



JOSÉ PABLO
FEINMANN

**SIEMPRE
NOS QUEDARÁ
PARÍS**

EL CINE Y LA CONDICIÓN HUMANA

Lectulandia

No es un libro más sobre cine. Ni siquiera es un libro más sobre cine de José Pablo Feinmann, quien ya escribió *Pasiones de celuloide* y *El cine por asalto*. Es que en esta ocasión el autor no se limita a hablarnos de las películas que ama y las que detesta, de los grandes directores y actores, de los mejores guiones y las más bellas musicalizaciones, de los momentos insuperables de la historia del cine. No, en este libro nos habla, apenas, de la condición humana, sólo que lo hace a través del cine. Y entonces nos asomamos a la inmortalidad de la mano de *Drácula*, a la moral con *A la hora señalada*, a Dios y la religión con *Crímenes y pecados*, a los tabúes con *Cuéntame tu vida*, al sentido de justicia con *Batman*, al sexo con *El cartero llama dos veces*, al miedo al diferente con *La guerra de los mundos*, a la guerra con *Apocalypse Now*, al nazismo con *La caída de los dioses*, al rol de los medios con *The Truman Show*, al capitalismo con *Lo que el viento se llevó* y a la fase salvaje del capitalismo con *Wall Street*, a la cuestión del poder no ya con *Hamlet* sino con *El Rey León*. Parafraseando a Hitchcock podemos asegurar que este libro es, como el cine, la vida sin las partes aburridas, con la profundidad habitual de Feinmann y un mensaje esperanzador. Porque, ya se sabe «siempre nos quedará París», como Bogart le dice a Bergman en el final de *Casablanca*.

Lectulandia

José Pablo Feinmann

Siempre nos quedará París

El cine y la condición humana

ePub r1.0

Titivillus 13.07.15

Título original: *Siempre nos quedará París: El cine y la condición humana*

José Pablo Feinmann, 2011

Diseño de cubierta: Verónica Feinmann

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Cierto tiempo atrás abrí distraídamente el libro de un célebre filósofo francés que trataba sobre el esquivo arte del cine. No pude evitar una carcajada que sonó escandalosa en medio de una librería exquisita y algo secreta. El señor iniciaba su ensayo remitiendo a un más que hermético texto (breve) de Heidegger que se titula *La época de la imagen del mundo*. Conozco ese texto desde mis años de estudiante de filosofía y jamás se me había ocurrido relacionarlo con el cine. Me habría parecido una injuria. Una injuria al cine, no a Heidegger. Pero un filósofo francés tiene que cuidar su negocio. Si hay un texto de Heidegger que lleva en su título la palabra *imagen* ahí va él a sacarle el jugo y a exhibirse como un auténtico filósofo que se acerca al cine desde el pensar del maestro de Alemania.

Sí, se pueden establecer algunos juegos entre lo que Heidegger propone en ese texto (la muerte del sujeto y la muerte de la antropología; es decir, del hombre) con el cine. Sin embargo, el cine está en otro lado. Porque es un arte que —desde que se lanzó a narrar historias: algo que hizo antes que nadie la industria de Hollywood— requiere la presencia de sujetos y de hombres que protagonicen relatos. Por si fuera poco, el cine es un arte de entretenimiento. Es un *show*. Y Heidegger era un alemán campesino, pesado, que escribió un gran libro (*Ser y tiempo*) y luego, en su segunda etapa, adhirió al nacionalsocialismo.

El filósofo que mencioné es Gilles Deleuze y tengo otras diferencias con él, pero aquí importa esto: empezar un libro de cine con un ensayo de Heidegger porque habla de «la imagen del mundo» refiriéndose a algo que no tiene nada que ver con el cine sino con la muerte de sus excepcionales protagonistas, los sujetos, los seres humanos, los hombres ocupando la centralidad del relato (algo que, insisto, Heidegger viene a destruir en ese texto) es una jugarreta de un tipo que quiere exhibir que se trata de un filósofo el que ahora se ocupa del pobre cine.

Bueno, yo soy un filósofo y soy un cinéfilo apasionado. Y del cine me gustan muchas cosas. Pero siempre sigo unido a su magia por los deslumbramientos lejanos pero vivos, aún ardientes, de mi infancia. Eso no me ha impedido nunca tomarlo como base de muchas reflexiones acerca de la condición humana. Hay películas que valen por diez libros de filosofía. Incluso imágenes. A veces, una sola imagen.

Por ejemplo, cuando Jules y Jim, luego de largo tiempo sin verse, suben una

escalera y recién entonces se miran a los ojos, y Truffaut congela esa imagen un instante apenas para decirnos: «Este momento es eterno, son dos conciencias que se dan mutuo reconocimiento, casi está fuera del tiempo». O cuando Fred Zinnemann eleva su cámara y vemos que Gary Cooper se ha quedado solo en medio del pueblo, desamparado, tal como está el hombre en la Tierra. O cuando la valija llena de billetes de Johnny Clay cae del carrito que lleva los equipajes y todo ese dinero que lo iba a salvar de su destino desdichado vuela por los aires. O cuando Bogart le da sus veinticinco mil dólares a Toro Moreno porque la mafia del box tanto lo había explotado y estafado que hasta le reclamaba ocho dólares. Y mil escenas más. El cine es emoción. Es maravilla. Es, como dijo Hitchcock, «la vida sin las partes aburridas». En suma, hay dos posibilidades en este arte sumatorio (música, vestuario, actuación, cámara, luz, escenografía, edición, etcétera): 1) El cine es la vida sin las partes aburridas; 2) El cine son las partes aburridas sin la vida.

Este libro propone una mirada reflexiva sobre las historias que cada película entrega. De aquí que lleve por subtítulo *El cine y la condición humana*. Pero no es un libro de filosofía. Es un libro sobre el amor al cine. A partir de ese amor vendrá lo demás, pero sin él nada habría sido posible. Y amar el cine es amar sus relatos, sus personajes, sus escenografías, sus buenos y hasta sus malos actores, y sus grandes directores.

Este libro surgió de un programa televisivo que hicimos con Ricardo Cohen y su formidable equipo de colaboradores. Sin la producción de Ricardo y sin el trato exquisito, cálido, que todos tuvieron conmigo yo no habría podido decir todo lo que dije en cada grabación. Porque lo que decía brotaba en el momento en base a escenas que yo había sugerido y que María Julia Bertotto había recortado con precisión quirúrgica, fruto de la obsesión con que ella, como pocos, asume su relación con el arte. Luego vino la etapa de la desgrabación y una primera lectura literaria, brillante y cuidadosa, que hizo Germán Ferrari. Y luego me junté con todo el material y lo trabajé largamente. El estilo debía ser esencial. Aunque me permití dejar algunos tonos coloquiales para que todo fluyera con la espontaneidad de los momentos felices. Porque, creo, este libro debiera ser para el lector un largo momento feliz. Como lo fueron para mí todas las etapas de su realización.

El cierre del libro es un cuento sobre *Psicosis*, el gran film de Hitchcock. Y entonces el grito de Janet Leigh —por primera vez— entra en relación con el gran arte del siglo xx y con la gran filosofía. En arte, con la obra maestra de Edvard Munch, *El grito*. En filosofía, con el *Angelus Novus*, ese cuadro de Klee en el que Walter Benjamin leyó el horror con que el ángel de la historia miraba hacia el pasado: «Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única, que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies». Pero Janet no grita por haber mirado hacia el pasado, sino porque miró hacia el futuro. Hacia el

inminente futuro. ¿Qué ve Janet? ¿Qué ve la desdichada Marion Crane? Ve a su asesino y ve el gran cuchillo que habrá de despedazar su cuerpo. Ve la imagen feroz y final de la Muerte. Y ve algo más.

Hoy, el grito de Janet es el grito de nuestro tiempo apocalíptico. Cuya imagen ya no es la de un mero cuchillo, sino la del Gran Tsunami, que, en el corazón de su vorágine, trae dos palabras: *The End*. Sin embargo, no podrá borrarlo todo. No es casual que este libro tenga el título que tiene. Porque tsunami o no, apocalipsis o no, *siempre nos quedará París*. Es una de las frases más hermosas jamás dichas en el cine y en la vida. Se la dice Bogart a Bergman en *Casablanca*, en el momento en que, saben, se separan para siempre.

Siempre nos quedará ese lugar donde fuimos intensamente felices, donde conocimos la plenitud, donde reímos, donde lloramos, donde sentimos la caricia de lo absoluto, donde nos creímos eternos y lo fuimos, porque ahí —en ese exacto y único lugar que jamás perderemos, que siempre será nuestro— nos enamoramos con un amor tan extremo, tan loco, que sólo podía durar para siempre, ni un día menos que la eternidad. Ese lugar es el cine. Porque es así, así de simple, así de complejo: pase lo que pase, y aun si lo que pasa es lo peor, *siempre nos quedará el cine*.

JPF

De Saigón a Bagdad

En Vietnam caen por primera vez las Torres Gemelas. Ocurre lejos de Estados Unidos, pero el impacto es similar, es una derrota tan ilevantable como la que el terrorismo aplica el 11 de septiembre de 2001. La más poderosa máquina bélica del mundo no puede derrotar a un ejército de guerrillas mimetizado en una selva impenetrable. El poder de la técnica bélica no consigue descifrar ese misterio. Es el triunfo de la naturaleza sobre la técnica.

Apocalypse Now es una gran película. Creo que la más grande de todas las que se hayan hecho sobre la guerra. Se estrena en 1979, pero empieza a producirse tres años antes, con un rodaje complejísimo. Francis Ford Coppola, su director, tiene en ese entonces 37 años, una gran edad para hacer una obra maestra. Tiempo después, en 1991, Eleanor, su esposa, da a conocer *Hearts of Darkness*, el *making off* de *Apocalypse Now*, en el que relata las enormes dificultades que se presentaron durante la filmación.

¿Por qué me interesa esta película? Porque, además de una gran realización sobre la guerra, es una profundísima meditación sobre la guerra. Y la conclusión a la que llega es filosófica: la maldad no está en la guerra, la maldad está en el hombre.

La trama se basa en *El corazón de las tinieblas*, una novela de Joseph Conrad en la que el protagonista se interna en un largo viaje a través de un río, en busca de un personaje enigmático que perdió la razón. En la película, ese ser enloquecido es el coronel Walter Kurtz (Marlon Brando), un exintegrante de los *green berets*, los boinas verdes, ese cuerpo especial de militares norteamericanos muy bien preparados, que hicieron estragos en Vietnam.

Kurtz es presentado como un militar de gran formación y enorme inteligencia. El encargado de encontrarlo es el capitán Benjamin Willard, interpretado con sobriedad y suficiencia por Martin Sheen. Antes de encarar la misión, sus superiores le hacen escuchar a Willard una grabación de diciembre de 1968 con la voz de Kurtz: «(...) Pero debemos matarlos. Debemos incinerarlos. Cerdo tras cerdo, vaca tras vaca. Poblado tras poblado. Ejército tras ejército. Y me llaman asesino... ¿Cómo se llama cuando los asesinos acusan a los asesinos? Mienten. Mienten y debemos tener piedad de aquellos que mienten. Esos peces gordos. Los odio. De veras los odio».

De inmediato, Willard recibe las instrucciones finales, en una escena en la que Coppola hace magia, demuestra virtuosismo en el movimiento de la cámara y en la dirección de los actores: «Kurtz era uno de los oficiales más extraordinarios que ha producido este país. Era brillante. Extraordinario en todos los sentidos. Y era un hombre bueno también. Una persona humanitaria. Un hombre inteligente y con sentido del humor. Se unió a las fuerzas especiales. Después de eso, sus ideas, sus métodos, se volvieron dementes. Dementes. Bueno, verá, Willard, en esta guerra las cosas se vuelven confusas allí afuera. El poder, los ideales, la vieja ética, la necesidad práctica militar. Pero ahí en la jungla, con estos nativos, debe ser una gran tentación sentirse Dios». El general que le da las órdenes a Willard le explica que el coronel escondido se encuentra rodeado de primitivos, de salvajes, tribus *montagnards*: allí ha levantado un templo, aplica métodos insanos y es el dueño de la vida y de la muerte.

Willard pregunta hasta qué punto debe llegar con Kurtz. Un personaje siniestro, con una cara muy desagradable y que no está vestido de militar, le dice que debe actuar contra él sin ningún prejuicio. Esa es una forma de decirle «queremos que mate a Kurtz». El enigma de la película es por qué hay que matar a Kurtz. Y adelantándonos un poco, diremos que Kurtz hace de un modo primitivo lo que el ejército norteamericano realiza de una manera pretendidamente racional. Por eso hay que matar a Kurtz. Porque él revela la verdadera cara de la guerra: la guerra es irracional.

¿Se puede hacer la guerra racionalmente? Lo que plantea este general es que Kurtz está haciendo su propia guerra con métodos insanos. Pero ¿puede haber métodos sanos para hacer la guerra? La guerra es un ejercicio bélico por el cual unos hombres matan a otros. Quienes consiguen matar más del otro bando son los ganadores. Un gran teórico de la guerra, Karl von Clausewitz, muy estudiado por Juan Domingo Perón, es el autor de la famosa frase: «la guerra es la continuación de la política por otros medios», una frase que ha calado profundamente en el pensamiento occidental. Esos «otros medios» no son cualesquiera, significan matar hombres. Y Clausewitz dice que quien tenga menos humanidad, menos piedad, es el que va a ganar. La guerra consiste, simplemente, en aniquilar al enemigo.

Apocalypse Now me interesa porque plantea el tema de la guerra como locura. Pero no expone la locura de la guerra como un episodio adyacente a la condición humana, como si en un momento determinado los hombres enloquecieran y entraran en guerra. No. Lo plantea como algo inherente a la condición humana. La pulsión de matar como parte de la condición humana.

A Willard se le pide que elimine a un guerrero demente, pero ¿Willard emprende un camino hacia Kurtz o comienza a hacer un viaje hacia sí mismo? Esa es una dialéctica emocional, existencial, tremenda para Willard: buscando a Kurtz, se busca a sí mismo. Y en esa búsqueda encuentra al teniente coronel Bill Kilgore, un guerrero pintoresco —una actuación histórica de Robert Duvall—, que usa un sombrero

Stetson, que ama surfear —ataca una aldea vietnamita solo para poder disfrutar de sus buenas olas— y ver a los aviones arrojar napalm. Una escena memorable muestra a varios aviones provocando una explosión descomunal en la selva de Viet Cong. Kilgore se quita su chaqueta, se arrodilla y dice: «Me encanta el olor del napalm por las mañanas». Y recuerda: «Una vez bombardearon una colina durante doce horas y cuando acabaron, subí hasta la cima. No encontramos un solo cuerpo, ni un jodido cuerpo chino apestoso. Pero el olor, ya sabes, ese olor a gasolina, toda la colina olía a... victoria».

Este viaje de Willard, a través de ese río que serpentea, es para algunos similar al de Ulises en la *Odisea*, de Homero: la escena en que aparecen las *bunnies*, las conejitas, fue comparada con el pasaje de la *Odisea* en que las sirenas, con sus cantos, amenazan enloquecer a Ulises. Por eso Ulises les pide a sus hombres que lo aten al palo mayor de la nave, para escucharlas pero sin ir hacia ellas, y los obliga a que se taponen los oídos. Adorno y Horkheimer analizan muy bien esta alegoría en *Dialéctica del Iluminismo*. Y en *El malestar en la cultura* Freud explica que la neurosis surge de maniatar al hombre; el ser humano ata sus instintos para construir la sociedad. Cuando Ulises pide que lo aten al mástil está reprimiéndose, al igual que los soldados norteamericanos se reprimen ante las conejitas, esas mujeres hermosas que nunca van a poseer.

Parafraseando el título de la novela de Conrad, el corazón de las tinieblas es la barbarie para el ejército norteamericano. La guerra de Vietnam fue encarada como tantas otras guerras del colonialismo, tanto del siglo XIX como del XX, como una lucha entre la civilización y la barbarie, entre la razón y la sin razón. Coppola intenta demostrar que la barbarie está en los dos bandos. En una escena fundamental del film, Phillips, el capitán del barco, está disparando con su ametralladora y es atravesado por una lanza. La observa sin poder creerlo: «¡una lanza!». La tecnología más moderna de la humanidad no puede contra un arma arcaica: es la lucha de la tecnología guerrera más desarrollada contra la naturaleza. Porque los vietnamitas son parte de la naturaleza. Muchos militares norteamericanos dicen: «este es un enemigo invisible, no sabemos dónde está, nos enloquece el calor, luchamos contra la naturaleza». Coppola sintetiza ese pensamiento en Phillips atravesado por una lanza. Estados Unidos echando napalm desde aviones supersónicos y el Viet Cong que lucha con lanzas, y gana la guerra. Murieron 58 mil norteamericanos y cerca de 3 millones y medio de vietnamitas, pero éstos ganaron la guerra.

Finalmente, Willard llega al corazón de las tinieblas, el refugio de Kurtz. ¿Qué es el corazón de las tinieblas? La tiniebla es el lugar en el que se desarrolla la guerra. La teoría de la película es que cuando uno entra en la guerra ingresa en una especie de tiniebla, y que nadie que esté fuera de ella puede juzgar lo que ocurre ahí dentro. Porque lo que ocurre ahí dentro ocurre en otro mundo, como si hubiera otra ética, o ninguna, y la vida humana no valiera nada. Quien está fuera de la tiniebla no puede emitir juicios morales, ni éticos, sobre lo que sucede dentro. Willard entra en el

corazón de las tinieblas, y ve que Kurtz está haciendo su propia guerra, como le había dicho el general, con métodos insanos. Pero Willard, que también ha hecho un viaje hacia sí mismo, comprende que entre los métodos insanos de Kurtz y los métodos del ejército norteamericano no hay demasiada diferencia. La razón occidental se funda con un libro que se llama *El discurso del método*, y los protagonistas de la película filosofan sobre el extravío de esa razón occidental, que ya no tiene método. Kurtz hace la guerra sin método. Willard lo mata con un machete. Las últimas palabras de Kurtz resumen toda la obra: «El horror, el horror». El horror no es el horror de la guerra, el horror es el horror de la condición humana.

Apocalypse Now se llama justamente así porque para Coppola el Apocalipsis ocurre en el momento preciso en que transcurre la película. En realidad, el Apocalipsis continúa ocurriendo a cada instante. Las tinieblas son el horror, son la guerra. Cuando se entra en ellas, o en la niebla de la guerra, como decían los generales Robert McNamara y Curtis LeMay, ya no es posible entender, no se tiene el mismo modo de razonar que se tenía afuera; dentro del corazón de las tinieblas todo lo que ocurre es barbarie pura, primitivismo, salvajismo. Y Kurtz es quien ejerce la guerra de un modo irracional, que ofende a los militares norteamericanos porque les enrostra: «Ustedes hacen la guerra igual que yo, ustedes no son distintos a mí (...); en ustedes está la barbarie tal como yo la ejerzo (...), soy más auténtico porque asumo la guerra con toda la atrocidad que la guerra implica, (...) y esa atrocidad soy yo el que la lleva delante, el que tiene en su corazón las tinieblas y el que en su corazón también tiene el horror».

Ese es el horror del que habla Kurtz, ese es el horror que analizamos en este capítulo, ese es el horror que tenemos miedo de llevar dentro, ese es el horror al que Willard se acerca y al acercarse tiene terror, porque sabe que se está acercando a sí mismo, porque sabe que el corazón de las tinieblas hacia el que se dirige es un viaje hacia su propio interior, hacia sus propias tinieblas.

La bandera del Imperio

En 1860 comienza en Estados Unidos un conflicto interno que se extenderá por cinco años y que se conoce como la Guerra de Secesión. ¿Qué estaba en juego en esa contienda entre el Norte y el Sur? En verdad, la guerra no se hizo para liberar a los esclavos del Sur, como habitualmente se quiere hacer creer. Lo que estaba en juego era el modelo de país. No fue el viento, quien se llevó el Sur de Estados Unidos y con él a sus cosmovisiones y su estilo de vida. Fue su economía la que, aferrada al monocultivo, perdió contra el Norte industrialista.

A diferencia de los Estados Unidos, en la Argentina ganó «el Sur». Las oligarquías criollas lograron imponer una economía basada en el monocultivo, los grandes latifundios y la abundancia fácil. Su modelo consistió en producir materias primas para exportarlas y comprar las manufacturas en el exterior. De ahí que no hayan necesitado un mercado interno, «un país», un modelo integrador. Les bastaron la propiedad de sus campos y la venta de sus productos en mercados externos. Y, claro, la libertad para hacerlo en sus propios términos. Lo demás... lo demás poco les importó.

En este capítulo analizaré dos películas. La primera, *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939), basada en una novela de Margaret Mitchell, que narra la Guerra de Secesión. El elenco estaba encabezado por Clark Gable, Vivien Leigh y Olivia de Havilland, bajo la dirección de Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood (aunque los dos últimos no aparecen en los créditos). Y la segunda, *La conspiración* (*In the Valley of Elah*, 2007), dirigida por Paul Haggis e interpretada formidablemente por Tommy Lee Jones, Charlize Theron y Susan Sarandon.

Ambas películas tratan de una bandera. Mejor dicho: hay dos banderas, la del Sur y la del Norte. En *Lo que el viento se llevó* la guerra impone una de ellas, la del Norte, con sus barras y sus estrellas, la que todos conocemos. En *La conspiración*, esa bandera le crea a Tommy Lee Jones un conflicto profundo de conciencia. Aquí, el modo en el que se iza la bandera norteamericana condensa lo emocional, lo psicológico y lo ideológico. Si se iza al derecho tiene un significado, pero si se iza al revés tiene otro muy distinto.

