llenar treinta baúles (p. 160).

Esa gente existe y parece legítimo meterla en un libro. Tenías dos fórmulas. Una era buscar la hondura dramática con algunos de sus problemas reales (virginidad, adulterio, rebelión ante disciplina paterna o ante normas religiosas). Otra, a la inversa, era conseguir un tono zumbón para burlarte de todo ello, como lo sabe hacer, por ejemplo, China Zorrilla. No hiciste ninguna de ambas cosas. Se te ve complacida con ese ambiente de lujo, descrito con tu entusiasmo sobre la ropa, las joyas, la decoración.

¹² Ver pág. 681.

¹³ Ver fax anterior a Ángela Börg.

Tienes todo el derecho, pero mucho posible lector se te escapa en la cuarta página. Yo no voté al Frente Amplio, pero lo votó la mitad del país.

DOS – Una fórmula útil para toda novela es mostrar lo que los personajes dicen y hacen, quedando definidos por su conducta. Los veríamos como en el teatro o en el cine. Pero no les diste esa vida. Con la excepción de una carta de Blanca a su madre (p. 159), que parece más genuina, la autora está siempre en el medio. Ejemplifico: “A la madre le divertía el análisis de algunos párrafos.....” (p. 40). Esto mejoraría si leyéramos ese análisis o esos párrafos. O también, el momento en que a Blanca le gusta en Alba Branda la lucidez y la franqueza de sus palabras (p. 53). Sería mejor leer esas palabras para apreciar lucidez y franqueza. En toda la novela, la autora usurpa continuamente el corazón, la mente y la voz de los personajes. Esto serviría si la autora se concentrara en una protagonista (Blanca, desde luego) y pasara toda la acción a través de ella, con todo el repertorio de penas, alegrías, dudas e impaciencias. Así conseguiríamos la identificación del lector con un personaje. Ese lector se preocuparía por el futuro de Blanca. Pero al extenderse a todos los personajes (Miguel, Alba, Bertrand, Renato, etc.) se acabó la concentración. Si la autora sabe todas las respuestas, no tiene sentido que acumule las vacilaciones de los personajes e incluso sus preguntas (en pp. 121-122, por ejemplo).

TRES – Esto se agrava cuando la autora incurre en el rebuscamiento literario. No sólo es el portavoz de todos, sino que quiere lucirse con frases elaboradas:

- “...y no pensó ni remotamente en la resonancia helada de sus entrañas, y menos en el desasosiego quemante de su conciencia” (p. 33).

- “...hubiera corrido al pretendiente a los tiros por las calles de la vida” (p. 33).

- “...un giro copernicano le había dado una doble vuelta a su sistema nervioso central, a su encéfalo y a su médula...” (p. 46).

- “...de buena gana hubieran arrancado margaritas de los canteros públicos y lavandas que humedecidas suspiraban en los arbustos, perfumando con su fragancia los parterres de pedregullo rosado” (p. 56).

- “...envolviéndola en un remolino poderoso que parte del rumor lejano de la cascada y termina enloqueciéndola en un estruendo que la exalta” (p. 139).

- “...y Bertrand hablaba casi a gritos de las miserias de su vida, del vacío de su alma, de la magnitud de los espacios” (p. 150).

- ...Bertrand se echó a correr embriagado por la vida” (p. 151).

Hay más, desde luego.

CUATRO - Eso empeora cuando el rebuscamiento literario llega al lenguaje de los personajes, que alguna vez dicen frases imposibles:

- “¿Cómo pude incubar en mi corazón y durante tanto tiempo semejante espejismo?” (p. 55).

- “La noticia del viaje es el primer episodio que me mueve el alma. Podría hasta colmar mi desasosiego” (p. 84).

- “....verás cómo el rumor te exaltará en silencio. La compenetración de tu pensamiento favorecerá el milagro” (p. 113).

- (Renato sobre Reynal) “...parece que lleva una sonrisa impresa de involuntaria vanidad” (p. 149).

CINCO – La presencia intensiva de la autora, que hace más espesa la lectura, se manifiesta en el abrumador detalle físico, con el que no mejora las situaciones sino que distrae de ellas. No le alcanza con que la madre quiera que su hijo se coloque a su lado para una charla, sino que debe hacerlo “en el sofá tapizado en damasco verde agua de su dormitorio” (p. 158).

De ese culto hay muchos ejemplos:

- “...batones cotidianos, algunos floreados, otros de pintitas, con canesú y tablas, abotonados por delante con presillas forradas” (p. 25).

- “Su tronco añoso (del jasmín) se retorció como un ser humano doliente encima del revestimiento de madera entrecruzada en diagonales simétricas” (p. 26).

- “El aparato de la ortofónica estaba cubierto por un paño lenci ribeteado en punto cadena con aguja de crochet para preservar su madera de pluma de caoba lustrada” (p. 27).

- “la sentó en un banco... entre las verónicas y los agapantus” (p. 58).

- “La fachada de ladrillos rojos estaba adornada con chambranas de cemento blanco lustrado y aleros con cerchas de roble en sus numerosos ventanales” (p. 100).

Y en una cita más larga, la mesa del comedor de Vaillant (p. 174), de la que hubiera sido suficiente anotar un centro napoleónico antiguo. Alguien dijo que en arte, Más Es Menos.

SEIS - Una similar insistencia en la documentación inútil, que poco agrega a la trama o al retrato de personajes, es la descripción de calles y plazas en Roma y en París. Supone exhibir una erudición de “mujer muy culta y viajada”, pero se contrapone a su vez con las fallas de ortografía o de conocimiento. Señalo que deberías haber escrito Sunbeam (o sea rayo de sol) para describir un auto o su marca, pero

escribes Sumbeam, en todas las menciones (pp. 9, 34, 37, 40, 46 y otras). Igualmente debo decir que no existen los blues de Gershwin (p.20), quien no escribió blues sino canciones melódicas. Su “Rhapsody in Blue” no es un blues. En algún punto me obligas a deducir que la acción de la novela ocurre hacia 1958, con menciones al Colegio, y a las confiterías Americana y Telégrafo, luego fallecidas. Pero entonces no corresponde mencionar ninguna fama de Catherine Deneuve (p. 45) que debutó en 1962. Asimismo, deberías haber escrito Mendelssohn y no Mendelsshon (p. 85), Edith Piaf y no Piaff (p. 47 y 94), piano Steinway y no Stenway (p. 95), via della Croce y no Crocce (p. 100, 123), Hotel d’Inghilterra y no Inguilterra (p. 99).

Paro aquí. Ya con esto tienes derecho a odiarme, pero esos son los gajes de mi oficio y estas carillas surgieron de tu iniciativa. Quedo a tus órdenes,

HAT
Plaza Cagancha 1166 / 802
902 0115 / int.284

25 de diciembre 2004.



Para F¹⁴

Usted insiste y Usted se equivoca.

Usted ignora hasta dónde le ha errado con sus observaciones del martes 11. Invoca haberme leído desde **Marcha**, pero después pasa por encima de 50 años de periodismo, de 15 años del Cultural, de 20 libros míos. Tiene su derecho a discrepar con mi comentario sobre Lanata, que le pareció exagerado, pero me atribuye erróneamente una “aversión visceral” contra los argentinos, cuando en verdad he combatido muchas veces contra las generalizaciones indoctas, por el estilo de “todos los judíos” o “todos los alemanes” o “todas las mujeres” o “todos los argentinos son ladrones, del primero al último” (Jorge Batlle). Usted arroja sobre mi espalda ese inventado cargo de “aversión visceral” en pocas líneas y eso no le parece “exagerado”. Corrija.

Cosas que le conviene saber:

1) He trabajado al lado de Lanata, en **Página/12**, durante todo el año 1987 y algo más. Sé muy bien sus virtudes y sus defectos; no me instruya Vd. al respecto. No tengo conflicto personal con él. Pero conozco su afán de notoriedad, el costado irresponsable que le puede costar pleitos, su afán por el título llamativo en tapa que venda más diarios. Conozco su afán de tirar nombres propios a la prosa, porque los nombres venden. Vea en mi nota el pequeño caso Faulkner, por favor. O las docenas de nombres que reparte en 320 páginas.

¹⁴ Segunda respuesta a un lector que objetaba una nota de H.A.T. sobre libro de Jorge Lanata. Ver pág. 725.

2) De paso, algo sé de argentinos. He trabajado en Buenos Aires, 1965-1976 y 1983-1989.

3) He elogiado a Lanata, en nota firmada, por su libro **Cortinas de humo**, que es el resultado de un buen trabajo periodístico. La nota está en el Cultural 279, de marzo 1995.

4) He procurado aniquilar los planteos de Eduardo Galeano, en su libro **Patás arriba**. La nota firmada está en el Cultural 490, de marzo 1999¹⁵. Pero casi seis años después, Vd. me exhorta, con notable coraje, a “desmitificar a algún héroe nacional como valientemente lo ha hecho con Lanata”. No conozco ningún colega que haya hecho nada parecido con Galeano, que es **best-seller** local y héroe literario de la izquierda. Como le decía antes, Usted se equivoca, por ignorancia.

Atte.
Hat/hat

12 de enero 2005.



Para Taco Larreta¹⁶

No, no me olvidé de Kay Francis, Taco.

Tampoco me olvidé de Margaret Lindsay, Jean Muir, Claire Dodd, Dick Foran, Warren William, Robert Barrat, Barton MacLane, Joe E. Brown ni Frank McHugh. Los tengo presentes en mis oraciones, porque a ellos y a otros debo mi entrada en otros mundos (1933-1940, aprox.). Sólo que en una nota que ya era una inevitable enumeración, no quise poner demasiado nombre propio. Dices bien cuando supones motivos de espacio, pero agrego que también de formato. Debo ser breve para ser leído.

Antes que el Dr. Alzheimer nos toque el timbre (a ambos), te marco un tema conexo. Escribe en agosto 28:

“...con William Powell en la primera versión de **La cita** (de dos condenados a muerte) que después se llamó **Reunión de almas** y después **Algo para recordar**, que ya no es prehistoria”.

Estás trabucando recuerdos, Taco. A saber:

1) **One Way Passage (La cita)**, Warner, 1932. Dir. Tay Garnett. Tema de Robert Lord. Con Kay Francis, William Powell, Frank McHugh, Aline MacMahon.

¹⁵ Ver pág. 588.

¹⁶ Larreta le había objetado olvidarse de la actriz Kay Francis en su columna **Una estrella fugaz**, publicada en **El País** el 26 de agosto.

2) **'Til We Meet Again** (*Reunión de almas*), Warner, 1940, dir. Edmund Goulding, con Merle Oberon, George Brent, Geraldine Fitzgerald. Es segunda versión de la anterior y Bette Davis se negó a hacer el papel, aduciendo que estaba trabajando demasiado para Warner.

Con argumento distinto, aunque también con amor en un barco, se produce el título siguiente:

3) **Love Affair** (*Cita de amor*), RKO, 1939, dir. Leo McCarey, tema del mismo y Mildred Cram, con Charles Boyer, Irene Dunne y la revelación de Maria Ouspenskaya.

Esto da origen a

4) **An Affair to Remember** (*Algo para recordar*), 20th. Century Fox 1957, dir. del mismo Leo McCarey, con Cary Grant, Deborah Kerr y Cathleen Nesbitt en el papel de tía anciana.

Lo que a su vez se transforma en

5) **Love Affair**, 1994, dir. Glenn Gordon Caron, con Warren Beatty, Annette Bening y la auténtica Katharine Hepburn como tía anciana.

Y aquí tienes algo para recordar. No hay que confundir los títulos del grupo 1-2 con los del grupo 3-4-5.

Kisses,

HAT

1 de septiembre 2005.

Papeles póstumos

Apuntes sobre el ego uruguayo

H.A.T.

(Lo que siempre quiso decir, pero era un cobarde petizo)

Elenco de personajes

ERBarilari

Nap.Baccino

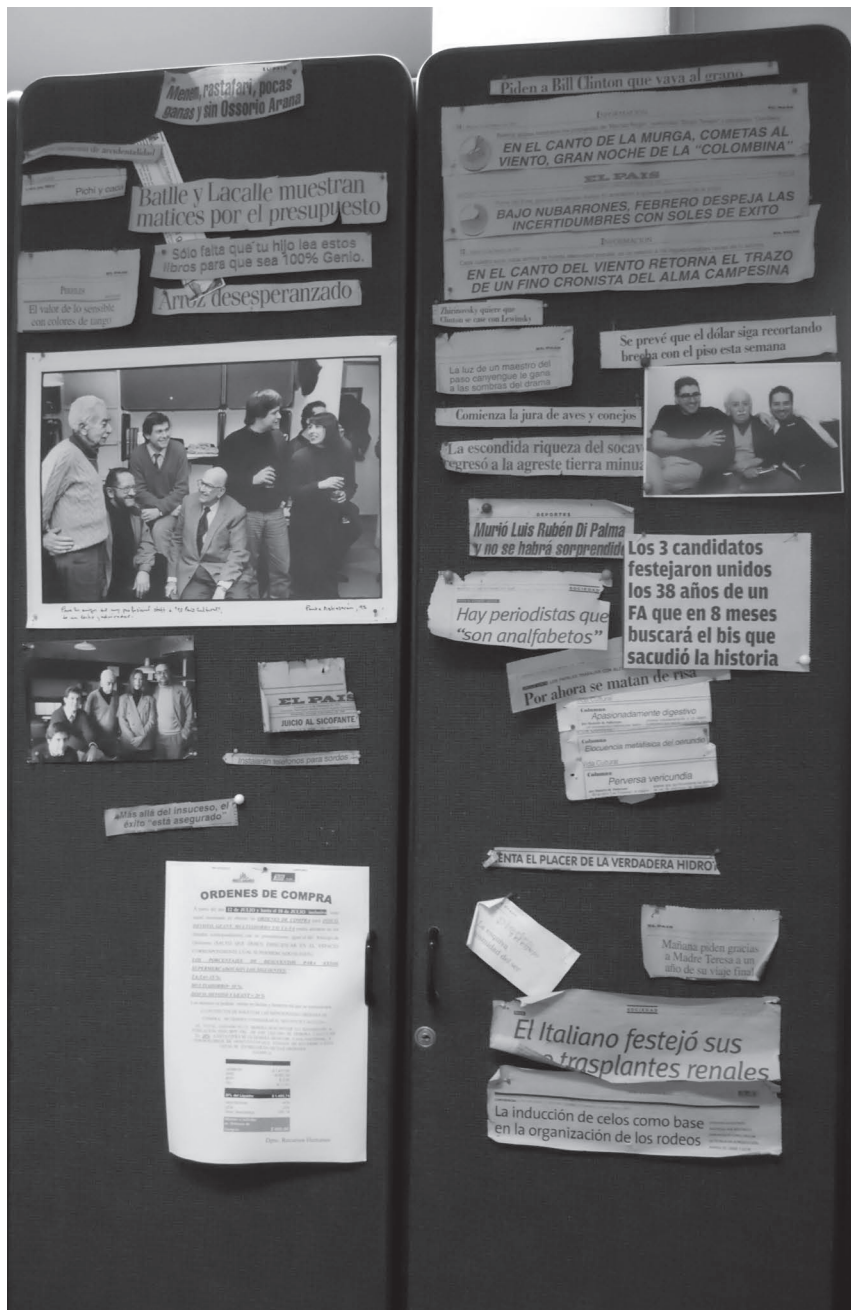
Ed. Galeano

Alicia Haber

Sergio Altesor

Ruben Loza (foto con hat)

Miguel Angel Campodónico



Bestiario periodístico Intervención de H.A.T.

La oficina donde funciona *El País Cultural* contiene hasta la fecha varias reliquias de H.A.T., cuidadosamente conservadas por el equipo que desde 2006 dirige László Erdelyi. La más notoria es la colección de recortes de titulares absurdos, todos aparecidos en diversos medios rioplatenses, que cada mañana H.A.T. recortaba y fijaba en paneles, puertas y todo otro espacio que aceptara tachuelas o chinchas. La obra –que conceptualmente es una variación sintética de sus secciones *La mar en coche* o *Mondo Cane*– cuenta con acceso público limitado a los colaboradores del suplemento y se deteriora naturalmente debido a la fragilidad de los materiales utilizados, por lo que parece pertinente documentarla aquí.

Se trata de una obra abierta, que todo lector puede reproducir fácilmente recortando y pegando en su propio espacio de trabajo los textos que siguen, seleccionados por el propio H.A.T.



Solemnemente desinformados

RICARDO LOMBARDO LANZÓ AYER SU PRECANDIDATURA

“Voy a terminar con la pobreza”

EN BUSCA DE LA SOSTENIBILIDAD

La escondida riqueza del socavón
regresó a la agreste tierra minuana

Carne de vaca nerviosa

El parricidio como acto comunicacional

Tradicionalización del Frente

SIENTA EL PLACER DE LA VERDADERA HIDROTERAPIA

Los elefantes hospedan a Bill Clinton

El afán de los galos liquidó el sueño de los brasileños

Instalarán teléfonos para sordos

Congreso internacional
de enanos de jardín

JUICIO AL SICOFANTE

*Más allá del insuceso, el
éxito “está asegurado”*

Se termina el rock & roll

Si vive la música
alienta el duende

PROHÍBEN INGRESO DE ANIMALES AL ZOO

Se prevé que el dólar siga recortando
brecha con el piso esta semana

EN EL CANTO DEL VIENTO RETORNA EL TRAZO DE UN FINO CRONISTA DEL ALMA CAMPESINA

Punta del Este: granizo e intensas lluvias no arredraron a quienes disfrutaron de la playa
*BAJO NUBARRONES, FEBRERO DESPEJA LAS
INCERTIDUMBRES CON SOLES DE ÉXITO*

Buenos ajustes mostraron las propuestas de "Revista Negra", humoristas "Grupo Terapia" y parodistas "Dundee's"
**EN EL CANTO DE LA MURGA, COMETAS AL
VIENTO, GRAN NOCHE DE LA "COLOMBINA"**

La luz de un maestro del paso canyengue le gana
a las sombras del drama

Algo sobre la humedad

Perversa vericundia

Elocuencia metafísica del gerundio

El Ku Klux Klan
asesinó a un negro en Texas

Lúdico y Matérico

*La cavidad uterina: un misterio
develado hace apenas dos décadas*

Unipersonal de Elena Zuasti en el Teatro del Mercado

Sin pene ni gloria

Se Inaugura Gigantesca Conferencia de Mujeres

*MILES DE ACTIVISTAS DE TODO EL
MUNDO AUSENTES: PROBLEMA VISADO*

La esquivia mismidad del ser

*Habrá agite por la lucha
contra el sida infantil*

**Zhirinovsky quiere que
Clinton se case con Lewinsky**

Mañana piden gracias
a Madre Teresa a un
año de su viaje final

.....

El País

Miércoles 13 de Septiembre de 1752

.....

Falta de Agua Preocupa a los Tamberos

**PRECIO DE LECHE CUOTA NO
DIFIERE TANTO CON RECLAMO**

.....

NUESTRA INCLONABLE MISMIIDAD

.....

**FRANCIA NO ESPERA
MÁS: URUGUAY POR
SER PROTAGONISTA**

.....

*EL CRIMEN DEL POZO, LA RED MAFIOSA Y EL
SUTIL DESTIERRO DE LOS INVESTIGADORES*

.....

El miedo a las arañas se cura por computadora

*La naturaleza sueña mudamente
en días venideros*

.....

**ARGENTINOS APLICAN DESTETE
PRECOZ PARA SER EFICIENTES**

.....

Cirugía Reduce Riesgo de Infarto: Puede Quitar
en dos Tercios Ataque

.....

Latiendo con arte de pueblo

.....

Críticas a Bugallo: Mal se
Dice que Vale 20 y Ofrecen 2

.....

**Testaferro Cártel de
Cali es Decisivo**

.....

*La guerra promueve la
muerte en forma
masiva y violenta*

París chocó con Washington en Madrid

.....

Al Parecer el Piloto era
un Perturbado Mental más
Clinton Quedó Indefenso

.....

Diego Golea la Indisciplina y le Gusta Cedrés de Alma

.....

Galeano ataja penales en la
Feria del Libro

.....

Desde EE.UU. sin amor

**La Hidrovía pecadora, es
el centro de los bombazos**

.....

El Héroe del F-16 en la Casa Blanca

*COMIÓ RAÍCES E INSECTOS
MAS CLINTON LE DIO GAZPACHO*

.....

LA HERRÁTICA HISTORIA DE UN ESPÍA

Empadronadores llegaron
a tener que despertar los
vecinos en gélida aurora

.....

UN “TSUNAMI”

.....

“Hay una no negociación”

.....

**DESDE EL ALMA, EN NOCHE A
CÁLIDO TANGO CON MARIANO**

.....

*AFINCADOS ILEGALES
DENUNCIAN SU OMISIÓN*

.....

**FINES DE SIGLOS PROPENSOS
A NEGATIVO Y APOCALÍPTICO,
AFIRMÓ EL PARROCO TOSAR**

.....

*El Codazo fue Mundial y Ahora por más
Amistoso que sea Después se Calienta*

MÁS ALLÁ DEL GROTESCO LA SAVIA HUMANÍSTICA

El MVOTMA Adjudicará
5.000 Núcleos Básicos
Evolutivos por el SIAV

**Ahora las cartas
se podrán mandar
por correo**

**Ensangrentado Pero Firme
Shevardnadze en Elecciones**

Conmemoración en
Argentina Fueron
Reuniones Políticas

**Ni fashion, ni maluco,
ni todo lo contrario**

Un hombre está grave
Tras recibir seis balazos

Inoponibilidad contra malos pagadores

*EL CRIMEN DEL POZO, LA RED MAFIOSA Y EL
SUTIL DESTIERRO DE LOS INVESTIGADORES*

**Diferencia Entre Folclore
y el Ambulantismo**

Hernández jugó
con una pierna
más que Tejera

**¿TENES UN GARDEL?
SERIA CONTRASEÑA
CON ALMA DE CALLE**

Comienza la jura de aves y conejos

LOS PAPALES TRABAJAN CON ALEGRÍA DE CARA AL PARTIDO ANTE NACIONAL
Por ahora se matan de risa

El valor de lo sensible
con colores de tango

Caso Sheila: ADN de padres del “Negro De”, negativo

.....

*Menem, rastafari, pocas
ganas y sin Ossorio Arana*

.....

Piden a Bill Clinton que vaya al grano

.....

Preocupa aumento de la accidentalidad

.....

**“Espero que Menem se
suba al ego y se tire”**

.....

La Coronilla o un
paraíso sin perder

.....

Central logró una estupenda derrota

.....

Los duendes cazan afectos, no perdices

El tiempo parece
detenido al calor
de fina querencia

“Loco por Mary”

Pichí y caca

.....

La peligrosa ausencia
de la falta de palabras

.....

Hay periodistas que “son analfabetos”

.....

“Sin Tierra” desconfían
reforma descentralizada

.....

Producirán agua mineral “en polvo”

.....

*“Lo que más amo en esta
vida es el sonido del silencio”*

.....

TEMIBLES MEGALÓPOLIS

.....

DULCE DE LECHE EN LA
ESPIRAL HERMENÉUTICA

**Medidas para
exportadores y
descartan una
devaluación**

.....

Brasil vive una “estabilidad inestable”

.....

Menem continúa re-re confundiendo

.....

Propuestas a Conaprole: ahora
que la cooperativa escucha, hasta
hubo oferta hostil, a todo o nada

.....

**“NO DARLE PLATA A LA
COMUNIDAD CIENTÍFICA
ES COMO TRATAR
DE ESQUILAR UN
CHANCHO”**

.....

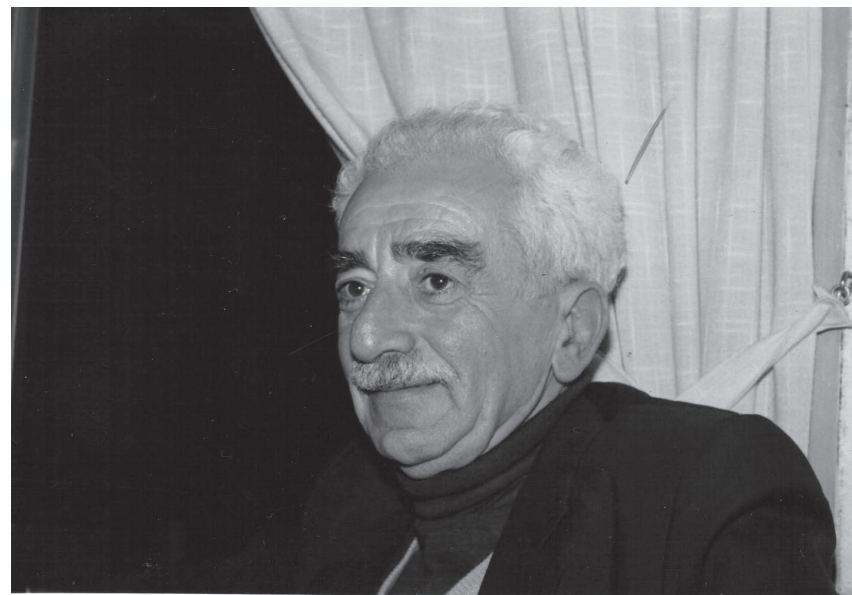
“Si no hay vuelos no hay verdura”

.....

La garra líquida atacó otra vez al interior

.....

**NO PIERDA TIEMPO
EN LEER ESTE AVISO**



Bibliografía de H.A.T.

(compuesta mayormente por su autor)

1964 - INGMAR BERGMAN, UN DRAMATURGO CINEMATOGRAFICO, en colaboración con Emir Rodríguez Monegal, Renacimiento, Montevideo. Breve artículo inicial sobre Bergman, seguido de notas sobre sus películas. Los textos fueron publicados antes en *Marcha*, en la revista *Film* y en el diario *El País*. Luego fueron ligeramente retocados y actualizados para su edición en libro. Corresponde subrayar que sólo comprende el primer Bergman -hasta 1963- y no incluye importantes films posteriores.

1972 - CENSURA Y OTRAS PRESIONES SOBRE EL CINE, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires. Comprende un ensayo sobre censura en el cine, publicado antes en revista *Panorama* (Buenos Aires), seguido del detalle sobre títulos censurados de una u otra manera, 1916 a 1970. La empresa editora cerró poco después de publicar el libro, que quedó mal distribuido. Ver 1977.

1973 - CRÓNICAS DE CINE, De La Flor, Buenos Aires. Recopilación de notas sobre películas. En su mayor parte, material de *El País* (Montevideo) y *Panorama* (Buenos Aires).

1974 - VIOLENCIA Y EROTISMO, en colaboración con Simon Feldman y Agustín Mahieu, Cuarto Mundo, Buenos Aires. Libro en tres partes, sobre "sexo y violencia" en el cine. La parte de H.A.T. versa sobre cine policial. Edición con diversas torpezas de composición.

1975 - CINE SONORO AMERICANO Y LOS OSCAR DE HOLLYWOOD, Corregidor, Buenos Aires. Recopilación de premios y candidaturas de la Academia, 1927 a 1974. Esta documentación nunca había sido publicada en castellano. Se aprovechó el dato casual de que la Academia y el cine sonoro nacieron al mismo tiempo, 1927. Los datos documentales, que por sí solos serían una guía telefónica, fueron completados con textos sobre los diversos períodos del cine sonoro: 1927 a 1933, 1933 hasta la guerra en 1939, luego guerra, postguerra, etcétera. Varias páginas fueron dedicadas a las Listas Negras (1947 en adelante), tema que tampoco había sido incluido hasta entonces en libros en castellano. El libro fue reeditado en 1986, con actualización de datos.

1977 - CHAPLIN, TODO SOBRE UN MITO, Bruguera, Barcelona. Trabajo pedido por la editorial. Comprende biografía y obra de Chaplin. Fue publicado a comienzos de diciembre 1977, pero no llega a ocuparse del fallecimiento de Chaplin, ocurrido el 25 de diciembre de ese mismo año.

- EL LIBRO DE LA CENSURA CINEMATOGRAFICA, Lumen, Barcelona. Reedición actualizada del libro de 1972, con alguna ampliación y ajuste de datos (fue enteramente reescrito, a ese efecto).

1980-1981 - FUENTES Y DOCUMENTOS DEL CINE, seguido de TEXTOS Y MANIFIESTOS DEL CINE, en colaboración con Joaquim Romaguera, Gustavo Gilli, Barcelona. Ambos libros fueron reeditados en 1993 con el segundo título, por editorial Cátedra, Madrid. Aunque comprende textos propios, en su mayor parte se integra con artículos de diversos historiadores y creadores del cine (Ricciotto Canudo, Dziga Vertov, François Truffaut, Sergei M. Eisenstein, Bela Balász, Charles Chaplin y muchos más). La idea fue rescatar documentos que sólo se hallaban dispersos en revistas o en libros remotos, documentando historia, estética, escuelas, movimientos, técnicas: el vanguardismo, el neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague francesa, la fotografía, el montaje, etcétera. Fue pensado como una guía general para el profesor y el estudiante.

1983 - LA HISTORIA Y EL CINE, Fontamara, Barcelona. Artículo sobre la Guerra de Secesión en el cine. Otros artículos del libro, por diversos escritores (Aristarco, Gubern, etc.) enfocan otros temas sobre historia y cine.

1986 - UNA ENCICLOPEDIA DE DATOS INÚTILES, De la Flor, Buenos Aires. Es una miscelánea de curiosidades históricas y modernas, con cierta pretensión de humor, recopilando pequeñas notas periodísticas previas. Tuvo varias reediciones y una continuación.

- EL CINE. GENTE, PELÍCULAS, HECHOS, Fraterna, Buenos Aires. Recopilación de 41 notas periodísticas, divididas en la forma que indica el título, procedentes de lo publicado en varias revistas.

1987 - LISTAS NEGRAS EN EL CINE, Fraterna, Buenos Aires. Tiene cinco partes: Unión Soviética, Alemania nazi, Francia durante 1940-1944, Listas Negras en Hollywood, Checoslovaquia. Es una derivación y ampliación del tema censura, con transcripción de documentos y de interrogatorios (el de Elia Kazan en 1952, entre otros). Un capítulo final, titulado **Las Listas del Exilio**, enumera las personalidades del cine que por motivos políticos debieron emigrar de un país u otro. Con la parte de Hollywood, solamente, se hizo después una reedición en la editorial Fin de Siglo, Montevideo.

- SEGUNDA ENCICLOPEDIA DE DATOS INÚTILES, De la Flor, Buenos Aires. Continuación del material publicado en 1986.

1989 - CINELECTURAS I, seguido de CINELECTURAS II en 1991, Trilce, Montevideo. Recopilación de notas sobre personalidades y films, más alguna nota hecha para el caso. El primer tomo fue reeditado en Buenos Aires, De la Flor, como DESPUÉS DEL CINE.

1990 - POSDATAS AL MUNDO, Arca, Montevideo. Notas de temas sociales y políticos (no de cine). Materiales publicados antes en el diario **Página/12** de Buenos Aires.

1992 - DESDE LA CREACIÓN AL PRIMER SONIDO, Laertes, Barcelona. Primero de tres libros sobre historia del cine norteamericano. Abarca solamente el cine mudo. Los otros tomos estuvieron a cargo de los españoles Javier Coma y José Luis Guarner. Fue pedido por la editorial.

1996 - CUENTOS DE CINE, Alfaguara, Buenos Aires. Volumen recopilado por Sergio Renán, con anécdotas de diversas personas sobre su contacto con el cine. Sólo un pequeño capítulo es de H.A.T.

1997 - PRIMEROS Y ÚLTIMOS PLANOS, Cal y Canto, Montevideo. Recopilación de notas periodísticas en **El País Cultural**, más un capítulo final, hecho al efecto, sobre los comienzos de un crítico. El libro recibió un primer premio (compartido) en el certamen anual del Ministerio de Educación. Fue reeditado en Buenos Aires por De la Flor, con otro título: NUEVAS CRÓNICAS DE CINE.

1998 - PELEAS Y PERSONAJES, Cal y Canto, Montevideo. Segunda recopilación de notas de **El País Cultural**, pero con temas diversos (nada de cine).

1999 - NUEVAS CRÓNICAS DE CINE, De la Flor, Buenos Aires. Reedición argentina del libro de 1997.

2000 - HISTORIAS DE PELÍCULAS, Cauce, Montevideo. Recopilación de notas que con ese título aparecieron en **El País Cultural**, cada una de ellas sobre títulos mayores (**El ciudadano, Lo que el viento se llevó, Casablanca, Nacimiento de una nación**, etc.)

— LO PEOR DE MONDO CANE, Cal y Canto, Montevideo. Con varios colaboradores. Recopilación de notas aparecidas en contratapa de **El País Cultural**.

2006 - HISTORIAS DE PELÍCULAS, El Cuenco de Plata, Buenos Aires. Edición ampliada del libro de 2000. El material pasó de 16 a 37 notas. Con material de **El País Cultural**. H.A.T. no llegó a ver y corregir las pruebas, con lo cual esta edición es —hasta la fecha— su libro con mayor cantidad de erratas.

2006 — MÁS NOTAS DE CINE, reedición parcial del libro EL CINE. GENTE, PELÍCULAS, HECHOS, con algunos agregados de **Panorama** y **El país**. El material había sido preparado por H.A.T. en 2003. La edición final quedó a cargo de Gabriel Sosa y es muy correcta, a excepción de la fecha del fallecimiento de H.A.T. que aparece trasladada a 2006.



Honor y gloria a Luis Ormaechea, Eva Salvo y José Martínez Suárez.

Agradecimientos: Jorge Abbondanza, Andrés Alsina, Lucas Álvarez, Cecilia Barrionuevo, Maximiliano "Capo" Basso, Eduardo Correa, Jaime Costa, Edgardo Cozarinsky, Vera Czemerinski, László Erdélyi, Octavio Fabiano, Mercedes B. Gallego, Daniela Kozak, Manuel Martínez Carril, Adrián Muoyo y los Alegres Camaradas de la Biblioteca del INCAA, Juan Manuel Peña, Inés Peñagaricano (cuyo trabajo inédito sobre H.A.T., escrito en 1997, contiene información y entrevistas que resultaron esenciales), Hermenegildo Sábat, Alejandro Sammaritano y Eleonor Wauquier.

Fuentes consultadas: Una mayor parte de las citas textuales de H.A.T. y de la información sobre su biografía procede de diversas charlas con los compiladores, que tuvieron lugar formal o informalmente entre 1986 y 2005. Se han utilizado de manera complementaria entrevistas realizadas a H.A.T. por César Di Candia, Carlos Cipriani, María Esther Gilio, Leila Guerriero, Lincoln Maiztegui Casas, Manuel Martínez Carril, Inés Peñagaricano, Jorge Ruffinelli, Pedro Silva y Carlos Ulanovsky.



Índice de películas citadas

- ¡Que viva la República!, 53
¿Adiviná lo que hoy aprendimos en el colegio?, 227
¿Arde París?, 59
¿Sabes quién viene a cenar?, 87
2001 - Odisea del espacio, 112
2001: A Space Odyssey, 112
400 golpes, Los, 57
8½, 412
A cada cual su propio infierno, 61
A Decade Under the Influence, 869
A Hard Day's Night, 78
A Kind of Loving, 72
A la hora señalada, 168
Abajo el telón, 868
Abel, 400
Acto, El, 390
Against the Wall, 899
Agente secreto, 754
Algo de verdad, 72
Algo que parezca amor, 72
All Fall Down, 61
All That Jazz, 362
Amante latino, 41
Ambiciones que matan, 642
Americana, 330
Amerika, 397
Amor prohibido, 920
An American Tragedy, 641
Ángel azul, El, 454
Angel, 335
Animales, Los, 86
Animaux, Les, 86
Ansiktet, 138
Años rebeldes, 759
Arenas movedizas, 153
Arreglo, El, 166
Así no se trata a una dama, 116
At'zije Republika!, 53
Audition, 888
Aventureros, Los, 92
Aventuriers, Les, 92
Aveu, L', 177
Ayneh, 835
Azul profundo, 415
Bananas, 213
Bandidos en Milán, 105
Banditi a Milano, 105
Batalla del riel, La, 60
Beau-père, 395
Betrayed, 427
Billy Liar, 72
Birdman of Alcatraz, 62
Bix, 889
Blaue Engel, Der, 454
Blue, 119
Bonnie and Clyde, 96
Boom o El ángel de la muerte, 114
Boom, 114
Britannia Hospital, 686
Broadcast News, 383
Buck and the Preacher, 122
Buenos días, Vietnam, 405
Búsqueda frenética, 399
Búsqueda insaciable, 187
Butch Cassidy and the Sundance Kid, 163
Butch Cassidy, 163
C'era una volta il West, 167
Cabaret, 207, 214
Caída mortal, 128
Calígula, 332
Calles salvajes, 336
Camino hacia la muerte del viejo Reales, El, 184
Caníbales, Los, 211
Cannibali, I, 211
Cantando en la lluvia, 232
Cantor de jazz, El, 278
Carga de la brigada ligera, La, 110
Carmen, 337
Carnal Knowledge, 203
Casablanca, 339, 544
Castagne sono buone, Le, 183
Castañas son buenas, Las, 183
Castillos en la arena, 237
Castle Keep, 165
Cavafy, 758
Celda olvidada, La, 62

Changes, 163
Changing Lanes, 838
Charge of the Light Brigade, The, 110
Chorros, 359, 969
Cien años de cine, 870
Cinéma des Cahiers, Le, 18
Círculo, El, 835
Ciudadano, El, 697
Códigos de guerra, 722
Color Purple, The, 341
Color púrpura, El, 341
Colors, 396
Come Back, Africa, 34
Como el Uruguay no hay, 833
Cómo gané la guerra, 78
Compartment tueurs, 174
Conciencias muertas, 825
Conocimiento carnal, 203
Conspiración para el silencio, 355
Corporación, La, 911
Cradle Will Rock, The, 868
Crimen en el coche cama, 174
Cry Freedom, 385
Cuando el león ruge, 921
Cuando huye el día, 139
Cuando las estrellas encuentran al mar, 756
Darling, 72
Dayereh, 835
De Mao a Mozart, 820
Deadfall, 128
Death of a Gunfighter, 823
Deep End, 204
Defense of the Realm, 355
Demonios, Los, 230
Desaparición de Finbar, La, 763
Desesperados, Los, 191
Detective, The, 102
Detrás de las noticias, 383
Detrás de un vidrio oscuro, 139
Detrás del atentado, 338
Deus e o Diabo na Terra do Sol, 88
Devils, The, 230
Diamantes son eternos, Los, 194
Diamonds Are Forever, 194
Diario de una camarera, 35

Dios fingido, El, 103
Dios y el Diablo en la tierra del sol, 88
Dirty Harry, 182, 331
Disparen sobre el pianista, 57
Dodeska-den, 210
Dolce vita, La, 411
Donde sobra un hombre, 174
Dos patrias para un bandido, 119
Embajador del miedo, El, 62
En la cuerda floja, 331
Entre Pancho Villa y una mujer desnuda, 760
Éranse un viejo y una vieja, 115
Érase una vez en el Oeste, 167
Erotissimo, 169
Escenas de la vida conyugal, 906
Espejo, El, 835
Esposas imprudentes, 747
Estado de sitio, 224, 839
Estrella, La, 103
Était une fois Beyrouth, Il, 760
État de siège, 224, 839
Evadido, El, 202
Extranjero, El, 76
Eye of the Cat, 160
Fahrenheit 451, 54
Falso testigo, 407
Far from Heaven, 864
Far from the Madding Crowd, 72
Felinos, Los, 160
Figuras en un paisaje, 206
Figures in a Landscape, 206
Fitzcarraldo, 861
Fitzgerald, 847
Five, 908
Fog of War, The, 924
Forbidden, 920
Frantic, 399
From Mao to Mozart, 820
Fuelle querido, 49
Fuera de control, 838
Fuga sin fin, 195
Full Metal Jacket, 371
Ganzúa del diablo, La, 747
Gente normal no tiene nada de excepcional, La, 756

Gentleman Tramp, The, 255
Girl on a Motorcycle, 118
Godfather, The, 198, 940
Golden Boy, 679
Good Earth, The, 676
Good Morning, Vietnam, 405
Good Times, Wonderful Times, 34
Gore Vidal's Caligula, 333
Graduado, El, 93
Graduate, The, 93
Gran robo, El, 106
Gran Ziegfeld, El, 676
Grand Blue, Le, 415
Grand dadais, Le, 131
Grand Prix, 61
Great Ziegfeld, The, 676
Grito de libertad, 385
Guerra y la paz, La, 32
Guess What We Learned in School Today?, 227
Guess Who's Coming to Dinner, 87
Harry, el sucio, 182, 331
Hasta los dioses se equivocan, 219
High Noon, 168
Hired Hand, The, 213
Historia oficial, La, 343, 967
Hora del lobo, La, 143
Hospital Britannia, 686
How I Won the War, 78
I, Claudius, 718
I've Heard the Mermaids Singing, 419
If..., 686
Iluminación íntima, 223
Infamia, 402
Interferencias, 416
Intermezzo, 880
Intimni Osvetleni, 223
Introducing Dorothy Dandridge, 504
Isadora, 158
Jazz Singer, The, 278
Jenipapo, 761
Jesucristo Superstar, 334
Jôï-uchi: Hairiyô tsuma shimatsu, 130
Joven extraño, El, 61
Jóvenes salvajes, Los, 61
Jowita, 152

Jules et Jim, 57
Juventud divino tesoro, 139
Kandahar, 827
King of Marvin Gardens, The, 237
Knack, The, 78
Knack...and How to Get It, The, 78
Lady Hamilton, 719
Last Picture Show, The, 199
Last Run, The, 195
Last Supper, The, 758
Lawrence de Arabia, 45
Lawrence of Arabia, 45
Lejos del mundanal ruido, 72
Lejos del paraíso, 864
Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice P.T.T., 181
Locura está de moda, La, 213
Lone Star, 762
Long Day's Journey into Night, 85
Long Goodbye, The, 218
Looking for Richard, 757
Lorca, muerte en Granada, 761
Loudest Whisper, The, 403
Louisiana Story, 568
Made in U.S.A., 108
Madre tierra, 676
Madriguera, La, 186
Mago, El, 138
Magus, The, 103
Manchurian Candidate, The, 62
María Estuardo, reina de Escocia, 192
Maridos ciegos, 747
Mariée était en noir, La, 120
Mary, Queen of Scots, 192
Memento, 787
Mentira infame, La, 403
Mi enemigo íntimo, 861
Mia generazione, La, 758
Mickey One, 107
Milagro Beanfield War, The, 404
Mimi metallurgico ferito nell'onore, 209
Mimí metalúrgico herido en el honor, 209
Miracolo, Il, 394
Mirada de Ulises, La, 762
Mistons, Les, 57
Morgen in Alabama, 338

Muchacha de la motocicleta, La, 118
Muchacha del baño público, La, 204
Mundo que yo soñé, El, 163
My iz dzhaza, 361
My Voyage to Italy, 878
Nacido para matar, 371
Nicholas and Alexandra, 189
Nicolás y Alejandra, 189
No Way to Treat a Lady, 116
Noche americana, La, 234
Nos llaman jóvenes rebeldes, 131
Novia vestía de negro, La, 120
Nuestros años felices, 236
Nuit américaine, La, 234
O Lucky Man!, 686
Obchod na korze, 51
Ocaso de una vida, El, 465
Odio en las praderas, 212
Offence, The, 219
Olga, la hija de aquella princesa rusa, 201
On the Bowery, 34
On the Town, 232
Onibaba, 90
Onibaba, el mito del sexo, 90
Original Odessa Jazz Band, The, 361
Other Side of the Wind, The, 904
Otro Sr. Hamilton, El, 61
Out, 34
Ox-Bow Incident, The, 825
Padrino, El, 198, 940
Paganini, 898
Pandilla salvaje, La, 168
Paris brûle-t-il?, 59
Passage à l'acte, 760
Peau douce, La, 58
Pennsylvania Miners' Story, The, 857
Perros de paja, 188
Persona, 139
Petulia, 104
Piel dulce, La, 58
Pistolero sin destino, 213
Pixote, 356
Place in the Sun, A, 642
Play It Again, Sam, 216
Power, 381
Precio del poder, El, 381

Profundo carmesí, 764
Psexoanálisis, 83
Pueblo sin ley, 823
Quatre cent coups, Les, 57
Rebelión, 130
Religiosa, La, 146
Réquiem para un imperio, 913
Rescuers, The, 797
RKO 281, 841
Rubbamento, Il, 106
Ruchome piaski, 153
Saraband, 906
Såsom i en spegel, 139
Savage Streets, 336
Scarface, 301
Scener ur ett äktenskap, 906
Seconds, 61
Secreto de Milagro, El, 404
Seduto alla sua destra, 187
Sentado a su derecha, 187
Seven Days in May, 62
Show debe seguir, El, 362
Siete días de Mayo, 62
Silencio, El, 139
Sin advertencia, 876
Singin' in the Rain, 232
Sirocco d'hiver, 191
Sirocco de invierno, 191
Skammen, 145
Smultronstället, 139
Sol rojo, El, 195
Soleil rouge, 195
Sólo para amantes, 410
Sommarlek, 139
Sotto Voce, 760
Star!, 103
Story of G.I. Joe, 826
Straw Dogs, 188
Su última novela, 847
Suecia, ¿infierno o paraíso?, 129
Sueño de los héroes, El, 764
Sueños de seductor, 216
Sunset Boulevard, 465
Surviving Picasso, 753
Svezia, inferno e paradiso, 129
Switching Channels, 416

Taking Off, 187
Taking Sides, 913
También somos seres humanos, 826
Temerarios, Los, 165
Ten, 908
Terminal, La, 896
The Arrangement, 166
The Bedroom Window, 407
These Three, 402
Throw Momma from the Train, 388
Tienda de la calle mayor, La, 51
Tightrope, 331
Tira a mamá del tren, 388
Tirez sur le pianiste, 57
Titanic, 559
Todo el ancho mundo, 755
Todo en venta, 153
Toque, El, 196
Touch, The, 196
Traicionados, 427
Train, The, 63
Tregua, La 239
Tren, El, 63
Tystnaden, 139
Ulises, 91
Última cena, La, 758
Última película, La, 199
Última tentación de Cristo, La, 391
Ulysses, 91
Un adiós peligroso, 218
Un asunto amoroso, 181
Un día en Nueva York, 232
Un hombre de suerte, 686

Un homme de trop, 174
Una adolescente en mi vida, 395
Una moglie americana, 41
Una tragedia americana, 641
Utazás a koponyám körül, 171
Vargtimmen, 143
Vergüenza, 145
Veuve Couderc, La, 202
Viaje de un largo día hacia la noche, 85
Vida privada de Charles Chaplin, La, 255
Vida privada de Enrique VIII, La, 713
Vigilantes de la calle, 396
Villa cabalga, 127
Villa Rides, 127
Viol, Le, 112
Violación, La, 112
Way We Were, The, 236
When the Lion Roars, 921
Whole Wide World, The, 755
Wild Bunch, The, 168
Windtalkers, 722
Without Warning, 876
Wszystko na sprzedaż, 153
Yeah, Yeah, Yeah, 78
Yo escuché a las sirenas cantar, 419
Young Savages, The, 61
Young Stranger, The, 61
Z, 173
Zabytaya melodiya dlya fleyty, 410
Zhili-byli starik so starukhoy, 115
Zorba el griego, 29, 30
Zorba the Greek, 29, 30