Comencemos por *Lo que el viento se llevó*. Generalmente, las películas

norteamericanas sobre el siglo XIX hablan de la lucha contra el indio o de la Guerra de Secesión, que enfrentó al Norte industrialista y al Sur algodonero: el Sur era una región con economía de monocultivo, un territorio precapitalista que vivía de la tierra, que los aristócratas propietarios hacían trabajar a sus esclavos. Esos esclavos cultivaban un solo producto, el algodón, que era vendido más allá de sus fronteras. Al Sur no le interesaba ser un país, sino enviar sus materias primas hacia el exterior. Al Norte, por el contrario, le importaba todo el país, porque le interesaba el mercado interno: era fabricante de manufacturas y necesitaba un país donde ubicar esas mercancías.

La vida sureña estaba totalmente estratificada. Por un lado, los grandes amos, los dueños de la tierra, los terratenientes, y, por otro, los fieles esclavos que trabajaban para ellos. En la película, puede verse un cartel que anuncia «Twelve Oaks. John Wilkes propietario. Quien perturbe la paz de esta plantación será enjuiciado». Y por si quedaran dudas, un diputado sureño les explicaba a los capitalistas del Norte: «Nuestros esclavos están mejor que los obreros de ustedes, porque sus obreros muchas veces no tienen trabajo, en cambio a nuestros esclavos nosotros los protegemos y nunca les falta trabajo».

En su libro *Filo, contrafilo y punta*, Arturo Jauretche, en un momento inspirado, dijo que la Guerra de Secesión era la guerra de los que producían la materia prima de las camisetas y los que fabricaban las camisetas. Los del Sur producían el algodón, vivían de los frutos de la tierra, vivían en el aire, vivían de nada. Porque si vivo de los frutos de la tierra no tengo más que agarrarlos. En cambio, el Norte era el que fabricaba camisetas.

Lo curioso es que el Sur mandaba el algodón a Inglaterra y compraba camisetas. Y el Norte fabricaba camisetas, con lo cual iba armando un país industrial con peso propio, un país capitalista, trabajador, y el Sur, es decir, los dueños del campo, vivían de la abundancia fácil que da la tierra. Esa tierra, como todos sabemos, Dios no se las destinó. Es una tierra que, en algún momento de la Historia, fue apropiada. El anarquista Pierre-Joseph Proudhon dijo que «la propiedad es un robo». ¡Y tenía razón! ¡La propiedad es un robo! En la Argentina, el general Julio A. Roca —hay quien lo llama «el conquistador del desierto»— derrotó a los indios y repartió sus tierras entre familiares y amigos. Eso no fue lo que hizo Estados Unidos y por eso Estados Unidos es un gran país y nosotros aquí andamos a los tumbos (aunque ellos ahora también están a los tumbos).

En una escena de *Lo que el viento se llevó* se perciben con claridad estas cuestiones en una discusión entre sureños:

—Hemos tolerado demasiados insultos yanquis. Nos quedaremos con los esclavos con o sin su aprobación. ¡Georgia tenía derecho a separarse de la Unión! El Sur debe imponerse con las armas. ¡Después de atacar a los yanquis en Fort Sumter, debemos luchar! ¡No hay otra opción!

—¡Cierto!

—¡Que los yanquis se rindan!

—Es simple. Los yanquis no pueden luchar y nosotros sí.

—No habrá batalla. Echarán a correr.

—Un sureño puede con veinte yanquis.

—Los derrotaremos en una batalla. Los señores luchan mejor que la chusma. Siempre luchan mejor. ¿Qué dice nuestro capitán?

—Caballeros, si Georgia lucha, yo voy con ella. Ojalá los yanquis nos dejen abandonar la Unión en paz.

—¡Nos han insultado!

—¿No quieres que haya guerra?

—La guerra ha causado mucha miseria en el mundo. Y cuando las guerras acaban, nadie sabe de qué trataron.

—Si no te conociera...

—El señor Butler ha estado en el Norte, que hable. Estará de acuerdo.

—Es difícil ganar una guerra con palabras.

—¿Qué quiere decir?

—No hay una fábrica de cañones en todo el Sur.

—¿Importa eso a un caballero?

—Importará a muchos caballeros.

—¿Insinúa que los yanquis pueden con nosotros?

—No, no insinúo. Digo claramente que están mejor equipados. Tienen fábricas, astilleros, minas y pueden bloquear nuestros puertos. Nosotros tenemos esclavos, algodón y arrogancia.

—¡Me niego a escuchar a un renegado!

Clark Gable interpreta a Rhet Butler, representante del espíritu del Norte. Lo que les dice a los caballeros sureños, que andan en sueños algodonales, es muy simple: el Norte va a ganar la guerra porque tiene algo más que orgullo, altanería, algodón y esclavos. Tiene cañones, tiene astilleros. Puede fabricar cañones y el Sur no tiene ni un solo cañón ni sabe cómo fabricarlo. ¿Qué es lo que está diciendo con esto? En el Norte hay industria, señores. En el Norte está el progreso del siglo XIX, está el espíritu del capitalismo industrial. Lo que hay en el Sur es aristocracia del campo, es el atraso de atarse al monocultivo y a una economía que vive hacia afuera y que no construye. ¿Cómo construye el Norte? Ahora vamos a entender las películas de *cowboys*. ¿Han visto que siempre hay caravanas que marchan y que se ponen en círculo cuando los indios las atacan? Esos son los colonos. Los colonos conquistan el Oeste porque el ejército norteamericano, contrariamente al de Roca, puso colonos. Liquidaba 100 indios y ponía 2000 colonos. Roca liquidaba 2000 indios y regalaba la tierra a su gente. Así no se hace un gran país.

Otro de los motivos de la Guerra de Secesión fue el tendido del ferrocarril. El Norte tenía una gran necesidad de hacer ferrocarriles hacia el Oeste y el Sur. Pero el Sur se preguntaba: «¿Por qué vamos a pagar impuestos por ferrocarriles que vayan al Oeste, si a nosotros el Oeste no nos importa, no nos compra algodón?». El Norte industrialista quería hacer un país, colonizó el Oeste porque necesitaba llevar ahí sus manufacturas y fue con el ferrocarril. El Sur se negaba a pagar impuestos para el ferrocarril, y estalló la guerra.

Hay que aclarar algo importante: el general George Armstrong Custer, conocido porque fue derrotado en la batalla del Little Big Horn por el cacique Crazy Horse, era un matador de indios. Es decir, el progreso en el Oeste norteamericano era liquidar a los indios para poner a los colonos blancos. Está mal matar a los indios, pero, como dice Marx, en el primer tomo de *El Capital*, el capitalismo viene al mundo chorreando lodo y sangre. El capitalismo es así. Y el capitalismo estadounidense necesitaba mercados para las manufacturas del Norte: emprendió una matanza atroz para construir un país capitalista. En la Argentina, en cambio, solo se construyó una ciudad, Buenos Aires, que ejerció un colonialismo interno constante sobre las provincias. La llamada «conquista del desierto» del general Roca fue un genocidio, pero la tierra no fue repartida entre miles de colonos para generar un mercado interno, sino que fue entregada a los hermanos y amigos de Roca. El nombre de uno de sus hermanos, Ataliva, dio origen al verbo atalivar, que hoy no se usa mucho pero significa «coimear».

Hay una escena muy importante en *Lo que el viento se llevó*, un campo de batalla con muertos y heridos desparramados. La cámara comienza tomándolos de a poco, en una especie de *zoom back*, va retrocediendo y subiendo, con una grúa formidable, y empieza a sonar la melodía típica del Sur. Luego se amplía y cada vez son más los heridos, más los cadáveres, más los sureños agonizantes, derrotados por completo, hasta que el foco queda detenido en una bandera del Sur en lo alto, deshilachada. Esa bandera es el símbolo de la derrota y será reemplazada por la del Norte, la de las barras y las estrellas.

Los motivos de esta guerra quedaron explicitados. El Norte, en tanto propulsaba un desarrollo industrial, era el sector capitalista progresista en ese momento, mientras que el Sur era el elemento reaccionario. En la Argentina, insisto, ganó el Sur, aquí ganaron los señores del campo, los oligarcas, esos que la JP de los 70 llamó — perdónenme, no tengo la culpa— «la puta oligarquía». Esa oligarquía eligió el camino fácil, por eso este país colapsó en los años 30. Apenas vino el crac de Wall Street se acabó la abundancia de la economía argentina, porque los términos de intercambio dejaron de favorecer a los productos primarios. La llamada «puta oligarquía» solo supo agarrar lo que estaba ahí, el trigo y las vacas, y después despilfarró todo. Siempre fue una clase ociosa, improductiva, dedicada al goce fácil de la abundancia fácil. Es de una fuerte carga simbólica la imagen de la familia rica que viajaba a Europa con una vaca, para que pudiera tomar leche argentina lejos de la

patria. ¿Y qué dejó esa «puta oligarquía»? Hizo palacetes, casas muy hermosas, esas construcciones que hacen decir «¡qué lindo es Buenos Aires!». Sí, Buenos Aires es muy lindo, pero el resto del país está entregado a la miseria. ¿Por qué? Porque perdió la guerra. Perdió la guerra en Cepeda y en Pavón, después Mitre liquida a los caudillos, como quería Sarmiento en el *Facundo*, y Roca termina con los indios.

El Sur del continente americano también tuvo su Guerra de Secesión. Justamente cuando terminaba la del país del Norte, empezó acá, de 1865 a 1870: la guerra contra Paraguay. Tres países (Argentina, Uruguay y Brasil) aplastaron al Paraguay del mariscal Francisco Solano López, porque tenía un proyecto industrial y de desarrollo autónomo en América Latina. Y había que aniquilarlo, porque era un pésimo ejemplo para el resto del continente. La banca británica fue la autora intelectual de esa guerra, en la que Paraguay perdió a todos sus hombres. Otro pecado paraguayo había sido apoyar a las montoneras federales de Ángel Vicente Peñaloza y Felipe Varela. Esa fue nuestra Guerra de Secesión, pero aquí ganó el Sur.

La Guerra de Secesión en Estados Unidos es una demostración de cómo perdió el monocultivo y ganó la industria, se colonizó el Oeste, se mató a los indios cruelmente y, a la vez, se impulsó la instalación de colonos. El objetivo: promover un desarrollo capitalista y una gran potencia autónoma.

Decíamos más arriba que la bandera del Sur terminó siendo el símbolo de la derrota. La bandera que unificó a Estados Unidos fue la de las barras y las estrellas. La película *La conspiración*, dirigida por el talentoso Paul Haggis —también la produjo y escribió el guión—, trata sobre un padre, Hank Deerfield, interpretado por Tommy Lee Jones, cuyo hijo volvió de la guerra de Irak pero está desaparecido. Hay una escena fundamental en el comienzo del film: Hank Deerfield baja de su auto porque ve que en la puerta de una casa hay una bandera de Estados Unidos izada al revés, es decir, con las estrellas hacia abajo. Hank, veterano de guerra de Vietnam, encara al dueño de la casa y se produce el siguiente diálogo:

—¿De dónde es usted?

—De El Salvador.

—¿Sabe lo que significa cuando la bandera está izada al revés?

—No.

—Es una señal de auxilio internacional.

—¿De verdad?

—De verdad.

—Significa «hay problemas, vengan a salvarnos el culo porque ya ni siquiera tenemos una oración para salvarnos a nosotros mismos».

Hank descubre que su hijo, Mike (Jonathan Tucker), fue muerto a cuchilladas por unos compañeros luego de volver de Irak. Y que lo llamaban Doc. Lo que más le

gustaba a Mike era hacer sufrir a los prisioneros iraquíes. Se había transformado en un cruel torturador. Le decían Doc pero no curaba las heridas, las hacía más dolorosas. Esto trastoca por completo la visión del padre, quien toma entre sus manos una bandera que su hijo le había mandado desde Irak. Está doblada y acompañada por una foto que muestra al muchacho, junto a otros soldados, al lado de esa bandera desplegada, flameando. A Hank lo invade la culpa, porque fue veterano de Vietnam y su padre luchó en la Segunda Guerra Mundial. Recuerda que su hijo lo llamó para decirle: «Papá, yo quiero volver, me quiero ir de aquí». La respuesta fue: «Son tus nervios los que hablan». Es como si le hubiera dicho «seguí luchando por América».

Hank regresa con la bandera que le envió su hijo a la casa del salvadoreño. Ve que la otra permanece al derecho, tal como él la hizo poner, la hace bajar e iza la que estuvo en Irak, pero ¡al revés! Y para que nadie la cambie, amarra la sogla con cinta de embalar. Ese padre desesperado, que descubrió que su hijo se transformó en un torturador, coloca la bandera al revés porque está diciendo junto con mucha gente en Estados Unidos: «Por favor, esto es un llamado internacional, sálvennos, no damos más. Ya no sabemos ni decir una oración para salvarnos a nosotros mismos».

Lo que el viento se llevó tiene que ver con nosotros, con los argentinos, porque muestra cómo se hace un país. El Sur quería hacer un no-país, y eso pasó en la Argentina. Con su economía de monocultivo, le importaba un rábano lo que pasara con el interior. Solo quería exportar, miraba hacia afuera. Tal es así que cuando se festeja el Centenario Rubén Darío escribe «Canto a la Argentina», un extenso poema que exalta al país como «inexhausto granero», desbordado de «ganados y mieses». Esa patria construida por la «puta oligarquía», es el país fácil. Tenemos trigo, tenemos vacas, las vendemos afuera y después nos vamos a Europa y nos gastamos la guita. El país, ¿qué nos importa?, ¿para qué lo queremos?

El Sur argentino era igual al Sur de Estados Unidos, que protestaba porque no quería pagar impuestos para que el Norte hiciera ferrocarriles y así llevar sus manufacturas al Oeste. Entonces, el Norte, con Abraham Lincoln a la cabeza —ese sí era un capitalista—, le dice al Sur que debía retenerle algo de las extraordinarias ganancias que acumulaban por las ventas de algodón en los mercados ultramarinos. ¿Por qué? Para construir los ferrocarriles y que prospere el mercado interno. «¡No!», dice el Sur, «nosotros no les vamos a dar nada. A nosotros el Oeste no nos interesa en absoluto. Solo queremos vender nuestros algodones afuera y las camisetas las compramos hechas en Inglaterra».

Y el Norte hace un país. Se expande hacia el Oeste y, con enorme crueldad, mata a los indios de la región. Hollywood nos mostró las matanzas de indios y encima los presentó como villanos. La crueldad fue doble. Primero los mataron y después los convirtieron en los malos de la película. George Armstrong Custer es el ejemplo del soldado del siglo XIX, que marcha hacia el Oeste, liquida a los indios y, una vez que el Ejército —el 7.º de Caballería— los ha matado llegan los colonos. Ellos hacen

pueblos, tienen hijos, cultivan la tierra, compran manufacturas al Norte y se constituyen en un mercado consumidor. Así fue consolidándose un país capitalista. Un capitalista estadounidense diría que la cruel matanza de indios fue el doloroso costo del progreso. Acá, el general Roca mató a todos los indios en su avance sobre el mal llamado «desierto» y les dio la tierra a sus amigos. Las cosas no han cambiado: la tierra sigue siendo de ellos. En contraposición, Estados Unidos hizo que los colonos fueran propietarios de las tierras y por su condición de dueños fueron los que con más pasión la trabajaron. No la dejaron abandonada ni al libre albedrío de la naturaleza. Hicieron un país, un gran país capitalista. La Argentina nunca llegó a ser un gran país capitalista. Simplemente alcanzó a ser un país que vendió ganado, trigo, un país de monocultivo, gracias a la ideología de la oligarquía, la ideología del campo, del campo productor. Esa «puta oligarquía» nunca quiso hacer un país, más bien lo impidió.

En las películas norteamericanas, el problema de la Guerra de Secesión suele ser enfocado desde una óptica lateral, importante pero no fundamental, como es el enfrentamiento entre el Norte abolicionista y el Sur esclavista: el Norte bueno que quería liberar a los esclavos contra el Sur opresor. Pero el Sur era esclavista porque necesitaba los esclavos para levantar la cosecha de algodón, y el Norte quería abolir la esclavitud porque pretendía que los negros fueran obreros en sus fábricas. El Norte fue tan racista como el Sur, y quizás más en algunos aspectos. Quería obreros y pagarles salarios miserables para explotarlos en sus fábricas. Por supuesto, la victoria norteña convirtió a los negros en obreros y en el Sur tuvieron que empezar a pagarles un jornal a sus antiguos esclavos. La Guerra de Secesión es, en definitiva, el enfrentamiento de dos modelos de desarrollo: uno capitalista, basado en la industria, y otro precapitalista, aferrado al campo.

El sexo en el cine

El sexo puede ser muchas cosas. Puede ser posesión, sometimiento, castigo, pasión, desborde, miedo a la muerte, tentación, engaño. Hay mil y una formas en que el sexo puede manifestarse. Pero el sexo puede ser, también, alegría. Puede ser la manifestación del amor por medio del cuerpo. La expresión física, carnal, de decir algo que no puede ser dicho de otro modo. También puede ser fecundidad.

El sexo une al ser humano con lo más hondo de la vida. Lo liga a ella, lo re-liga. Re-ligación con el Dios de la vida. Qué paradoja que la Iglesia tanto lo controle, lo vigile, lo prohíba. Porque si Dios es amor, ¿cómo podría abominar de la expresión carnal del amor, de la cercanía de los cuerpos, del placer infinito que, muy a menudo, acerca al hombre a la plenitud divina?

En 1998 publiqué *Pasiones de celuloide*. Ese libro contiene en el título una palabra clave que remite al tema de este capítulo. En realidad, el tema de este capítulo se puede tratar sin pasiones, pero no es lo más adecuado. Sin pasión no estaríamos aquí, no existiría nada. La tierra sería un lugar hermosísimo porque no habría seres humanos en ella.

El sexo nace como tentación y pecado. El sexo nace porque Eva lo tienta a ese badulaque de Adán, que no quería saber nada con ella. Pero aparece la serpiente, personaje fascinante, para introducir lo negativo en el paraíso terrenal, que puede considerarse, si complejizamos la cuestión, una entidad siempre igual a sí misma. Y era indispensable quebrarlo para que naciera la historia humana, porque sin que el paraíso terrenal se destruyera a sí mismo no habría historia humana. O sea que la historia humana surge porque Eva come la manzana y peca. En síntesis, la historia humana surge del pecado porque surge del sexo, que debe ser algo muy importante, para que dé origen a algo tan importante como la historia humana. El tema del sexo nos conduce, indefectiblemente, a considerar sus distintas variedades: el sexo como seducción, el sexo como perdición, el sexo como pura pasión, el sexo como negación de la muerte, el sexo como lucha ante la idea de la nada, y de la muerte.

El ángel azul (1930) presenta a una actriz bellísima que fue la creación del director alemán Josef von Sternberg y, sin duda alguna, uno de sus grandes amores: Marlene Dietrich. Ambos formaron una pareja artística que hizo films excelentes,

realmente muy ponderables, y tras el nazismo siguieron una carrera rutilante en Hollywood.

Si se hace una lectura minuciosa de *El ángel azul*, se percibe que está prenunciado el fenómeno del nazismo, que se consolidará en el poder tres años después del estreno del film. Lola Lola, el personaje de Dietrich, es la expresión de la sexualidad como carnalidad pura. Es la sexualidad en tanto vitalidad. Al encarnar la sexualidad y la vitalidad se la ha identificado con el surgimiento del nacionalsocialismo. Es decir, es la irracionalidad, es la carne, es la vitalidad. No está de más recordar que el nazismo reclamaba un espacio vital, abominaba de la razón y la reemplazaba por la violencia y la barbarie histórica.

En esta misma línea de interpretación no es ingenuo que el profesor que mira desde el palco la voluptuosidad femenina se llame Immanuel Rath, un nombre que deliberadamente remite a Immanuel Kant. Este profesor, representado por el actor Emil Jannings, cae a los pies de Lola Lola, seducido por ella. La razón se rinde ante lo irracional, lo vital somete a lo racional y lo humilla por completo. Lo humilla porque el poder que ejerce sobre ella es superior.

Luego de ser humillado durante toda la película, el profesor Immanuel llega a su pupitre, desde el que daba sus clases, y se aferra a él como si aprisionara sus viejos valores, esos en los que creía y que perdió seducido por Lola Lola. Ese pupitre es el último resto de razón que le queda.

Varios años después de *El ángel azul*, Hollywood nos ofrecerá una película dirigida por el formidable Henry Hathaway y con una protagonista tan volcánica como Marlene Dietrich: Marilyn Monroe. *Niágara* es un film de 1953, en radiante technicolor, producido por la Fox, en el que Marilyn se consagra definitivamente como una gran estrella, un ícono del cine moderno. *Niágara*, que puede ser considerado un *film noir*, narra la historia de una mujer de una sensualidad desbordante —obvio, Marilyn— y de un marido extremadamente celoso y neurótico, Joseph Cotten. Para su desgracia, Marilyn planea matarlo en complicidad con su amante. Las sospechas del pobre Cotten eran ciertas.