Índice onomástico

- Abbondanza, Jorge, 242, 972
Abbott, Jennifer, 913
Achbar, Mark, 913
Adams, James, 473
Alfaro, Hugo R., 498
Allen, Woody, 213, 217
Alpert, Hollis, 413
Alterio, Héctor, 241
Altman, Robert, 218
Álvarez, Santiago, 161
Ames, Aldrich, 473
Anderson, Lindsay, 681
Angelopoulos, Theo, 762
Antonioni, Michelangelo, 257
Attenborough, Richard, 385
Autant-Lara, Claude, 810
Avati, Pupi, 673, 889
Avildsen, John G., 227
Azcona, Rafael, 186, 786
Babenco, Héctor, 356
Báez, Fernando, 743
Ball, Lucille, 425
Balmaceda, Oscar, 555
Barbie, Klaus, 285
Bartlett, Hall, 163
Bastienier, Miguel Ángel, 644
Bayer, Osvaldo, 470
Bazin, André, 269
Beatty, Warren, 107
Beiderbecke, Bix, 215, 671, 889
Belfield, David Theodore, 827
Benedetti, Mario, 239
Bergman, Ingmar, 138, 145, 196, 906
Bergman, Ingrid, 880
Berman, Sabina, 760
Bernstein, Carl, 935
Berú, Mauricio, 49
Besson, Luc, 415
Black, Gregory D., 503
Blanes, Juan Manuel, 875
Blier, Bertrand, 395
Bogart, Humphrey, 216
Bogdanovich, Peter, 199, 904
Bohr, Niels, 477
Bondarchuk, Sergei, 32
Börg, Ángela, 982
Borges, Jorge Luis, 323, 439
Borovik, Genrikh, 633
Boyer, Charles, 936
Brasillach, Robert, 614
Brass, Tinto, 333
Brazzi, Rossano, 106
Breen, Joseph I., 503
Bromell, Henry, 847
Brooks, James L., 383
Buffalo Bill (William F. Cody), 318
Buñuel, Luis, 447
Bush, George W., 688, 928, 942
Cabezas, José Luis, 555
Cacoyannis, Michael, 29, 30
Cameron, James, 559
Camus, Albert, 76
Camusso, Adelqui, 366
Capra, Frank, 703, 866, 920
Cardiff, Jack, 118
Carradine, David, 330
Castro, Fidel, 797
Cavalcanti, Alberto, 133
Cavani, Liliana, 211
Chandler, Raymond, 218
Chaplin, Charles, 255, 263, 882
Chaplin, Geraldine, 186
Charrier, Jacques, 191
Chirac, Jacques, 805
Chujrai, Grigori, 115
Churchill, Winston, 320, 718
Cibrián, Pepe, 373
Clarke, Arthur C., 113
Clayton, Sue, 763
Climent, René, 59
Coolidge, Martha, 891
Coppola, Francis Ford, 198, 940
Coscia, Jorge, 359
Costa-Gavras, Constantin, 172, 224, 427, 839
Coward, Noël, 154
Cozarinsky, Edgardo, 439, 818
Curtis, Tony, 814
Curtiz, Michael, 544

Cybulski, Zbigniew, 152	Gallina, Mario, 604	Joyce, James, 91, 801	Lowell Rich, David, 160
Dandridge, Dorothy, 890	Garbo, Greta, 729	Kachyna, Karel, 53	Loy, Myrna, 895
De Forest, Lee, 280	García Márquez, Gabriel, 513	Kadár, Ján, 51	Ludwig, Ken, 865
Demme, Ted, 869	Gardenberg, Monique, 761	Kaminska, Ida, 52	Lumet, Sidney, 85, 219, 381, 490
DeVito, Danny, 388	Gardner, Martin, 321	Katz, Otto, 551	Maas, Peter, 473
Díaz Ordaz, Gustavo, 99	Garibay Fernández, Antonio, 99	Kawin, Bruce F., 275	MacArthur, Charles, 416
Diderot, Denis, 146	Germi, Pietro, 183	Kazan, Elia, 166, 622	Mahárbiz, Julio, 751
Dietrich, Marlene, 454	Gerron, Kurt, 708	Kelly, Gene, 232	Mailer, Norman, 523
Dmytryk, Edward, 595	Gilbert, John, 733	Kiarostami, Abbas, 908	Makavejev, Dusan, 181
Donen, Stanley, 232	Gilio, María Esther, 179	Kinski, Klaus, 861, 898	Makhmalbaf, Mohsen, 827
Doniol-Valcroze, Jacques, 112	Gilliam, Terry, 742	Klimov, Elem, 376	Mamouliau, Rouben, 368
Douglas, Gordon, 102	Girod, Francis, 760	Klos, Elmar, 51	Manzano, José Luis, 448
Dovzhenko, Aleksander, 378	Godard, Jean-Luc, 108	Kobal, John, 712, 822	María Antonieta, 417
Drazin, Charles, 714	Goethe, Johann Wolfgang von, 798	Kobayashi, Masaki, 130	Martín del Campo, Marisol, 448
Dreiser, Theodore, 639	Gould, Elliott, 219	Koch, Stephen, 550	Martin, Frank, 921
Drury, David, 355	Grandier, Urbain, 230	Konchalovsky, Andrei, 452	Martínez Carril, Manuel, 813
Dubourg, María Antonieta, 891	Granier-Deferre, Pierre, 131, 202	Korda, Alexander, 713	Marvin, Lee, 358
Duncan, Isadora, 158	Granville, Bonita, 402	Koszarski, Richard, 258	Mayakovsky, Vladimir, 665
Eastwood, Clint, 182, 331	Green, Guy, 103	Kotcheff, Ted, 416	Mayer, Louis B., 921, 926
Edison, Thomas Alva, 278	Guccione, Bob, 333	Kramer, Stanley, 87	McNamara, Robert S., 486, 924
Eisenstein, Sergei M., 378, 640	Hamilton, Guy, 194	Krávchenko, Victor, 620	Menem, Carlos Saúl, 448
Ekroth, Gustavo, 489	Hampton, Christopher, 755	Kroner, Josef, 52	Menken, Marie, 33
Enrico, Robert, 92, 135	Handke, Peter, 807	Kubrick, Stanley, 112, 371	Merello, Tita, 315
Estramil, Mercedes, 517	Hanson, Curtis, 407	Kückelmann, Norbert, 338	Michell, Roger, 838
Evans, Philip R., 673	Hawks, Howard, 547	Kujau, Konrad, 328	Mifune, Toshiro, 130, 196
Eyman, Scott, 926	Haynes, Todd, 865	Kulik, Buzz, 127	Miike, Takashi, 888
Faulkner, William, 274, 546	Hays, Will H., 501	Kurosawa, Akira, 210	Miller, Arthur, 858
Faver, Héctor, 390	Hecht, Ben, 416	Labate, Wilma, 758	Millet, Catherine, 655
Feiffer, Jules, 203	Hellman, Lillian, 402, 501	Lambert, Gavin, 681	Minnelli, Liza, 208, 214
Fellini, Federico, 411	Hemingway, Ernest, 805	Lanata, Jorge, 725	Minujín, Marta, 322
Fernández Baraibar, Julio, 968	Hepburn, Katharine, 87, 862	Lang, Fritz, 133	Mitrione, Dan Anthony, 224
Fernández Llorente, Antonio, 555	Herzog, Werner, 861, 898	Larreta, Antonio, 260	Mochkofsky, Graciela, 690
Fernández Oliva, Francisco Antonio, 586	Heylin, Clinton, 915	Lawrence, Florence, 931	Monroe, Marilyn, 459, 591
Ferreira Barbosa, Laurence, 756	Hintz, Eugenio, 919	Leblanc, Libertad, 201	Moore, Michael, 688
Flaherty, Robert, 569	Hitchcock, Alfred, 574, 754	Lenica, Jan, 94	Moreau, Jeanne, 69, 120
Fleischer, Richard, 195	Hitler, Adolf, 328	Leone, Sergio, 167	Morgenstern, Janusz, 152
Fonda, Peter, 213	Hoover, Edgar E., 494	Lester, Richard, 78, 104	Morris, Errol, 924
Forbes, Bryan, 128	Hopper, Dennis, 396	Levin, Mario, 760	Mudrovic, María Eugenia, 538
Ford, John, 220	Houghton, Katharine, 87	Levinson, Barry, 405	Münzenberg, Willi, 550
Forman, Milos, 187	Houseman, John, 867	Lewis, Neil A., 473	Murro, Ernesto, 944
Fosse, Bob, 207, 362	Ireland, Dan, 755	Leyda, Jay, 43	Narizzano, Silvio, 119
Francke, Lizzie, 511	Jackson, Glenda, 192	Lilly, Ruth, 852	Neruda, Pablo, 804
Frankenheimer, John, 61, 899, 903	Jancsó, Miklós, 191	Lipovich, Pedro, 784	Newman, Paul, 164
Freed, Arthur, 233	Jarrott, Charles, 192	Lizzani, Carlo, 105	Nichols, Mike, 93, 203
Furtwängler, Wilhelm, 913	Jewison, Norman, 334	Losey, Joseph, 114, 206	Nolan, Christopher, 787
Galeano, Eduardo, 588	Johnston, David, 473	Lottman, Herbert, 581	Nossiter, Adam, 662

O'Connor, Donald, 232	Richardson, Tony, 110	Signoret, Simona, 202	Vassilikos, Vassilis, 173
O'Neil, Robert Vincent, 335	Ripstein, Arturo, 764	Skolimowski, Jerzy, 204	Verbitsky, Horacio, 448
O'Neill, Eugene, 85	Rivette, Jacques, 147	Slesicki, Wladyslaw, 153	Vertov, Dziga, 377
O'Toole, Peter, 45	Robb, David L., 724	Smaragdis, Iannis, 758	Vidal, Héctor Manuel, 851
Odets, Clifford, 678	Rocha, Glauber, 88, 89	Smight, Jack, 116	Vigo, Jean, 606
Olivera, Héctor, 83, 346	Rodríguez Monegal, Emir, 441, 539	Smithee, Alan, 823	Visconti, Luchino, 76
Olivier, Laurence, 460, 828	Rogosin, Lionel, 33	Solinas, Franco, 224	Vogel, Wolfgang, 483
Orbanz, Eva, 570	Romaguera i Ramió, Joaquim, 767, 966	Speer, Albert, 609	von Sternberg, Josef, 38, 133, 156, 454, 641
Overy, Richard, 699	Rose, William, 87	Spiegel, Sam, 64	von Stroheim, Erich, 746
Owens, Jesse, 306	Rosi, Francesco, 337	Spielberg, Steven, 341, 897	Von Sydow, Max, 138
Pacino, Al, 757	Ross, Chuck, 339	Stalin, Josef, 451	Wajda, Andrzej, 153
Panahi, Jafar, 835, 897, 928	Ross, Herbert, 216	Stander, Lionel, 923	Waldman, Harry, 532
Passer, Ivan, 223	Ross, Lillian, 263	Stanwyck, Barbara, 920	Waller, Fats, 387
Peckinpah, Sam, 168, 188	Rossellini, Roberto, 394	Stassinopoulos Huffington, Arianna, 523	Warhol, Andy, 33, 322
Pellet Lastra, Arturo, 230	Rossif, Frédéric, 86	Steiger, Rod, 116	Weiner, Tim, 473
Penn, Arthur, 96, 107	Roy Hill, George, 163	Steinmann, Daniel, 336	Welles, Orson, 711, 740, 841, 867, 904, 915
Perelló, Marcelino, 100	Rozema, Patricia, 419	Stevens, George, 642	Wellman, William A., 825
Perrin, Jacques, 131	Rucar de Buñuel, Jeanne, 447	Stiller, Mauritz, 731	Wertmüller, Lina, 209
Philby, Kim, 633	Ruiz, Juan Cruz, 520	Stonor Saunders, Frances, 645	Whiteman, Paul, 671
Picasso, Pablo, 523, 753	Rushdie, Salman, 783	Strick, Joseph, 91	Whitney, Craig R., 484
Picchio, Ana María, 241	Rushton, Joe, 799	Summers, Anthony, 496	Wilder, Billy, 462, 659
Pirès, Gérard, 169	Russell, Ken, 230	Tardán, Isabelle, 760	Williams, Robin, 406
Poague, Leland, 704	Ryazanov, Eldar, 410	Tavernier, Bertrand, 807	Williams, Tennessee, 114
Poitier, Sidney, 87, 212	Saab, Jocelyn, 760	Thackara, James, 557	Wise, David, 473
Polanski, Roman, 399	Sábat, Hermenegildo, 215, 579	Thalberg, Irving, 921, 933	Wise, Robert, 103
Polidoro, Gian Luigi, 41	Salahuddin, Dawud, 827	Timerman, Jacobo, 690, 982, 984	Wolfe, Donald H., 591
Polizzi, Rosalía, 759	Salès Gomès, Paulo Emilio, 606	Title, Stacy, 758	Woo, John, 723
Pollack, Sydney, 165, 236	Salgado, Carlos, 964	Tognazzi, Ugo, 41	Woods, Donald, 385
Powell, William, 895	Sánchez, Pablo, 544	Tolstoy, Leon, 32	Woodward, Bob, 935
Preloran, Jorge, 364	Santillán, Diego, 201	Tracy, Spencer, 87, 863	Wrye, Donald, 398
Pudovkin, Vsevolod, 377	Sarris, Andrew, 659	Truffaut, François, 54, 120, 234, 269, 574, 600	Xalabarder, Conrado, 536
Puenzo, Luis, 344	Saura, Carlos, 186	Tuggle, Richard, 331	Young, Terence, 195
Puzo, Mario, 940	Saura, Guillermo, 359	Ulive, Ugo, 833	Zetterling, Mai, 117
Raab, Enrique, 316	Sayles, John, 762	Vallarino, Raúl, 976	Zimmerman, Héctor, 784
Rafelson, Bob, 237	Scattini, Luigi, 129	Vallejo, Gerardo, 184	Zsigmond, Vilmos, 218
Rainer, Luise, 676	Schaffner, Franklin, 189	Van Dongen, Helen, 570	Zurinaga, Marcos, 761
Rajaonarivelo, Raymond, 756	Schiffirin, André, 657	Van Warmerdam, Alex, 400	Zurlini, Valerio, 187
Ramos Da Silva, Fernando, 356	Schlesinger, John, 72	Varas, José, 445	
Ray, Nicholas, 684	Schulberg, Budd, 915		
Reagan, Ronald, 164, 404, 876	Scorsese, Martin, 392, 870, 878		
Redgrave, Vanessa, 192	Scott Fitzgerald, Francis, 274, 847		
Reich, Jacqueline, 668	Seeger, Pete, 430		
Reisz, Karel, 158	Selznick, David O., 939		
Renán, Sergio, 239, 764	Selznick, Lewis J., 937		
Révész, György, 170	Shindo, Kaneto, 90		
Richardson, John, 523	Siegel, Don, 182		

Sumario

Introducción	9
Cronología básica	11
Buenos Aires I (1965-1976)	15
<i>Conspiración de silencio</i>	21
Zorba el griego	29
Zorba el griego	30
<i>El espectáculo más largo del siglo</i>	31
<i>Una preocupación por el mundo</i>	33
<i>Las memorias de Narciso</i>	38
Amante latino	41
<i>Los archivos no descansan</i>	42
<i>Peter O'Toole</i>	45
<i>El tango documentado</i>	49
<i>Un proteccionismo paradójal</i>	50
La tienda de la calle mayor	51
¡Que viva la República!	53
<i>Director entre incendios</i>	54
¿Arde París?	59
<i>Joven brillante</i>	61
<i>El hombre que vive en valijas</i>	64
<i>Mujer cálida</i>	69
<i>Director en ascenso</i>	72
<i>Director apasionado</i>	76
<i>El americano rebelde</i>	78
<i>El acento hot</i>	81
Psexoanálisis	83
Viaje de un largo día hacia la noche	85
Los animales	86
¿Sabes quién viene a cenar?	87
Dios y el Diablo en la tierra del sol	88
<i>Realizador rebelde</i>	89
Onibaba, el mito del sexo	90
Ulises	91
Los aventureros	92
El graduado	93
<i>Festival en el que aparece el anti-Walt Disney</i>	94
Bonnie and Clyde	96
<i>Cuando la revolución se vuelve oropel</i>	99
<i>Primicias con paisaje mexicano</i>	102
Petulia	104
Bandidos en Milán	105
El gran robo	106

Mickey One	107	Nicolás y Alejandra	189
Made in U.S.A.	108	Sirocco de invierno	191
La carga de la brigada ligera	110	María Estuardo, reina de Escocia	192
La violación	112	Los diamantes son eternos	194
2001 - Odisea del Espacio	112	Fuga sin fin	195
Boom o El ángel de la muerte	114	El sol rojo	195
Éranse un viejo y una vieja	115	El toque	196
Así no se trata a una dama	116	El padrino	198
Directora con cuatro pieles	117	La última película	199
La muchacha de la motocicleta	118	Olga, la hija de aquella princesa rusa	201
Dos patrias para un bandido	119	El evadido	202
La novia vestía de negro	120	Conocimiento carnal	203
Música de antes para gente de hoy	121	La muchacha del baño público	204
Villa cabalga	127	Figuras en un paisaje	206
Caída mortal	128	Cabaret	207
Suecia, ¿infierno o paraíso?	129	Mimí metalúrgico herido en el honor	209
Rebelión	130	Dodeska-den	210
Nos llaman jóvenes rebeldes	131	Los caníbales	211
Festival de Río	132	Actores y directores	212
Después del silencio	138	Nace otra estrella	214
Vergüenza	145	Un artista dibuja a otro	215
Historia de La religiosa	146	Sueños de seductor	216
El localismo y la cuestión polaca,	152	Un adiós peligroso	218
Un campeón de peso liviano	154	Hasta los dioses se equivocan	219
Muerte de un maestro	156	Muerte de un maestro	220
Isadora	158	Iluminación íntima	223
Los felinos	160	Estado de sitio	224
Documentales con urgencia	161	¿Adiviná lo que hoy aprendimos en el colegio?	227
El mundo que yo soñé	163	Las leyes que faltan	229
Butch Cassidy	163	Los demonios	230
Los temerarios	165	Cantando en la lluvia	232
El arreglo	166	La noche americana	234
Érase una vez en el Oeste	167	Nuestros años felices	236
La pandilla salvaje	168	Castillos en la arena	237
Erotissimo	169	La tregua	239
La misteriosa mente humana	170	Cazadores de erratas	243
Costa-Gavras: Hoy y mañana	172	Herratas y otros Orrores en Cine Sonoro Americano	245
Otras bandas orientales	179	Barcelona (1976-1984)	251
Un asunto amoroso	181	Algo más sobre un mito	255
Harry, el sucio	182	El incierto futuro	256
Las castañas son buenas	183	Los directores de cine y todos los otro	258
El pueblo vivo es el artista	184	Uruguayo que triunfa en España	260
La madriguera	186	La persona Chaplin según Lillian Ross	263
Sentado a su derecha	187	Autor - teoría y política en François Truffaut	269
Búsqueda insaciable	187		
Perros de paja	188		

<i>¿Y usted qué hace, Mister Faulkner?...</i>	274	<i>The Original Odessa Jazz Band</i>	361
<i>Así empezó el cine sonoro y parlante</i>	278	<i>Murió Bob Fosse, coreógrafo y profeta de su destino</i>	362
<i>El año de la justicia anunciada</i>	285	<i>De cómo ser famoso en el mundo sin que el gobierno argentino lo sepa</i>	364
Los datos inútiles	289	<i>Deben cambiar las ideas</i>	366
<i>Veloces</i>	291	<i>Un innovador mal conocido</i>	368
<i>Frases hechas</i>	291	<i>Nacido para matar</i>	371
<i>Inocentada</i>	291	<i>Unos pueden hacerlo, otros no</i>	372
<i>Retreta</i>	292	<i>Puñetazos en el Centro Cultural</i>	374
<i>Reglas</i>	292	<i>La Cinestroika</i>	375
<i>Prestigio</i>	292	<i>El precio del poder</i>	381
<i>Fanáticos</i>	293	<i>Jazz a la carta</i>	382
<i>Altibajos</i>	295	<i>Detrás de las noticias</i>	383
<i>Sintético</i>	296	<i>Grito de libertad</i>	385
<i>Spain Is Different</i>	297	<i>Harlem en gira</i>	387
<i>Protagonista</i>	300	<i>Tira a mamá del tren</i>	388
<i>Papelón</i>	301	<i>El acto</i>	390
<i>Para bellum</i>	302	<i>Aquellos amores de Jesús</i>	391
<i>Epónimos</i>	305	<i>Una adolescente en mi vida</i>	395
<i>Flecha negra</i>	306	<i>Vigilantes de la calle</i>	396
<i>Revisionismos</i>	307	<i>El descubrimiento de Amerika indica que no conviene llegar a 1997</i>	397
Buenos Aires II (1984-1989)	309	<i>Búsqueda frenética</i>	399
<i>La historia de una cierta grandeza</i>	315	<i>Abel</i>	400
<i>TV: Lo que se hace y lo que se debería hacer</i>	316	<i>De infamias y censuras</i>	402
<i>Buffalo Bill vuelve al combate en el velódromo municipal</i>	318	<i>El secreto de Milagro</i>	404
<i>El oficio de la nada</i>	320	<i>Buenos días, Vietnam</i>	405
<i>Un plan cultural para los próximos 25 años</i>	323	<i>Falso testigo</i>	407
<i>Los falsos diarios de Hitler prometen otras revelaciones durante el juicio</i>	328	<i>Lo que mata es la confusión</i>	408
<i>Americana</i>	330	<i>Sólo para amantes</i>	410
<i>En la cuerda floja</i>	331	<i>La terquedad de la almohada</i>	411
<i>Todo lo que hay que saber sobre Calígula</i>	332	<i>Azul profundo</i>	415
<i>Por fin, Jesucristo Superstar</i>	334	<i>Interferencias</i>	416
<i>Angel</i>	335	<i>María Antonieta en Punta</i>	417
<i>Calles salvajes</i>	336	<i>Yo escuché a las sirenas cantar</i>	419
<i>Carmen</i>	337	<i>En Mar del Plata, el cine tuvo cara de mujer</i>	421
<i>Detrás del atentado</i>	338	<i>Cuando se suben los colores</i>	423
<i>Penurias del Hollywood de hoy</i>	339	<i>Preparen los pañuelo</i>	425
<i>Spielberg en crisis</i>	341	<i>Traicionados</i>	427
<i>El Oscar: una historia que trae cola</i>	343	<i>La única verdad</i>	428
<i>Cuentos de la bola de cristal</i>	348	<i>Rebelde con causa</i>	430
<i>La censura de siete cabezas</i>	350	Montevideo (1989-2005)	433
<i>Conspiración para el silencio</i>	355	El País cultural	435
<i>Crónica de otra muerte anunciada</i>	356	<i>Borges crítico de cine</i>	439
<i>Falló el corazón de un actor que fingía no tenerlo</i>	358	<i>Perfil de un Crítico</i>	441
<i>Chorros</i>	359	<i>Lenin sin barbita, Stalin de entrecasa</i>	445
		<i>La otra cara de Luis Buñuel</i>	447