Hay una escena que resume el potencial de la película; Marilyn luce un vestido rojo... (Una digresión: toda mujer alguna vez en la vida tiene que ponerse un vestido rojo, no lo dejen de hacer. Otra digresión: muchas actrices han impactado con un vestido rojo, entre otras, Cyd Charisse en *Brindis al amor* (1953) y Michelle Pfeiffer en *Los fabulosos Baker Boys* (1989)...). Decía que Marilyn luce un vestido rojo y canta mientras suena una melodía en el tocadiscos. Cotten sale de la cabaña en la que estaban y lo parte en mil pedazos. Una prueba contundente de su neurosis. La canción de Marilyn es «Bésame». En *El ángel azul*, Marlene entona «Estoy hecha para el amor de la cabeza a los pies». Ambos temas son una declaración sobre ellas mismas.

Marilyn es un caso excepcional en la historia del cine, porque se ha transformado en un símbolo, cosa que, confieso, no me llama la atención. En *Niágara*, ella parece

de cartón si se la compara con la Marlene de *El ángel azul*. Mucho technicolor, mucho lápiz labial, mucho bamboleo. Pero en *Niágara* hay otra actriz, Jean Peters, que también estuvo en *¡Viva Zapata!* y *El rata*, que es mucho más interesante que Marilyn. Está sin maquillaje, tiene mejores piernas, en definitiva, es más bella. Pero se casa con Howard Hughes y nunca más vuelve al cine. Sin embargo, las multitudes, especialmente las masculinas, seguirán a Marilyn.

Pasemos ahora a *El cartero siempre llama dos veces* en la versión que interpretaron Jack Nicholson y Jessica Lange, dirigida por Bob Rafelson, en 1981. Yo lo conocí a Bob Rafelson cuando vino a la Argentina y le pregunté, haciéndome el estúpido: «¿Cómo hizo para filmar esa escena de tanto voltaje sexual entre Nicholson y Lange?». Y me contestó: «Actuaron». Solamente eso, *acting*. O sea, los actores actúan y hasta actúan las escenas de sexo. Así que mi pregunta fue una estupidez. Pero me arriesgué a preguntar una estupidez, con tal de saber lo que quería saber.

La escena en la que tienen sexo sobre la mesa de la cocina está filmada de manera impecable. Imaginemos por unos segundos que soy el marido de Jessica Lange y ella me dice: «Estaba actuando, mi amor». ¡Me divorcio! ¡Igual me divorcio!, y le digo: «Lo nuestro ha terminado». Pero volvamos a la escena. La cámara no se detiene y ambos están muy lanzados, manchados de harina, porque ella estaba horneando. ¡Hasta la harina se convierte en un elemento erótico! Ella tiene constantemente su boca entreabierta y está transpirada. Eso puede ser actuación, pero a veces no es actuación. Hay mucha compenetración en los roles. Y cuando se está haciendo arte los actores se meten a fondo en lo que hacen.

Ahora nos ubicaremos en la antítesis de la pasión, en el otro extremo de Jessica Lange, un témpano francés contra el cual, si el Titanic chocaba, quedaba hecho trizas, peor que cuando impactó con el iceberg: Catherine Deneuve. El genial Luis Buñuel explota lo mejor de ella, su frialdad, en *Belle de Jour* (1967), una extraña película que pertenece a sus realizaciones de la etapa francesa. Para mí, su mejor film lo hizo en México: *Los olvidados* (1950).

En *Belle de Jour*, una señora de la alta burguesía se aburre y para entretenerse —usted impida que su mujer haga eso porque...— se emplea en un burdel como prostituta. Su vida deviene más entretenida porque alterna con diferentes hombres, como suele ocurrir en ese oficio, el más viejo del mundo, según dicen. En la parte más misteriosa de la película, ella muestra una cara de enorme satisfacción cuando abre una cajita que le regala un cliente chino, quien le propone usar lo que hay allí dentro para mantener relaciones sexuales. Las otras prostitutas habían rechazado la proposición, pero Deneuve accede. Más tarde, alguien le pregunta —ella está con la cara dada vuelta— cómo la había pasado o si fue muy terrible la experiencia con el chino, ella expone su rostro más sensual, con una expresión de placer, de hondo placer, que expresa su satisfacción plena, algo inesperado para el espectador. ¿Qué

había adentro de la cajita? Un misterio. Quizás una película actual explicitaría que había allí todo tipo de elementos propios de un sex shop. Está perfecto que Buñuel no haya explicitado nada, porque la incógnita funciona.

Esta es una película misteriosa. No sabemos qué hay en la cajita del chino; no sabemos qué es lo que el personaje de Deneuve pretende con su nuevo oficio; no sabemos por qué la película empieza con un carruaje que avanza al son de unos cascabeles, con ella en su interior, y termina con ese mismo carruaje, pero vacío. Esos guiños de las películas europeas estaban, digamos, para engatusar a los espectadores: «¡Miren qué profunda es esta película que ustedes no entienden un corno!». Porque nadie sabrá qué había en la cajita del chino, ni por qué el carruaje está vacío en el final de la película.

Volvamos al sexo, pero con otro film. El director Bernardo Bertolucci tuvo la inmensa fortuna de conseguir que Marlon Brando aceptara el protagónico de *El último tango en París* (1972). Para mí es el mejor trabajo cinematográfico de Brando. Y lo acompaña una jovencita, María Schneider, hija del actor francés Daniel Gélin, que realmente pone todo lo que hay que poner en esta película, en la que el sexo es la expresión de la desesperación existencial. Según algunas anécdotas, Bertolucci los puso a los dos en un departamento y les dijo: «Bueno, háganse de todo, porque en esta película ustedes no deben tener ningún problema para tocarse, mirarse, revolcarse, etcétera». Pero la película no es una película sexual para excitar al espectador. Es una profunda reflexión sobre el sexo como herramienta para impedir que la angustia penetre en el alma. Brando representa a un hombre destrozado por el sorprendente, para él, suicidio de su mujer. Ese suicidio le ha tornado demasiado explícita la idea del fin de la vida. Y, sobre todo, la idea del fin de la vida por decisión propia, el alzar la mano contra uno mismo. Paul (Brando) es un desesperado que vive obsesionado por la idea de la muerte. En una escena crucial, va a alquilar un departamento y se encuentra con una jovencita. Sin decirse sus nombres —es una clave que hay entre ellos: «no quiero decirte cómo me llamo ni saber cuál es tu nombre»— tienen sexo salvaje, compulsivo, obsesivo, sin detenerse. Porque él, a través del sexo, intenta olvidar. La noción de muerte es constante en él y —lo voy a decir a lo Heidegger— se le hace presente en la idea de la nada. Paul manifiesta este pensamiento durante el monólogo que hace ante el cadáver de su mujer, una obra maestra de actuación:

—Nuestro matrimonio solo era una madriguera para ti. Y para deshacerlo, solo necesitaste de una navaja de 35 centavos y una bañera. Maldita puta barata y dejada de la mano de Dios. Espero que te pudras en el infierno. Eres peor que el peor cerdo callejero que pueda existir. ¿Y sabes por qué? ¿Sabes por qué? Porque mentiste. Me mentiste. Y yo confiaba en ti. Sabías que mentías. Dime que no mentiste. No se te ocurre nada, ¿verdad? ¿Eh? Anda, dime algo. Anda. Sonríe, puta. Anda. Dime...

dime algo tierno. Sonríeme y dime que yo entendí mal. Anda, dime, coge-cerdos. Maldita mentirosa, coge-cerdos de mierda. Lo siento... es que no... (llora). No puedo soportar ver estas malditas cosas en tu cara. Nunca usaste maquillaje. Toda esta mierda. Te quitaré esto de la boca. Siempre odiaste el lápiz labial. ¡Ay, Dios!, (llora más fuerte). Lo siento. No sé por qué lo hiciste. Yo también lo haría, si supiera cómo.

¿Qué le reprocha Brando a su esposa muerta? Le reprocha que le revelara la idea de la muerte, el hecho de la muerte. Porque la muerte es algo que le ocurre a los otros. Vemos la muerte como un espectáculo. Somos espectadores. Pero ahí Paul está viendo que ella realmente murió y por eso dice: «Yo también lo haría, si supiera cómo». No es que no sepa hacerlo, es que no quiere hacerlo, no se atreve. Y lo que ella le revela es que todos morimos. ¡Todos morimos! En realidad, lo terrible que advierte Paul es que aunque ella haya muerto, no murió por él, porque nadie muere por nosotros, él va a tener que morir por él. La muerte es algo propio, personal, inalienablemente nuestro. Esa mujer no murió por Paul, pero le reveló el hecho de la muerte, le reveló que la criatura humana está en este mundo para vivir, pero que, inevitablemente, morirá.

Paul trata de tapar la angustia que le despierta la idea de la muerte a través del sexo. En este sentido, el sexo tiene en *El último tango en París* una densidad metafísica, porque este hombre necesita tener sexo en forma compulsiva para olvidar que va a morir, irremediamente, haga lo que haga. Y, en efecto, Paul muere, pero muere de un modo inesperado. Bertolucci imprime al desenlace una gran densidad. Paul y Jeanne tienen una promesa: no decirse sus nombres. En un momento, están discutiendo y ella dice su nombre. Y cuando lo hace, le dispara. Es como si hubiera dicho: «Cuando te dije mi nombre, nuestro pacto se quebró. Y si nuestro pacto se quebró, yo puedo matarte». Brando, en una colosal actuación, camina herido hacia el balcón, se saca el chicle que estaba mascando y se desploma. Ella llama a la policía y dice un texto formidable: «No sé quién es. Me siguió en la calle. Intentó violarme. Es un demente. No sé su nombre. Quería violarme. No sé. No lo conozco. No sé quién es. Es un demente. No sé su nombre».

En la Argentina, esta película se prohibió por la famosa escena de la manteca: Paul corta un pedazo de manteca para tener sexo anal con Jeanne. Nadie advirtió que esa escena no era sexual, sino que estaba cargada de soledad, de la desesperación de Paul, de un intento de brutalizar incluso a su compañera por el terror que tenía, por la necesidad de sumergir su angustia. La gente hacía cuerdas de cola para conseguir entrada. Y, finalmente, Octavio Getino, como director del Ente de Calificación Cinematográfica durante la presidencia de Héctor Cámpora, autorizó la exhibición, pero fue por poco tiempo. La prohibición duró una década.

En las cinco películas analizadas, el sexo aparece como algo tortuoso. En *El ángel azul*, Lola Lola seduce sexualmente al profesor Immanuel Rath. En *Niágara*, Joseph

Cotten, que es un terrible neurótico, tiene sexo con Marilyn, que lo enloquece hasta tal punto que él la mata. En *El cartero siempre llama dos veces*, la pasión entre Jessica Lange y Jack Nicholson los arroja a la perdición, hasta unirse para matar al marido despedido. En *Belle de Jour*, Deneuve se aburre y entra a trabajar en un burdel. Y en *El último tango en París*, para solucionar el miedo ante la muerte y el problema de la angustia, Brando tiene sexo salvaje con Schneider.

En todos los casos el sexo surge como perdición, como modo de enfrentar la angustia, como sometimiento sobre lo racional. Pero el sexo también puede ser sinónimo de alegría, libertad, fuerza, ganas de vivir. Porque el sexo es algo muy hermoso, tan hermoso que los necios de la Argentina, los censores del estilo de Miguel Paulino Tato, prohibieron películas como *Myra Breckinridge*, con John Huston y Raquel Welch, porque se alteraron con la escena lésbica en la que ella participa con una joven Farrah Fawcett. Con la tradición católica auestas, los gobiernos militares también vieron pecado en el cuerpo femenino y en el acto sexual.

Hable de estas películas en las cuales el sexo puede llevar a la perdición o ser utilizado para frenar la angustia, pero el sexo, simplemente, puede ser fuente de amor. El sexo sería, desde una perspectiva sencilla, llana, la expresión carnal del amor. Hay dos personas que se aman y se dan amor a través de sus cuerpos. En este sentido, quizás el señor Tato, las castas militares que dominaron la Argentina y los sectores del catolicismo preconiliar, torquemadista, inquisitorial, vieron el pecado en un acto tan hermoso del que, nada más y nada menos, nacen los seres humanos. Los equivocados fueron ellos, los enfermos fueron quienes prohibieron cualquier manifestación dionisiaca. Un ser que está atormentado por una fe a la que se ha sometido y que confunde sexo con pecado queda mutilado. Y es por eso que ocurren tantas cosas extrañas dentro de los claustros monásticos, porque el sexo no puede ser contenido, es parte de la naturaleza del hombre y se expresa a través de él. Una mujer le expresa al hombre su amor y un hombre le expresa a la mujer el suyo. Y eso es hermoso. Aunque el sexo tenga de paradójico que se acaba en sí mismo.

Golpes a la vida

Hay distintos tipos de boxeadores y en este capítulo veremos a los más importantes, los esenciales. «Si te lo propones y te esfuerzas, lo lograrás», un pensamiento que representa a la sociedad estadounidense. Tipos honestos, íntegros, que ganan peleas contradiciendo órdenes de la mafia, y lo pagan.

La felicidad de un pueblo simbolizada en el esplendor de un boxeador cuya caída es la mejor metáfora del fin de una etapa histórica de un país. Las películas de boxeadores cuentan historias, pero también momentos y valores de una época. ¡Adelante! Ya sonó la campana. Empieza el primer *round*.

Los protagonistas de estos films son esas personas que se dan trompadas arriba de un *ring*. Abajo del cuadrilátero, no. Tienen la mano prohibida. Arriba de un *ring* disparan un montón de piñas y el que más trompadas tira frecuentemente gana, por puntos o por KO. En este caso, los golpes son definitivos y terminan con el rival desparramado en la lona.

A mi entender, tres films son centrales, aunque no necesariamente tienen un vínculo en común, salvo el que es evidente: tratan sobre la vida de boxeadores. El primero en cuestión, *Rocky* (1976), protagonizado y escrito por Sylvester Stallone, se convirtió en un clásico. *The Set-Up* (1949), que aquí se tradujo como *El luchador*, es una maravillosa obra maestra, con dirección de Robert Wise y una actuación para la eternidad de Robert Ryan. El último, *Gatica*, «*el Mono*» (1993), de Leonardo Favio, me permitirá reflexionar no solo sobre el producto cinematográfico, sino también sobre la Argentina del primer peronismo y las propuestas políticas que se desprenden de la visión del realizador.

Elegí *Rocky* para empezar, a decir verdad, porque tiene colores. Cuando hice el ciclo televisivo *Cine con texto*, por Canal 7, me habían recomendado que arrancara con una película en colores porque si lo hacía con una en blanco y negro la gente iba a aburrirse y decir: «¡No! ¡¿Otra película en blanco y negro?! ¡En este canal siempre se ven películas en blanco y negro!». Además del aporte cromático, la película tiene a su favor que está protagonizada por un actor que todavía no ha huido de la memoria colectiva, aunque está a punto de hacerlo. Stallone hizo hace poco *Rocky 5*, *Rocky 6*, *Rocky* no sé cuanto, y cada vez está más deteriorado el hombre. Porque la vida es así,

deteriora a la gente, incluso a Stallone. Pero esa primera *Rocky* de la saga fue una buena película. Stallone llevaba mucho tiempo con ese guión bajo el brazo y nadie se lo aceptaba. Había puesto como condición a los posibles productores que él debía protagonizar la película. Y en efecto, le dieron esa prerrogativa.

El film da una imagen triunfalista del boxeador y no cuestiona el mundo del box. En general, las grandes realizaciones sobre el boxeo fueron alegatos en su contra, como *El luchador* o *Más dura será la caída* (1956), dirigida por Mark Robson y protagonizada por Humphrey Bogart. Pero *Rocky* es la exaltación de la voluntad, de esa voluntad que los norteamericanos consideran importantísima y que han elevado a la categoría de valor supremo. Un imperio se hace con una voluntad poderosa, y si no hay una voluntad poderosa no se hace un imperio. Rocky Balboa es el ejemplo del norteamericano que voluntariamente toma una decisión: quiere ser campeón. Para eso, se entrena con esfuerzo y humildad a la vez. Y esa humildad, que es un poco la metáfora de la película, contrasta por completo con el orgullo tremendo del campeón, Apollo Creed. Con este personaje, Stallone confecciona una relectura del boxeador más grande de todos los tiempos, Cassius Clay, el memorable Muhammad Alí.

«Si te lo propones y te esfuerzas, lo lograrás». Esta frase resume el espíritu de la película. Se suceden las escenas en las que Rocky se esfuerza en su entrenamiento, subiendo enormes escalinatas en Filadelfia, con un festejo desbordado cuando llega a la cima. Se festeja a sí mismo, festeja el éxito de su propio esfuerzo.

Dos estilos se van a enfrentar en la pelea final: Rocky, el retador, un boxeador con mucho corazón, y Apollo, el campeón, un boxeador cerebral, técnico. Yo no soy Ulises Barrera, que era un genio en analizar el box, pero puedo afirmar que los boxeadores, en general, se dividen en dos tipos: por un lado, los habilidosos, que no suelen tener una pegada muy fuerte, pero poseen un estilo exquisito, saben mucho de box y de cómo eludir los golpes feroces que les largan sus adversarios; por otro, los noqueadores, que son pura potencia (en términos más nuestros, «el fajador» o «el peleador»). Apollo es el estilista y Rocky el fajador.

¿En qué pelea de Muhammad Alí se basó Stallone para su film? Estoy seguro de que no se inspiró, como se dice, en uno de los míticos combates con Joe Frazier, sino que fue en el que se midió con Ringo Bonavena, el 7 de diciembre de 1970, en el Madison Square Garden de Nueva York.

Bonavena fue a pelear con Alí, quien, con su tremenda soberbia, había dicho que lo noquearía en el noveno *round*. Durante cinco *rounds* hizo lo que quiso con el argentino, jugó con él, y en el noveno, cuando todos esperaban que lo noqueara, Bonavena le encajó una piña impresionante, que sorprendió al campeón. A partir de ese momento, la pelea se le complicó a Alí. Bonavena era un Rocky, un pugilista torpe, con pie plano, que no sabía boxear, mientras que Alí transformaba el boxeo en arte. El estadounidense pudo ganarle en el decimoquinto *round*, porque lo derribó por tercera vez. Rocky era Bonavena; Apollo Creed, Alí.

Queda claro que en la pelea entre Rocky y Apollo se enfrentan dos estilos

distintos. De todos modos, como suele ocurrir, el pegador sorprende al estilista con una piña inesperada, pero que el estilista, por la confianza que tiene en sí mismo, propicia. En la realidad, Alí nunca empleó la guardia, era un gran bailarín, danzaba alrededor del cuadrilátero, se burlaba de su adversario y le pegaba mientras se movía a su alrededor. En la ficción, Apollo comienza a hacer algo similar y Rocky le encaja un *uppercut* que lo derriba. A partir de ese momento, la pelea se hace mucho más enredada y los dos se pegan como solo puede pasar en el cine, porque si en la realidad se dieran así ninguno duraría más de dos *rounds*. Las piñas que los boxeadores se aplican en el cine son hollywoodenses, exageradas. Y la pelea entre Rocky y Apollo es tremendamente exagerada. Dura los 15 *rounds*. Es la exaltación del coraje frente a la habilidad; es la voluntad de este callejero, que pide incluso que le abran un ojo para poder ver, al costo de perderlo, y que puede pelearle al campeón del mundo. Sin embargo, el jurado decide que Apollo es el vencedor, por puntos. A pesar de la derrota, Rocky busca a su esposa en la platea para decirle «I love you, I love you». Ahora, es la exaltación del amor.

El luchador (The Set-Up), en glorioso blanco y negro, es quizá, junto con *Toro salvaje* (1980), una de las mejores películas que se hicieron sobre este deporte brutal—soy enemigo del boxeo, pero tengamos en cuenta que hay quienes aún lo consideran un deporte—, con algunas escenas de infinito placer estético cinematográfico. Tiene duración real: empieza con un reloj que marca la hora y finaliza con ese mismo reloj, setenta y dos minutos más tarde.

El nombre de Stoker Thompson (Robert Ryan) figura en el listado de quienes van a boxear esa noche. Alguien enciende un fósforo y lo tacha. Yo, en literatura, jamás podría hacer algo así. Es una resolución muy visual. La imagen nos está diciendo que Stoker Thompson es un perdedor, un tachado. ¡*Chapeau* para Robert Wise o a quien se le haya ocurrido!

Elegí *El luchador* porque es una película sombría, triste, de un tipo que tiene que humillarse y dejarse vencer: «Stoker, tenés que perder esta pelea en el cuarto *round*». Pero el entrenador, como está seguro de que va a perder, no se lo dice. En una de las escenas, dos apostadores conversan frente al cartel que anuncia los combates:

- ¿Qué hay de Nelson y Thompson?
- ¿Stoker Thompson? ¿Sigue peleando?
- Lo recuerdo desde que era niño.
- No me digas que eres tan viejo...