<i>Apuntes sobre una cleptocracia</i>	448	<i>Entre la creación y el desprecio</i>	622
<i>Stalin como seductor</i>	451	<i>La novela de un doble agente</i>	633
<i>Muere una estrella</i>	454	<i>Historia de vidas difíciles</i>	638
<i>La leyenda y sus sombras</i>	459	El blanco móvil - Curso de periodismo...	644
<i>Desde el silencio hasta la ópera</i>	465	<i>Mentiras en las cumbres</i>	645
<i>La sucia política</i>	470	<i>Una mujer muy pública</i>	654
Agenda Cien años de cine, 1895-1995	472	<i>Mercaderes en el templo</i>	656
<i>Seis autores en busca de un personaje</i>	473	<i>Los vaivenes de un crítico</i>	659
<i>Un átomo demasiado importante</i>	476	<i>Memoria de años difíciles</i>	662
<i>El abogado del diablo</i>	483	<i>Del amor en los tiempos del Soviet</i>	665
<i>Vietnam por dentro</i>	486	<i>La época del teléfono blanco</i>	668
Las (des) parejas del Uruguay - La locura uruguaya x 2	489	<i>Los acordes finales</i>	671
<i>Para saber de cine</i>	490	<i>Una actriz inolvidable</i>	676
Libro de los Records Guinness 96	493	<i>Sexo, verdades y peleas</i>	681
<i>El rey de los ficheros</i>	494	<i>Moore versus Bush & Co., Inc.</i>	688
<i>Hugo R. Alfaro (1917-1996)</i>	498	<i>Trampas en el oficio</i>	690
<i>Ascenso y caída de la tijera</i>	501	<i>Las culpas y las condenas</i>	698
<i>La lucha de las escritoras</i>	511	<i>Frank Capra o el optimismo ilustrado</i>	703
<i>Lo que dijo García Márquez</i>	513	<i>La odisea de Kurt Geron</i>	708
<i>La vida en una canasta</i>	517	<i>Orson Welles Primero Siempre</i>	711
<i>Memorias del desarrollo</i>	520	<i>El salvador del cine inglés</i>	713
<i>Un genio seductor y perverso</i>	523	<i>Del ejército como censor</i>	722
<i>Cuando Hollywood filmaba cine extranjero</i>	531	<i>Jorge Lanata y los defectos argentinos</i>	725
<i>El Oscar, con todo detalle</i>	536	<i>Eligiendo lo mejor</i>	727
<i>Polémicas de otros tiempos</i>	538	<i>Una estrella singular</i>	730
<i>"You must remember this"</i>	544	<i>Una lista muy larga</i>	739
<i>Peripencias de un libretista</i>	546	<i>Los triunfos de la barbarie</i>	743
<i>El largo brazo de Josef Stalin</i>	550	<i>Los primeros combates</i>	746
<i>Una intriga demasiado real</i>	555		
<i>El caso del genio insufrible</i>	557	Volver a Mar del Plata	751
<i>Sobreviviendo al Titanic</i>	559		
<i>Historias de cuenteros</i>	568	Cómo se hace un libro de cine	767
<i>Documental con poesía</i>	569		
<i>Del cine según Hitchcock</i>	574	Mundo cane	781
<i>Memoria de grandes amores</i>	579	<i>Riñones</i>	783
<i>Saldos y retazos de una tragedia</i>	581	<i>Otros López</i>	783
<i>El cine sobre rieles</i>	586	<i>Lenguaje</i>	784
<i>Retrato de un mundo horrible</i>	588	<i>Rapidez</i>	784
<i>Marilyn asesinada</i>	591	<i>Enigma</i>	785
<i>Crisis política en Hollywood</i>	593	<i>Decorosos</i>	785
<i>Una loca pasión por el cine</i>	600	<i>Descubrimiento</i>	785
De Gardel a Norma Aleandro - Diccionario...	604	<i>Pedagogía</i>	785
<i>Los dramas de un creador</i>	606	<i>Defendida</i>	786
<i>Un arquitecto muy discutido</i>	609	<i>Advertencias</i>	786
<i>Escritor francés fusilado por franceses,</i>	614	<i>Espárragos</i>	786
<i>El caso Krávchenko en París</i>	620	<i>Ascendencia</i>	786

<i>Redonditos</i>	786	Las columnas	807
<i>Errata</i>	787	<i>La misteriosa vanguardia</i>	809
<i>Flashback</i>	787	<i>Director con ideas propias</i>	810
<i>Familiar</i>	788	<i>Los 50 de la Cinemateca</i>	812
<i>Apurados</i>	788	<i>Transformaciones</i>	814
<i>Diferencias</i>	788	<i>Cine y relieve</i>	815
<i>A medias</i>	789	<i>Críticos al frente</i>	817
<i>Masoquistas</i>	789	<i>Cantando en silencio</i>	819
<i>Sexo débil</i>	789	<i>Algo para recordar</i>	821
<i>Self-Made Man</i>	790	<i>Hombre invisible</i>	823
<i>Previsor</i>	790	<i>Injustos olvidos</i>	825
<i>Dubbing</i>	790	<i>Criminal en pantalla</i>	827
<i>Pravda</i>	791	<i>Peripencias de un actor</i>	828
<i>Cerdos</i>	791	<i>Cine en TV</i>	830
<i>Noveles</i>	792	<i>Show Business en la mina</i>	832
<i>Cifras</i>	792	<i>La vuelta de Ulive</i>	833
<i>Cero cero</i>	792	<i>El alivio de Irán</i>	834
<i>Adicta</i>	793	<i>Pasado condicional</i>	836
<i>Conejos</i>	793	<i>Abogados corruptos</i>	838
<i>Progresos</i>	793	<i>Tupamaros, todavía</i>	839
<i>Black Power</i>	794	<i>Cerca de Orson Welles</i>	841
<i>Largueza</i>	794	<i>Sonido y doblaje</i>	842
<i>Piedras</i>	794	<i>Familias en pantalla</i>	844
<i>Armas</i>	795	<i>Familias en pantalla II</i>	846
<i>Imaginativo</i>	796	<i>Retrato de escritor</i>	847
<i>Argentina</i>	796	<i>La otra guerra del cine</i>	849
<i>Maratones</i>	797	<i>Diez puntos a la Comedia</i>	850
<i>Pecadito</i>	797	<i>Cien millones de dólares</i>	852
<i>Manías</i>	798	<i>Rescatando el jazz clásico</i>	853
<i>Sexos varios</i>	798	<i>Consejos franceses</i>	854
<i>Calores</i>	799	<i>Drama bajo tierra</i>	856
<i>Educación</i>	799	<i>Medio siglo de Arthur Miller</i>	858
<i>Transformista</i>	799	<i>Del crimen como diversión</i>	859
<i>Ajedrez</i>	800	<i>Enemigos íntimos</i>	861
<i>Cartas</i>	800	<i>Una actriz con carácter</i>	862
<i>Cortapapeles</i>	801	<i>Amor con barreras</i>	864
<i>Independientes</i>	802	<i>Actualizaciones</i>	865
<i>Cigarras</i>	802	<i>Prólogo para McCarthy</i>	867
<i>Cimarrones</i>	802	<i>Sinceridad en Hollywood</i>	868
<i>Fechas</i>	803	<i>Una lección de cine</i>	870
<i>Sherlock Jr.</i>	803	<i>Discutidos aniversarios</i>	872
<i>Argentina potencia</i>	803	<i>Sangre azul</i>	873
<i>Matilde y el cónsul</i>	804	<i>Cuadro patriótico</i>	875
<i>Atómicas</i>	805	<i>Los cultivos del crimen</i>	876
<i>Oficio</i>	805	<i>Omisiones en TV Cable</i>	877
<i>Instrucciones</i>	805	<i>Otra lección de cine</i>	878

<i>El comienzo de Ingrid Bergman</i>	880	<i>Apuntes del Más Acá</i>	945
<i>Cautelosos versus Audaces</i>	881		
<i>Chaplin, todavía</i>	882	La isla de H.A.T.	947
<i>Danza de millones</i>	884	<i>Hacia la isla</i>	947
<i>Respetables animales</i>	885		
<i>Consejos a millonarios</i>	886	Apéndices	951
<i>Maldades japonesas</i>	887		
<i>Homenaje a Bix</i>	889	Los expedientes X de H.A.T.	953
<i>Gloria de un día</i>	890	<i>A la temporada marplatense sólo le falta el feliz aterrizaje de un extraterrestre</i>	953
<i>Damas y caballeros</i>	891	<i>Los OVNIs versus la Fuerza Aérea de Estados Unidos</i>	955
<i>Traduttore traditore</i>	892		
<i>Fanáticos en varios formatos</i>	894	H.A.T. contra todos (cartas y polémicas)	961
<i>Polvo de estrellas</i>	895	<i>Fe de erratas</i>	963
<i>Blues del aeropuerto</i>	896	<i>Memorandum triste, para F.Z.</i>	963
<i>Kinski como solista</i>	898	<i>Para Joaquim Romaguera i Ramio</i>	966
<i>Director de escasa fama</i>	899	<i>El crítico que dio el mal paso</i>	967
<i>Extranjeros en Hollywood</i>	901	<i>Ocaso del Artista Incomprendido</i>	968
<i>Rebelión en el presidio</i>	903	<i>Memorandum (A: Manuel Sánchez)</i>	970
<i>Rescatando a Orson Welles</i>	904	<i>Aviso de ausencia</i>	971
<i>Prólogo a Saraband</i>	906	<i>Cara C.</i>	972
<i>Originales de Irán</i>	908	<i>Demasiado tarde</i>	972
<i>Instrucciones para plagiarios</i>	910	<i>Texto general para colaboradores espontáneos</i>	973
<i>Empresarios villanos</i>	911	<i>La política y cómo no escribir</i>	973
<i>De músicos y de nazis</i>	913	<i>Memorandum (A: Martín Aguirre)</i>	976
<i>Orson Welles, todavía</i>	915	<i>Sobre el Servicio Médico Móvil</i>	977
<i>Sobre Zona Urbana</i>	916	<i>Este cuento es para la Intendencia Municipal de Montevideo...</i>	979
<i>Altibajos de un escritor</i>	917	<i>Memorandum (A: J.M.P.)</i>	980
<i>Una lamentable pérdida</i>	919	<i>Para I.C.</i>	980
<i>Sacrificio de otra madre</i>	920	<i>Fax 005411 4804 XXXX. Ángela Börg.</i>	982
<i>Ascenso y caída del león</i>	921	<i>Para SR</i>	984
<i>Silbando frente al ascensor</i>	923	<i>Estimada G</i>	985
<i>McNamara critica a McNamara</i>	924	<i>Para F</i>	988
<i>Hombre malo en Hollywood</i>	926	<i>Para Taco Larreta</i>	989
<i>Hombres equivocados</i>	927		
<i>Bush versus Mahoma: La guerra está perdida</i>	928	Bestiario periodístico - Intervención de H.A.T.	993
<i>Comunicaciones</i>	930		
<i>Una estrella fugaz</i>	931	Bibliografía	1009
<i>Un productor como modelo</i>	933		
<i>Misterio en una Garganta</i>	935	Agradecimientos y fuentes consultadas	1013
<i>Dramas románticos</i>	936		
<i>La dinastía Selznick</i>	937		
<i>La dinastía Selznick II</i>	939		
<i>El padre del padrino</i>	940		
<i>El nuevo Cruzado</i>	941		
<i>Censura en TV Cable</i>	943		
<i>El trabajo de jubilarse</i>	944		



Bonus track

Esta sección final y absolutamente innecesaria representa los centenares (o quizá millares) de notas que H.A.T. escribió con irregularidad en medios diversos, desbordando toda humana posibilidad de rastreo. Un distraído podría suponer que su legendaria productividad se aplacó naturalmente con los años. Pero no. Mientras dirigía ***El País Cultural*** (donde escribía al menos una nota por número) y sostenía su columna semanal en la sección ***Espectáculos*** de ***El País***, H.A.T. también escribía para otras secciones del diario, reseñaba estrenos cinematográficos y teatrales, polemizaba en el correo de lectores, publicaba en otros periódicos y revistas locales o extranjeros, viajaba, daba entrevistas y conferencias (la última en Buenos Aires, abril 2005, sobre Erich von Stroheim).

Quienes se empeñen en la pesquisa de esa inmensa producción lateral podrán empezar con lo reunido aquí, completar otros tres volúmenes similares a éste y luego venir a compartir con nosotros esta confortable celda acolchada.



A.B., E.E.G y F.M.P.

Noviembre 2010.

A black and white portrait of an elderly man with white hair and a mustache. He is looking slightly to the left with a thoughtful expression, his right hand resting on his forehead. He is wearing a dark polo shirt and a metal-link wristwatch on his left wrist. The background is dark and out of focus, suggesting an indoor setting with bookshelves.

Homero Alsina Thevenet

Obras incompletas

Bonus Track

Bonus Track

Esta sección final y absolutamente innecesaria representa los centenares (o quizá millares) de notas que H.A.T. escribió con irregularidad en medios diversos, desbordando toda humana posibilidad de rastreo. Un distraído podría suponer que su legendaria productividad se aplacó naturalmente con los años. Pero no. Mientras dirigía *El País Cultural* (donde escribía al menos una nota por número) y sostenía su columna semanal en la sección *Espectáculos* de *El País*, H.A.T. también escribía para otras secciones del diario, reseñaba estrenos cinematográficos y teatrales, polemizaba en el correo de lectores, publicaba en otros periódicos y revistas locales o extranjeros, viajaba, daba entrevistas y conferencias (la última en Buenos Aires, abril 2005, sobre Erich von Stroheim).

Quienes se empeñen en la pesquisa de esa inmensa producción lateral podrán empezar con lo reunido aquí, completar otros tres volúmenes similares a éste y luego venir a compartir con nosotros esta confortable celda acolchada.

A.B., E.E.G y F.M.P.
Noviembre 2010.

Presentación de György Révész

EN EL FESTIVAL de Mar del Plata (1963) **Angyalok földje** (lit. "Tierra de ángeles", 1962), de György Révész obtuvo la distinción excepcional de recibir un doble primer premio: el del Jurado Oficial y el del Jurado de la Crítica. No fue una recompensa fácil. En la competencia figuraban dos films tan conceptuados como **El mundo frente a mí** (*The Loneliness of the Long Distance Runner*) de Tony Richardson, e **Il sorpasso** de Dino Risi.

Por otro lado, un premio a Hungría no podría ser explicado por ninguna presión diplomática, de las que a veces imperan en los festivales. Y a mayor abundamiento, el film había sido resistido por las autoridades y por una parte de la crítica, invocando un carácter panfletario, quizás comunista. El tema es una reseña dramática de la expulsión de quienes habitan un barrio humilde, por los terratenientes y Bancos que poseen esas tierras y casas; la acción ocurre hacia 1912 y desde luego no podría ser confundida con la moderna situación húngara, que se supone socialista y que no permitiría un episodio como éste. Pero si el tema autoriza a hablar de panfleto o de propaganda comunista, entonces **Viñas de ira** (*The Grapes of Wrath*, 1940, de John Ford) o **Fueros humanos** (*A Man's Castle*, 1933, de Frank Borzage) deberían ser presentados como alegatos pro-soviéticos, aunque fueron realizados por Hollywood durante un período de cine social.

Lo que importa en el film es su fibra dramática y poética: el dibujo de esos personajes, la estructura narrativa, la construcción y expresión de sus emociones, la recreación de época y clima, la originalidad de comentar la anécdota mediante una suerte de juglar local, a veces lírico, a veces paródico y humorista. Una valoración cinematográfica no debe detenerse en presumir intenciones del tema: ese filamento de maccarthysmo llevaría cómodamente a aliviarse de **El acorazado Potemkin** (*Bronenosets Potyomkin*, 1925, de Sergei Eisenstein) o de **La terra trema** (1948, de Luchino Visconti).

Angyalok földje no fue después comprada por ningún distribuidor local y hasta el momento carece de difusión comercial en el Río de la Plata. La omisión puede ser explicada por el temor a complicarse con un film político, pero obran también otros motivos comerciales más poderosos: los distribuidores temen invertir dinero en la explotación de films carentes de estrellas conocidas, sin contar con que el tema puede parecer pesimista y amargo a los públicos más superficiales. Esa cautela explica centenares de omisiones dentro de la distribución cinematográfica en todo el mundo y afecta particularmente al cine húngaro, que es hoy prácticamente desconocido en América Latina. Esa situación resulta particularmente injusta, si se recuerda que los films soviéticos y los checos han superado en parte esas barreras. Pero coincide, lamentablemente, con una alta calidad de la producción húngara de la última década. Algunos films de Zoltán Fábri, de Janós Herskó y de István Szabó llegan a Buenos Aires y Montevideo, pero son sólo una mínima parte del repertorio a difundir.

En el caso de Révész, otras tres omisiones se agregan a la de **Angyalok földje**. En una comedia titulada **Hogy állunk fiatalember?** (lit. "¿Y ahora, hombrecito?", 1963), planteó con agilidad y fresco humor la relación entre un adolescente y su padre, que entra en crisis cuando el segundo vacila en delatar a sus superiores la conducta de un compañero de trabajo; la frescura del retrato doméstico se combina allí con inquietudes morales, especialmente relevantes para un joven que está aprendiendo a vivir. En **Igen**



(lit. “Sí”, 1964), que es seguramente el mejor film de Révész, opera otra incertidumbre: la de un hombre que vacila en aceptar las consecuencias de sus actos, el amor de su segunda esposa, el hijo que no quería tener. Aunque el tema ha sido repasado por melodramas de todas las épocas, otra vez importa aquí la forma: el laconismo de los diálogos, el clima poético, la alternancia de un pasado y un presente que confluyen, la otra alternancia entre lo que ocurre y lo que el protagonista recuerda, imagina o teme.

Una última omisión será seguramente **Egy szerelem három éjszakája** (lit. “Tres noches de un amor”, 1967), el film por el que Révész obtuvo en Mar del Plata (marzo 1968) el premio a la mejor dirección. El tema se ubica durante la guerra, hacia 1944, y tiene por centro a un joven poeta, que ha sido llamado a filas y que se convierte en desertor, mientras vive los últimos momentos de su amor por una joven maestra de baile. Otra vez la narración se quiebra a partir de esa línea. Hay por ejemplo dos tiempos narrativos: el presente de un viaje en tren, donde el protagonista viaja con otros prisioneros en un oscuro vagón para ganado, y el recuerdo de los diversos episodios que lo llevaron a esa situación. También hay dos ángulos de enfoque: el de la narración lineal exterior y el de la sublimación de estas situaciones mediante la poesía, el canto o el humorismo agrisado de tres personajes grotescos (que se autodenominan Los Tres Reyes Magos) agregados fantásticamente a diversas instancias de la trama. El film ambiciona declaradamente ser poético y por ello choca en un primer momento a quienes prefieren la sugestión: el canto o el recitado son de difícil asimilación por el cine, particularmente para el espectador que sólo pueda absorberlos en la traducción de un idioma lejano. Pero si se supera ese equívoco sobre el género, se advierte hasta dónde hay allí un director que domina otros resortes de expresión poética. Un recuerdo convocado con imágenes quietas y superpuestas, o el lento recorrido por las calles de Budapest, sin figuras humanas, mientras una canción melancólica establece la nostalgia por una ciudad que no se volverá a ver, son ejemplo de la zona cinematográfica de esa creación. El conjunto se enriquece con una notable fotografía en color, que agrega otras variaciones de lirismo e imaginación. Pero justamente el color encarece la venta del film, aumentando la improbabilidad de que Révész sea conocido fuera de Hungría por sus mejores obras¹.

Nuevo Film, n.º 3, Montevideo, segundo semestre 1968.



La curiosa costumbre de repetirse²

EN 1925 THEODORE DREISER publicó *Una tragedia americana*, que transportaba a la novela el episodio auténtico de un crimen, impugnando los factores sociales que empujaron al presunto asesino. En 1926 la novela fue adaptada al teatro con un éxito moderado. En 1930 S. M. Eisenstein se propuso filmarla, durante su breve paso por Hollywood y Nueva York, pero la empresa Paramount le canceló el proyecto, cuyo contenido social creyó demasiado audaz. En 1931 la misma empresa filmó la novela (dirección de Josef von Sternberg) sin obtener mayor repercusión de público. En ese mismo año Dreiser ini-

ció un pleito contra Paramount, entendiendo que su obra había sido deformada, pero fracasó en el intento, porque había cedido totalmente sus derechos. En 1932 Dreiser contó en un largo artículo su experiencia y la ajena en materia de adaptaciones cinematográficas. En 1936 el Group Theatre retomó el asunto para el escenario (ahora como *The Case of Clyde Griffiths*, dirección de Lee Strasberg), subrayando el factor “lucha de clases” en el episodio criminal, pero también con escasa repercusión. En 1951 la Paramount volvió al tema, ahora como **A Place in the Sun** (que se exhibió como **Ambiciones que matan**). No subrayó el trasfondo social sino el ángulo romántico. El director George Stevens obtuvo allí una de sus mejores películas y el Oscar de la Academia, entre diversos premios y candidaturas, incluyendo la de Montgomery Clift.

En 1934 Lillian Hellman estrenó su pieza teatral *The Children's Hour*, que planteaba un caso de maledicencia pueblerina, provocado por el presunto vínculo homosexual entre dos maestras. En 1936 el productor Samuel Goldwyn compró los derechos, pero no consiguió que la Oficina Hays autorizara el rodaje de ese tema escabroso ni tampoco el uso del título original. Entonces la misma Lillian Hellman adaptó de otra manera la pieza, ahora apoyada en un triángulo romántico (Merle Oberon, Miriam Hopkins, Joel McCrea). Con el título **These Three** (exhibida como **Infamia**), la película fue una temprana demostración del talento de William Wyler para dirigir dramas. En 1961 Hellman y Wyler se vengaron de la censura anterior, adaptando y dirigiendo la pieza con su título original, manteniendo la sugerencia de amor homosexual entre las maestras (Audrey Hepburn, Shirley MacLaine). El resultado no entusiasmó a crítica ni público, en parte por su formulación teatral.

En 1930 Dashiell Hammett publicó su celebrada novela *El halcón maltés*. En 1931 la Warner la filmó con el mismo título (dir. Roy Del Ruth, con Ricardo Cortez, Bebe Daniels). En 1936 volvió a filmarla, ahora como **Satan Met a Lady** (dir. William Dieterle, con Warren William, Bette Davis). En 1941 el libretista John Huston, tras una larga vinculación con la Warner, convenció a la empresa para que lo dejaran probarse como director. Su adaptación de *El halcón maltés* fue sumamente fiel a la novela de Hammett, incluyendo algunos diálogos y el dato de mantener el ángulo de visión y conocimiento del protagonista (Humphrey Bogart) para desarrollar la complicada intriga. A partir de 1941, **El halcón maltés** significó el comienzo del prestigio para Huston y para Bogart. También fue un modelo para el género del *film noir*, que tuvo su apogeo hasta 1945 y que se prolongó después.

CRITERIOS Y MOTIVOS. Los tres ejemplos precedentes sugieren que las segundas y terceras partes de un tema pueden no ser repeticiones sino explicables y a veces estimables transformaciones. En un libro enteramente dedicado a un inventario de nuevas versiones cinematográficas (*Make It Again, Sam*, 1975), el historiador Michael B. Druxman transcribe los dos criterios opuestos que rigen en la materia. El productor Henry Blanke sostenía que nunca hay que rehacer una película que antes haya tenido éxito, sino aquella que haya sufrido errores de reparto, de libreto, de dirección. Su colega Hal B. Wallis, que hizo **Casablanca**, opinaba en cambio que corresponde rehacer éxitos anteriores, porque seguramente ya ha surgido con los años un nuevo público que aprecie un material antes valioso.

Ese nuevo espectador, que no existía o que estaba en la infancia cuando se hizo una primera versión, es la base habitual del proceso con el que Hollywood (y también otras industrias) ha emprendido la fórmula del **remake**. En el enorme inventario de segundas, terceras o vigésimas versiones, corresponde excluir sin embargo mucho cine que no se ajusta a una definición precisa del **remake**:

a) las biografías y otras alusiones a personajes históricos, desde Cleopatra y Nerón hasta Edison y Rasputín, porque casi siempre hay diferencias sustanciales en los argumentos respectivos;

¹ Siguen diez páginas de entrevista con Révész, realizada por H.A.T., Mario Jacob y Manuel Martínez Carril, que no reproduciremos aquí. Ver además pág. 170.

² Esta nota fue escrita para *Clarín* de Buenos Aires hacia 1991, probablemente solicitada por Guillermo Saavedra, pero no hay constancia de que haya sido publicada. Si lo fue, sólo cabe sentir nostalgia por una época en la que un periódico argentino podía albergar notas eruditas con volutasas listas de films pretéritos.

b) las reiteraciones sobre personajes ficticios, como Fausto, Carmen, James Bond y el Dr. Jekyll, porque también aquí hay diferencias mayores de una película a la otra.

c) las series o continuaciones, desde **El padrino** a **Locademia de policía**, porque deliberadamente inventan anécdotas distintas a partir de una base previa común.

En rigor, una **remake** es una repetición de una película, pero hecha con tales cambios que el precedente no sea una referencia necesaria (como en cambio lo es para Cleopatra, para James Bond o para **El padrino**). Una **remake** está buscando un público nuevo y lo deja en la ignorancia sobre lo anterior. Sus filones de mayor promesa son el cine europeo para pasarlo a términos norteamericanos, el cine mudo para hacer versión sonora, el cine en blanco y negro para pasarlo a color. Aunque los ejemplos llenarían una guía telefónica, algunos son precedentes.

EUROPA A HOLLYWOOD. Aquí suele aprovecharse que el público norteamericano ha tenido escaso conocimiento del cine europeo. Casos históricos:

- **L'Équipage**, Anatole Litvak, 1935, a **The Woman I Love**, también Litvak, 1937;
 - **Tovarich**, Jacques Deval, 1935, a ídem, Litvak, 1937;
 - **El ángel azul**, Sternberg, 1930, a ídem, Edward Dmytryk, 1959;
 - **La bestia humana**, Jean Renoir, 1938, a **Human Desire**, Fritz Lang, 1954;
 - **M o El vampiro negro**, Fritz Lang, 1931, a ídem, Joseph Losey, 1951;
 - **Pépé le Mokó**, Julien Duvivier, 1936, a **Argelia**, John Cromwell, 1938;
 - **Le Jour se lève**, Marcel Carné, 1939, a **The Long Night**, Anatole Litvak, 1947;
 - **Gaslight**, Thorold Dickinson, 1940, a ídem, George Cukor, 1944;
 - **Viktor und Viktoria**, Reinhold Schünzel, 1933, a **Victor Victoria**, Blake Edwards, 1982;
- A decenas de ejemplos semejantes se suman los de Japón, con nuevas versiones norteamericanas para **Rashomon** y para **Los siete samurai**, ambas de Akira Kurosawa.

MUDO A SONORO. Algunos títulos famosos:

- **Pimpollos rotos**, Griffith, 1919, a versión inglesa, John Brahm, 1936;
- **Cuatro jinetes del Apocalipsis**, Rex Ingram, 1921, a ídem, Vincente Minnelli, 1962;
- **Los diez mandamientos**, Cecil B. DeMille, 1923, a ídem, también DeMille, 1956;
- **El jorobado de Notre Dame**, con Lon Chaney, 1923, a ídem, con Charles Laughton (1939) y después con Anthony Quinn (1957);
- **El fantasma de la Ópera**, también con Lon Chaney, 1925, a ídem, con Claude Rains (1943) y otras posteriores;
- **La viuda alegre**, Stroheim, 1925, a ídem, Lubitsch, 1934;
- **Ben-Hur**, Fred Niblo, 1925, a ídem, William Wyler, 1959;
- **Beau Geste**, Herbert Brenon, 1926, a ídem, William A. Wellman, 1939 (y otras posteriores);
- **El séptimo cielo**, Frank Borzage, 1927, a ídem, Henry King, 1937.

En casi todos esos casos se agregaron modificaciones al argumento de origen.

CRITERIOS MODERNOS. Los pases del cine mudo a versiones sonoras constituyen un ejemplo extremo de la aplicación de nuevas técnicas, con el dato adicional de que casi todo el cine mudo quedó fuera de circulación hacia 1930. Las nuevas versiones no agregaban solamente el sonido sino nuevas maneras narrativas, lo que llevaba a la reescritura de libretos. En muchos casos, la actualización llevó a incorporar también el color, que no era habitual en el cine de 1930-1940 y que con el tiempo se hizo no sólo posible sino obligatorio, como lo demuestra la actual resistencia del público (en cine, en TV, en video) al cine en blanco y negro.

Una tendencia a la espectacularidad, junto al atractivo de repetir ciertos papeles dramáticos, explica que una película casi clásica como **Motín a bordo** (con el Oscar de la

Academia, 1935) quede sustituida por nuevas versiones con Marlon Brando (1962) y después con Mel Gibson (1984). Un proceso similar explica que **Adiós a las armas** (con Gary Cooper, 1933) se vuelva a filmar con Rock Hudson y escenas bélicas (1957) o que la celebrada **Adiós Mr. Chips** con Robert Donat (1939) vuelva a ser hecha con Peter O'Toole (1969). También Alfred Hitchcock entendió que **El hombre que sabía demasiado** (1934) merecía ser contada de nuevo por él mismo (1956).

Junto a las técnicas y los afanes del espectáculo han operado los cambios en modas y costumbres. En su reciente **Cape Fear** (1991) Martin Scorsese cuenta una anécdota de corte policíaco con dosis de sadismo y de retorcimiento criminal que no tenía la película homónima de 1962. En la última versión de **El cartero llama dos veces** (1981) Bob Rafelson incorporó un realismo para las escenas de sexo que habría sido literalmente imposible en la anterior versión americana de 1946. Un ejemplo más voluminoso de modernización fue el de **Scarface**, que en un primer momento (dirección de Howard Hawks, 1932) quedó consagrado entre los clásicos iniciales del cine policíaco. En el otro **Scarface** de Brian De Palma (1982) se agregaron no sólo violencia, color y metraje, hasta los 170 minutos, sino también el narcotráfico y el exilio cubano.

Otro dato de modernización fue la necesidad de cumplir con la nutrida población negra de Estados Unidos. Con un elenco totalmente negro Jules Dassin filmó **Up Tight!** (1968), que era una nueva versión de **El delator** de John Ford (1935). En **The Lost Man** (1969) Sidney Poitier interpretó a un criminal acorralado, que en 1947 había contado con la gran actuación de James Mason en **Odd Man Out (Larga es la noche)**, dir. Carol Reed). En **The Wiz** (Sidney Lumet, 1978) otro elenco negro repitió el famoso **Mago de Oz**, que consagró a Judy Garland en 1939.

En la lista de actualizaciones se destaca también la tendencia al cine musical, que en muchos casos adaptó temas de drama y de comedia que ya habían circulado por el teatro y el cine. Esa nómina se integra principalmente con **My Fair Lady** (sobre *Pígalión*), **Man of La Mancha** (sobre *Don Quijote*), **Medias de seda** (sobre *Ninotchka*), **Oliver** (sobre *Oliver Twist*), **West Side Story** (sobre *Romeo y Julieta*), **Nace una estrella** (sobre película homónima), **Gigi** (ídem, francesa) y desde luego **Cabaret**, que en 1972 fue el punto final de un argumento pasado antes por novela, teatro y cine. En casi todos esos casos, Broadway fue el paso intermedio de una **remake** hecha en Hollywood. Pero fuera de Estados Unidos, poco público se entera de esos procesos.

CASOS PINTORESCOS. Sería erróneo deducir que toda **remake** se explica por las nuevas líneas del cine, tanto en la renovación temática como en las posibilidades del sonido, de la música, del color, de la tendencia espectacular. Junto a esos fenómenos bastante lógicos aparecen los curiosos resortes de la imaginación o del capricho. En **House of Strangers** (1949) Joseph L. Mankiewicz narró un drama familiar, con Edward G. Robinson enfrentado a sus hijos en una mansión de Nueva York. Cinco años después, el escritor Philip Yordan se apoderó de ese argumento, transformado ahora en un western, que se llamó **Broken Lance** (1954, exhibido como **Lo que la tierra hereda**), con Spencer Tracy como padre. En la primera película el escritor Philip Yordan figuraba como adaptador de una novela de Jerome Weidman. En el segundo caso, Yordan aparece como argumentista. Es probable que Yordan tuviera derechos adquiridos y también es seguro que la adaptación del tema a un western era un paso razonable para incorporar el color y el CinemaScope que en 1954 eran obligatorios para toda producción de 20th. Century Fox. El dato irritante fue que Yordan se llevó en 1954 el Oscar de la Academia por "argumento original", provocando la declarada objeción de Mankiewicz, que se sintió despojado de su aporte inicial.

Otro caso extraño fue **El lobo de mar**, la famosa novela de Jack London (1904), que llegó por lo menos ocho veces al cine. Una de esas versiones (**Barricade**, 1950), transportó

el tema al Oeste y transformó el barco original en una mina de oro, con lo que eliminó ante todo el mar que London puso en el título.

También se utilizó el cambio de sexo, en el buen sentido de la palabra. La pieza teatral *The Front Page* (de Hecht y MacArthur, 1928) transitó repetidamente por el teatro y por el cine, enfrentando a dos periodistas en una comedia sobre primicias. Era una pieza teatral para dos hombres (primero Pat O'Brien y Adolphe Menjou, después Jack Lemmon y Walter Matthau), pero en medio de ellas se ubicó **My Girl Friday** (o **Ayuno de amor**, 1940), donde *The Front Page* se convirtió en comedia para hombre y mujer (Cary Grant, Rosalind Russell), aparentemente por una ocurrencia del director Howard Hawks. Otro caso de cambio de sexo fue más escondido. A algunos veteranos espectadores, que sepan algo sobre intérpretes secundarios, les divertirá saber quién fue el antecedente de Sydney Greenstreet en una versión previa de **El halcón maltés**. En 1936 fue una dama veterana y gruñona, que se llamó Alison Skipworth.

Pero esos no fueron los únicos casos. En la misma empresa Warner, el **Doctor Sócrates** con Paul Muni (1935) fue sustituido por Kay Francis cuando el tema fue repetido como **King of the Underworld** (1939). También las mujeres pueden ser doctoras.



Hecho en la guerra

LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL provocó cambios mayores en el cine. Ante todo, fue un incentivo para los noticiarios, que llegaban a las salas con bastante rapidez, aunque desde luego sólo fueron, en la década de 1940, el borrador de lo que después obtendría la televisión. En el cine norteamericano, los noticiarios de varias empresas, y en especial los de Metro y 20th. Century Fox, llegaron a integrarse con la programación semanal. Tuvieron sus equivalentes en el cine alemán, el inglés y el soviético.

Una etapa inmediata, rápidamente explotada, fue la recopilación de esos materiales con otras noticias políticas, informando con cierta coherencia sobre la marcha de la guerra. En Alemania se pudo compilar así **Victoria en el Oeste**, para registrar la *blitzkrieg* o guerra relámpago de sus ejércitos a través de Holanda, Dinamarca, Bélgica y Francia, en el primer semestre de 1940. Ese fue uno de los primeros títulos alemanes que documentaron su campaña bélica y fue rápidamente exportado, como amenaza al mundo sobre la eficacia militar del nazismo.

Algo similar realizó la Unión Soviética, como quedó registrado después en el libro *Kino* (de Jay Leyda), donde se enumera un “Álbum de la Lucha”, compilado por directores de prestigio como S. Gerasimov, Boris Barnet, V. Pudovkin, S. Yutkevich; a esta lista de 1941, que para la URSS fue el primer año de la guerra, siguen otras nóminas similares hasta 1945. En Estados Unidos, una función parecida de recopilación fue realizada por la serie **La marcha del tiempo**, que no se contentaba con las tomas dinámicas de momentos de la guerra sino que las integraba con escenas civiles y con el contexto de cada situación, dando fluidez y narración al registro.

El mismo objetivo fue cumplido por algunos directores de Hollywood, como John Huston, Frank Capra, Anatole Litvak, William Wyler y John Ford. Sus biografías y entrevistas dan cuenta de los riesgos personales que corrieron en cada caso, sin olvidar el peligro de sus fotógrafos y ayudantes. Un libro sobre Wyler recoge el testimonio de cómo viajó desde Inglaterra en aviones que bombardeaban Alemania (1943-1944), sometido a un frío polar, con una cámara al hombro, y cómo rodó personalmente muchas de las tomas que luego agrupó

con el título **Memphis Belle**, que era el nombre de un avión. Una de esas expediciones le costó una sordera parcial para el resto de la vida.

ORDEN DE ARRIBA. A los riesgos físicos se agregaron en el caso las limitaciones impuestas al periodismo y al cine por la censura de la guerra. Este fue un tema de amplia controversia entre 1942 y 1945. Derivó de las indicaciones formuladas por las diversas jerarquías militares y en particular por la OWI (Office of War Information), afectando por igual a los textos, las fotografías y las películas que pudieran surgir de la acción bélica. Debían evitarse, por ejemplo, las imágenes truculentas, los inválidos a quienes les habían sido mutilados los brazos o piernas, la constancia de disturbios raciales dentro de batallones o grupos de combate. Eran realidades que no se quería transmitir al público norteamericano.

Se llegó al extremo de suprimir fotos de soldados negros bailando con mujeres blancas (lo cual ocurría con frecuencia en centros sociales de Inglaterra) o, tras un trabajo trámite, algunas de esas fotografías fueron autorizadas para el uso familiar pero no para su publicación. Cientos y miles de fotografías desechadas pasaron a integrar lo que en la jerga de la época se conoció como Cámara de los Horrores. Todo ello fue aplastado, en 1944-1945, por las fotos de los campos alemanes de exterminio, que superaban todo precedente.

Como lo señalarían después los historiadores del período, esa política censora planteaba continuos conflictos. Escondía la verdad, dando una visión embellecida de las tropas americanas en fracasos y derrotas, mientras que en cambio se presentaba a nazis y japoneses como autores de matanzas colectivas y culpables de cadáveres arrojados a fosas comunes. Creaba además una complacencia pública ante la conducta militar norteamericana, que el periodismo habría querido examinar con mayor objetividad y sin retaceos. En los años siguientes, esa controversia entre parcialidad y objetividad llegó a hacerse más grave en episodios que tuvieron menor respaldo popular, como la bomba atómica, la guerra de Vietnam o la del Golfo.

Un ejemplo concreto del dilema fue aportado por dos películas documentales de John Huston. Cuando terminó **The Battle of San Pietro**, algunos altos oficiales le reprocharon haber hecho una obra “anti-guerra”, a lo que contestó, famosamente, que si hubiera hecho una película a favor de la guerra habría sido correcto arrestarlo y fusilarlo. Su tercer documental, **Let There Be Light** (que cabe traducir como “Que haya luz”) era, como sus similares, una producción oficial, pero terminó prohibido por el mismo Departamento de Guerra que lo había producido. Por fortuna, la película no fue destruida, lo que permite una evaluación retrospectiva.

Let There Be Light no es en rigor un documental de guerra sino un registro del tratamiento dado a grupos de combatientes que han vuelto de la batalla con problemas psíquicos y físicos. No hay allí una sola escena de truculencia, sino las entrevistas de esos hombres con los médicos y psiquiatras que procuraron recuperarlos. Habían perdido el habla, o quedaron tartamudos, o impedidos de caminar o encerrados en un voluntario aislamiento. Sin embargo, el retrato colectivo termina por ser optimista, y así el soldado que al comienzo sólo podía caminar apoyado en dos personas termina por ser un veloz jugador de baseball. El acento está puesto en problemas psíquicos que han derivado en malestares físicos y que en definitiva pueden ser corregidos en sesiones de hipnosis y otras formas de tratamiento psiquiátrico.

Huston no tenía autoridad para impedir la prohibición, pero discrepó con ella, como puede discrepar un espectador de hoy. No se trata en el caso de ninguna valoración “artística”, porque todo su material es sólo un eficaz registro de conversaciones tensas. Se trata de que la película debió haber cumplido su objetivo social, que era informar al públi-

co, y en especial a los empresarios industriales y comerciales, que esos ex combatientes terminaban por ser aptos para su reingreso a la vida civil. Después se supo que Estados Unidos no se había mostrado muy generoso con los soldados vueltos de la guerra.

CINE BÉLICO Y DEL OTRO. Paralelamente al registro de batallas y expediciones aéreas, la industria cinematográfica aprovechó la guerra como material espectacular. Sus películas de ficción podían contribuir a despertar la conciencia pública sobre los enemigos de entonces, pero eran también una nutrida provisión de villanos (alemanes y japoneses) o de héroes, como Errol Flynn, Gary Cooper, John Wayne o Cary Grant, a menudo con intrigas románticas laterales. Algunas peripecias quedaron mejor imaginadas, filmadas y montadas que otras, pero en una larga nómina es obligado destacar el complicado caso de **Aventuras en Birmania** (Raoul Walsh), que concentró dos datos de la época. Por un lado, era un excelente film de acción, que progresaba sin pausas y sin desvíos en los contratiempos y fracasos de una patrulla en la selva, ante un invisible enemigo japonés. Por el otro lado, su asunto fue tremendamente objetado en fuentes británicas, porque comunicaba que Errol Flynn y un pelotón norteamericano fueron los héroes en una lucha que en verdad había sido librada por tropas inglesas y australianas.

A la distancia, todo el cine bélico de 1940-1945 parece hoy convencional y a menudo discursivo, más cercano a la propaganda que a la documentación. Fue un cine del momento. La época explica asimismo otras de las repercusiones de la producción cinematográfica en Hollywood. La pérdida de varios mercados europeos (Alemania, Italia, Francia, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Noruega, España) condujo a una restricción en los costos, tanto en cantidad de películas como en la inversión que exigía cada una. Ese fue uno de los motivos por los que en aquellos años surgió un género luego llamado "film noir", con anécdotas policíacas, escenarios interiores y sombríos, ninguna espectacularidad, pocos personajes, un rasgo morboso en la conducta de sus villanos. El género tenía sólidos precedentes en el cine alemán (como **M el vampiro negro** de Fritz Lang) y mostró algunos títulos de mayor éxito, como **El halcón maltés** (Huston), **Pacto de sangre** (Wilder), **La dama fantasma** (Siodmak) en una larga lista. Por curiosa paradoja, la guerra mundial provocaba el éxito de un cine que no la mencionaba y que perduró varios años.

ACENTO HUMANITARIO. Pero también el cine bélico tuvo su evolución. A las oposiciones de héroes y villanos se incorporaron después otras películas cuyos libretos procuraban mostrar y explicar las debilidades, las dudas y los temores del soldado en el frente. Sus mejores ejemplos fueron **También somos seres humanos** (W. A. Wellman, sobre notas periodísticas de Ernie Pyle), **Un paseo al sol** (Lewis Milestone y Robert Rossen), **Almas en la hoguera** (Henry King), **El sargento inmortal** (John M. Stahl), **Sangre en la nieve** (Wellman) y **Clamor humano** (Mark Robson), el último título con la novedad de explorar el prejuicio racial contra el negro integrante de un batallón.

En una segunda instancia surgieron además los problemas de post guerra, con los veteranos sin trabajo, o inválidos, o abandonados por sus mujeres o atacados de diversas formas de insanía. Su testimonio más completo fue **Lo mejor de nuestra vida** (Wyler sobre libreto de Robert E. Sherwood) y en esa línea cabe agregar **Encrucijada de odios** (Edward Dmytryk) y **Vivirás tu vida** (Fred Zinnemann).

Si se recuerda el deliberado aislamiento político y social en el cine norteamericano hasta 1939, se advierte cómo en la post guerra Hollywood avanzaba a temas antes vetados como el antisemitismo, la situación del negro y la desocupación. Esos temas suponían un distinto impulso hacia una crítica social. Pero fue un impulso efímero. Con

las investigaciones parlamentarias sobre el comunismo en Hollywood y con el nuevo clima creado por la campaña del senador McCarthy, ese cine crítico quedó rápidamente relegado en la década de 1950.

Lejos de Hollywood, la guerra y la post guerra provocaron en Italia un fenómeno paralelo, que dio en llamarse *neorrealismo*, ejemplificado por **Roma ciudad abierta** (Rossellini), **Lustrabotas** (De Sica), **Paisà** (Rossellini), **La terra trema** (Visconti), **Los drones de bicicletas** (De Sica), **Vivere in pace** (Luigi Zampa). No era en rigor un cine de guerra sino, en la definición de su frecuente co autor Cesare Zavattini, "*un cine de atención social*". Era la contracara de las recetas convencionales y heroicas de los años previos y era también, imprevisiblemente, un resultado de la Segunda Guerra Mundial.

Revista *MCine* n.º 5, marzo 1996



Algunas consideraciones sobre la libertad de prensa³

LA PROPUESTA "La verdad os hará libres" figura en el credo de los líderes democráticos y de los directores de periódicos liberales. Supone que la verdad es investigada y conocida, que su difusión será posible y que la posesión de esa verdad beneficiará la conducta de los pueblos, particularmente en elecciones, en plebiscitos, en la confección de leyes. Los méritos de esa propuesta son obvios y dan fundamento al llamado "periodismo de investigación" y a la extendida lucha moderna contra la censura, incluyendo por cierto la existencia misma de *Index*.

Las limitaciones de la propuesta son menos obvias y requieren alguna reflexión.

1. LA VERDAD ES DIFÍCIL. No es necesario detallar las dificultades de la verdad científica, porque el ser humano ya sabe que no sabe bastante sobre el átomo y sobre el universo, sobre los quanta y sobre los agujeros negros del espacio interestelar. Lo que importa es que las verdades sociales, económicas y políticas, que condicionan su vida diaria, pueden ser elusivas y equívocas, están deformadas por todo tipo de intereses creados y suponen arduos trabajos para la justicia (cuando la hay) y para el periodismo. En Francia, el caso Dreyfus, a principios de siglo, necesitó siete años de controversia hasta imponer una verdad hoy admitida como histórica. En Alemania nazi, no sólo el proceso de Nuremberg sino la averiguación de numerosos hechos de 1933-1945 insumieron meses y años de preguntas y testimonios. En la Unión Soviética, el asesinato del líder Kirov en 1934 fue un oscuro episodio contra el que Stalin manifestó indignarse, hasta que otros datos condujeron a afirmar que el mismo Stalin dio la orden de su muerte, la que le fue útil para las subsiguientes purgas de 1936-1938. En la Argentina del así llamado "proceso" (1976-1983) la represión militar adoptó el método de hacer desaparecer a quienes consideraba guerrilleros y opositores, con el resultado de que después fue difícil obtener rastros de los miles de "desaparecidos" y precisar las culpas sobre sus verdugos.

³ Por algún motivo H.A.T. conservó entre sus papeles el manuscrito de esta nota, fechado en marzo 1993 y escrita para la revista británica *Index on Censorship*, aunque sin constancia de su publicación. Supone una especie de informal *summa* de sus ideas más escépticas sobre la práctica periodística, esbozadas de manera ocasional en otros textos previos y posteriores. Desde luego, su propia práctica del oficio nunca fue escéptica sino idealista, pero ello no le impidió advertir el alrededor.