Como Stoker Thompson no sabe del arreglo, gana la pelea. Y esa es su perdición, porque la mafia cree que los ha traicionado y le tiende una emboscada. El pobre boxeador sale del estadio por un callejón, con el rostro lleno de heridas, pero sonriente. Cuatro hombres lo acorralan, entre ellos, su rival. Uno lo increpa: «Muy

bien, Stoker, hablaremos ahora». Lo golpean, se defiende, pero lo sujetan. Recibe un golpe en el rostro, responde. «No volverás a golpear a nadie con esa mano», le dicen. Cae al piso y se la destrozan. No lo oímos gritar; Robert Wise levanta la cámara y enfoca a una orquesta de *jazz*, que es como el alarido de Stoker Thompson. «July, July», clama el desafortunado por su amada desde el centro de la calle. Ella le decía: «No boxees más, no tenés edad, estás viejo. Vámonos, hagamos una casa en el campo o donde sea, pero vayamos juntos». Ahora ve cómo se desploma desde la ventana del hotel en que está alojada. Corre, lo alza, lo abraza y lo escucha: «Gané esta noche, July, gané esta noche, pero no voy a poder pelear más porque me rompieron la mano». Ella le responde: «Los dos ganamos esta noche». Y se escapan del horror del boxeo para vivir una vida de paz.

Viajemos ahora a la Argentina peronista de *Gatica*, «*el Mono*». Leonardo Favio, el director de la película, es un peronista ortodoxo, de un peronismo silvestre, ingenuo a veces, que muestra a José María Gatica como un símbolo de la felicidad del país durante el primer peronismo. Favio nos dice: «Gatica gana porque el peronismo le daba felicidad a la patria y Gatica le daba felicidad al pueblo».

Gatica era un agrandado, era el boxeador de las clases populares. Alfredo Prada era el preferido de las clases media y alta. Ambos fueron célebres durante los años 40 y 50 por los combates que protagonizaron. «*El Mono*» era el ídolo del peronismo, un ídolo desafortunado, exagerado en todo lo que hacía. A tal extremo llegaba en su certeza de considerarse un grande, que cuando Perón asiste a una de sus peleas, le dice —y cito el texto de la película de Favio—: «Mire, General, cómo rugen la leonera. Dos potencias se saludan».

Perón le consigue una gira por Estados Unidos. Pero Gatica no se entrena, anda con minas, y con minas negras, además, que lo deben haber dejado agotado... Llega el día del combate frente al campeón Ike Williams, 5 de enero de 1951. Favio muestra a relatores famosos de la época, entre ellos Fioravanti y Luis Elías Sojit... (Una digresión: cuando el boxeador Eduardo Lausse se lastimaba, Sojit interrumpía su relato para decir: «Lause sangra, sangre peronista. Perón cumple, Evita dignifica»...). Volvamos al combate entre Gatica y Williams. Primer *round*. Suena el gong y el argentino se le va encima al estadounidense. Fioravanti y Sojit están entusiasmados. Pero en ese torbellino Gatica recibe un tortazo que lo noquea. ¡Era el primer *round*! Según se cuenta, cuando regresó al país, Perón le pidió que lo fuera a ver y le largó: «Gatica, me tenés podrido».

En otras escenas, Favio muestra a Gatica escuchando fragmentos del último discurso de Evita, el 1.º de mayo de 1952, tres meses antes de su muerte, y al boxeador visitando a una agonizante «abanderada de los humildes». Gatica camina y escucha aquel discurso: «Yo les doy a todos las gracias en nombre de los humildes, de los descamisados (...) Pido, con todas las fuerzas de mi alma, que sigan siendo felices con Perón hasta la muerte». Esto es ficción pura. Gatica tenía una estrecha

relación con el General, no con su esposa. Evita tejió lazos muy particulares con el deporte, y en especial con el fútbol. En 1951, ella había manifestado sus preferencias por Banfield durante las famosísimas finales disputadas frente a Racing. Era una interna peronista: Evita quería que ganara Banfield porque era el equipo chico, el «humilde», mientras que el ministro de Hacienda, Ramón Cereijo, fanático de Racing, ansiaba que su club consiguiera el tricampeonato. Finalmente, el club de Avellaneda venció en la segunda final con un gol de Mario Boyé, un disparo impresionante que el arquero Manuel Graneros no pudo detener. Seguramente, Evita habrá lagrimeado por la victoria de «Sportivo Cereijo».

En la película, se ve a un periodista que afirma: «Luego de una prolongada ausencia ha regresado al gimnasio nuestro querido José María Gatica, despertando en la afición gran entusiasmo. Nos encontramos con un Gatica empeñado en un riguroso entrenamiento. El Tigre puntano mostró a las claras su estado ideal. Encontramos a un José María Gatica más fuerte, más completo, más decidido que nunca a seguir cautivando multitudes con ese estilo espectacular...». Pero ya nada sería como antes.

La muerte de Evita significó un cambio drástico para el gobierno peronista. Ese cambio se notó en Perón: perdió cintura política y entró en una etapa de superficialidad. Se divertía montado en su Siam Lambretta, que el ingenio popular bautizó como «pochoneta», y luciendo su célebre gorro «pochito», seguido por las chicas de la UES, lo que despertaba una serie de cargadas fáciles de la oposición. Favio sostiene en su film que cuando ese primer peronismo cae también cae Gatica. La derrota empieza con el bombardeo a la Plaza de Mayo, a una ciudad de Buenos Aires indefensa, el 16 de junio de 1955, una fecha que fue borrada de nuestra historia, pero que en los últimos tiempos volvió a ser tenida en cuenta. Fue una masacre de una crueldad inusitada, con cerca de 300 muertos. El último avión, que llevaba en su fuselaje la pintada «Cristo vence», ametralla sin ninguna necesidad a la gente que estaba en la Plaza y huye a Uruguay. Son paradigmáticas las imágenes que enlazan a un Gatica caído, sangrante, mientras los aviones arrojan bombas frente a la Casa de Gobierno.

Así, Favio muestra la decadencia de Gatica. Hay una escena conmovedora. Después del golpe de 1955, Gatica está prohibido, como está prohibido mencionar a Perón y Evita, por el decreto 4161 firmado por Aramburu, Rojas y compañía. Y Gatica, vedado por la Asociación Argentina de Box, le grita a la gente con furia, con bronca, con dolor: «¡Viva Perón, carajo!».

Favio le dedicó la película al escritor Osvaldo Soriano. En una de sus novelas más conocidas, *No habrá más penas ni olvido*, un personaje se pregunta: «¿Comunista yo? No. Si yo nunca me metí en política. Siempre fui peronista». El director del film le hace decir eso mismo al boxeador: «Yo nunca me metí en política. Siempre fui peronista». Esa es una de las grandes definiciones del peronismo. El peronismo es, para los sectores populares, como el aire que se respira. Es lo más natural del mundo ser peronista para un pobre, para una persona de escasos recursos, para alguien que

ha sido ayudado por el peronismo.

Cada una de las películas analizadas muestra una tipología distinta de boxeador. Stallone presenta a Rocky Balboa como el ideal norteamericano, el ideal del imperio. Es el tipo que se propone algo y lo consigue. Todo se sintetiza en la frase «You can do it» («Tú lo puedes hacer»). «Tú lo puedes hacer, Rocky. Si te entrenas bien, vas a llegar a ser campeón». Es un voluntarismo típico de los imperios. Y no es casual que la principal película de propaganda del nazismo se llame *El triunfo de la voluntad* (1935).

La segunda es una pequeña gran película, que retrata a un derrotado, poco antes del macartismo. *El luchador* narra la historia de un perdedor en un país de ganadores, como lo será Rocky. El personaje de Robert Ryan es un perdedor, un *loser* — calificativo que se ha extendido en los últimos tiempos gracias al cine y a las sitcoms —, un tipo que nació para perder y que la única pelea que gana le cuesta su carrera.

En cuanto a *Gatica*, «*el Mono*», revela muchos aspectos del peronismo, que deben pensarse desde la Argentina de hoy. Por ejemplo, cuando Favio analiza la caída del ídolo, la asemeja a la debacle del peronismo. El principio del fin del gobierno de Perón se produce con el intento de golpe de Estado del 16 de junio de 1955, que Favio ilustra en forma descarnada, porque se trató de un hecho sanguinario. A ese bombardeo sobre Buenos Aires, Perón contesta con discursos inusitadamente violentos, es verdad, pero hay que ser sinceros: históricamente se ha sabido más sobre las famosas quemas de las iglesias y del Jockey Club que del bombardeo a Plaza de Mayo. Los dos hechos son condenables, pero la masacre de 300 personas indefensas no puede compararse con un hecho de vandalismo. A la historia hay que contarla bien. La quema de las iglesias y del Jockey Club se produjo después del bombardeo a Plaza de Mayo.

El paralelismo que traza Favio en la película coincide con la obra del pintor Daniel Santoro: expone, explica, pinta, de un modo idílico, esa década de gobierno peronista, que llama «la patria de la felicidad». Los rasgos autoritarios están borrados. La historia es infinitamente compleja, y Favio intenta simplificarla en *Gatica*. Arma un esquema efectivo, pero simple: mientras el peronismo está en el poder, los tipos como Gatica, los tipos amados por el pueblo, están en primer plano. Es el tiempo de Gatica, Alberto Castillo, Hugo del Carril, Enrique Santos Discépolo y Fanny Navarro, por solo citar a algunos.

Y, efectivamente, Gatica es un personaje amado por el pueblo y su tragedia es la de tantos otros boxeadores, también amados por el pueblo, y que terminaron tristemente. Por ejemplo, Joe Louis fue uno de los más grandes boxeadores de la historia, que tuvo dos peleas antológicas con Max Schmeling, y que terminó en la pobreza porque los impuestos lo liquidaron; Muhammad Alí estuvo cinco años sin boxear porque se negó a ir a pelear a Vietnam. ¡Nada menos que el más grande de la historia! Nos robaron cinco años de Alí, porque no quiso ir a la guerra. Y sufre

Parkinson desde hace años... El boxeo de hoy es la negación de Muhammad Alí, es el boxeo de Don King, esa persona que se interpreta a sí mismo en la película *El abogado del diablo* (1997) y que se abraza con Al Pacino, ¡que hace del Demonio!

Woody Allen con final feliz

Sin dudas, Woody Allen es uno de los más grandes directores de cine de todos los tiempos y su obra ha dado lugar a las más diversas interpretaciones. Están quienes distinguen sus películas netamente cómicas, vinculadas a su origen como comediante de *stand up*, de aquellas que abordan temáticas profundas, con finales desesperanzadores y escépticos.

Otros dicen que sus films cómicos son igualmente profundos, y que, si bien tienen finales felices y son más optimistas, nunca son vacíos ni livianos, ya que su optimismo solo puede ser el de un tipo que, al fin de cuentas, nunca logra sentirse cómodo en el mundo. Por eso ensaya las distintas maneras de encararlo.

¿Qué hay de cierto en estas distinciones? ¿Hay un Woody Allen pesimista y otro optimista? Reflexión y comedia, metafísica y sarcasmo, chistes y preguntas, ¿se excluyen mutuamente? Trataré de responder estas y otras tantas preguntas sobre el «geniecillo de Manhattan». A propósito... ¿por qué será que lo llaman «geniecillo»?

Es, sin rodeos, uno de los más grandes directores de la historia del cine. Una afirmación de este tipo siempre es discutible, pero quizá sea menos discutible si analizamos a Woody Allen como un tipo polifacético, de una productividad incansable, un gran trabajador del cine, que empezó como un simple *stand up comedian*, es decir, uno de esos cómicos muy al uso de Estados Unidos, que se enfrentan a una audiencia y descargan un monólogo repleto de chistes.

Los críticos han dividido sus películas —yo no estoy de acuerdo con esa división pero vamos a ver qué se ha hecho— entre las graciosas y las serias. *The funny ones* son las graciosas, las que el público más le pide. En este capítulo reflexionaré sobre tres películas del Allen decididamente divertido, aunque ese Allen decididamente divertido siempre tiene un contenido profundo. En la primera, *La mirada de los otros* (*Hollywood Ending*, 2002), Allen está acompañado por una actriz formidable, Téa Leoni; en *Ladrones de medio pelo* (*Small Time Crooks*, 2000), una delicia total, hace pareja con otra actriz descomunal, Tracey Ullman; y en *Historias de New York* (1989), una trilogía compuesta por realizaciones de Allen, Scorsese y Coppola, sale triunfante por su episodio freudiano sobre una madre omnipresente.

La mirada de los otros intenta demostrar que el cine es un macanazo tan grande

que hasta un director ciego puede hacer una película. Es como si Cervantes hubiera podido escribir el Quijote con la mano que no tenía. Woody Allen interpreta a Val, un realizador que hace mucho que no filma, a causa de su rebeldía. Finalmente, lo llaman, pero su hipocondría y su neurosis —un típico personaje suyo, que siente que todos lo agreden y que no está cómodo en el mundo—, y su terror a volver a dirigir le desencadenan una ceguera. Ante esta situación, su agente, un tipo encantador que siempre sonríe, interpretado por Mark Rydell, le plantea el problema a la directora de producción, Ellie (Téa Leoni). ¿Cómo puede hacer un director ciego para dirigir una película? ¿Qué película le saldrá? ¿El público la aceptará? ¿Qué clase de público la miraría? En una escena clave, Woody Allen discute con su agente:

—Esto es el fin. No puedo dirigir la película así.

—No podés dejar pasar esta oportunidad.

—¿No te das cuenta? Estoy ciego.

—Nadie lo sabe.

—¿Cómo que nadie lo sabe? ¿Qué insinuás?

—Mira, si te retiran de este proyecto porque el stress te hizo perder la vista, jamás volverás a trabajar.

—Tal vez puedan posponerla.

—¿Porque estás ciego? Val, dirigí esta película y hacé un éxito o aceptá esto, el desempleo.

—Pero ¿cómo voy a dirigir?

—Harás lo que puedas hasta que recuperes la vista.

—Al, no puedo dirigir así. Estoy totalmente ciego.

—¿Viste las películas que hay?

Allen dispara un misil hacia el cine actual y, en especial, al de Hollywood. Porque lo que caracteriza a Woody Allen es ser un director neoyorquino. Su cine es de New York, no de California. Para él, California es el lugar de las *stars*, la superficialidad, los Oscars, no es el lugar del cine verdadero, profundo, que él ama y que es, en gran medida, el cine cómico de los grandes maestros europeos.

La actuación de Allen es desopilante. Al ser ciego, todos sus movimientos se vuelven torpes, mira para cualquier lado menos a la persona que tiene que mirar, y su agente se lo hace notar. En uno de los gags, quiere apoyar el vaso de *whisky*, pero éste se desploma al piso. Su ceguera lo lleva a mantener diálogos como el siguiente:

—Creo que el color es demasiado claro. ¿Preferís un tono más oscuro?

—Bueno. Es una... posibilidad. ¿Vos qué opinás? ¿Qué harías?

—No lo sé. También puedo hacer que combine con los muebles.

—Es otra opción. Exacto. Perfecto. Es lo que yo haría.

—Señor, ¿qué reloj quiere para la escena?

—Ése.

—¿Cuál?

—Ése, ése.

—Disculpe, ¿cuál?

—Ése.

—¿A cuerda o eléctrico?

—Sí, claro.

Allen es un actor formidable. Habla constantemente con las manos, como buen judío. Es un gran gesticulador. Kenneth Branagh lo imita en *Celebrity* (1998) y, en versión femenina, también lo hace Scarlett Johansson en una pequeña película, *Scoop* (2006), que la crítica destrozó, pero que era divertida.

Hay una historia de amor que subyace en *La mirada de los otros*: Ellie ha sido esposa de Val. Y esta es una característica de sus films: mujeres hermosísimas que se enamoran de ese muchachito, o de ese viejito en la actualidad, que usa anteojos, es petisón y medio pelado. Nosotros sabemos que ese es Woody Allen, pero si no lo fuera, ¿se enamorarían de él? El personaje de Téa Leoni, tan elegante, tan rubia, tan encantadora, se convierte en los ojos de ese director hipocondríaco, su exesposo. Y a partir de ese momento —aprecien la habilidad del guión—, nace de nuevo el amor. Y al final dirá algo muy hermoso: «Nunca dejé de amarlo».

Las críticas que recibe el film del director ciego son terriblemente desfavorables —«una estúpida pérdida de celuloide»—, pero hay una en la que Allen descarga su ironía: «¿Recomendaría esta película a un amigo?». «Solo a Hitler», dice uno de los especialistas. Otro dardo de Woody para la crítica, que lo ha tratado, en general, muy mal durante toda su carrera. *La mirada de los otros* termina con una burla a la superficialidad francesa de tomar cualquier cosa como una genialidad. Y a la superficialidad argentina también, de paso:

—¿Sabés qué?

—¿Qué?

—Tu película. Los franceses vieron tu película en París. Y dicen que es la mejor película americana en cincuenta años.

—¿En serio?

—Sí, te reconocen como un gran artista.

—Vivir en París. Estoy muy emocionado.

—¿Estás seguro? Es un paso muy importante.

—Claro que estoy seguro. Además, estás tan hermosa. Todos los esposos deberían quedar ciegos por un tiempo (Val besa a Ellie).

Un director ciego haría los encuadres más disparatados, igual que algunos directores jóvenes argentinos, artilugio que es muy valorado por algunos críticos. Juventud y talento en el nuevo cine argentino son sinónimos. Vejez y decadencia también. En una oportunidad estaba en una sala con mi esposa viendo una película de un director muy valorado del nuevo cine nacional. De pronto, el encuadre se puso inclinado. Yo no sé para qué pero el director eligió poner la cámara así. Mi mujer, que es muy graciosa, se ponía inclinada para mirar la película. Y cuando la cámara volvía a la normalidad, o sea que toda la imagen quedaba rectangular, se volvía a incorporar. Ese era nuestro juego. Ser ciego es un éxito asegurado ante el público *snob*, porque filmar al revés abre el camino a la consagración. ¡Esa es la película que deben haber visto los franceses! ¡Si Val filma de manera no convencional, es un anti Hollywood! ¡Es un genio!

Ladrones de medio pelo tiene otra temática —una ridiculización de la aristocracia neoyorquina—, con un Woody Allen que muestra el mismo talento de siempre, junto a una actriz excepcional, una gran actriz cómica y dramática: Tracey Ullman. El argumento es genial. Ray (Allen) es un exconvicto que planea robar un banco. Se le ocurre que la mejor manera es poner un negocio de galletitas como fachada, atendido por su esposa, Frenchy (Ullman). En el sótano él y un grupo de cómplices cavarán un túnel para llegar al banco. Pero en lugar de desembocar en el lugar previsto aparecen en una casa vecina y solo consiguen romper una cañería de agua. Algo muy parecido ocurre en *Los desconocidos de siempre (I Soliti Ignoti, 1958)*, de Mario Monicelli, un clásico italiano. Pero Frenchy consigue que el negocio de las galletitas sea un éxito. ¡El matrimonio se convierte en millonario! Empujada por su nueva posición, ella quiere ser aceptada por la aristocracia, por el mundo de los buenos modales. ¡Quiere ser fina! Y ahí aparece el *british accent* David (Hugh Grant), con su pelito, su raya al medio y su sonrisa encantadora, para transformar a Frenchy y Ray. Primero intenta con Frenchy:

FRENCHY —Vi un hermoso cuadro de frutas, en el Met o en el Whitney. Quizá fue en el Holocausto. ¿Trabaja con algún museo?

DAVID —No, soy un *marchand* privado.

FRENCHY —Tenemos un par de cuadros, pero todavía no pude armar una colección.

DAVID —¿Y qué le interesa? ¿Cuál es su...?

FRENCHY —Rembrandt, Picasso, Miguel Ángel. Ya sabe, los muchachos.

DAVID —Sí. Por el momento no tengo ningún Miguel Ángel.

Luego, sigue con Ray: «Pueden ver la diferencia entre este Tintoretto y la pintura bizantina que vimos antes. ¿Cuál te parece la diferencia más notoria?». Su respuesta

es sentido común puro: «Yo diría que este tiene un marco más grande».

La mirada irónica, hiriente, de Woody Allen está dirigida, sobre todo, a la aristocracia, que quiere aprovecharse de estos dos nuevos ricos que han hecho dinero de un modo insólito y quieren refinarse. En la Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX, la oligarquía tuvo que recibir a la inmigración, y algunos de esos recién llegados hicieron dinero, tanto dinero como para entrar en sus salones, lo que aterrorizó a Miguel Cané y sus amigos. Cané veía a esos tipos groseros, enriquecidos, y se asustaba mucho, porque temía que violaran a las vírgenes que asistían a esas fiestas distinguidas. Un texto de Cané, citado por David Viñas en su libro *Literatura argentina y política*, expresa con elocuencia la postura de las clases adineradas de Buenos Aires: «(...) les pediría más sociabilidad, más solidaridad en el restringido mundo a que pertenecen, más respeto a las mujeres que son su ornamento, más reserva al hablar de ellas, para evitar que el primer guarango democrático enriquecido en el comercio de suelas se crea a su vez con derecho a echar su mano de tenorio en un salón al que entra tropezando con los muebles. No tienes idea de la irritación sorda que me invade cuando veo a una criatura delicada, fina, de casta, cuya madre fue amiga de la mía, atacada por un grosero ingénito cepillado por un sastre, cuando observo sus ojos clavados bestialmente en el cuerpo virginal que se entrega en su inocencia... Mira, nuestro deber sagrado, primero, arriba de todos, es defender nuestras mujeres contra la invasión tosca del mundo heterogéneo, cosmopolita, híbrido, que es hoy la base de nuestro país. ¿Quieren placeres fáciles, cómodos o peligrosos? Nuestra sociedad múltiple, confusa, ofrece campo vasto e inagotable. Pero honor y respeto a los restos puros de nuestro grupo patrio; cada día, los argentinos disminuimos. Salvemos nuestro predominio legítimo, no solo desarrollando y nutriendo nuestro espíritu cuanto es posible, sino colocando a nuestras mujeres, por la veneración, a una altura a que no llegan las bajas aspiraciones de la turba. Entre ellas encontraremos nuestras compañeras, entre ellas las encontrarán nuestros hijos. Cerremos el círculo y velemos sobre él».