La historia, la acumulación de informaciones y la paciencia de algunos investigadores, como el ya popular Simon Wiesenthal, han permitido revelaciones de hechos que fueron oscuros, siguiendo los rastros de nazis prominentes como Klaus Barbie, Adolf Eichmann y Josef Mengele. Pero incluso aquí los resultados fueron sólo parciales y han derivado a paradojas. Un ejemplo de particular complejidad fue el de Ivan Demjanjuk, un ucraniano que habría servido a los nazis como auxiliar en campos de concentración, hacia 1943, y que luego consiguió evadir el castigo, fugándose a Estados Unidos en 1951. La documentación encontrada después condujo a que Demjanjuk fuera desnaturalizado en Estados Unidos, enviado a Israel, juzgado y condenado a muerte en abril de 1988, tras un largo proceso. La acusación más grave lo identificaba como un carcelero conocido en el campo de Treblinka con el apodo de "Iván el Terrible", encargado de empujar a prisioneros judíos a las cámaras de gas. Pero como lo señala Gitta Sereny en un largo e informado artículo (en *The New York Times Review of Books*, 8.10.92), la investigación y el proceso estuvieron viciados por numerosos factores. Las autoridades soviéticas no aportaron toda la documentación precedente; los jueces norteamericanos resolvieron la extradición sin contar con todos los datos necesarios; en Israel existieron presiones para apresurarse en dictaminar la culpabilidad; los testigos sobrevivientes de los campos formularon declaraciones contradictorias; encima de todo ello, Demjanjuk mintió probadamente en una parte de sus testimonios, lo cual inclinó la causa en su contra. Contra su identificación como el Iván el Terrible de Treblinka, pudo ocurrir que Demjanjuk fuera sólo un carcelero en Sobibor, otro campo nazi en Polonia, lo cual no lo convertía en inocente pero disminuía la gravedad de la acusación. En todo el recuerdo de los testigos sobresalía la posible confusión entre Demjanjuk y otros carceleros.

Otro caso de revelación tardía fue el de Alger Hiss, un alto funcionario del gobierno de Estados Unidos, luego presidente de la Fundación Carnegie. En 1948 había sido acusado de comunista y agente soviético por el ex comunista Whittaker Chambers, en un caso que precedió por cierto al período de McCarthy y que fue de algún modo su modelo, porque suponía, con nombres propios y aparentes pruebas, que el gobierno de Estados Unidos estaba verdaderamente infiltrado por agentes soviéticos. Condenado a cinco años de cárcel (por "perjurio") Hiss debió dedicar la segunda mitad de su vida a defender la primera mitad, porque en todo momento juró su inocencia y dijo ser víctima de la perfidia. En 1992 fue públicamente reivindicado cuando el coronel Dimitri Antonovich Volkogonov, un alto funcionario del gobierno Yeltsin, a cargo de los archivos de la KGB, certificó que no existía allí la menor prueba de que Hiss hubiera sido agente soviético. Para llegar a esa reivindicación fue necesario que la URSS dejara de existir. Y aunque la reivindicación fue celebrada por quienes siempre creyeron en la inocencia de Hiss, quedaba todavía el resquicio de la duda. Como señaló la revista *Newsweek* en noviembre 1992, al dar cuenta del caso, una prueba por la negativa no siempre es convincente. Es como probar que Dios no existe.

Los casos Demjanjuk y Hiss, ocurridos mucho después de la muerte de Franz Kafka (1924) pudieron ser modelos para el autor de *El proceso*. En un caso el culpable sería menos culpable; en el otro el culpable sería inocente. Y aun así, ambas modificaciones de la verdad previa pasan a ser verdades dudosas, complicadas por el tiempo, la distancia, el interés creado, la memoria falible, la muerte de testigos necesarios. El punto tiene relevancia para obligar a dudar de lo que en cada época y sitio el ser humano acepta como verdad, ya sea la creencia literal en los textos bíblicos, la condena de Galileo en 1633, los pronósticos de Marx y Engels en el siglo XIX o la moderna confianza de muchos en la libre empresa y en las teorías sociales y económicas de Thatcher o de Reagan, que fueron cuestionadas por sus sucesores.

2. PROBLEMAS DE LA LIBERTAD. El periodismo escrito, la televisión y la radio son tres medios sumamente desarrollados en Europa y Estados Unidos, donde sería difícil eludirlos en casos de corrupción administrativa, omisión judicial u otras formas de la inconducta oficial. Un primer corolario es que también se ha desarrollado el periodismo de investigación, que no se conforma con las verdades aparentes sino que quiere saber sus motivaciones y sus resortes secretos.

El desarrollo del periodismo es mucho menor en los países de Asia, de África y de América Latina, pero es justamente en ellos donde hay mayores masas humanas, mayor proporción de golpes de Estado y gobiernos autoritarios, mayor porcentaje de analfabetismo, dato éste que condiciona a su vez el desarrollo del periodismo. La realidad social limita la eficacia de la libertad de expresión, incluso cuando los gobiernos no restringen a la prensa.

A eso se agrega un dato más sutil. Quienes hayan ejercido tareas de supervisión en diarios y revistas de América Latina (por ejemplo) saben que la preparación de los periodistas es escasa y que las empresas periodísticas sufren sus propias limitaciones, restringiendo temas y artículos en nombre de intereses políticos y comerciales. El diario ideal es el que por su fortaleza puede superar presiones de terceros y pagar adecuadamente a su personal. El diario real, en numerosos países, obedece a un partido político, a un senador o a un diputado. Depende de una empresa que tiene vinculaciones con el gobierno, sea para la obtención de papel, para la importación de maquinarias o para mantener licencias oficiales en ondas de radio y de televisión. El periodista inquieto que haya tenido experiencia en los diarios mayores (y especialmente en temas de política, de economía y de policía) sabe la frecuencia con que aparecen las "órdenes de arriba", diciendo que será mejor no tocar tal tema, o no mencionar ciertos nombres propios, para evitar un disgusto con un correligionario político o con el gobierno o con un importante anunciador comercial. La curiosa paradoja es que la libertad de prensa existe, y un gobierno se puede jactar de ella, pero las restricciones a esa libertad son poderosas, sin que hagan falta leyes o decretos. Un ejemplo nítido de esa limitación es la llamada "publicidad oficial", donde ministerios, intendencias y otras oficinas anuncian sus logros y sus promesas. Un gobierno fastidiado con un diario puede restringir o eliminar esa publicidad oficial, privando a la empresa de un ingreso previsto (esto ha ocurrido varias veces en Buenos Aires) con la misma facilidad con que puede negarle información de orden público o demorarle el despacho aduanero de una partida de papel o la importación de una maquinaria. También aquí la libertad de expresión tiene una existencia nominal y una variedad de excepciones reales.

Un ejemplo menor pero frecuente de esos contrastes ha sido la crítica cinematográfica. A ningún gobierno se le ha ocurrido limitarla, pero quien la haya practicado sabe que allí la presión comercial es constante. Castigar una película importante puede suponer que la empresa distribuidora o exhibidora castigue a su vez al diario con el retiro o la reducción de la publicidad. Una derivación perversa (e indemostrable) de esas tensiones es el crítico sobornado, que escribe elogios o guarda prudentes silencios, a cambio de dinero o de viajes en avión para cubrir el festival de Cannes o de Berlín. El público suele ignorar esa realidad, que a su vez permite infinitos subterfugios y resortes secretos. Sólo la conoce, a largo plazo, cuando llega a advertirse, para bien o para mal, la carrera de un crítico o de toda una sección de Espectáculos.

3. LA PRENSA INÚTIL. Una última reserva de la libertad de expresión no concierne ya a la prensa sino al público. Muy a pesar de los diarios, ocurre que demasiada gente no lee, o lee mal, o no entiende lo escrito, o, peor aun, entiende muy bien pero no procede en consecuencia. En esa desinteligencia existe desde luego un a responsabilidad perio-

dística, en cuanto también los diarios pueden ser culpables de sensacionalismo, de mala presentación o de prosa mal pensada o mal escrita, aun con las mejores intenciones en la comunicación. Pero la conducta humana no siempre es racional y la conducta de las masas es más irracional que la del individuo, como lo demuestra la fácil adhesión obtenida por muchos demagogos a través de los siglos. Parece inverosímil que después de todo lo escrito sobre el racismo, el Holocausto y la guerra, aparezcan en la década de 1990 un rebrote del nazismo alemán, un Le Pen en Francia o numerosos ejemplos de terrorismo y barbarie, desde los vascos hasta Camboya, desde Haití a Irlanda. La historia, el patriotismo, la religión, el recuerdo de antiguos conflictos, llegan a ser más fuertes que toda la información aportada por la prensa, aun la mejor prensa. No es probable que una mejor información pudiera haber corregido las tensiones internas de Yugoslavia, que explotaron en 1992, ni es probable tampoco que los armenios lleguen nunca a perdonar a los turcos una masacre de 1915, aunque de ella puedan ser inocentes los turcos de hoy.

Un ejemplo relevante es la Argentina actual. Desde que ascendió a la presidencia en 1989, Menem indultó a los cabecillas del proceso militar, que habían sido debidamente condenados, y firmó ese indulto sin aducir razones y contra una manifiesta oposición popular. Impulsó una política económica que dio privilegios a los ricos en desmedro de los pobres y en perjuicio de los jubilados, de docentes y de otros grupos. Incurrió en gastos delirantes, con un lujoso avión presidencial, una residencia veraniega, fastuosos viajes a Europa con enorme e inútil comitiva, mientras al mismo tiempo sus ministros negaban aumentos a funcionarios, jubilados y maestros. Modificó la composición de la Corte de Justicia para acomodarla a la aprobación de sus actos de gobierno. Los actos de corrupción administrativa, en menos de cuatro años, ha sido tantos y tan millonarios que en Italia y en Japón se habrían alarmado. Esa corrupción se manifestó tanto en la compra de mercancías por el Estado como en la venta o privatización de empresas estatales, tanto en el manejo policial o judicial del narcotráfico como en la maniobra política, incluyendo el soborno, para manejar elecciones en las provincias. El tema de la corrupción llegó a tal punto que las editoriales argentinas tuvieron sus mejores éxitos con libros de investigación y denuncia (por Verbitsky, Majul, Ciancaglini, Cerruti y otros) que se mantuvieron en las listas de best-sellers. Para completar ese record histórico, apareció a comienzos de 1993 la curiosa condecoración argentina al chileno Augusto Pinochet, entregada por el Comandante en Jefe del Ejército y ratificada luego por las elogiosas declaraciones públicas del mismo Menem. Como su maestro Perón hace medio siglo, Menem también subió al poder por la izquierda y después se volcó a la derecha.

Todo ello fue conocido y difundido por la prensa, y en especial por el nuevo diario *Página/12* (fundado en 1987). Una astucia de Menem, y una orden ocasional a sus ministros, fue respetar la libertad de prensa y resolver que no había que hacer caso a las acusaciones de los diarios, si se exceptúa un episodio en que el gobierno retiró (y luego repuso) la publicidad oficial en *Página/12*. Fue así como el pueblo argentino tiene o puede tener la más completa información sobre los excesos del gobierno. Hay quien supone que si las realidades de Menem hubieran sido previstas y conocidas en 1989, no lo habrían votado, pero éstos son los optimistas. Pese a los indultos, a la economía, a la corrupción, Menem sigue contando con un margen de apoyo popular, como lo dicen las encuestas y su propia y declarada intención de modificar la Constitución para ser nuevamente elegido como presidente. Probablemente la libertad de prensa no alcance para arreglar el mundo.



UN TESTIMONIO PERSONAL⁴

De cómo fracasé con **Los traidores**

EL CAOS SOCIAL ARGENTINO ha sido un largo y duro proceso, que no pudo ser corregido por sucesivos gobiernos militares ni democráticos. Algunos episodios trascendieron a la prensa internacional, como el Cordobazo (1969), el secuestro y asesinato del ex presidente Aramburu (1970), la masacre de Ezeiza cuando regresó Perón (1973). Pero sólo quienes hayan vivido en Argentina durante el inmediato gobierno peronista podrán entender hasta dónde fue recibido con alegría el golpe militar de Videla y otros (marzo 1976), sin adivinar a su vez que ése sería el comienzo de la más criminal represión conocida por el país en toda su historia. A la actividad guerrillera anterior se sumó durante 1974-1975 una cadena de asesinatos, secuestros, atentados contra diarios y personas, que en buena medida fueron la obra de las AAA (por Alianza Anticomunista Argentina), un grupo ilegal, sin sede ni estatuto, empeñado en matar a izquierdistas, incluyendo a aquellos hombres de la izquierda (como los Montoneros) que habían colaborado para que Perón volviera al poder. Las divisiones internas entre todas las facciones harían imposible fijar líneas de ideología o de conducta, porque la amenaza del crimen o del forzado exilio afectó por igual a políticos, industriales, dirigentes obreros, estudiantes.

En ese clima de confusión y de terror operaron también los sindicatos, devueltos desde 1973 a alguna forma del poder al provocar huelgas y ejercer muy variadas presiones sobre políticos. Y dentro de los sindicatos se produjeron también las luchas por ese poder, que en el caso suponía el manejo de enormes cantidades de dinero. Su consecuencia fue la corrupción de muchos dirigentes sindicales, acusados en sus propias filas por "entreguismo" de los movimientos obreros, mediante acuerdos clandestinos con industriales y empresarios. Las acusaciones de corrupción no eran un fenómeno nuevo y han proseguido por cierto hasta el gobierno Menem, pero su mejor demostración fue entonces el asesinato de dirigentes sindicales como Vador, Alonso y José Rucci, tres episodios que mantienen hasta hoy su cuota de misterio. Igual que Ezeiza en 1973 o que los atentados anti-israelíes de 1992 y 1994, en Argentina los crímenes no se aclaran. Leyes, decretos, fallos judiciales y tenaces silencios han protegido y protegen a criminales y delincuentes de todo orden. Hoy se sabe que José López Rega fue el jefe de las AAA, pero nadie llegó a ponerlo preso. Aún más grave es que los peronistas procuren disimular que López Rega fue mano derecha de Perón y que sin él no habría llegado a su macabra ejecutoria.

PERIODISTA CURIOSO. En 1975 yo escribía en el semanario *Panorama*, sin perjuicio de otras tareas en la Editorial Abril, donde la revista se publicaba. Allí me tocó ser testigo de los volantes de las AAA, que ordenaban y consiguieron el exilio de César Civita y de su hijo Carlos Civita, dueños de la empresa, a quienes por cierto no se habría podido acusar de tendencias izquierdistas.



Raymundo Gleyzer

⁴ H.A.T. fue uno de los muy pocos periodistas argentinos que entre 1983 y 1993 hicieron mención pública del film **Los traidores** y de su director Raymundo Gleyzer, militante del PRT-ERP y asesinado por la dictadura argentina en 1976. Por tal motivo, Fernando Martín Peña le solicitó esta nota, que sólo apareció en forma integral en la revista *Film*, en 1995.

Las conversaciones con colegas me hicieron saber que alguien había filmado en Argentina una película de denuncia, titulada **Los traidores**, que describía nada menos que la corrupción de los sindicatos. Era obvio que una película semejante no podría ser exhibida en salas de estreno. Pero un sábado a la mañana, en una fecha insegura de 1975, apareció en el diario **La Prensa** un minúsculo recuadro que anunciaba **Los traidores** en una función especial y única, similar a otras que regularmente obtienen cineclubes. La sala estaba en la calle Corrientes, acera impar, a la altura del 3.000. Fui esa tarde, presenté mi carnet de prensa y me dejaron entrar sin problemas. Era el local de un sindicato que hoy no conseguiría identificar. La proyección se hacía en 16 milímetros, con una pantalla portátil, ante un centenar de personas sentadas en sillas sueltas y colocadas como en una platea. Antes de llegar allí tenía sobre la película el único dato de que su director y posible argumentista era Raymundo Gleyzer, a quien tampoco conocía.

Quedé asombrado. El primer dato singular de **Los traidores** es su descripción del ascenso y caída de su protagonista, un dirigente sindical corrupto que la película identifica con el nombre ficticio de Roberto Barrera y que de hecho es un símbolo de otros secretarios de sindicatos, en especial Timoteo Vandor. Una película con ese tema suponía un inmenso coraje en un país donde el peronismo aún gobernaba y donde los sindicatos no sólo tenían la fuerza del dinero sino también comandos armados que desarrollaban sus propias guerras internas, con bombas y balazos para los disidentes. El paralelo con la realidad se hacía más evidente en el final de la narración, donde Barrera, tras indecorosas maniobras de “entreguismo” para su lucro personal, es asesinado en la última escena por un comando que aparece repentinamente en la sede. Ese episodio final estaba calcado de la muerte de Vandor, junio 1969, en el local de la Unión Obrera Metalúrgica.

Mi segundo asombro fue la estructura de la narración, que no se limitaba a presentar hechos exteriores (con alguna intercalación de noticiosos documentales) sino que se introducía en la psicología del personaje. Ante una difícil elección de autoridades en el sindicato, Barrera diseña un simulacro de secuestro. Mientras los votantes lo creen capturado por la policía o por algún comando rival, lo cual le convierte en héroe o en víctima, Barrera deja en una estación ferroviaria a esposa e hijos, se refugia durante tres días en casa de una amante y sólo regresa tras haber triunfado en aquella votación. La maniobra ilustra su astucia y también su hipocresía, porque al mismo tiempo la narración detalla cómo en el camino Barrera pisotea a ambas mujeres y a viejos camaradas.

Esa hábil concepción argumental se reúne con otros logros expresivos. En un reiterado *racconto* de su ascenso en el gremio, el protagonista (Víctor Proncet) aparece sin bigote, mientras todas las acciones del presente lo muestran con bigote, diferenciando tiempos con ese sencillo recurso. Las conversaciones de Barrera con sus compañeros, con la patronal, con militares poderosos, incluyen sutilezas de planteo y diálogo que revelan una perspicaz concepción de cómo los idealistas de ayer se transforman en los corruptos de hoy: aquí se cancela una huelga para “no perder las fuentes de trabajo”, allí se transa en el despido de docenas o centenares de obreros siempre que la patronal indemnice secretamente a las autoridades sindicales. En un episodio cercano al final, que tiene su humor, Barrera sueña con su propio entierro, en una pesadilla que es también una parodia. La mayor virtud de **Los traidores** es haber mostrado a su Barrera por fuera y por dentro.

UNA NEGATIVA. La película carece de todo título previo o final para su identificación. No deja constancia de director, intérpretes ni personal técnico. Cuando terminó la proyección de aquella tarde, encaré a los tres hombres que estaban desarmando el equipo, con la ilusión de que uno de ellos fuera Raymundo Gleyzer. No lo era. Me dijeron que el director estaba en el exterior, pero que en cambio podría hablar con Víctor Proncet, que en ese momento entraba a la sala y que era con certeza el Roberto Barrera de la ficción.

Señalé a Proncet que me gustaría hablar con él unos minutos, para un inmediato artículo en **Panorama**. Pero él se negó. Me dijo algo así como “Mire, mi amigo, le agradezco pero de esta película no hay que escribir. Lo que hay que hacer es mostrarla en los sindicatos”. Tenía razón, desde luego, pero no es probable que una amplia exhibición de **Los traidores**, aun si hubiera sido posible, habría mejorado la honestidad de los dirigentes sindicales en los veinte años siguientes.

AUTOCENSURA. En el lunes siguiente a aquel sábado, comencé por hablar con la dirección de **Panorama**, que en aquel momento estaba a cargo de Jorge Lozano y Ernesto Schóo. Tengo buenos motivos para elogiar a ambos, tras haber compartido muchas conversaciones y varias salas de redacción. De Lozano (hoy fallecido) debo decir que estimé su conocimiento y sus contactos en la política argentina; fui testigo de cuando lo llamaron a **Redacción** para comunicarle el secuestro de Aramburu (1970) diez minutos después de sucedido. A Lozano le dije que **Los traidores** era una suerte de milagro en el cine argentino de la época y, más allá, en la Argentina de la época. Y fue Lozano quien me dijo que no escribiera sobre **Los traidores** o, en todo caso, que escribiera para mis cuadernos de apuntes, si los hubiere, pero no para **Panorama**.

Eso empezó por fastidiarme, aunque la decisión era irreversible, porque Lozano era el director. Antes y después de aquel momento he escrito sobre la censura en el cine y sólo podía molestarme la censura en el periodismo. Pero poco después advertí que también Lozano tenía razón. Hoy es imposible saber qué habría ocurrido con una nota elogiosa de **Los traidores** en las páginas de **Panorama**. Quizá una bomba nos habría liquidado a todos y estas líneas nunca habrían sido escritas.

La historia de mi fracaso personal con **Los traidores** necesita dos constancias adicionales. Hacia 1978, viviendo en Barcelona, comprobé en un diario que la película se estaba exhibiendo en una de las “salas especiales” de Madrid. Era una buena noticia, simultánea a la represión militar argentina y al exilio en España de por lo menos cuatro integrantes del elenco, uno de los cuales (Luis Politti) falleció allí.

La otra constancia surge de una revisión 1995 de **Los traidores**, gracias a una providencial copia en video. Me sorprendió verla en colores, porque estaba seguro de que aquella primera exhibición de 1975 se hizo con una copia en blanco y negro, pero volví a apreciar su coraje y su estructura, apenas herida por alguna confusión en sus combinaciones de pasado y presente para narrar un argumento que de hecho alude a toda la década de 1960. Hay mucha fuerza en las escenas de palizas, en una de torturas y en los diálogos que documentan la corrupción de Barrera, tanto con los compañeros como con los representantes de empresas, incluyendo un grupo norteamericano que negocia debidamente en inglés.

Y resurgió otro recuerdo, de una conversación cuya fecha probable debió ser 1974. Estuve presente en una reunión apenas sociable con Leopoldo Torre Nilsson y su equipo. Allí estaba José Slavin, abogado, actor, socio del director en cierta etapa y hombre vinculado profesionalmente a alguna actividad sindical. Le pregunté cómo hacían los dirigentes obreros, nacidos en la humildad, para enriquecerse hasta la ostentación. Su respuesta podría sintetizarse así: “Debes saber, ante todo, que manejan los aportes de miles de obreros, en algunos casos por afiliaciones obligatorias que ordenó Perón. Así que deciden sobre propiedades y bienes por valores millonarios. ¿Te has fijado que cuando venden algo del sindicato lo venden muy barato y que cuando compran, lo compran muy caro?”.

Film, Buenos Aires, abril / mayo 1995.



Instrucciones para un perro incivil⁵

LA INSPECCIÓN GENERAL DE PERROS nos ha delegado para estudiar algunos aspectos de su conducta individual que dejan mucho que desear. Su patrona nos ha hecho notar, a su favor, que usted es un santo cuando duerme, extremo que no corresponde dudar. También se mostró satisfecha por aquellos momentos en que usted queda acostado, mirando al infinito con ojos muy abiertos, en una evidente actitud de meditación trascendental.

En cuanto a las objeciones, su patrona señaló con generosidad que los perros simpáticos se hacen perdonar algunos desmanes cuando son muy jóvenes, como parece ocurrir con usted. Pero creemos que no habrá perdón fácil para perros adultos, lo que nos obliga a corregir desde ya algunas faltas. Se trata de su futuro.

UNO. El hábito de morder todo lo que cuelga puede originar conflictos. El episodio del papel higiénico dispersado por el baño fue ya un conflicto mayor. También fue grave que usted encontrara un pantalón colgado de una percha, tirara de la punta del cinturón y convirtiera a ese pantalón en un trapo de piso, tarea para la que, por otra parte, no serviría. Aparte de esos daños a terceros caben errores similares, como masticar papeles de diario, hilachas sueltas, zapatillas en uso o desuso, frazadas que cuelgan y cordones de zapatos. No son sustancias comestibles, como lo advertirá usted si reflexiona un minuto. Cuide usted su digestión.