A mí se me ocurrió pensar que esas niñas inocentes se entregaban a los rudos inmigrantes que habían hecho dinero porque, precisamente, eran rudos e inmigrantes y estaban hartas de ser inocentes y de aburrirse en los salones aristocráticos.

Volvamos a la película. El final es feliz, después de algunos sinsabores. Esta es una de las comedias de Woody Allen con *happy end*. Sin embargo, no hay que pasar por alto la profundidad de un elemento que está presente en todo momento: la falsedad, en especial de las clases medias y altas, que siempre pretenden que su ascenso sea ilimitado. Y el final es feliz porque Ray y Ellie se aceptan como lo que son. No tienen buen gusto, son un poco vulgares, pero van a disfrutar estando juntos:

—Soy la mujer más afortunada del mundo.

—Y la más quebrada. Estoy arruinado. No tenemos nada. Como siempre, termino con las manos vacías.

—Podríamos empeñar esto.

—¿Qué es? ¿Qué es esto? ¿Quién...? ¿Quién...? No entiendo. ¿Quién es el Duque de Windsor?

—Podríamos rematarla.

—¿De dónde la sacaste?

—De David.

—¿David te regaló esto?

—Todavía no lo sabe.

—No entiendo. ¿Qué querés decir?

—Vos me enseñaste a abrir una caja fuerte.

—Uno de los recuerdos más preciados de cuando estábamos juntos. ¿Qué decís? ¿La sacaste de la caja fuerte de David? Frenchy, eso es robar.

—No exactamente. Es una larga historia. Vendámosla y podremos irnos a Miami.

—Cariño, sos la mejor.

La última película de Woody Allen pertenece a la trilogía *Historias de New York*. Es la segunda de esas tres historias y, sin lugar a dudas, la mejor. Su título es bien de Woody: *Oedipus Wrecks*. ¡Formidable! Scorsese zafó más o menos, pero Coppola estuvo abominable. Nuestro homenajeado ofrece un relato freudiano —«Tengo 50 años, soy socio de una firma de abogados. Soy un éxito. Pero no he resuelto mi relación con mi madre. La otra noche soñé que se moría»—, propio de un neurótico total, de un tipo que hace psicoanálisis para tratar de seguir siendo neurótico (muchos neuróticos hacen psicoanálisis para seguir siendo neuróticos toda la vida, y tener una relación de protección con el psicoanalista; parece que esto funciona con Woody). Hasta ofrece indicios premonitorios de su separación escandalosa con Mia Farrow, su compañera en el film.

Hay escenas de un surrealismo genial, como la aparición de su madre en el cielo para recriminarle su conducta —«necesitás una chica judía que te cuide, que te proteja»—. El diálogo entre Sheldon y su mamá comienza así:

MADRE —¿Dónde estabas, Sheldon? Te busqué por todos lados. Discutía tu problema con esta gente.

SHELDON —¿Dónde estás?

MADRE —¿Qué sé yo? Tuve mucho tiempo para pensarlo. No te cases.

SHELDON —Aquí no.

MADRE —¿Qué prisa tenés?

SHELDON —No es el lugar adecuado.

MADRE —¿Adónde voy? Estoy aquí. ¿Debe casarse uno de su edad? Se conocieron hace seis meses.

SEÑORA EN LA CALLE —Depende. Si es una chica buena, ¿por qué no?

MADRE —Es buena, pero ¿qué prisa hay? Él aún paga pensión de divorcio.

SHELDON —¡Basta, madre!

SEÑOR —Que vivan su propia vida.

Su terapeuta le da un consejo poco frecuente: que consulte a una psíquica. Desesperado, Sheldon concurre a ver a Treva —un papel interpretado por Julie Kavner—: «Debo estar loco porque veo a mi madre que me habla desde el cielo», le confiesa.

Hagamos un poco de *pocket* Freud, es decir, Freud de bolsillo. El padre del psicoanálisis encuentra en la conciencia tres instancias: el Yo, que es uno; el Ello, que es todo lo que hay fuera de uno; y el Superyó, que es una entidad que le dice a uno constantemente lo que debe hacer. Es el deber ser. La madre, cuando aparece en el cielo, en las alturas, cumple el rol de Superyó del pobre Sheldon. Le dice «vos tenés que hacer esto, tenés que comer, tenés que casarte con una chica buena, con una chica que te cuide». El Superyó marca el camino de la ética que él debe seguir, la moral con que debe guiar su vida. Lector: imagínese encontrarse con su madre que le habla desde el cielo, mientras en la calle el resto de la gente opina sobre su vida. ¡Es un papelón! ¡Una humillación enorme! Y de esa humillación lo irá sacando, con la fuerza del amor, la mentalista Treva. Porque hasta su esposa, interpretada por Mia Farrow, lo abandona (¡como en la vida real!). Él está solo y Treva, como es una chica judía también, ¡hace de su mamá! Y se preocupa por su alimentación: «Tenés que comer, no se te ve bien, comé. Estás muy flaco, comé. Estás muy triste, comé. Estás muy pálido, comé». Y le regala una pata de pollo para que se lleve, en una escena de amor conmovedora:

—Estuvo delicioso, de veras. Fue una buena idea. Lo pasé de maravilla. De veras. Sos excelente contando anécdotas. Estuvo... La pasé muy bien y me sentí... Ya sabés. Gracias por todo.

—Yo también la pasé bien.

—Ahora debería irme, porque ya comí y... De todos modos tengo que irme, porque es probable que... Muchas gracias. ¿Qué es esto?

—El pollo y una pequeña torta.

—Gracias.

—De nada. Qué bueno que te quedaste.

—Gracias. Tuve un... Estuve muy relajado. Me gustó la comida. Fue deliciosa.

En la película aparecen dos planos del amor y dos planos de estilo de mujer. Cuando él lee la carta de despedida que le deja su esposa, se da cuenta que en la mano tiene la pata de pollo que le dio Treva, su muestra de amor. En ese instante empieza a sonar una de las melodías más hermosas que se hayan compuesto: «Todas

las cosas que tú eres», de Jerome Kern. Y Woody observa esa pata de pollo, con la mirada de amor más conmovedora.

Si tuviera la fortuna de tener a Woody Allen delante de mí, le diría:

Mr. Allen, ha sido, es, un gran honor... Woody, permítame llamarlo Woody, eh... Analizamos tres películas suyas de las llamadas cómicas, que suelen ser las que más le gustan a la gente. Porque a la gente no le gusta complicarse la vida, le gusta reír. Cuando usted no hace reír es como si se lo reprocharan. «Es una película de Allen que no me hizo reír». Incluso suele decir que a veces en sus películas serias no trabaja porque su sola presencia hace reír a la gente. Algo que yo sé y conjeturo, Woody, que lo debe atormentar mucho, es que lo llamen el “geniecillo de Manhattan”, cuando todos sabemos que a Ingmar Bergman lo llamaban el “genio sueco”. ¿No lo atormenta ya? Ah, yo pensé que le quitaba el sueño, pero este... Ah, Lexotanil de seis. Eso es muy bueno, yo también acudo a eso, mucha gente, ¿no? Pero a mí me parece injusto. Porque entre el “geniecillo de Manhattan” y “el genio sueco”, yo me quedo con usted, sin ninguna duda. Y no solo yo. Acá se lo ve mucho, Woody. Este es un país con un nivel cultural muy importante y sobre todo en la ciudad de Buenos Aires, aunque no siempre lo expresa, a veces en las votaciones, por ejemplo, no lo expresa... Nosotros descubrimos a Bergman y después lo descubrimos a usted. ¿Eso no lo emociona? Sí, lo emociona, claro, cómo no lo va a emocionar. ¡Usted es nuestro gran descubrimiento, Woody! O al menos somos sus más fieles seguidores. Y para nosotros, estas tres películas que analizamos, *La mirada de los otros*, *Ladrones de medio pelo* e *Historias de New York* son imprescindibles.

Sé que tuvo muchos problemas con su mamá, y yo también. En realidad, quién no los tuvo. Pero, bueno, los judíos tienen madres judías, que es como tener el problema de la madre por dos. Y esto se nota en *Historias de New York*. Y en *Ladrones de medio pelo* nos ha hecho reír mucho... Si me permite, ¿puedo dar una opinión sobre sus películas? En realidad, le guste o no, todo el tiempo estuve dando opiniones sobre sus películas. Y esta opinión creo que puede interesarle. Estoy convencido de que no hay películas suyas cómicas y películas serias. Hay películas suyas solamente. ¿Que me vaya al...? No, no me voy a ir ahí. Seamos educados, esto no tiene por qué ofenderlo, yo creo que todas sus películas... No debería haberme mandado ahí. Todas sus películas tienen un denominador común: la reflexión, que se da tanto en forma seria como en un nivel de gran comicidad. Porque usted, al fin y al cabo, tiene un origen muy humilde en el espectáculo, un muchacho del *stand up comedian*, cuyo talento era decir chistes. Y a lo largo de su ascenso fue desarrollando una cinematografía que para nosotros es admirable, diríamos que casi genial, no sé qué opina usted... Está de acuerdo... lo sospechaba. En realidad, cuando a alguien le dicen que es genial suele estar de acuerdo. Creí que usted iba a ser diferente en eso, pero está... ¡Ah! Un genio de la farándula. Sí, eso se lo oí, que humildemente dice que es un genio de la farándula, porque... ¿Pero, por qué no se saca de una vez ese complejo de inferioridad con los europeos? Usted es un genio de la farándula y

Bergman ¿qué? ¡Un genio de la tarántula! Olvídese. Usted ha copiado a Fellini en *Radio Days* y, bueno, con su *Amarcord*, que era grandiosa, ahí están, parejitas. Pero copia a Bergman y lo supera; copia a los expresionistas y también, es como si los superara. Yo creo que tiene que afirmar más su propia personalidad, su propia valoración. No copie más a nadie. ¡Cópiese a usted mismo! ¡Que empiecen a copiarlo a usted! Porque realmente es uno de los más grandes cineastas de la historia del cine, y un grande como usted no tiene por qué copiar a nadie.

Los villanos de Disney

Todas las películas de los estudios Disney fueron hechas con un encuadre ideológico-político. Walt Disney era un conocido macartista que colaboró con el Comité de Actividades Antinorteamericanas y su imperio se convirtió en una de las armas de penetración ideológica más importantes de Estados Unidos. La familia, la religión y la propiedad son los valores presentados como universalmente válidos en todas sus historias. Tan universales, que hasta los animales los sostienen.

Las películas de Disney proponen un mundo de fantasía en el que las soluciones son mágicas, el triunfo es individual y la conciliación de clases es posible. Sin dudas, es un mundo maravilloso, siempre y cuando los héroes terminen con los villanos.

Hoy, nos concentraremos en esos villanos que siempre pierden, pero que todos recordamos. Y quizás allí radique el mayor triunfo del imperio Disney en cuanto a transmisión de valores: la paranoia. Los villanos pierden, pero el peligro persiste. Y es constante.

Disney se dio cuenta de esto desde su primera producción de dibujos animados, *Blancanieves*, que tiene un villano formidable. Todos vimos las películas de Disney. Muchos las habremos visto más de una vez, cuando éramos chicos o cuando fuimos padres o madres. En la primera ocasión las disfrutamos; en la segunda, nos aburrimos porque ya teníamos ojos adultos. E intentábamos responder algunas preguntas incómodas, arduas, como cuando nuestro hijito nos preguntaba: «Papá, ¿por qué murió la mamá de Bambi?». Y uno no sabía —ni sabe— qué responderle. Pudo haberle dicho: «Bueno, nene, la muerte existe y las madres se mueren en cualquier momento». Pero no se puede decir algo así, porque el pibe queda destruido y neurotizado para toda la vida. Es muy duro para los chicos enfrentar la muerte de la mamá de Bambi desde casi el comienzo de la historia. Y, encima, el que la mata es el hombre. ¡El hombre es el villano!

Pero en este capítulo analizaré a otros villanos. Uno de ellos es el propio Disney. En los años 70, en los combativos años 70, dos escritores que militaban en la Unidad Popular de Salvador Allende en Chile, Ariel Dorfman y Armand Mattelart, publicaron un libro famoso que se vendió a raudales: *Para leer al Pato Donald*. Su nombre estaba tomado de un libro, también célebre, del filósofo francés Luis

Althusser, que se llamaba *Para leer a Marx. Para leer al Pato Donald* tuvo mucho éxito en ese momento, pero ahora está, creo yo, decididamente pasado de época. El párrafo final de la investigación es contundente: «Así, a la acusación de que este libro sería meramente destructivo [es decir, que destruye todo Disney], sin proponer una alternativa que reemplazara al derribado Disney [o sea que en 1972, Dorfman y Mattelart, daban por derribado a Disney, cosa que ustedes perfectamente saben y ha sido así: Disney ha caído, ha caído el imperio norteamericano, ha caído todo...] hay que responder justamente que nadie puede “proponer” desde su voluntad individual una solución a estos problemas, no hay expertos en reformulación de la cultura». Y concluye: «Lo que vendrá después de Disney surgirá, o no, desde la práctica social de las masas que buscan su emancipación. Las vanguardias, organizadas en partidos políticos, deberán justamente recoger y facilitar la expresión de toda esta nueva práctica social». Lamentamos que las masas que han buscado su emancipación no la hayan logrado. Desgraciadamente, Disney venció.

Para este capítulo seleccioné *Blancanieves*, *La Cenicienta*, *La dama y el vagabundo*, *101 dálmatas* y *El Rey León*, porque busco el mal en Disney. Y trataré de responder una pregunta central: ¿Qué es el mal y quiénes lo representan en estas películas?

Blancanieves es el primer largometraje que hace Disney, en 1937, una animación cinematográfica en la que sobresale la ambición artística. Hay un gran villano, la Reina, que tiene un espejo buchón, alcahuete, para decirlo en porteño. Es un sometido que siempre le está diciendo «tú eres la más bella, tú eres la más bella», para que no lo tire. Pero un día, el espejo tiene un ataque de sinceridad y le dice la verdad a su dueña: «Oh, Reina mía, ya no eres la más bella del reino, lo es Blancanieves». A partir de este momento, una obsesión se apodera de Su Alteza: matar a Blancanieves. No puede tolerar esa desproporción de belleza. Yo no tengo más remedio que tolerarlo, porque si me comparo con Harrison Ford o Brad Pitt... tendría que matar a tanta gente que he decidido tolerarlo. Y la Reina ordena a uno de sus sirvientes que ejecute su deseo:

REINA —Llévala lejos, muy lejos, a un lugar apartado del bosque, donde pueda cortar flores.

SIRVIENTE —Sí, majestad.

REINA —Y ahí, mi fiel sirviente, la matarás.

SIRVIENTE —Pero ¡majestad!, es la princesa.

REINA —¡Silencio! Bien sabes cómo castigo al que me desobedece.

SIRVIENTE —Sí, sí, majestad.

REINA —Pero para asegurarme de que cumpliste mi mandato me traerás su corazón aquí dentro (y le da una caja).

Para sus películas, Disney adapta cuentos clásicos de Perrault y los hermanos Grimm, que contienen una alta dosis de crueldad. Todos recordamos, por ejemplo, que en *Hansel y Gretel* echan a la olla de agua hirviente a la malvada. Y Disney insiste en mantener esas situaciones terribles, porque sabe muy bien que a los niños hay que entretenerlos, pero también asustarlos. Si un niño no se asusta en una película, seguramente no le va a gustar. Hay un cuento de Saki en que un adulto empieza a contarle un cuento a un niño, que seguía el relato sin mucha atención hasta que escucha «la niña era terriblemente hermosa». La palabra «terriblemente» abrió la curiosidad en el niño. Disney sabe que este es el resorte de las historias y por eso la Reina de Blancanieves es tan mala.

Fijemos la atención en dos cuestiones. En primer lugar, la Reina es mala y viste de negro. Ese color representa el mal. Porque Blancanieves podría haber sido «Negranieves», pero no, era tan blanca como la nieve. Hay algo que a Malcolm X, a los Panteras Negras o a Sammy Davis Jr. no les hubiera gustado nada. Para Disney es así: Blancanieves es buena y la Reina es malvada. No voy a contar la historia. Ya la conocen: la transformación en bruja, la manzana envenenada, la aparición del Príncipe... porque siempre aparece un príncipe, maravilloso, hermoso, que besa a la dormida Blancanieves, y se acaba todo. Y viven felices para siempre, igual que todos nosotros.

En *La Cenicienta* (1950), hay una villana, la madrastra de la pobre muchachita condenada a limpiar la casa. El padre de Cenicienta había sido un hombre bueno que amaba a su hija y no le dejaba faltar nada. Al ver que necesitaba el cariño de una madre, se volvió a casar. La elegida fue una viuda adinerada, que tenía dos hijas, Anastasia y Drizella. Entre tantas mujeres, había un villano, el gato Lucifer, una evidencia incontrastable de que a Disney no le gustaban los felinos, aunque haya hecho *Los aristogatos* (1970).

Como todas las madrastras de las películas, la señora Tremaine era malísima, obligaba a trabajar a Cenicienta a destajo, mientras Anastasia y Drizella, que tenían la misma edad que la muchacha, se burlaban de ella. Además está decir que Cenicienta era bella y sus hermanastras horribles. Cenicienta trabajaba, trabajaba y trabajaba. Un día se enteraron de que había un baile en el castillo. La madrastra y sus dos hijas feas no iban a faltar, pero ¿y Cenicienta? Y en caso de que fuera, ¿con qué vestido? Por más que su belleza luciera, si iba vestida con humildad le impedirían la entrada.

¿Qué interpretación podemos dar de *La Cenicienta*? Tim Rice, el guionista de la ópera *Evita*, conocida por la película de Madonna que dirigió Alan Parker, decía que Eva Perón había sido la trepadora más grande después de la Cenicienta. Es decir que Rice consideraba a la Cenicienta como una arribista mayor que Evita, y eso que no tenía un buen concepto de la esposa de Perón. Pero ¿por qué ese concepto sobre la Cenicienta? Era una chica que se había dado cuenta de que si lograba calzarse el zapatito, conseguiría al Príncipe. La diferencia entre la Cenicienta y Evita es que la

primera quería llegar a ser Princesa solo para disfrutar del poder, mientras que la segunda siempre conservó su esencia: «yo no me dejé arrancar el alma que traje de la calle», afirmó en su libro *Mi mensaje*. En mi modesta opinión, esa apreciación fue cierta. Eva Perón se diferencia de la Cenicienta en que, en efecto, trepó y trepó, pero cuando llegó al poder no lo disfrutó como la protagonista del cuento junto al Príncipe, sino que utilizó su nueva condición para beneficiar a las clases necesitadas, a la clase obrera argentina. Es una interpretación un poco peronista o, mejor dicho, «evitista», pero creo que es justa.

Tengo que aclarar algo antes de avanzar: las películas de Disney tienen su encanto y él, sin lugar a dudas, fue un gran artista. En *La dama y el vagabundo* (*The Lady and the Tramp*, 1955), aborda un problema social: la relación de una perrita aristócrata con un perro de la calle. Presenta una desigualdad social profunda, que finaliza —obvio— con un feliz final, es decir, con la conciliación de clases. Disney nos propone que las clases pueden conciliarse, aun las más altas con las más bajas. ¿Y los villanos? Dos gatos siameses. Un día los dueños ricachones de *Lady*, la perrita, llevan a la mansión a dos gatos siameses —otra vez, los gatos son malvados en el mundo de Disney—, que provocan más de un problema a la protagonista. *Lady* decide huir y en su escape es perseguida por perros callejeros. Y aquí aparece la figura salvadora del perro atorrante, Tramp, o Golfo en la traducción española. Él conoce la calle, se las sabe todas y le enseña a *Lady* cómo es la vida: «Mirá, *Lady*, la vida es dura. Hay perros malos que no te corren con buenas intenciones, no confíes en ellos porque es posible que te muerdan, pero también que te hagan algunas otras cosas... *Lady*, tenés que cuidarte. Quedate conmigo y te voy a cuidar. También te voy a hacer algunas otras cosas, pero con más ternura...».

Lady se encuentra con una rata siniestra, uno de los villanos más repugnantes y desagradables que ha concebido Disney. Esa rata se para sobre la cuna de un bebé y está a punto de saltar sobre él cuando aparece Golfo y lucha fieramente con el roedor. Lo vence, aunque sale un poco herido. Este hecho heroico hace que los dueños de *Lady* acepten al perro callejero. Por haber arriesgado su vida y derrotado a la rata, Golfo entra en la familia respetable, pudiente, blanca, de *Lady*. Golfo no estaba destinado a casarse con ella, pero Disney nos lo sugiere: aun un perro atorrante de la calle puede llegar a convivir en una casa de la alta aristocracia. La conclusión es feliz: todas las clases pueden llegar a unirse, en especial si son las clases bajas las que arriesgan sus vidas. *Lady* no arriesga nada, lo tiene todo; pero Golfo tuvo que hacer algo para ser aceptado en las clases altas.

En *101 dálmatas* (1961) la villana es humana, Cruella de Vil, que en la versión actuada fue interpretada con maestría por Glenn Close. Su perversidad es ilimitada. Finge amar a los cachorros de dálmata para conseguirlos y con sus pieles ¡hacer tapados!

—¿Dónde están? ¿Dónde están? ¿Dónde los tienes?

—¿Dónde tengo qué, Cruella?

—Los perritos, los cachorros. ¿Dónde tienes esos malditos perros?

—Aún faltan tres semanas. Estas cosas no se pueden apresurar.

—Anita, tú eres un encanto. A ver, perro, ven. Ven acá, te digo.

—Cruella, ¿ya llevas otro abrigo nuevo?

—Ya sabes que las pieles me vuelven loca, querida. Son mi único amor. Adoro las pieles. Dígame, ¿qué mujer hay en este horrible mundo que las odie?

Cruella se alegra cuando tiene ante sus ojos quince cachorritos, pero su entusiasmo se oscurece pronto. Con asco los desprecia: «Al diablo con ellos, son perros corrientes. ¡Sin manchas! Sin manchas negras, parecen ratas blancas». Le explican que los dálmatas son puros y la piel se les mancha cuando crecen. En ese momento, recobra la alegría.

La aristocracia es malvada en esta película de Disney. Todos sabemos que los valores aristocráticos han ido retrocediendo, aun en Estados Unidos, y es la clase media urbana la que triunfa, también en este film. La pareja protagónica, llena de bondad, será la triunfadora. Él es un evidente pavote, un buenazo, que toca el piano y algo parecido a un clarinete; y ella es una santa. Cruella de Vil tiene tanto dinero que cree que puede lograrlo todo. Pero no conseguirá convencer a estos dos seres angélicos para sus propósitos indumentarios con los cachorritos.

La maldad de Cruella impresiona al espectador. El espectador sale con la cabeza llena de Cruella de Vil, porque se convierte en la protagonista. Siempre que hay un villano descollante, el que hace de bueno tiene que trabajar muy bien para ganarle. Esta situación se ha reiterado a lo largo de la historia del cine. Cruella de Vil, efectivamente, se roba la película. Y no solo eso, sino que la continuación de la historia, filmada en 2000, fue protagonizada por la Cruella de Glenn Close. Los dalmatitas se salvan, los villanos pierden, pero son los que más nos quedan grabados. Será porque nos fascina el mal y porque, de algún modo, como esboqué en el primer capítulo, el mal está en nosotros, tanto como el bien.

El Rey León (1994) es una jugada muy arriesgada de Disney, que ensaya una relectura del *Hamlet* de Shakespeare. No voy a dedicar mucho espacio a fundamentar esto, espero que ustedes se den cuenta, al menos quienes han leído *Hamlet* o lo han visto alguna vez en las célebres interpretaciones que ha dado el cine o el teatro. Pero va a ser bastante fácil. *El Rey León* presenta a un villano, de los mejores y sobre todo de los mejores de Disney, pero, como habrán notado, todos los villanos de Disney son muy buenos. En este caso, el villano, Skar, está doblado por Jeremy Irons, un actor con muy *british accent*, que le da al personaje una maldad refinada, no tosca.

El Rey León muere y Skar sabe que Simba, su pequeño sobrino, va a heredarlo. Como es de conocimiento público, para que alguien no herede, lo mejor es matarlo.

También lo sabe Skar, que quiere matar a Simba para ser él el heredero. Esta historia se repite continuamente en la vida real, entre herederos que son herederos y herederos que lo quieren ser y deben matar a los herederos para ser ellos los herederos. Skar habla con Simba, lo trata mal, lo flagela:

SIMBA —Oye, tío Skar, ¿adivina qué?

SKAR —Odio los juegos de adivinanzas.

SIMBA —Voy a ser el rey de Roca Manada.

SKAR —Ah, qué maravilla.

SIMBA —Mi papá me acaba de enseñar todo el reino. Y yo lo voy a gobernar.

SKAR —Sí, bueno, perdóname si no me pongo a saltar del gusto. Ando mal de la espalda.

SIMBA —Tío Skar, cuando yo sea rey, ¿qué vas a ser tú?

SKAR —Un tío cualquiera.

SIMBA —Eres tan extraño.

SKAR —No tienes idea. ¿Conque tu padre te enseñó todo el reino?

SIMBA —Todo.

SKAR —¿Hasta lo que hay detrás de la frontera norte?

SIMBA —No, me dijo que no podía ir allá.

SKAR —Y tiene toda la razón. Es muy peligroso. Solo los leones más valientes van allá.

SIMBA —Pues yo soy valiente. ¿Qué hay allá?

SKAR —No te lo puedo decir.

SIMBA —¿Por qué no?

SKAR —Simba, yo solo estoy velando por el bienestar de mi sobrino favorito.

SIMBA —Yo soy tu único sobrino.

SKAR —Con más razón debo protegerte. Un cementerio de elefantes no es lugar para un principito. ¡Ay!

SIMBA —¿Un qué de elefantes?

SKAR —Ay, Dios mío, ya dije demasiado. Te hubieras enterado tarde o temprano con lo listo que eres. Solo hazme un favor. Prométeme que jamás visitarás ese espantoso lugar.

SIMBA —No hay problema.

SKAR —Eres un buen chico. Ahora vete y diviértete. Y recuerda. Queda entre nosotros.

Skar está acompañado por villanos paralelos, unos animales detestables, las hienas, cuyas risas insoportables no pueden ocultar que comen carroña. Alguien podrá argumentar que mucha gente, millones, comen carroña en el mundo de hoy.

Concedo esa apreciación, pero ésta es una película de Disney y solo las hienas comen carroña. Por comer esos desechos se transforman en unos bichos malísimos, que se ponen al servicio de Skar.

Me detengo en la personalidad de Skar, un personaje muy importante dentro de la villanía a la que Disney acude para enriquecer sus películas. «Estoy rodeado de idiotas», les dice a las hienas. El villano refinado es un villano que siente que está más arriba en la escala social que el resto de los villanos. Es aquel que piensa, es el villano intelectual, como el que interpretó George Sanders en *La malvada*, una célebre película con Bette Davis, de 1950, en la que trabaja una jovensísima Marilyn Monroe. El malvado refinado, con clase, no tortura ni mata con sus manos, acaso puede envenenar. El toque shakesperiano en Disney es este personaje que le hace creer a Simba que él mató a su padre. Simba, al creer que Skar fue el autor, asume la culpa tremenda de un hecho semejante. La dramaturgia shakesperiana se maneja mucho con el tema de la culpa. De hecho, Hamlet vive atormentado por lo que el fantasma de su padre le dice: «Tienes que vengarme». Y todo Hamlet transcurre ante la impotencia, la duda y la vacilación del Príncipe de Dinamarca en vengar a su padre.

¿Por qué insisto en que ésta es una película hamletiana o shakesperiana? Porque trata sobre el poder, uno de los temas que Shakespeare abordó con más profundidad y quizá, sobre todo, en Hamlet. En esta obra, el padre de Hamlet es asesinado por su esposa y por su amante, para ocupar su lugar en la estructura de poder del reino. En el film, el Rey León, la máxima autoridad, es eliminada, y Skar, el villano, quiere ocupar su lugar. Pero sabe que Simba está destinado, por herencia, a ocupar el trono. Tiene que desplazar a Simba si quiere llegar a la cima. Skar convenció a Simba de que es el responsable de la muerte de su padre y accede al trono, el lugar de la centralidad, porque el poder es siempre el lugar del centro. Pero Skar gobierna mal y toda la comarca cae en las sombras, la muerte, la desesperación. Es como si la maldad de Skar se proyectara sobre el dominio del cual ha sido responsable. Cuando vuelva Simba, la felicidad retornará a ese reino del cual Skar se apropió. Porque sabemos que Simba es el heredero del Rey León y que Simba ejercerá el poder con toda la bondad con que lo hizo su padre.

A partir de aquí, ensayaré una conclusión. Comencé ironizando sobre un libro muy famoso en la década del 70, *Para leer al Pato Donald*. Es cierto que me burlé de su final, cuando Dorfman y Mattelart afirmaban que Disney iba a ser derrotado en cuanto las masas tomaran el poder. No es necesario algo quizás tan extremo para, si no derrotar a Disney, al menos reducir la cantidad de salas que exhiben sus películas. Ahí está el real poder de Disney. Se estrena una de sus realizaciones e inunda todas las salas. El poder que tienen sus producciones es la manifestación del poder que conserva esta compañía, y que me parece que le va a durar por mucho tiempo, tanto a ella como al cine de Hollywood.

En este capítulo me ocupé de los villanos de Disney. La reina mala de Blancanieves se transforma en una bruja que utiliza una manzana para sacarse de encima a la muchacha, pero al final un rayo acaba con ella, como si fuera una muestra o una exhibición de la justicia divina. Es la naturaleza que expresa los designios divinos.

La Cenicienta era una arribista, basándonos en la frase de Tim Rice, y dijimos que la diferencia entre ella y Evita es que la abanderada de los humildes, efectivamente, trepó, pero una vez arriba no la jugó de princesa, sino que se dedicó a ayudar a las clases proletarias, mientras que Cenicienta llegó y, seguramente, vivió con el Príncipe comiendo perdices.

En cuanto a *La dama y el vagabundo* planteamos que había una conciliación de clases entre la oligarquía, a la que pertenece *Lady*, y el proletariado, al que pertenece Golfo. Todo termina en felicidad, la familia unida y con cachorros, uno de ellos, igual a su padre.

Cruella de Vil encarna el villano humano, magistralmente dibujada por Walt Disney, quien no se caracterizó por deslumbrar con los personajes humanos. Y en *El Rey León*, dijimos, quizá con exageración, que era una relectura del *Hamlet* shakesperiano.

Queda otra historia de Disney que me gustaría contar. Todos ustedes saben, y si no lo saben lo van a saber ahora, que Walt Disney había manifestado su terror a la muerte y a la ausencia de inmortalidad. Según la leyenda, cuando murió, en 1966, fue congelado hasta que se descubriera la cura de la enfermedad que lo había llevado a la tumba. De este modo su cadáver se mantendría como el monstruo de Frankenstein en la película *Frankenstein contra el Hombre Lobo* (1943). Cuando hablemos de cine de terror nos ocuparemos de ese film.

Ascensión y apogeo

En 1933, Adolf Hitler es elegido canciller del Reich. Sus opositores estaban encarcelados o habían huido del país. Al año siguiente, el Partido Nacional Socialista se concentra en la ciudad de Nuremberg y celebra su unidad y su grandeza. Y Leni Riefenstahl filma el documental político más importante de la historia, *El triunfo de la voluntad*. ¿El arte justifica la expresión del mal? Varias décadas más tarde, Luchino Visconti expresará, como nadie antes lo había hecho, la complicidad de los industriales del acero en el surgimiento del capitalismo estatal hitleriano mediante una obra maestra, *La caída de los dioses*.

A comienzos de la década de 1950, Estados Unidos produce un film sobre el mariscal de campo Erwin Rommel —que había participado en el atentado a Hitler del 20 de julio de 1944—, porque necesita, en plena Guerra Fría, reivindicar el honor de Alemania. Así nace *Rommel, el zorro del desierto*. Para sostener el «milagro alemán» era necesario que el capitalismo occidental incorporara a esa nación en el frente liderado por EE. UU. contra la URSS.

Abordar hoy el nacionalsocialismo en el cine no implica solo sumergirnos en el pasado sino también admitir que no ha quedado atrás. El nazismo todavía vive y lo vamos a tratar de demostrar. ¿Por qué en la patria de Goethe, Schiller, Hölderlin, Beethoven, Brahms, Schumann, pudo surgir un pequeño cabo de Bohemia que aglutinó a la mayoría del pueblo alemán detrás de una doctrina de exterminio? Para intentar responder esta pregunta elegí comenzar con *Cabaret* (1972). El protagonista es un estudiante de la Universidad de Cambridge (Michael York) que va a Berlín a estudiar literatura. Un amigo noble da su interpretación sobre la política alemana. Afirma que a Hitler lo van a dejar hacer hasta que liquide a todos los comunistas y después lo desalojarán del poder. «¿Quién se va a hacer cargo?», interroga curioso el inglés. «¿Cómo quién?: Alemania», le dice su amigo noble.

El film de Bob Fosse podría sintetizarse en una escena de una precisión superlativa. Ocurre en la campiña, que para los alemanes poseía una importancia suprema, porque era la tierra. El slogan que enarbolaban no necesita comentarios: «tierra y sangre». Para ellos, la tierra era la patria, la Heimat. Ahí está el sentido en que el nazismo recuperaba todo su pasado, a través, justamente, de las tradiciones de

la tierra. En la escena en cuestión aparece un muchacho que entona una canción bucólica, que comienza de un modo sereno y que va encrespándose, al igual que lo hizo el nacionalsocialismo en la historia. «El futuro me pertenece» se llama:

El bebé en la cuna cierra los ojos,
la flor cobija a la abeja,
pero pronto, un susurro dice: ¡Levántense, levántense!
El futuro me pertenece.
Patria, muéstranos la señal
que tus hijos esperan ver,
amanecerá cuando el mundo sea mío
porque el futuro me pertenece.
Patria, muéstranos la señal
que tus hijos esperan ver,
amanecerá cuando el mundo sea mío
porque el futuro me pertenece,
todo el futuro me pertenece.

La canción va tomando cada vez mayor dureza, hasta que concluye con el muchacho poniéndose la gorra de las SA y haciendo el saludo nazi. «El futuro me pertenece» expresa que en la tranquila campiña alemana ya está el horror. De lo que creíamos inocente, de esa tierra campesina, surge un guerrero, dispuesto a dar la vida por lo que se le pida, y a castigar a quien se le pida que castigue.

Esa simbología también está expresada en *El triunfo de la voluntad*. En 1934, el régimen nazi le pide a Leni Riefenstahl, una actriz bellísima y joven directora, que filme un documental de la reunión del Partido Nacionalsocialista en Nuremberg, en la que se festejaba el ascenso de Hitler al poder. *El triunfo de la voluntad* es un título excepcional. Los nacionalsocialistas tomaron el concepto de voluntad de Federico Nietzsche. *La voluntad de poder* es un libro de Elizabeth Foster-Nietzsche, hermana del filósofo, y que el nazismo incorporó como si hubiera sido escrito por el pensador alemán. De algún modo se convirtió en el dogma del partido.

El genio de Riefenstahl puesto al servicio del nazismo plantea la difícil relación entre arte y política. El arte, cuando responde a una política genocida como fue la nacionalsocialista, ¿es arte? ¿Podemos considerar que las películas propagandísticas de Riefenstahl son arte? Estos interrogantes nos llevan a otros problemas todavía mayores. Martín Heidegger, el filósofo más grande del siglo xx, fue rector de la Universidad de Friburgo en Alemania y adhirió al Partido Nacionalsocialista. ¿Hasta qué punto esta sumisión hiere su filosofía? Hay quienes consideran que estos planteos han quedado resueltos.

El triunfo de la voluntad es el más grande documental jamás filmado desde el

punto de vista técnico y estético. Nadie niega eso, pero sí puede ser objetado el tema, el nacionalsocialismo. Es cierto que Riefenstahl tuvo a su alcance todas las posibilidades que le brindó el régimen; pero también es cierto que tenía un enorme talento. Reflejó como nadie esa estética basada en la monumentalidad. Concretó una obra maestra respondiendo a los cánones estéticos impuestos por el nacionalsocialismo, sobre todo por Albert Speer, el arquitecto de la monumentalidad nazi. Para mí, el problema del arte puesto al servicio del mal es irresoluble.

El desfile filmado por Riefenstahl en el congreso del Partido Nacionalsocialista muestra una magnificencia atemorizadora. Es inevitable reflexionar hasta qué punto estaba enajenada esa sociedad para adherir a un ideario atroz. Esa formación tan geométrica, tan matemática, tan alemana, atemoriza. Cuando los fascistas de Mussolini entraron en Roma con sus antorchas, parecían que iban a incendiar la ciudad. En cambio, la prolijidad nazi está alejada del caos. Es una imagen apolínea. El nazismo muestra el monumentalismo de las dictaduras. La inmensidad de la causa requiere el monumentalismo de las masas, el despliegue, y por supuesto, la glorificación del líder, del Führer.

Y vuelvo con el interrogante: ¿qué hacemos con Leni Riefenstahl? Pongo otro ejemplo para acrecentar el debate. Elia Kazan fue un gran director, pero también fue un delator de sus colegas y compañeros de trabajo en las comisiones anticomunistas del senador Joseph McCarthy, durante los años 50. Filmó *Al este del paraíso*, *Nido de ratas*, películas inolvidables; hizo la primera versión de *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, una puesta de teatro inolvidable. La rispidez entre la moral del artista y el arte que produce tiene estas complejidades.

Riefenstahl realizó otro documental para Hitler, *Olympia*, sobre los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, en los que el afroamericano Jesse Owens ganó cuatro medallas doradas para Estados Unidos. Hitler se negó a premiarlo. No se arrepintió; ella tampoco se arrepintió de nada, igual que Heidegger. Esta gente no es de arrepentirse.

En *La caída de los dioses* (1969), Visconti muestra lo que muy pocos mostraron, el surgimiento del nazismo y la complicidad del capitalismo alemán en su afianzamiento. El nazismo surgió y se consolidó con el apoyo de capitales alemanes y de otros países también. En *Juicio en Nuremberg* (1961), que narra los procesos desarrollados en esa ciudad alemana en 1948, el defensor de los nazis comienza a nombrar a todos los que hicieron negocios con Hitler. Daniel Muchnik, en su libro *Negocios son negocios*, enumera a los empresarios que financiaron el ascenso de Hitler al poder: Ford, Standard Oil, ITT, Chase National Bank, National City Bank, Texaco... Hitler tuvo un apoyo especial de los industriales del acero. Y de esto trata la película de Visconti, que se centra en la familia Von Essenbeck, que no es más que la familia Krupp, el apoyo más poderoso con que contó Hitler para desarrollar su maquinaria bélica, la Wehrmacht. Frederick Bruckmann, el ambicioso empresario

interpretado por Dick Bogarde, escucha esta revelación: «Debes darte cuenta de que hoy en día en Alemania cualquier cosa puede pasar, incluso lo improbable, y es solo el principio, Frederick. “La ética personal está muerta. Somos una sociedad de elite donde todo está permitido”. Estas son palabras de Hitler. Mi querido Frederick, deberías meditarlas un poco».

El apoyo del capitalismo alemán al nacionalsocialismo es inocultable. Y esto muestra que el nacionalsocialismo no fue una excrecencia que apareció por algún lado y que nada tuvo que ver con el capitalismo. Fue una forma de capitalismo estatal. También el stalinismo fue una forma de capitalismo estatal. Es decir que todas las catástrofes que vienen ocurriendo desde 1492 hasta la actualidad son catástrofes del capitalismo. Créase o no es así. Stalin y Hitler son parte de la historia del capitalismo.

Además de desnudar el compromiso del capitalismo alemán con el nacionalsocialismo, *La caída de los dioses* plantea las diferencias entre las SA y las SS, los grupos de choque del nazismo. Las SA, los camisas pardas, están comandadas por Ernst Röhm, que llegó a tener un poder inmenso, con 3 millones de militantes. En 1934, consideró que había que profundizar la revolución nacionalsocialista por el lado socialista. Hitler, alarmado, escuchó a los capitalistas espantados: «¿Qué está haciendo este loco? ¡Párelo! ¿Qué quiere, hacer una revolución socialista ahora? Nosotros vinimos a hacer una revolución antimarxista, no marxista». Y así se unieron —fíjense qué pichoncitos se unieron— Hitler, Himmler y Goering, para organizar lo que se llamó «la noche de los cuchillos largos». La película muestra ese episodio de un modo descarnado. Las SS se levantan contra las SA y de un viernes a un domingo son asesinadas cerca de 1500 personas. Es el aniquilamiento de las SA y el acercamiento definitivo de Hitler con el ejército. Röhm fue encarcelado y asesinado.

Los norteamericanos admiraron hasta tal punto el poder construido por las SS que el general Patton quiso continuar la guerra, más allá de la derrota del Eje en 1945, para vencer a los *fuckin russians*. Y para eso quería utilizar a los batallones de las SS, unidos a los buenos muchachos de la Marina norteamericana, avanzar hacia Moscú y liquidar el poder soviético de Stalin.

Vuelvo a Alemania. Las SS, junto con la Gestapo, pasaron a integrar la monstruosa maquinaria hitleriana y fueron destinadas a regentar los *lager*, los campos de concentración nazis (recomiendo la lectura de dos pequeños libros de Primo Levi para comprender la atrocidad de los campos: *Los hundidos y los salvados* y *Si esto es un hombre*).

El director Henry Hathaway, que filmó *El beso de la muerte* (1947), entre otras películas, es el realizador de *Rommel, el zorro del desierto* (1951), que deslumbró a todo el mundo porque empezaba sin títulos y con un ataque comando a la casa de Rommel, por parte de comandos británicos. ¿Por qué tomo a Rommel? Porque este militar nazi fue utilizado por la propaganda norteamericana para «limpiar» a

Alemania de los rastros del hitlerismo. Los norteamericanos, después de la guerra, decidieron que Alemania debía ser fuerte y no humillada, debía ser una aliada poderosa en la Guerra Fría. En ese proceso de recuperación, descubrieron que el mariscal de campo Erwin Rommel, era una figura rescatable del pasado nazi. E hicieron esta película con un actor británico, James Mason, que daba muy alemán. Mason tenía un acento *british* muy elegante y un gran porte. ¿Por qué rescatar a Rommel? Porque, entre otras cosas, participa en el atentado del 20 de julio de 1944 contra Hitler, perpetrado por la aristocracia del ejército alemán. El mensaje es: «el pueblo alemán hizo lo suyo, hubo un atentado contra Hitler, hubo otra Alemania. Ahora, necesitamos a Alemania en la Guerra Fría, levantémosla un poco». Sí, ustedes seguramente recordarán que en la película de Leni Riefenstahl hubo otra Alemania. No la vieron... pero estaba ahí, había un chiquito, muy al costado de un palco, que le hacía cuernitos a Hitler... La verdad es que no hubo otra Alemania como tampoco hubo otra Argentina durante la última dictadura militar. Llegado a este punto debería abordar un tema interminable: la culpa de los pueblos. El filósofo Karl Jaspers habla de la culpa colectiva y de la culpa individual, que conducen a la culpa moral. Pero dejemos este tema para otra ocasión y retomemos el film.