DOS. Usted ha trasladado ese hábito al prolongado diario mordisqueo de un hueso con poca carne. No discutimos la finalidad alimenticia de esa operación, pero le hacemos notar que pasear con el hueso por toda la cocina plantea inmediatos problemas de higiene, sin olvidar el humor de la patrona en el caso.

TRES. Parece obvio señalarle que sus necesidades corporales deben ser satisfechas en el jardín o en los sitios designados al efecto. El descuido en este punto le hace perder simpatías y ganar rezongos.

CUATRO. Su costumbre de introducir el hocico en insólitos rincones puede tener sentido si allí encuentra la pelota de tennis que había perdido. Pero es insensato que se retire de los rincones sin encontrar nada y que entonces ladre por su fracaso. Lo ha hecho reiteradamente, creando alarmas innecesarias.

CINCO. Más grave parece que dedique el hocico y sus patas delanteras a explotar y rasguñar paredes y pisos, dañando por igual maderas, ladrillos, revoques y baldosas. La afanosa búsqueda de petróleo no está en las funciones naturales de un perro. Y por otra parte usted no será feliz si lo encuentra, ya que no estará en condiciones de explotarlo.

SEIS. Sus ataques al gato del fondo tampoco parecen razonables. Es bastante seguro que usted quiere jugar, pero ese gato es tan serio como perezoso. No tiene sentido del humor y en cambio muestra en esos casos unas garras considerables. Los ataques al

⁵ Esta nota, dedicada a Toc, el perro de H.A.T. y Eva Salvo, fue publicada en *El País Cultural* con foto del interesado. La firmó con su seudónimo "Virgilio Lavalleja", de quien escribió además que "vive en Pocitos y cree ser co-propietario de un perro. Se le atribuye haber descubierto que cuando el dueño saca a pasear el perro, es éste quien pasea al dueño. No ha conseguido patentar ese hallazgo. El autor ha escrito con seudónimo numerosas Cartas de Lectores, que los diarios rara vez le publican, lo que atribuye a que suele tratar temas domésticos de escaso interés público. Eso explica su habitual mal humor. Aun así, proyecta editar una selección de ellas bajo el título Obras Incompletas".

gato pueden causar heridas y crear además lo que la policía luego llamará "cuestiones de vecindad" entre familias. Le rogamos evite esos conflictos.

SIETE. Debe ser reprimida su insistencia en poner el hocico sobre la mesa cuando están cenando las personas de la casa. Nos dicen que usted lo hace después de ingerir su propia cena, y eso supone caer en el doble pecado de la gula y de la envidia, como puede usted confirmarlo en numerosos textos sobre los siete pecados capitales.

OCHO. Una observación menor, que debemos formular por su bien, se refiere a la agitación intensiva de su cola cuando encuentra a alguien simpático. El exceso en ese frenesí puede conducir a que la cola se desatornille y que eso afecte su presencia personal.

Debemos recomendarle finalmente algunos programas de TV Cable, sobre y para perros. Con frecuencia encontrará allí concursos y desfiles, mostrando perros educados que pueden ser un modelo de comportamiento.

Le rogamos nos disculpe esta intromisión en su conducta privada. Se trata sólo de mejorar su vida futura.

Atentamente,
Virgilio Lavalleja

El País Cultural, 8 de diciembre 2000



MARIO HANDLER TIENE RAZÓN

La controversia sobre **Aparte**

DURANTE 18 MESES el cineasta uruguayo Mario Handler cargó una cámara al hombro, recorrió las casas más pobres de los barrios más pobres de un Montevideo pobre y filmó cuadros humanos que pudieron haber sido patéticos o humorísticos, tristes o alegres. Pero al final no lo son, porque se acumulan mayormente como fotografías pasivas, acumuladas sin orden ni desarrollo. Los adolescentes y mayores de ambos sexos hablan, comen, bailan, cantan, fuman, juegan a la pelota en el campito o empujan una carretilla. Algunas fáciles leyendas intercaladas por Handler agregan nombres propios, dicen que esta mujer es una madre soltera, explican una imagen como una visita a la cárcel, mencionan que el hermano mayor está allí enfermo de SIDA y así después se muestra la breve escena del cementerio. Sin transmitir más idea que retratar la pobreza, sin dotarla de emoción ni de poesía, **Aparte** no avanza más allá del cuadro de indolencia juvenil montevideana que otros retrataron en **25 Watts**.

Pese a sus cuarenta años de cine, Handler se aferra aquí tercamente a la idea de transmitir una realidad mediante la acumulación de sus fotografías. Eso le hubiera rendido solamente con un enorme volumen de fotos y con una idea para armarlas, como se lo puede ver en documentales de TV Cable que hoy abundan, que lucen un esmerado montaje y que sin embargo no se privan de alguna explicación verbal. La variante de Handler pudo haber sido enfocar la pobreza y describirla con algo de argumento, como se lo pudo ver en **Ladrones de bicicletas** (De Sica), **Los olvidados** (Buñuel), **Como caídos del cielo** (Ken Loach) o las excelentes **Historias mínimas** del argentino Carlos Sorín. Pero Handler nunca fue un dramaturgo. Cuando deja ha-

blar a sus personajes, las frases cotidianas suenan apenas a murmullo entre dientes. Y como sólo se entiende el diez por ciento de las palabras, tampoco sirve la secuencia final de dos hermosas mulatas que se leen cartas de amor o monologan mirando el techo. Esa secuencia está precedida por la leyenda “en casa de Handler...”, no se entiende por qué. Con las mejores intenciones, porque es obvio que la pobreza no le gusta y que el film quiere sacudir al mundo burgués, el realizador equivoca el procedimiento y no conmueve a la platea. Pero la discusión actual es otra.



“Evalúan denuncia judicial contra documental **Aparte**”, dice un título periodístico (en *El Observador*, junio 17). En diversos recortes de prensa se acumulan objeciones a Handler, porque habría pagado dinero a dos adolescentes para que se hagan pequeños cortes en el brazo ante la cámara. Con ese dinero los jóvenes habrían comprado marihuana, cocaína o hasta tabaco, extremo que no se sabe y con el que Handler niega toda vinculación. Entre frases atribuidas a la diputada Glenda Rondán y a diversas autoridades de instituciones de protección al menor aparece en los diarios el dato de que a Handler se le prohibió después la entrada a

la Colonia Berro, porque habría dado dinero para poder filmar esa escena de los cortes, que no tiene ni treinta segundos ni mucha importancia. Más grave sería sin embargo que la escena no respondiera a ninguna realidad, como lo sugiere un director del INTERI, al señalar que no existen registros en sus servicios sobre tales cortes auto-inferidos. Ahí el señor director se equivoca. No tiene registros, pero la práctica de los cortes es cierta y procura un mejor tratamiento del masoquista en la enfermería del reformatorio. No es una práctica inventada ahora por Handler ni por los adolescentes, que en ese mismo momento muestran muchos cortes previos ante la cámara. La escena es la reconstrucción de una realidad frecuente. Si la anunciada denuncia judicial es formulada por abogados audaces, su futuro probable es el archivo.

También es aventurada la tesis de la colega María Urruzola, en su revista *Riesgopaís*. Comienza por la postura filosófica de que el fin no justifica los medios (ya lo sostenía Aldous Huxley) sospechando que Handler armó a los adolescentes con cigarrillos y dinero, a lo que agrega que los adolescentes están “actuando” y no “viviendo” la presunta realidad de su pobreza. Le parece poco ético que los marginales actúen de sí mismos y que cobren por hacerlo. Su opinión es compartida por la Sra. Fernanda Ventós, del proyecto social Camoatí, quien objeta que Handler quiera denunciar una realidad cuando para ello tiene que reproducirla “sin ningún tipo de cuestionamiento ético y en total provecho propio”. A esa postura se adhiere Sergio Miglioratta del INTERI, aduciendo que Handler no está reproduciendo una realidad sino creándola. Otros opinantes objetan la explotación de los adolescentes, su derecho “a la imagen y la privacidad”, y también apuntan la escasa remuneración pagada por Handler.

Pero la historia del cine no está de acuerdo con tan distinguidos opinantes. Allá por 1920, cuando Robert Flaherty filmaba la vida polar en **Nanook of the North**, debió documentar que el esquimal, para pescar en invierno, debía hacer un agujero en el hielo, introducir hilo y anzuelo, esperar que el pez muerda. Pero Flaherty no podía esperar al pez. Ató un pez muerto al hilo y lo filmó cuando subía por el agujero. El punto está en las historias del cine documental, uno de cuyos padres venerados fue Robert Flaherty. No recibió protestas por el episodio, quizás porque no existía en 1920 una Sociedad de Peces Susceptibles ni una periodista combativa que le objetara “crear” una realidad, cuando en verdad la estaba

“recreando”, tal como Handler quiso recrear la penosa costumbre de hacerse tajos en los brazos. En 1955 Frank Sinatra se inyectaba heroína en **El hombre del brazo de oro**, probablemente la primera película de Hollywood que trató la drogadicción. Le pagaron por hacerlo, así que no protestó por el derecho a su imagen y a su privacidad. En el medio siglo inmediato, docenas de actores a sueldo se dieron pinchazos de heroína frente a una cámara, hasta episodios de **Los Sopranos** de reciente exhibición en TV. Y en 1961 el director David Lean y el productor Sam Spiegel pagaron monedas a miles de campesinos musulmanes y españoles para cabalgar como extras en **Lawrence de Arabia**. Aunque se han escrito muchas páginas sobre esa filmación, no hay registro de jeques árabes que hayan objetado el pago escaso. El tema se puede extender a cientos de películas de acción con miles de extras. Cuarenta años después, Handler recordó que “con gente que pasa hambre no se puede no pagar nada para filmarles la vida”.

Todo indica que los objetores a Handler pretendían que **Aparte** fuera filmada como un noticiario, recogiendo la realidad, como se lo hace cuando una cámara enfoca el arco de fútbol y espera filmar los goles. En el documental muchas cosas se pueden recoger con paciencia, esperando por ejemplo que la serpiente empiece a comerse al conejito. Pero si el documental quiere recoger conductas humanas, numerosas escenas sólo se podrán hacer con el acuerdo de los interesados, que a veces piden dinero. Lo sabe el colega Guillermo Zapiola (también en revista *Riesgopaís*) al recordar que todo arte es una manipulación y que lo filmado no es necesariamente la realidad sino “un punto de vista documentado”. Y lo sabe María Urruzola, al escribir que la cercanía del grabador o de la cámara retoca la naturalidad de lo que se quiso grabar. Pero está indignada de que así sea, porque su corazón se le rebela ante el presunto manoseo empresario de gente débil. No está de acuerdo con la recreación, pero tampoco está de acuerdo con que los marginales se representen a sí mismos. Sería difícil contratarla como jefa de producción. Al objetar que la película incluya la recreación (y no la creación) de escenas, los opinantes están cancelando de un plumazo buena parte de la escuela documental británica y otra buena parte del neorealismo italiano, del cine brasileño y del moderno cine de Irán. Exageran.

El caso obliga a recordar que el cine se hace con acuerdos previos, con tratos a veces sórdidos, con trucos visuales y sonoros, con mujeres que fingen ser prostitutas, con aparentes violinistas que no saben tocar el violín, con decorados de cartón, con hombres que fingen matar a otros hombres que a su vez se fingen muertos. Las mejores películas dramáticas, como las mejores novelas, elaboran una ficción y con ella dicen realidades sobre el ser humano. Así que Handler puede vivir tranquilo ante las objeciones éticas a su imperfecta película. Puede recordar la observación de su eminente colega Ingmar Bergman: “El arte es una mentira que ayuda a comprender una verdad”.

El País, 19 de junio 2003.



Instrucciones a veteranos⁶

SI VD. TIENE ochenta años y un auto, se le presentarán dificultades para manejar en Montevideo. Vivir es un riesgo y cruzar la calle es otro, pero algunas sugerencias le permitirán seguir viviendo:

⁶ Este texto demencial fue escrito en agosto de 2003 para el Correo de Lectores de *El País*, pero aparentemente quedó inédito. En ese momento H.A.T. tenía 81 años y un Volkswagen.

UNO – En la tarjeta de licencia para conducir, la Intendencia Municipal le colocará probablemente la orden imperativa de que Vd. no debe manejar de noche, invocando una reglamentación para mayores de 80. Usted debe combatir contra ese mandamiento. El Supremo Instructor ya señaló, una vez para siempre, que conducir de noche es mucho más sencillo que hacerlo de día, porque el juego de luz en cada esquina es más eficaz que los bocinazos. Estos están prohibidos y además no hay peor sordo que el otro conductor. Puede ocurrir que Vd. atropelle a un carrito de hurgador, que circula de noche sin luces, pero desde luego la culpa es del otro. Esa culpa es compartida por la Intendencia, que deja circular a los carritos de noche y sin luces. De la Intendencia Municipal de Montevideo se ha dicho que para cada solución tiene un problema nuevo.

DOS – Si Vd. ve venir de frente a una bicicleta que circula a contramano, enfrentela con decisión. El ciclista se detendrá, porque es más débil que usted y que su coche. Quizás formule entonces algún recuerdo para la madre de Vd., a quien no conoce, pero ese es el previsible desahogo de su mala conciencia, porque él sabe que circulaba a contramano. No hay que contestarle. Con un poco de suerte, puede ocurrir que Vd. y él no se detengan a tiempo, con lo cual Vd. aplastará una rueda de esa bicicleta, con obvia ganancia de los automovilistas locales. En el caso, no piense que la Intendencia debería ocuparse del tema. Sus inspectores nunca vieron una bicicleta a contramano o cruzando con luz roja.

TRES – Si el auto que va delante suyo indica luz de giro a la izquierda, lo probable es que gire a la derecha. Un hecho muy curioso es que también ocurre lo contrario: luz de giro a la derecha, giro real a la izquierda. Como dijo el Instructor Supremo, en Montevideo “hay que manejar como si todos los demás conductores fueran locos”. Una variante insuperable es el coche que indica su intención de girar, pero no gira. Esto se debe a que el hombre se olvidó de apagar esa luz, en un giro anterior, hace unos minutos. Y el caso no tiene arreglo. Si Vd. lo alcanza y consigue hablarle, lo mejor que podrá conseguir es una frase hecha: “Ah, sí, disculpe”. Eso se contesta con otra frase del Libro Mayor de Psicología: “La mejor parte de la memoria es el olvido”. Se han hecho poemas y películas al respecto.

CUATRO – No se tome en serio los letreros “Escuela – Despacio”. Deberían estar colocados en la esquina previa del tránsito, pero están en la puerta de la escuela, cuando ya es demasiado tarde para reducir la marcha. Así que si Vd. mata un niño atolondrado, de los que salen corriendo, estará disculpado. El punto fue señalado oportunamente a la directora de las escuelas 4 y 46, Canelones 2095, pero ella dijo que pone la señal donde la Intendencia lo ordena, que es en la puerta. Con lo cual Vd. puede matar uno o más niños, según los casos, pero aprende algo más sobre la Intendencia y su manejo del tránsito público. No se queje.



Hermenegildo Sábat: El humor es honorable

EN EL PARANINFO de la Universidad, ante una sala completa, el Rector Rafael Guarga pronunció las debidas palabras y dio a Hermenegildo Sábat (a) Menchi un doctorado

Honoris Causa, agregando su nombre a una lista de ilustres personalidades que recibieron igual homenaje en el pasado. Minutos después, el Intendente Mariano Arana agregó otras pocas y festivas palabras, consagrando a Sábat como ciudadano ilustre de Montevideo. Dos documentos firmados certificaron así el reconocimiento nacional a una brillante carrera del dibujante y pintor uruguayo.

Se escucharon también otras manifestaciones. Una larga carta de un familiar o pariente fue leída en el micrófono, con un inventario de recuerdos infantiles o adolescentes. Después, un señor que debía representar a las Bellas Artes volcó su desviada vocación por las Bellas Letras y leyó demasiadas páginas, hasta que no le quedó nada por decir sobre el arte, la cultura, el periodismo, la educación, la enseñanza y la democracia. Ante ello, la paciencia y el silencio del abundante público fueron admirables.

Una reconocida virtud de Sábat, que pocos saben imitar, es un humor breve y punzante. Hace años, dibujó a un Perón que parecía caminar hacia la izquierda, pero los zapatos indicaban que se estaba dirigiendo hacia la derecha. Después, hubo un día en que la segunda Sra. Perón debió alejarse de la presidencia argentina por algún viaje. El suplente era Ítalo Luder, a quien Sábat dibujó en un trampolín, dispuesto a zambullirse en una piscina vacía. Este segundo apunte, publicado en Clarín, apareció más tarde junto a otros trabajos realizados durante 1971-1975. Ese libro se tituló *Seré breve*.

Así que cabe imaginar la sonrisa interna y disimulada de Sábat, en su butaca del Paraninfo, mientras escuchaba el torrente de palabras. Las debe haber puesto en su inventario de Gajes del Oficio, parte inevitable del elogio que merecía y que recibió, tras medio siglo de éxitos nacionales y extranjeros. Cuando le tocó agradecer el homenaje, fue breve y conceptuoso, como cabía esperarlo. Después se sumergió en un océano de abrazos, mientras un conjunto de cuerdas cerraba el acto con fragmentos de Vivaldi.

El País, 28 de septiembre 2003.



Una original puesta en escena

Paradero desconocido, obra en un acto de Kathrine Kressmann Taylor. Con Raúl Rizzo, Roberto Catarineu, Alicia Iacovello, Diana Pereyra, Juan Pablo Gollan, Ángel Britos, Ingrid Liberman. En el nuevo teatro Movie Center.

LA SEPARACIÓN DE Max y Martin ocurre en la escena inicial. El primero es un judío alemán, que se quedará en San

Francisco a cargo de la galería de arte que ha sido el negocio de ambos. Su socio Martin, que no es judío, vuelve a Alemania con su familia. Pero esto ocurre en 1932, el año crítico en que Hitler sube al poder y se desata el antisemitismo. Lo que entonces ocurre está detallado en las cartas que Max y Martin pronuncian en alta voz y que señalan el paso desde una alegre amistad a la tragedia. La hermana menor de Max es una actriz judía que prueba mejor carrera en Alemania pero que termina combatida,



perseguida y muerta. También es grave el destino de Martin. Como tantos alemanes de entonces, comparte el entusiasmo por el nazismo, por la reconstrucción de Alemania y por la eliminación de todo judío. Tras un ascenso social efímero, sus relaciones personales y comerciales con el judío Max terminan por marcarlo y arruinar su vida. Las últimas cartas de Max a Martin son devueltas por el correo, porque el destinatario ya no tiene paradero conocido.

Es poco sabido que este asunto de Kressmann-Taylor había sido llevado al cine en 1944, como **Domicilio desconocido** (*Address Unknown*), con Paul Lukas y Morris Carnovsky. Pudo ser otro convencional relato antinazi de la época, pero estaba mejorado por las innovaciones plásticas de su director William Cameron Menzies, un devoto de la experimentación en escenografía y fotografía, que llevó más de un Oscar en su carrera. La sola existencia de aquella película permite deducir que la puesta en escena teatral, ahora conocida en Montevideo, ha sido la creación de la argentina Lia Jelin, efectivamente acreditada en el programa por "dramaturgia y dirección general", junto a la aclaración de que ésta "no es una obra de teatro, aunque aquí la presentamos así".

Y en efecto, la original puesta en escena es el mérito mayor del espectáculo. Los actores Raúl Rizzo y Roberto Catarineu dicen sus cartas con elocuencia y convicción, hasta las crisis trágicas de ambos, pero también con la inevitable quietud de sus colocaciones físicas a ambos extremos del escenario. Sus textos mejoran con el agregado de un coro permanente (tres mujeres, dos hombres) que respalda las palabras con movimiento y ademán, dando un continuo interés visual a los monólogos. A eso se suman aun las incursiones del coro con fragmentos de canciones, que empiezan por una alegría norteamericana (*I've Got Rhythm*) y evolucionan a temas dramáticos, con un fragmento de Wagner al fondo de la conversión de Martin al nazismo. Los elementos de teatro, ópera y ballet se combinan así en un original espectáculo, que acredita una vez más las competencias reconocidas de Lia Jelin en el panorama teatral argentino. Es lamentable que las funciones locales se hayan limitado a un fin de semana en la nueva sala del Movie Center, con buena respuesta del público. El espectáculo merecía una mayor permanencia.

El País, 28 de noviembre 2003.



SOBORNOS EN EL SENADO ARGENTINO

La primicia estaba ya en un libro uruguayo

UN LIBRO URUGUAYO ERA, hasta hace pocos días, el único resumen sólido que se podía leer sobre el caso de los sobornos en el Senado argentino. El libro se titula **Todo se sabrá algún día**, su autor fue el escritor uruguayo Gabriel Pandolfo (Montevideo, 1960) y su editorial fue en el año 2002 la firma nacional Cauce. El libro había merecido una elogiosa reseña muy cerca de aquí (en *El País Cultural* 647, marzo 2002), donde se opinaba que el título era un exceso de optimismo, porque parecía difícil que aquel sórdido incidente político fuera aclarado alguna vez. Y desde luego el libro tuvo aquí poca venta, en parte porque el tema era extranjero y en parte porque no fue posible exportarlo a Argentina, que era y sigue siendo su mercado natural.

Meses después de conocer el libro, sus pocos lectores no se sorprendieron de las recientes confesiones de Mario Pontaquarto sobre aquellos sobornos a senadores argentinos. Casi todo el tema estaba publicado allí, incluyendo las dudas que prosiguen hasta hoy. Ahora hay que dar a Pandolfo la bienvenida a la legión de escritores mal reconocidos por su época.



UNA HISTORIA SOMBRÍA. Los lejanos orígenes del episodio comienzan con el gobierno de Fernando de la Rúa, inaugurado en diciembre 1999. Frente a una seria crisis de la economía (la así llamada "pesada herencia recibida" o sea los derroches de la década Menem) se consideró necesaria una ley que diera a las empresas una "mayor flexibilidad". Esa fue la llamada ley de Reforma Laboral, que permitía más cómodos despidos de personal. El paso era objetado por los sindicatos, desde luego, pero fue aprobado en Diputados. Pareció más difícil que después lo aprobara el Senado argentino, de mayoría peronista, que teóricamente no daría su voto a una ley anti-obrera, objetada por los sindicatos y en especial por el dirigente camionero Hugo Moyano. Para lograr ese voto, alguien del gobierno aceptó pagar a varios senadores un soborno estimado en cinco millones de dólares, recurriendo a los fondos reservados de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE). En la frase atribuida al ministro Alberto Flamarique, "para los senadores tengo la Banelco", o sea el dinero. El Senado aprobó en abril 2000 la ley de Reforma Laboral.

UN DISIDENTE. El senador peronista Antonio Cafiero no estaba de acuerdo con esa ley anti-obrera, pero la votó igual, "por disciplina partidaria", cuando supo que los senadores correligionarios la aprobaban. Después recibió el dato de que varios de ellos habían sido sobornados. Eso le causó mucha indignación y lo puso frente a un dilema. Si se callaba, muchos pensarían que él había sido un sobornado más. Si hablaba de los sobornos, sería un delator. Las dudas le llevaron a conversar con varios senadores y con algún periodista, para recoger datos y averiguar la verdad. Así pudo llegar a la certeza de que existieron sobornos, aunque no podía probarlos. Esa certeza le fue ratificada por la aparición de una hoja anónima, repartida a los senadores, que relataba la Operación Soborno con notable precisión. Pero las conversaciones de averiguación hicieron caer a Cafiero en desgracia. Sus colegas lo vieron como alguien que estaba por "destapar el tarro", aun sin la voluntad de acusar.