La última escena muestra a Rommel con la mirada altiva, envuelto en un aura de hombre puro, y la siguiente leyenda: «Su vida y destino han sido mejor resumidas irónicamente en las palabras del peor enemigo de la Alemania nazi, el honorable Winston Churchill: “Su ardor y coraje nos provocó serios desastres pero merece el saludo que le hice en la Cámara de los Comunes en enero de 1942. También merece nuestro respeto, porque aunque fuera un soldado alemán, terminó odiando a Hitler y a sus obras y tomó parte de un complot para rescatar a Alemania despreciando al tirano maniático. Por esto, pagó con su vida. En las guerras de la democracia moderna hay poco lugar para la caballeridad”».

La imagen está muy bien elegida. Rommel marcha por el desierto y mira hacia el horizonte, como buscando al enemigo, pero es el enemigo noble. Rommel es el enemigo que la democracia occidental respeta. Por eso la frase, nada menos que de Churchill, que fue el que habló, en el Parlamento británico, de la «cortina de hierro». El mensaje del líder británico puede sintetizarse en estas palabras: ahora que ha terminado esta guerra, comienza otra etapa de la historia, porque una cortina de hierro ha sido bajada por la Unión Soviética, y la libertad ha terminado ahí dentro. Esa figura de Rommel, elogiada por Churchill, es la que necesitan las democracias occidentales, liberales de mercado, para reconquistar la libertad perdida e incorporar a Alemania.

El «milagro alemán» necesitaba que el mariscal Rommel fuera bueno. Durante la guerra, en 1943, Billy Wilder mostró en *Cinco tumbas a El Cairo* a un Rommel despiadado y risible a la vez, interpretado por Erich von Stroheim. Ya terminada la contienda y en plena era de reconciliación, James Mason se pone en la piel de un

mariscal que más parece un caballero británico. Los intereses políticos y económicos detrás de las películas son evidentes. En 1943, Rommel tenía que ser un villano; en 1951, un lord inglés.

El surgimiento del nazismo tiene dos bases fundamentales: la humillación de Alemania por las condiciones impuestas por los ganadores de la Primera Guerra en el Tratado de Versalles y el terror frente a un posible avance del comunismo. Hitler aprovecha esta situación y le suma su odio racial, señala al «absolutamente otro». El «absolutamente otro» es aquel que no tiene nada que ver con nosotros. Incluso algunos caracterizan a Dios como lo «absolutamente otro», es decir, aquello de lo cual no podemos ni siquiera tener una idea de lo que es. Hitler hace eso con el judío, a quien señala como lo «absolutamente otro» del ario. Los nazis admitían que los judíos eran muy inteligentes, incluso más que ellos, pero que ellos no necesitaban ser inteligentes. Y esto es muy nietzscheano. En *La genealogía de la moral*, Nietzsche dice que la bestia rubia, el ave de rapiña, no necesita ser inteligente, necesita guerrear. Basándose en esto, los nazis decían: «los judíos son muy inteligentes, por eso nos van a robar la patria y nos la están robando. Por eso tenemos que matarlos. Nosotros, que somos fuertes vamos a matarlos a ellos, que son inteligentes». Estos factores configuran la ideología guerrera del Partido Nacionalsocialista, que está expresada en *El triunfo de la voluntad*. El nazismo tuvo una estética poderosa, atractiva, así como el mal es atractivo porque hay una seducción que ejerce el mal.

La obsesión contra el comunista también está presente en *La caída de los dioses*, que describe la división entre las SA y las SS. Los camisas pardas de Röhm habían luchado contra los comunistas en las calles de Berlín, los habían aniquilado, pero se habían fortalecido demasiado. De 300 000 militantes habían pasado a 3 millones. Ese crecimiento tienta a Röhm, que pretende reemplazar al ejército por las SA. Incluso hay quienes sospechan que Röhm quiere reemplazar a Hitler. Este fenómeno fue interpretado por Juan José Sebreli y también por mí de manera coincidente, aunque no por los mismos motivos (debe ser una de las pocas oportunidades en las que estuvimos de acuerdo): las SA serían los Montoneros de Hitler. Los camisas pardas quieren profundizar el aspecto socialista, seguir con la revolución, y Hitler quiere frenarla. Röhm le discute a Hitler, con el respaldo de sus 3 millones de adherentes. Lo que a mí me hace un ruido muy desagradable en la interpretación de Sebreli es que equipara a Perón con Hitler y a la Juventud Peronista con las SA de Röhm. Es demasiado mecanicista y en el fondo hay un gorilismo desafortunado. Hay que marcar que existe cierta semejanza, pero también enormes diferencias. Siempre surge un grupo disidente cuando el poder se está discutiendo y en etapa de formación.

El caso es que Hitler extermina a las SA y se consolida como conductor absoluto de la Alemania nazi. En otro capítulo seguiremos con el tema de la Alemania nazi, porque no se pueden eludir los campos de concentración, la tortura, la banalidad del mal, todo eso que se expresa en el horror máximo del nacionalsocialismo, allí, donde el mayor problema que tenían quienes dirigían esos centros de exterminio no era

matar, sino qué hacer con los cadáveres. Un problema casi técnico, decían ellos.

Capítulo 8

Prostitutas

Ellas entregan su cuerpo para tener dinero, para vivir. Ese cuerpo, al entregarse a tantos hombres, se vuelve «público». Ellas son, entonces, «mujeres públicas». El hombre público, en cambio, es el hombre de prestigio, el diplomático, el científico, el escritor, el político. Siempre me llamó la atención el concepto de «mujer pública». Porque una «mujer pública» siempre es una prostituta. En cambio, un «hombre público» es Marcelo T. de Alvear, Robustiano Patrón Costa, el general Juan Domingo Perón o el contralmirante Isaac Rojas. Esta denominación tiene una connotación honorable. «Hombre público» es un «hombre de bien», un «prohombre», que actúa en la sociedad representando intereses importantes. En cambio, una «mujer pública» es lo que se llama vulgarmente una puta.

La prostituta se vuelve «notoria», pero es la notoriedad de su cuerpo que se da por dinero la que se resalta. Raramente son felices. Hay algunas muy profesionales que son capaces de mirar el reloj en medio de un orgasmo fingido. Otras, tristes, se saben en un abismo del que no se vuelve, sombrío. Un empleo en el que se pueden encontrar a todos los ejemplares de la condición humana. En general, los más desagradables o los más peligrosos o los más sufridos. En algunos casos, el cine las ha convertido en una idealización de la libertad, en protagonistas de cuentos de hadas, con príncipes que las rescatan de la vida azarosa. Ellas suelen ser buenas, cariñosas, tener niños a los que adoran, pero también suelen estar sometidas al *pimp* que las explota, a las compañeras que compiten con ellas o a las perversiones más diversas de sus erráticos clientes. El cine ha tratado a las prostitutas en forma dispar. En este capítulo analizaré, en orden de aparición, *Poderosa Afrodita*, *Adiós a Las Vegas*, *Mujer bonita* y *Prostituta*.

Poderosa Afrodita (1995), de Woody Allen, cuenta con la actuación de una extraordinaria, excepcional, formidable ganadora del Oscar, Mira Sorvino, hija de un notable actor estadounidense, Paul Sorvino. Mira interpreta a una prostituta con una voz especial, tan especial, que viene de muy lejos en la historia de Hollywood. La impuso Judy Holliday en *Nacida ayer* (1950) y la retomó Jean Hagen en *Cantando bajo la lluvia* (1952), en el personaje de Lina Lamont, totalmente tonta y con una voz agudísima, intolerable, que le impide pasar del cine mudo al cine sonoro.

La voz que hace Mira Sorvino, y que tiene una importancia fundamental en su actuación, no es ni la de Judy Holliday ni la de Jane Hagen, es la de Mira Sorvino, una creación inspirada, con toques personales. Es una prostituta feliz, inocente, alegre, convencida que con su cuerpo da felicidad. Lo mejor que le puede pasar a un hombre es pasar un buen rato con Mira Sorvino, o Linda Ash, o mejor Judy Come, su nombre «profesional», es decir Judy «acabar». Y Woody (Lenny) tiene la suerte de encontrarse con Linda, o Judy:

—Hola. ¿Tú eres el de las tres?

—¿Linda Ash?

—Sí, la misma.

—Yo soy Lenny.

—Hola, Lenny. Adelante.

—¿Tú eres Linda Ash, verdad? Hemos hablado por teléfono.

—¿Te encuentras bien? Estás blanco.

—Estoy bien.

—¿Te apetece beber algo?

—¿Tienes una Perrier?

—¿Qué?

—O agua de la canilla.

—De eso sí que tengo.

—¿Seguro que eres Linda Ash?

—¿Qué te pasa? ¿Sufriste una embolia? Ya te lo he dicho tres veces. Soy Linda Ash.

—Tienes un apartamento precioso.

—Gracias. Lo decoré yo misma. Te enseñaré una cosa nueva. Esto (un reloj con dos cerdos haciendo el amor). ¿No es para mearse?

—Es estupendo.

—Tengo mucho sentido del humor. Soy divertida y bromista. Mucha gente no sabe.

—Dicen que yo también tengo sentido del humor.

—Bien, entonces te gustará esto. Acaban de regalármelo. Dando cuerda adelante y atrás, el obispo se la coge por el culo. Es una antigüedad y va exacto.

—¡Madre mía, es asqueroso!

—El agua sale un poco marrón. ¿Prefieres Sprite?

—La verdad es que estoy mareado.

—Siéntate.

—No sé por qué. Yo estoy sanísimo.

—¿Haces gimnasia?

—No de un modo ortodoxo.

—Yo tampoco soy religiosa. Mis padres son episcopalianos.

—¿En serio?

En realidad, Woody no va a su departamento para tener relaciones sexuales, sino que necesita arreglar una situación en la que está involucrado, que no viene al caso. Y el equívoco empieza desde que ella le pregunta «¿Tú eres el de las tres?», con esa voz especial. Lo hace entrar y él le pide una Perrier, una famosa marca de agua mineral, pero la muchacha no tiene la menor idea. Un gran guionista define a un personaje con el solo pedido de una Perrier y el reemplazo por agua de la canilla, que es lo que tiene... Y le dice que está un poco marrón. Imagínense a un hipocondríaco absoluto, como Woody Allen, tomando agua marrón de la canilla. Toda la escenografía es un gag. El espectador se ríe con solo observar la decoración de la casa de Judy Come, totalmente kitsch, de mal gusto, y de la que ella está orgullosa: cerditos cogiendo, un obispo practicando sexo anal, mexicanos con cactus enormes en lugar de penes... Esa es la idea que Judy Come tiene de la vida: ser feliz con el sexo. Incluso ella le confiesa que su verdadera pasión es la actuación: «Yo descubrí que soy una gran actriz cuando estaba haciendo una escena en un video porno, y alguien me penetraba por atrás, mientras yo le hacía dos mamadas a dos tipos distintos, y lo hacía tan bien que dije: ¡Oh, Dios, lo mío es ser actriz!».

Woody y Mina, o Lenny y Linda, mantienen otro diálogo desopilante:

—¿Qué tienes ganas de hacer, Len?

—¿A mí?, me gusta charlar un poco. Prefiero ir poco a poco, en fin, no sé.

—Estás casado, ¿verdad?

—¿Cómo lo sabes?

—Tienes toda la pinta.

—¿Pinta de qué?

—De que te hace mucha falta una buena mamada.

—Ah, esa pinta. Ya comprendo. ¿De dónde eres?

—De por ahí. ¿Por qué te intereso tanto?

—Es mi dedo.

—Ya lo sé. ¡Anda, tira, tira! Tira de aquí.

—¿De aquí?

—De los dos. Mira.

—No soy «manitas».

—Es fácil. Tira. ¿Lo ves?, se abre.

—La increíble ciencia.

—¿Qué? ¿Quieres pasar adentro? ¿Darte una ducha? ¿Conocerme a fondo?

—No, no, yo ya me he bañado.

—Hueles a limpio.

—Gracias.

—(Le besa la oreja). ¿Eres sensible?

- La oreja es mi punto débil. Un mordisquito y me pongo a cien.
- Len, ¿estás nervioso?
- La verdad es que sí.
- Se te nota.
- Es que no lo había hecho nunca.
- Iré despacito. A propósito, debo adelantarte que cobro 200 dólares.
- No hay problema, ningún problema.

Acá hay un despliegue actoral de Mira Sorvino. Linda Ash es una prostituta alegre, que tiene tantas ganas de vivir que al final de la película abandona su oficio. Es toda inocencia y pureza. Entrega su corazón pero no entrega su alma. Una personalidad muy diferente de aquella prostituta fría, metódica, no mala mina, pero que no le es fiel a nadie, interpretada por Jane Fonda en *Klute* (1971), con Donald Sutherland. Por este film ella ganó un Oscar y le perdonaron sus excesos durante la Guerra de Vietnam. Recordemos. En aquellos años, Jane Fonda se había abrazado a un cañón del Vietcong y se hizo sacar una foto. La imagen fálica era evidente. Y encima llevaba una remerita en la cual se le marcaban sus pezones. Esto indignó a gran parte de Estados Unidos. En *Klute* está formidable. En una escena famosa de la película, ella está sumergida en un goce profundo, en las puertas de un orgasmo, pero de pronto mira el reloj, porque tiene otra cita. ¡Es pura actuación! Como dice Mira Sorvino cuando recuerda que estaba con tres tipos. Y, efectivamente, Jane Fonda, le confiesa a su psiquiatra que lo suyo es actuar: «Me siento una gran hembra cuando estoy en acción. Puedo hacer lo que quiero con los hombres. Cuando estoy con un tipo, estoy actuando, lo estoy manipulando, lo estoy manejando». Y hasta tal punto lo maneja que ya está planificando su próxima cita. ¡Atentos, lectores masculinos! Cuando estén con una prostituta, no confíen en las expresiones de goce que ella les regala, porque después de todo es una comerciante que está vendiendo hábilmente su mercadería.

Pasemos a *Adiós a Las Vegas*. Y pido disculpas. No la elegí por Nicolas Cage, a quien considero uno de los peores actores de la historia del cine. Empezó haciendo películas porque era el sobrino de Coppola, luego se cambió el nombre y ahora tiene una trayectoria inexplicable. En *Adiós a Las Vegas*, Cage interpreta a un perdido que quiere emborracharse hasta morir, pero, en un cruce de calle, casi atropella a una prostituta (Elisabeth Shue). Pero ella se inclina por la ventanilla y le muestra lo que tiene, unas tetas hermosas (digamos mejor «lo que tenía»; ahora no sabemos porque hace tiempo que no la vemos actuar). Shue es una prostituta amarga, triste, que se enamora de este tipo alcohólico y decide seguirlo hasta el fin. Y tiene uno de los monólogos más terribles de las películas sobre prostitutas, en el que cuenta detalles de su trabajo cotidiano. Su oficio es no ser respetada, ser poseída, nunca con sentimiento ni amor, y debe tolerar cosas terribles. Esta clase de confesiones es

inusual en las películas sobre prostitutas. «Lo que más me desagrada es que acaben en mi cara», confiesa, porque lo siente como una humillación, la peor humillación que puede soportar. Esto no lo va a decir Julia Roberts, la Vivian de *Mujer bonita*. En general, se cae en una idealización de la prostituta, pero acá, Shue describe con claridad la sordidez de ese mundo: «Yo motivo a los hombres que me cogen. No es fácil, pero soy muy buena. No he trabajado en mucho tiempo, pero cuando quiero, enseguida consigo dinero. Soy la persona que ellos quieren que sea. Sé que esa es su fantasía y la hago realidad. Yo presto ese servicio de maravilla. Soy una ecuación. Cobro 300 dólares por 30 minutos de mi cuerpo. Eso es solo para poder entrar a la habitación. Después son otros 500 dólares. Hacemos negociaciones. Es un espectáculo. Sin duda es un espectáculo».

Y acá aparece una de las figuras más siniestras que presenta el mundo de la prostitución, el *pimp*, el cafiolo, el cafisho, el tipo que explota, pero que a la vez le consigue relaciones. Ella trabaja dirigida por un *pimp*, que le lleva clientes y le saca gran parte de sus ganancias, obtenidas por la explotación de ese cuerpo público.

Elisabeth Shue encuentra a Nicolas Cage alcoholizado, como siempre, con una mujer que sale de su habitación, con quien, evidentemente, mantuvo relaciones. Nuestra heroína le lanza un «andate». Pero él ya está muerto. Ella llora amargamente, llora porque él cumplió su deseo: morir en Las Vegas. Sentada a los pies de la cama dice: «Lo acepté a él por quien era y no esperé que cambiara, y creo que él sintió eso por mí también. Me gustó su drama. Él me necesitó. Lo amé. Realmente lo amé». Que una prostituta ame a alguien no es usual. En general, en las novelas rosas, cuando la prostituta ama a alguien la historia se termina, porque finalmente se enamoró, ergo, no va a seguir prostituyéndose. Eso no es seguro, pero la leyenda rosa de la prostituta es que el amor la redime, como el amor redime a las mujeres burguesas, del hogar, respetables, que tienen marido, hijos... El amor todo lo redime.

La hipocresía de la sociedad con respecto a las prostitutas se mantiene inalterable a través del tiempo. La mujer pública es una prostituta. La mujer burguesa, la que está casada, la que cría a los hijos, la que va al colegio, es una mujer de su casa. Es una mujer del hogar. No es una mujer pública. Es, fundamentalmente, una madre que espera a su marido a la noche. El marido suele tener amantes o va con prostitutas, pero regresa al hogar. Incluso era una regla no escrita que las mujeres burguesas no debían hacer una mamada, *blow job*, fellatio, a sus maridos porque eso era cosa de prostitutas. No querían injuriar los labios de su esposa. «No quiero que me hagas eso, querida, porque luego, con esa misma boca, vas a besar a los niños». ¿Quién se lo hacía? ¡La prostituta! Porque con ella la mamada estaba asegurada, se pagaba. Afortunadamente ya no ocurre eso. Ahora, las mujeres les meten los cuernos a los maridos. Tanto tiempo se los metieron ellos, que ahora las mujeres también engañan a los maridos, los maridos a las mujeres, intercambian parejas... El siglo XXI da para todo. El señor burgués había convencido a su esposa de que el hombre era un animal cebado que necesitaba desahogarse. En cambio, la mujer con los niños, con la casa,

con la seguridad que daba el hogar, estaba lejos de cualquier sobresalto, pero él debía salir afuera, a luchar. Y cuando salía afuera, ¿con qué se encontraba? Con la mujer pública. Con ella se acostaba y hacía todas las fantasías pecaminosas que se le ocurrían.

Pretty woman (1990), o *Mujer bonita*, como se la conoció en la Argentina, tuvo un éxito bárbaro y lanzó al estrellato a una actriz querible, talentosa y hermosa, con unos grandes dientes, pero perfectos, no como los del malvado protagonista de *Tiburón*. Julia Roberts, de ella se trata, posee una de las sonrisas más hermosas de la historia del cine. Esta comedia romántica, dirigida por Garry Marshall, es la versión falsa y mentirosa de la vida de la prostituta. No dudo de que debe haber prostitutas con el encanto de Julia Roberts, pero cuando una mujer tiene todo lo que ella posee, termina siendo Julia Roberts, no una prostituta del Hollywood Boulevard. Como cuando Michelle Pfeiffer hizo de una camarera en *Frankie and Johnny* (1991). Esa chica no puede ser camarera, tiene que ser estrella de cine. Tiene que ser ¡Michelle Pfeiffer! Con ella ocurrió lo mismo que con otras actrices talentosas: hacía creer al espectador que era una camarera; o al menos, tenía la sensibilidad y la tristeza de ese personaje. En *Pretty woman*, Julia Roberts hace creer que es una prostituta de enorme simpatía. La actriz británica Helen Mirren estaba furiosa con esta película: «No se puede mentir así. La prostitución no es eso». En efecto, pero el film aclara que es un cuento de hadas; es como *La Cenicienta*, señores, porque hasta el personaje de Richard Gere se llama «Prince», Príncipe. La historia, además, transcurre en Hollywood, donde todo puede pasar. Y esa es la premisa de la película. Todo lo que sucede es llevado por el enorme carisma de Julia Roberts; Richard Gere es un actor tirando a tronco, pero no tiene, por lo menos, las facetas desagradables de Nicolas Cage. Acá está bastante encantador y no desentona con Vivian, la prostituta. Así se conocen los personajes de Julia Roberts y Richard Gere:

GERE (en el auto). —Sí, tú puedes manejarlo. La primera está aquí.