Sus dudas coincidieron con las del periodista Joaquín Morales Solá, que también recibió rumores y en diversos artículos de *La Nación* supo insinuar que la votación en el Senado se debió a las prebendas que el gobierno había otorgado a ciertos senadores. Sus textos dieron motivo a que Cafiero pidiera en el Senado la citación a Morales Solá, para que aclarara insinuaciones que lesionaban el prestigio de la cámara legislativa. Ese pedido ya convertía las incertidumbres de Cafiero en un hecho público. Fue a partir de entonces que el senador sintió la silenciosa hostilidad de sus colegas, que llegaban a negarle la palabra. Así lo admitió largamente en su Diario personal.

CUESTIÓN DE ESTADO. Aun más difícil que la posición de Cafiero fue la de Carlos "Chacho" Álvarez. Había llegado al gobierno como vicepresidente, a la cabeza de una

Alianza que prometía la limpieza administrativa en el país, tras los años de Menem. Por mandato constitucional, era también el presidente del Senado. Uno de sus empeños, que debió molestar a muchos senadores, era la eliminación de los 800 (ochocientos) funcionarios “ñoquis” en el Senado argentino, que cobraban un sueldo por trabajar poco o nada. Como segundo de Fernando de la Rúa en el poder, Álvarez debía apoyar una Reforma Laboral impulsada por el Poder Ejecutivo, pero al mismo tiempo recibía la evidencia de que esa Reforma era el fruto de un soborno delictivo, que su conciencia le impedía aprobar.

El paso inmediato de Álvarez formó parte de su deber. Dio cuenta a la justicia de que algunos senadores habrían incurrido en el delito de aceptar dinero para votar una ley. No podía precisar nombres, con lo que esa iniciativa tuvo un final muy argentino. La causa cayó en manos del juez Carlos Liporaci, quien a su vez estaba cuestionado por un caso de corrupción personal. Con un sueldo escaso, había incurrido en gastos excesivos, comenzando por la costosa casa donde vivía. En su historial figuraban fallos que sugerían una tolerancia excesiva con personajes del menemismo, como Gerardo Sofovich, José Luis Manzano, Víctor Alderete y Raúl Moneta. En opinión de muchos, un juez corrupto como Liporaci no era el indicado para juzgar un caso de corrupción en el Senado. Y en efecto, Liporaci desestimó las denuncias sobre el presunto soborno, porque no había pruebas suficientes. Después renunció a su puesto, con lo que evitó un seguro juicio político.

Tras muchas conversaciones a lo largo de semanas, Álvarez llegó a la convicción de que los sobornos habían sido digitados por el presidente de la Rúa, por Fernando de Santibañez (entonces jefe de la Secretaría de Inteligencia del Estado, o SIDE) y por Alberto Flamarique, entonces Ministro del Trabajo. Era obvio que si existieron sobornados, también debieron existir sobornadores. Y en cuanto al dinero, todo indicaba que se habían utilizado fondos reservados de la SIDE. Después Álvarez sufrió otra afrenta, cuando comprobó que de la Rúa evitaba investigar las denuncias de soborno y confirmaba en sus puestos a Santibañez y a Flamarique. Se vio solo en una difícil batalla y en octubre 2000 optó por renunciar a su puesto y conservar la tranquilidad de conciencia. Su certeza de que existieron sobornos se vio ratificada cuando el senador Emilio Cantarero, en un desliz verbal que le habría gustado evitar, admitió que había recibido dinero por su voto. Lo dijo a una periodista de *La Nación*, quien primero sólo habló de “un legislador” pero después llegó a revelar el nombre de Cantarero cuando vio que él negaba haber concedido una entrevista que en verdad realizó.

La renuncia de Álvarez fue muy discutida en su momento. Muchos le objetaron que debió quedarse en su puesto y dar la batalla desde dentro del gobierno. A eso contestó después que, si se quedaba, no hubiera tenido bastante apoyo en el Poder Ejecutivo que integraba, ni en el Senado ni en la justicia. Por otra parte, los senadores sobornados terminaban su mandato en diciembre 2000. Después Álvarez quedó indirectamente vindicado, cuando el gobierno de Fernando de la Rúa se cayó de otras maneras, con sangrientos episodios en diciembre 2001, que llevaron a una sucesión de presidentes provisorios. Fue así como los casos del soborno al Senado quedaron otra vez en la sombra. Como suele ocurrir en la Argentina, el escándalo de hoy hace olvidar al de ayer y será olvidado tras el escándalo de mañana. Entre muchos misterios argentinos sin resolver, cabe recordar el asesinato del fotógrafo Cabezas, el suicidio de Alfredo Yabrán, la venta de armas a Croacia, los atentados a la Embajada de Israel y a la AMIA, todo ello durante la década menemista.

EL LIBRO. Para rescatar de la sombra ese asunto, el periodista uruguayo Gabriel Pandolfo (Montevideo, 1960), que ya había publicado en Argentina otros trabajos de

investigación política, emprendió una recopilación de datos que terminó por llamarse *Todo se sabrá algún día*. Debíó conversar con mucha gente y contó con un documento mayor, que fue el Diario personal de Antonio Cafiero, del que transcribió muchas páginas. Trabajó mucho, pero no pudo editar su libro en Buenos Aires, en apariencia porque el asunto quemaba y podía dar lugar a pleitos por difamación. Confirmó esa dificultad cuando Cafiero pareció arrepentido de haber colaborado con el libro y exigió que no fuera vendido en Buenos Aires, lo cual por otra parte habría sido una operación difícil, debido a ciertos mecanismos comerciales.

Publicado en Montevideo, el libro tuvo escasa circulación. Los pocos periodistas que llegaron a leerlo pudieron señalar algún reparo, porque la documentación del caso se combina allí con la peligrosa “novelización” que lleva a suponer diálogos no escuchados y pensamientos (de Álvarez, de Cafiero) que no fueron dichos y que el autor imagina. Pero su mérito es la descripción de un complicado proceso político, donde la lista de personajes ya llenaría un par de páginas y donde los silencios, las reticencias y las mentiras dibujan un cuadro difícil de simplificar.

PIEDRA EN EL CHARCO. Y de repente, la memoria volvió. En diciembre 2003 un ex funcionario del Senado, llamado Mario Pontaquarto, resolvió declarar su importante papel en los sobornos de abril 2000. Adujo que durante más de tres años había sufrido cargos de conciencia, por su colaboración en un episodio delictivo, pero ahora quería la tranquilidad de una amplia confesión.

Pontaquarto dijo que en abril 2000 estuvo presente en una reunión de alto nivel, donde le encargaron retirar de la SIDE un dinero y llevarlo al Senado. Eran cinco millones de dólares. No pudo hacer de inmediato la entrega, porque la ley en cuestión no había sido votada todavía, con lo que debió guardar una fortuna en su casa, durante una semana, pese a la objeción de su esposa. Hizo los pagos cuando la ley fue aprobada. Retuvo 700.000 dólares que entregó al senador radical José Genoud, quien a su vez debía dar la mitad al ministro Flamarique. Los restantes 4.300.000 fueron entregados al senador peronista Emilio Cantarero, quien debía repartir ese dinero con otros senadores peronistas. En la declaración verbal de Pontaquarto, esa nómina comprendía a Augusto Alasino, Alberto Tell, Remo Costanzo, Julio San Millán, Carlos de la Rosa, José Luis Gioja y Beatriz Raijer, según los datos recogidos por *Clarín* (diciembre 13). También dijo que Cantarero le entregó, a modo de recibo, un papel que detallaba con nombres propios el destino final del dinero.

DE MÁSY DE MENOS. Las confesiones de Pontaquarto fueron hechas ante su amigo Aníbal Ibarra, ante la revista TXT, ante el juez Norberto Oyarbide (suplente en funciones) y finalmente ante el juez Canicoba Corral, que terminaría a cargo de la causa. En alguna de esas instancias fue filmado, con lo que sus palabras (contestando a un interrogatorio) fueron difundidas en el canal TN de la televisión. Allí visto y oído, cabe acotar que todo su relato es creíble y verosímil. Si ese hombre estaba mintiendo, habrá que juntar todas las estatuillas del Oscar, despojando a Marlon Brando, a Laurence Olivier y a Alec Guinness, porque Pontaquarto sería un actor superior, especialmente en las imperfecciones y vacilaciones, que lo muestran más auténtico. En lugar de pretender que lo suyo es un invento (el cual no tendría mayor utilidad para él), es más razonable creer su relato, hasta el extremo de que distribuyó cinco millones de dólares y no retuvo nada para sí mismo, porque nadie le dijo que podía hacerlo.

En la verdad de ese relato han creído otros observadores, como el jurista Gil Lavedra y el periodista Morales Solá. Obligado a verificarlo, el juez Canicoba Corral puso en práctica una astuta medida. Junto a otras personas, se reunió con Pontaquarto y

repitió con él las visitas que el testigo dijo haber hecho en abril del 2000. En la SIDE, en el Senado, en la casa de Cantarero, todos los movimientos del acusador fueron repetidos sin vacilaciones ni errores.

Quedan varios misterios, sin embargo. El informal recibo que Cantarero dio a Pontaquarto fue finalmente entregado por éste al juez. Luego apareció en reproducción fotográfica (*La Nación*, diciembre 17). Tiene siete nombres o seudónimos escritos a máquina, junto a cifras del dinero a pagarles. El diario identifica a esas personas como Alasino, Tell, Costanzo, San Millán, de la Rosa, Raijer y Sager; este último no había sido mencionado antes. Aparece el nombre de José Luis Gioja, ex senador, ahora gobernador de San Juan, pero no hay ninguna cifra al lado.

Las cifras de ese papel tampoco son satisfactorias. Ante todo, existe la versión de que alguien de la SIDE retiró del Banco Nación 6.5 millones de dólares y no los cinco que se habría llevado Pontaquarto. Parece que alguien se quedó con un vuelto. Después, ese “recibo” aporta datos insuficientes. Los siete pagos ordenados en el papelito oscilan de 50 a 300.000 dólares y suman 950.000. Si se suman los previstos 700.000 para Genoud y Flamarique, se llega a 1.650.000 dólares. Faltaría un pago a Gioja, que no tiene cifra adjudicada, y otro pago a Cantarero, que no está en la lista y que estaba a cargo de la distribución. Pero hay una diferencia de 3.350.000 dólares entre los pagos previstos y los cinco millones que la SIDE habría entregado a Pontaquarto. A su vez, este dice no haber recibido un solo centavo en toda la operación. Alguien está ocultando o mintiendo.

El punto obliga a pensar que es muy escasa esa lista de presuntos beneficiarios. Si en el libro de Pandolfo se revisan las conversaciones y las reflexiones de Cañero, más las afirmaciones del volante anónimo (pág. 97) la lista de posibles senadores sobornados se hace más extensa, agregando a Branda, Meneghini, Galván, López, Bauzá, Pardo, Ortega (“Palito”) entre los peronistas y a Moreau y Coti Nosiglia entre los radicales. Algunos de ellos integran ya la lista de personas que tienen prohibida la salida del país. Pero lo menos que necesita el juez Canicoba Corral es un segundo y un tercer arrepentido, que aporte más datos. Lo que tiene hasta ahora es de difícil prueba, a menos que alguien confiese.

Entre los misterios que el juez enfrenta ahora, el menos importante es la motivación de Pontaquarto. Puede creer sin problema que se trata de un cargo de conciencia, mientras otros opinan, a la inversa, que el hombre se está vengando de recientes heridas, porque fue despedido del Senado por el vicepresidente Scioli, tras un confuso episodio de un viaje y una rendición de cuentas. Más dura de resolver es la contradicción entre el verosímil relato de Pontaquarto y la firme negativa de los acusados. Hasta ahora, de la Rúa niega haber ordenado los pagos y aduce que todo el caso es una sucia conspiración contra él, mientras otros senadores acusados, como Alasino, Genoud y Gioja, niegan haber recibido dinero por sus votos. La senadora Beatriz Raijer ha avanzado hasta el anuncio de que presentará demanda por calumnias contra Pontaquarto. Los sobornos no dejan recibo.

Aunque todo termine en un archivo del asunto por falta de pruebas, se impone una reflexión sobre el sistema. En la revista *Noticias*, el periodista Morales Solá se expide claramente: “Siempre se sospechaba que se pagaba a los legisladores para que aprobaran leyes. La presunción era que el dinero lo ponían las empresas interesadas. Pero a fin del año pasado descubrí que durante la presidencia de Carlos Menem era el mismo gobierno el que pagaba. Hubo por lo menos cuatro ministros del menemismo que me confesaron, en *off*, que contaban con un volumen mensual de dinero dentro de sus presupuestos para entregar al Congreso. Y que esto continuó en este gobierno” (citado por Pandolfo, p.170). Lo cual ayuda a explicar que

la SIDE maneje fortunas como fondos reservados, sobre los que no tiene que dar explicaciones.

Otras dos reflexiones se imponen. La primera es que el presidente Kirchner fue seguramente ajeno a este replanteo de los sobornos en el Senado, pero en cambio es evidente que Argentina vive un “clima Kirchner” de limpieza pública (en el ejército, la policía, el Correo, la AMIA, la SIDE, la PAMI, hasta el mismo avión presidencial) que hacía mucha falta y que puede haber empujado a Pontaquarto. La segunda reflexión es más dolorosa. Durante los últimos años se han conocido miserias argentinas en viviendas, hospitales, ancianos y educación, pero entretanto un puñado de senadores se repartían millones de dólares y Fernando de Santibañez, que manejaba los dineros de la SIDE sin rendir cuentas al público, tenía 160 millones de dólares en cuentas bancarias de Suiza y de las Islas Vírgenes (Pandolfo, p.105).

Para satisfacción de Pandolfo, cabe subrayar que su libro ya contenía la frase “la plata la llevó Pontaquarto” en página 101 y después “Mario Pontaquarto había manejado la plata” en página 174, más otra línea que muestra preocupado a Pontaquarto durante una investigación, en página 217. Publicar el extraño apellido era ya una primicia a comienzos del año 2002, pero en diciembre 2003 la prensa argentina no se había enterado siquiera de que el libro de Pandolfo existía. Habría que venderlo en Punta del Este.

El País, 21 de diciembre 2003.



EL CONVENTO COMO CÁRCEL

En el nombre de Dios

(*The Magdalene Sisters*, Irlanda / Gran Bretaña-2002) dir. Peter Mullan.

EL PAÍS ES Irlanda, el año es 1964 y el escenario es un convento católico, dirigido por monjas que se denominan Hermanas de la Piedad (Sisters of Mercy) pero que no muestran piedad alguna por las reclusas. Entre éstas, que son las chicas reprobadas por su sociedad, se distinguen tres que ingresan al comenzar el relato. Una ha sido madre soltera, otra ha sido violada, lo cual provoca la vergüenza familiar, la tercera es una audaz coqueta que desafía con cierta perversidad a los varones cercanos. Una cuarta reclusa, llamada Crispina, que también fue madre soltera, ya ha sobrellevado años en el convento y se acerca a la locura. Ahora no le permiten siquiera ver a su hijo, que cada día se acerca a la verja del convento. Los cuatro casos son el resultado de una amplia represión sexual, con un puritanismo llevado a la crueldad.

Hay buenos motivos para la locura de Crispina. El convento es también una lavandería, que da inmenso provecho a las monjas que lo manejan, porque no pagan el



trabajo esclavo de las reclusas. Allí la disciplina es peor que la de un cuartel masculino, con prohibiciones de hablar, mala comida, castigos corporales. En todo momento se invocan preceptos religiosos, pero éstos no exceden la ostentación del discurso y el rezo, porque en la práctica diaria faltan la compasión y el respeto. Los modelos políticos del convento son la Unión Soviética, la Alemania nazi, el "Big Brother" que Orwell dibujó en su novela **1984**. Del régimen procuran escapar algunas reclusas, con algún fracaso y algún éxito, como lo señalan los letreros finales. Y estos letreros son alarmantes, porque dicen que esta conspiración de Estado, Iglesia y Familia perduró en Irlanda durante siglos, que en esos conventos fueron encerradas treinta mil chicas y que la última lavandería cerró en 1996. Con esas constancias se sabe que todo es cierto y que ocurrió apenas ayer.

Crónicas inglesas confirman esa autenticidad. En 1992 la ex reclusa Patricia Burke Brogan describió el caso en su pieza teatral **Eclipsed**. En 1998 Steve Humphries lo trasladó a un documental, **Sex in a Cold Climate**, transmitido en la TV inglesa, y en ese documental se basa el libreto de Peter Mullan, que también fue el director. Las mismas crónicas apuntan que la película recibió el gran premio en un festival de Venecia y de inmediato la condena del Vaticano y de organizaciones católicas. Eran condenas previsibles, porque la película es una violenta acusación a una hipocresía disfrazada de devoción religiosa, pero las protestas son inútiles si la película y sus antecedentes reflejan una larga realidad. El testimonio fue filmado en Irlanda, país de abundante población católica, con lo que debió sacudir algunas conciencias y debió provocar cartas de lectores.

Los méritos de la película no se agotan en su tema, porque siguen hasta las excelencias de la realización. Desde el comienzo hasta el final, aquí no hay discursos ni alegatos sobre las crueldades del convento. En lugar de las palabras se muestran situaciones, con diálogos breves y precisos, más una voluntad de realismo para mostrar la violación inicial, la paliza a una rebelde o la humillación de la Madre Superiora a media docena de reclusas, a las que desnuda para burlarse de sus cuerpos. Ese lenguaje de primeros planos, con miradas silenciosas y palabras apenas susurradas, sitúa al espectador, con acierto, como un intruso que ha penetrado al convento y debe disimular su presencia. Esa virtud de lenguaje cinematográfico se luce especialmente en una secuencia inicial, durante la fiesta de una boda. Allí una chica es arrastrada a otra habitación por su primo y cruelmente violada. Vuelve humillada a la fiesta, confiesa lo ocurrido a otra chica y allí comienza la transmisión encadenada del dato a los otros presentes. En toda esa secuencia no se escucha una sola palabra. Con el fondo de la orquesta sólo se ven gestos, miradas y ademanes, que informan sobradamente sobre la resultante crisis familiar. El fragmento luce una total pureza como cine.

El director y libretista Peter Mullan es un total desconocido para el público local. Integró como actor dos films de Ken Loach y de Mike Figgis. Como director debutó en **Orphans** (1997), que no se exhibió aquí. Parece necesario que su carrera se amplíe y se difunda, porque muestra un verdadero talento. A su labor se agregan los méritos del fotógrafo Nigel Willoughby y varias excelentes interpretaciones, en especial Geraldine McEwan como la villana Madre Superiora y Eileen Walsh como Crispina.

El País, 4 de marzo 2004.



UN SECUESTRO COMPLICADO

Celular

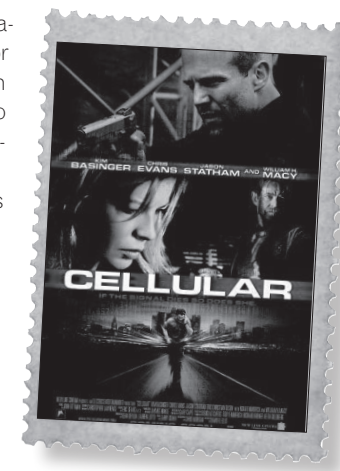
(*Cellular*, EUA-2004) dir. David R. Ellis.

EN LOS PRIMEROS MINUTOS, el secuestro de Kim Basinger es violento y repentino, alarmando al espectador y a la víctima. Después viene el encierro de ella en un desván, su milagroso arreglo de un teléfono destrozado y la comunicación fortuita con el celular de un desconocido (Chris Evans), que terminará por ayudarla.

No hay otro asunto en esta aventura policíaca, pero es lógica y convincente la sucesión de percances previos a la solución final. Ante todo, el motivo del secuestro no es conocido por la víctima ni por el público hasta pasada la mitad del relato, lo cual aumenta el suspense. Después pasan a importar los otros secuestros del hijo y del marido de la protagonista, que son necesarios para los autores y que muestran su debida cuota de acción. Y en tercer lugar, esos secuestradores exhiben insignias policiales, librándose de encerronas y creando dudas en el espectador.

Esos datos de la estructura narrativa, que dan cohesión a la intriga, se completan con algunos percances naturales. Las pilas de un teléfono celular deben ser recargadas con urgencia, para no interrumpir una comunicación que supone riesgos de vida o muerte. Esa necesidad pretexta una violenta secuencia. La comunicación conseguida puede cruzarse con otro teléfono de un abogado al que hay que despojar del aparato y del automóvil. Las autopistas de Los Ángeles están abrumadas de vehículos, haciendo difícil una persecución y provocando accidentes. Las confusiones introducen un toque de humor, dejando especialmente desconcertado al funcionario policial (William H. Macy) que debe atender urgencias mientras tiene la cara embadurnada por un tratamiento de cosmética. Otras bromas aluden a la dificultad de identificar a un desconocido por su chaqueta deportiva (hay varias chaquetas iguales) o porque tiene en la mano un teléfono celular (todos tienen uno). Y el dato inicial de Kim Basinger como graduada en ciencias sirve primero para explicar el arreglo del teléfono roto y después para que en la lucha con un secuestrador consiga herirlo con precisión en la arteria que llegará a desangrarlo. Los libretistas han pensado su material.

Dos aciertos mayores deben ser destacados. Uno es haber hilvanado el relato según los cambios de sitio y de personajes en las conversaciones telefónicas, recurso que sólo pudo ser usado para escenarios exteriores en el cine reciente y a partir de los teléfonos celulares móviles. El otro acierto fue el despliegue de acción, como mérito de la dirección (David Ellis), la fotografía (Gary Capo) y el montaje (Eric Sears). Con presumible cámara al hombro, el equipo se mete entre las multitudes, corre en la autopista, sube y baja de alturas, con una eficacia incesante durante casi todos los 94 minutos del relato. La acción exterior es brillante y deja poco sitio para que Kim Basinger se desespere en su encierro, con medio teléfono en la mano.



El País, 13 de enero 2005.



Dos palabras sobre **Saraband**⁷

(Suecia-2003) dir. Ingmar Bergman

EN EL CENTRO DE **Saraband** está la preocupación de Bergman por la relación de padres e hijos, un tema nacido en su adolescencia, ante un padre severo y tiránico. Las reflexiones sobre ese conflicto, con una madura evolución, aparecieron luego en su cine, durante los últimos treinta años y también en párrafos de sus libros de memorias. (El texto de *Con las mejores intenciones* es prácticamente una biografía de sus padres juveniles). En grado mayor que todo otro cineasta, Bergman ha dejado en sus películas las vivencias personales, pero nunca lo hizo con jactancia sino con una severa autocrítica, con un mejor ejemplo en **Infidelidades**. El conflicto generacional aparece por triplicado en **Saraband** y sería difícil dar o quitar la razón a ninguna de las partes en esas peleas.



Sobre la sinceridad con que el director formula esos planteos se destaca también la fuerza de los diálogos, confirmando la definición de Bergman como un dramaturgo cinematográfico, que sabe atender la contraposición de sus personajes. De cierta manera lo confirma al desobede-

cer convenciones cinematográficas y encarar el informe directo al espectador.

A los 86 años de edad, tras una obra singular y abundante, Bergman puede permitirse ese desafío de violar las reglas. En una carrera de seis décadas no hizo concesiones y se negó a Hollywood. Hay algo de maravilla en que haya podido mantener su creatividad y su independencia hasta una gloriosa vejez.



⁷ Este texto fue escrito en junio 2005 a pedido de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, para ser incluido en el catálogo editado para su 53° Entrega de Premios "Cóndor de Plata".