ROBERTS —Oye, cariño. ¿Buscas una cita?

GERE —No. Quiero llegar a Beverly Hills. ¿Puedes decirme cómo?

ROBERTS —Claro. Por 5 dólares.

GERE —Eso es ridículo.

ROBERTS —El precio acaba de aumentar a 10 dólares.

GERE —No puedes cobrarme por darme direcciones.

ROBERTS —Puedo hacer lo que quiera, cariño. Yo no estoy perdida.

GERE —Muy bien. Tú ganas, yo pierdo. ¿Tienes cambio de 20 dólares?

ROBERTS —Por 20 dólares te llevo personalmente. Hasta te muestro donde viven las estrellas.

GERE —Está bien. Ya vi la casa de Stallone.

ROBERTS —Grandioso. Al llegar a la esquina, dobla a la derecha. A la derecha. Aquí, a la derecha. Lindo auto.

GERE —Es un poco temperamental.

ROBERTS —¿Es tuyo?

GERE —No.

ROBERTS —¿Es robado?

GERE —No exactamente. ¿Cómo te llamas?

ROBERTS —¿Cómo quieres que me llame? Vivian. Me llamo Vivian.

GERE —Vivian.

Vivian tiene un enorme encanto. Camina de un modo muy especial, como si tropezara con algo. Y también, se asoma por la ventanilla del auto de Richard Gere como lo hacía Elisabeth Shue en *Adiós a Las Vegas*. Julia Roberts le dirá después una condición de las prostitutas: «Valgo tanto, pero no beso en la boca». Es notable este aspecto de la prostitución. Muchas de estas chicas hacen de todo, pero no besan en la boca. El beso en la boca está reservado para alguien que debe estar más cerca de su corazón que sus clientes o el *pimp*.

Prostituta (If You're Afraid to Say It... Just See It, 1991), dirigida por Ken Russell, alguien que no suele ahorrarse nada, resalta por su realismo y su tristeza. Fue protagonizada por una actriz rústica, no bella para mí, pero sólida de cuerpo, en todo sentido, Theresa Russell, cuyo mejor papel fue su interpretación de Marilyn Monroe en *Insignificancia* (1985). Es otra visión descarnada de la prostitución. Liz (Theresa Russell) habla demasiado a cámara: «Los hombres me buscan porque yo les hago lo que sus mujeres no le hacen». Nuevamente, aparecen la mujer de su casa y la mujer pública. El hombre sale a la calle a buscar a la mujer pública, porque no solo es pública, sino que no está en su casa. Está en la calle. No hablo acá de la prostitución sofisticada, con citas telefónicas. Theresa Russell tiene una personalidad antitética comparada con Julia Roberts:

PIMP —Era desechable como tú. (Le pega). ¿Qué, perra? ¿Qué dijiste?

LIZ —No retiraré lo dicho.

PIMP —¿Sí? ¡Puta estúpida! ¿De nuevo? Partiré a los dos. ¡Primero este! Luego partiré al otro.

LIZ —Puedes romper todo. ¿No entiendes? No hay nada que puedas hacerme. (Grita).

PIMP —Quizá no te intereses por ti. ¿Pero tu hijo? ¿Y él?

LIZ —No sabes dónde vive.

PIMP —¿No? Siempre lo supe.

LIZ —Mierda.

PIMP —Sí, es asunto mío saberlo. Calle Pauling 2627, casa azul, en la esquina. ¿Sabes qué haré? Le daré unos años y lo llevaré a la calle. ¡Hará más dinero que tú!

LIZ —¡Antes mátame!

PIMP —¡Mierda! Nunca supiste cuándo abandonar, ¿verdad?

(La intenta ahorcar. Un amigo la salva y mata al *pimp*)

—Alguien va a tener problemas con la policía. La licencia de este tipo acaba de caducar. (Se ríen).

A cada cliente con el que negocia, Liz le dice que la mamada es la «especialidad de la casa». Como se puede apreciar, hay varias especialidades de la casa. Por ejemplo, si uno va al restaurante La Coupole, en París, le dicen que las ostras son la «especialidad de la casa». Pareciera que este capítulo se está convirtiendo en una exaltación de las mamadas practicadas por prostitutas.

El personaje de Theresa Russell se asemeja al de Elisabeth Shue. En ambos impera la sordidez. Pero carece de la frialdad de Jane Fonda en *Klute*. No la vemos mirar el reloj, pero nos damos cuenta de que su vida es miserable.

Repasemos. En *Poderosa Afrodita*, de Woody Allen, el trabajo de Mira Sorvino es formidable. En *Adiós a Las Vegas*, Nicolas Cage merece ser escupido y Elisabeth Shue, admirada. *Mujer bonita* y *Prostituta* se destacan a su manera. Pero hubo una película que no mencioné y que reservé para el final: *Evita*. Esta famosa película de 1996, rodada en parte en nuestro país, protagonizada por Madonna y dirigida por Alan Parker, está basada en un libro de una tal Mary Main, *La mujer del látigo* (*The lady with the whip*), publicado primero en Estados Unidos en 1952 y luego aquí, en diciembre de 1955, al poco tiempo del triunfo de la llamada «Revolución Libertadora». A pocas semanas de salido a la calle había vendido 26 000 ejemplares. *La mujer del látigo* es un intento de biografía de Eva Perón, desde su viaje de Junín a Buenos Aires hasta su muerte. Su tesis es que Evita fue una mujer de «vida azarosa». No dice mucho más. Pero mucho más perversos y malignos e insultantes que Mary Main fueron los argentinos. Por ejemplo, en *¿Qué es esto?*, Ezequiel Martínez Estrada afirma que Evita era como Sempronia en la vida de Cicerón, según *La conspiración de Catilina* de Cayo Salustio. Sempronia, dice Martínez Estrada, no era buscada por los hombres, sino que ella los buscaba, o sea que era la prostituta de las prostitutas, porque no esperaba que los hombres reclamaran su cuerpo, sino que ella reclamaba a los hombres. Así era Evita para Martínez Estrada, una hetaira infernal. El dirigente socialista Américo Ghioldi la trata de «ofídica» y prostituta en *El mito de Eva Duarte*. El leitmotiv de la película de Madonna es el mismo: Eva Perón era una prostituta. Estos libros y muchos otros, la película de Alan Parker... ¿por qué insisten en sostener que Evita era una prostituta? Porque Evita llegó a ser una mujer pública, y a lo largo de este capítulo traté de mostrar que una mujer pública era una prostituta en la visión del macho burgués. La mujer que accede al poder desde un lugar

humilde, lejos de la aristocracia o de la oligarquía, es cuestionada por todo. A Evita le cuestionaban que usaba trajes Dior. ¿Y por qué? Por su origen humilde. Es como si a una mujer humilde le estuviera prohibido llegar a una posición de poder y vestirse como ese lugar le permite hacerlo. A nadie se le hubiera ocurrido decirle a Victoria Ocampo que usaba vestidos o carteras caros, porque a ella le pertenecen, porque era una señora de la oligarquía. A nadie se le ocurre decirle a una señora de la oligarquía o de la aristocracia que se viste con lujos exagerados. No, porque el lujo le pertenece. Es como si se lo hubiera ganado, pero en realidad lo heredó. Ser aristócrata es heredar; quien no es aristócrata compra las cosas. Marcelo T. de Alvear se casó con Regina Pacini, una cantante de ópera, y nadie le reprochó a Don Marcelo ese casamiento. Nadie le reprochó a Regina Pacini de Alvear que se vistiera lujosamente. En cambio, a Eva Perón se lo reprocharon porque venía de abajo, no tenía derecho a tener las cosas lujosas que tienen las poderosas. En la actualidad, en nuestro país, cada cosa que se compra la presidenta Cristina Fernández de Kirchner le es reprochada. Nadie se fija si Amalita Fortabat tiene una cartera cara. Se da por supuesto que debe tener una cartera cara. Pero si Fernández de Kirchner se compra una cartera cara, rápidamente se escuchan acusaciones de robo, corrupción, despilfarro del gobierno o saqueo al pueblo. Pero a la oligarquía, que se robó todo, entre otras cosas la tierra, se le acepta todo. Y en la postura se entremezclan el cholulismo, el resentimiento y el deslumbramiento por los ricos. A los ricos todo les pertenece, nada les queda mal, es natural que tengan poder. En cambio, esas prostitutas que vienen de abajo, como Eva Perón, lo hacen todo por ambición o demagogia. Ese es el insulto hacia la mujer pública, como Eva Perón, que quería trepar en el poder para ejercer la demagogia sobre los pobres y ponerse todo ese lujo encima que, en ella, era inadecuado. En cambio, en Victoria Ocampo era bienvenido, porque le pertenecía, porque era un bien de clase, a la que, naturalmente, todo le pertenece. «La puta oligarquía», diría la JP de los 70...

Las obsesiones de Woody

No descubro nada si afirmo que Woody Allen es uno de los creadores más divertidos y profundos de nuestro tiempo. En este capítulo abordaré sus reflexiones acerca de Dios, el sentido de la existencia en un mundo hostil y a veces incomprensible, y la impunidad del Mal. Este tema es original y deslumbrante en toda su obra: la capacidad de generar maldad y la incapacidad de la justicia de los hombres para castigarla. Si Dios está ausente, ¿quién castigará a tantos hombres que intentan eludir la sanción de sus pecados, como la mentira, el desamor y hasta el asesinato?

Para ello me internaré en tres de sus películas más importantes, lo que significa decir tres de las películas más importantes del cine, dos producidas en el siglo xx y la restante en el xxi. Es el Woody Allen que apuesta a la reflexión más profunda y a sus obsesiones, que aparecen también en sus películas llamadas cómicas. Dios es la obsesión principal que une a estos tres films. ¿Dios ve nuestros actos? Si los ve, entonces, ¿la vida tiene un sentido que está regido, manejado, validado, fundamentado por una moral que surge desde esa mirada y que por esa mirada nosotros hacemos actos morales? Porque sabemos que esa mirada es la de un ser superior que nos pide ser buenos, honorables y amar al prójimo tanto como a nosotros mismos. Y tanto como él nos ama.

La mirada de Dios es el tema principal de una de las películas más grandes de Woody Allen, *Crímenes y pecados* (1989). Curiosa o deliberadamente, trata sobre un oftalmólogo. Es decir, alguien que se ocupa de los ojos de los otros. El oftalmólogo Judah Rosenthal, interpretado por Martin Landau, escuchaba a su padre cuando era niño: «Todo lo que hagas Dios lo verá». De adulto, en una convención de oculistas, contaba que esa frase premonitoria lo impulsó a elegir la profesión. «Entre la verdad y Dios, elijo a Dios», también le dijo su padre cuando era pequeño. Y Judah sentirá en forma constante la presencia de ese padre que lo amedrentó con un «Dios te mira». Pero pese a que Dios lo mire, y pese a que cargue con esa sentencia, Judah está dispuesto, sin embargo, a cometer un acto atroz desligado de toda posible moralidad porque es el acto, justamente, de quitar lo más sagrado que Dios ha enseñado al hombre que debe respetarse y que es la vida. La vida del otro.

Judah dirá: «Que el nuevo pabellón de oftalmología se haya hecho realidad no es solo un tributo para mí, sino para el espíritu de la comunidad, la generosidad, el cuidado y que se hayan escuchado nuestras oraciones. Es curioso que diga “nuestras oraciones”. Soy un hombre de las ciencias. Siempre he sido escéptico, pero me criaron muy religiosamente. Y aunque lo desafié, hasta de niño, se me debe haber pegado algo de ese sentimiento. Recuerdo que mi padre me decía: “Los ojos de Dios siempre están sobre nosotros”. Los ojos de Dios».

El personaje de Judah es de una enorme complejidad y está en paralelo con quienes profesan sus creencias religiosas. Su rabino, Ben (Sam Waterston), sí cree que la mirada de Dios está sobre él, y que su vida debe ser regida en base al sentimiento que esa mirada le da. Si Dios me mira, debo ser bueno. Porque si Dios me mira, me va a juzgar. Y yo debo actuar en base a eso.

Cliff Stern (Woody Allen) es un documentalista que no renuncia a sus ideales y que está orgulloso de captar con su trabajo el pensamiento del profesor Louis Levy, personaje basado en una de las figuras más trágicas de la historia de la filosofía, Primo Levi, sobreviviente del campo de concentración de Auschwitz y autor de dos libros fundamentales (*Si esto es un hombre* y *Los hundidos y los salvados*). Con respecto al problema de Dios, Primo Levi había llegado a una conclusión definitiva: «Existe Auschwitz, no existe Dios». No es casual que Allen haya llamado «Levy» a su personaje —me sorprendió porque habla de un enorme conocimiento sobre el tema—: justamente es Primo Levi quien más ha reflexionado sobre el dolor y el sufrimiento.

Primo Levi ya había pasado por el horror. Nadie esperaba que un día de 1987 se suicidara arrojándose por el hueco de una escalera. Todos creíamos que al haber escrito con tanta sabiduría y serenidad, sin odio, sobre la terrible experiencia que había vivido, tuviera superada esa tragedia. Pero se suicidó, como también se suicida el profesor Levy de la película de Allen.

Crímenes y pecados indaga en la vida del exitoso oftalmólogo Judah —«Dios es un lujo que yo no puedo darme»—, cuya amante (Anjelica Huston) comienza a chantajearlo con divulgar su lado oscuro. Él decide librarse de ella. Este hombre moral, respetable, que da conferencias ante grandes auditorios, decide sacársela de encima, pero no se atreve a hacerlo por él mismo. Le pide a su hermano Jack (Jerry Orbach), conectado con la mafia, que le resuelva el problema. «No te preocupes. Nosotros la eliminamos. Vos te olvidás y a otra historia», lo tranquiliza Jack.

Judah tiene una familia feliz y no puede empañar su vida de triunfos por una cuestión secundaria como una amante. Pero ella va a denunciar negocios turbios de Judah. Nos iremos dando cuenta de que el oftalmólogo no solo le ha sido infiel a su esposa, sino que ha ejercido su actividad de un modo confuso.

Esta película es considerada una de las más bergmanianas de Allen, definición que no comparto en absoluto. No hay películas bergmanianas de Allen, solo hay películas de Allen. ¿O acaso hay películas «allenianas» de Bergman? Allen tiene

obsesiones que coinciden con las de Bergman y con las de muchos de nosotros con respecto a la existencia de Dios, pero creo que el neoyorquino es un cineasta francamente superior al sueco y sus películas, al menos a mí, me agradan mucho más, porque acude a menos símbolos y a más acciones. No necesitamos ver a un caballero jugando con la muerte al ajedrez, sino que la muerte está presente en acciones dramáticas. La muerte está dramatizada en personajes creíbles y cotidianos.

Sobre el final de la película, Judah se encuentra con el documentalista que interpreta Allen en la fiesta de casamiento de la hija del rabino Ben. Ambos mantienen un diálogo fundamental, sentados junto a un piano. Judah le plantea a Woody su dilema moral, aunque sin revelar que el protagonista es él. Woody le asegura que el instigador no podría seguir viviendo porque su conciencia moral lo atormentaría siempre, ya que la mirada de Dios estaría sobre él. Judah le niega que exista esa mirada, y Woody le cambia el escenario: «Si no siente la mirada de Dios, sentiría su propia mirada. No podría vivir con su propia mirada». ¿Cómo actuaría el documentalista en una situación como la que le planteó Judah? «Haría que se entregara porque así la historia asume proporciones trágicas. Porque en la ausencia de un Dios él mismo debe asumir esa responsabilidad. Entonces tenés tragedia». «Pero eso es ficción, son películas. Mirás demasiadas películas. Hablo de la realidad. Si querés un final feliz, mirá una película de Hollywood», le responde Judah. Y el planteo final de Allen, en palabras del profesor Levy: «Todos nos enfrentamos en nuestras vidas con decisiones agonizantes, elecciones morales. Algunas son a gran escala. La mayoría de las elecciones son inferiores, pero nos definimos según las elecciones que hacemos. De hecho, somos la suma de nuestras elecciones. Los eventos se desarrollan tan impredeciblemente, tan injustamente. La alegría humana no parece haber sido incluida en el diseño de la creación. Solo nosotros, con nuestra capacidad para amar, le damos sentido al universo indiferente. Y sin embargo, la mayoría de los seres humanos parece tener la habilidad de seguir intentando e incluso encontrar placer en las cosas simples como su familia, su trabajo y en la esperanza que las próximas generaciones quizás entiendan más».

Esta película revela un planteo de profundidad, hondura y reflexividad, que supera por completo todos los intentos anteriores de Bergman, en especial en la escena del diálogo entre Judah y Allen. ¿Dios nos mira o no nos mira? Si Dios nos mira, existe una moral y hay actos que no podemos cometer. Si Dios no nos mira, todo está permitido. Aquí también hay una influencia muy profunda de Dostoievski en Allen. Si Dios no existe, todo está permitido, dice Iván en *Los hermanos Karamazov*. Y Judah le dice a Allen: «Bueno, pero usted me está diciendo que ese personaje viviría atormentado porque sentiría el castigo de Dios y eso...». «No, no, no», lo frena Allen: «También está la mirada de uno mismo y eso le da tragicidad a la historia». «¡Pero eso es Hollywood!», le responde Judah. Y el rabino, que hablaba de la mirada de Dios, se queda ciego. ¡Dios está ciego! Porque ese rabino representa a Dios, y se ha vuelto ciego. Es como decir que este mundo se ha vuelto invisible para

Dios.

Sombras y niebla (1991) es una película nutrida de la estética del expresionismo alemán. Algunos críticos le han reprochado a Allen este tipo de atrevimientos, pero es una estupidez, porque si usted quiere hacer una película en base a la estética del expresionismo alemán y la hace de manera tan formidable que es, incluso, superior a algunas películas del expresionismo alemán, tiene todo el derecho de hacerla. Su temática es kafkiana: todos podemos ser culpables en cualquier momento. Porque el personaje de Woody Allen, Kleinman, es un hombre que no sabe lo que pasa. De pronto se encuentra acusado, culpable, pero no sabe de qué.

La película presenta a un asesino que anda suelto en la niebla. El forense (Donald Pleasence) le exhibe a Kleinman el cadáver de una de las víctimas y surge la conversación sobre Dios. Allen-Kleinman le pregunta: «¿Pero no ha quedado nada de él? ¿Se ha ido todo? ¿Ya no queda nada? ¿No hay algo en él?». Y el forense le contesta con una pregunta: «¿Usted está hablando del alma, de Dios?». Corre la sábana y Kleinman ve el cuerpo tendido. «¿Usted cree que puede haber aquí una chispa divina?», vuelve a preguntar el forense.

FORENSE —Mi interés en los asesinatos es completamente científico.

ALLEN —Por supuesto.

FORENSE —Quiero aprovechar esta oportunidad para hacer un estudio definitivo de la naturaleza del mal. ¿Qué le hace actuar así al asesino? A veces, ciertos impulsos que empujan a un loco al asesinato inspiran a otros a realizar fines altamente creativos. Cuando lo tenga sobre esta mesa, desmembrado e inspeccionado hasta el más mínimo detalle, conoceré la respuesta a preguntas sobre las que ahora solo puedo especular.

ALLEN —¿Pero no es posible que, bajo el microscopio, haya algo que jamás pueda ver?

FORENSE —¿Qué quiere insinuar? ¿Un componente espiritual? ¿Un alma que sigue viva después de la muerte? ¿Un dios? Pregúntele si hay algo más.

Kleinman significa en alemán «hombre pequeño». Es el hombre pequeño kafkiano. Kafka era un hombre pequeño, angustiado por la imagen que tenía del poder y por la relación de gran sometimiento con su padre, expresada en un texto notable, *Carta al padre*. Kleinman ve el cadáver que le muestra el forense. Dos temas se desprenden: el primero, materialista en su totalidad. «¿Usted cree que puede haber aquí una chispa divina?», es la pregunta del forense. El concepto «chispa divina» proviene del alemán Meister Eckhardt, uno de los más grandes teólogos medievales. Y Kleinman se queda helado, porque es muy difícil ver en los restos humanos alguna «chispa divina», el alma, Dios. Lo que se ve es un cadáver.

El otro tema tiene que ver con una reflexión filosófica sobre el amor y la lujuria. Woody Allen recurre a dos actores de la talla de John Cusack y John Malkovich para tratar la cuestión. El amor es un acto espiritual, por el cual alguien da algo al otro, o se entrega al otro. La lujuria es un deseo de posesión del cuerpo del otro, carnal, sensitivo. El amor es un proceso mucho más complejo en el que están en juego los sentimientos, y no hay un acto de posesión. «Yo no voy a tomar tu cuerpo; yo voy a entregarte mi amor». Esa sería la diferencia entre el amor y la lujuria. Allen la marca con claridad:

JM —Yo jamás lo hago con putas. Empiezas con deseo incontenible y acabas al día siguiente con una sensación insoportable.

JC —Sí, pero ésta era irresistible. Dulce e inocente. Pero bajo las sábanas, una tigresa. Una gata salvaje, violenta, chillona y apasionada.

JM —Una buena actriz.

JC —Me juró que no.

JM —Es usted muy joven, amigo mío. Muy ingenuo.

JC —Me clavaba las uñas en la espalda.

JM —Seguro que sí. Y gritaba: «No pares».

JC —Sí. Me metía la lengua en la boca y la movía.

JM —Así que los 20 dólares merecieron la pena.

JC —¿20? Le pagué 700.

JM —Sí, claro. Cuénteme otro.

JC —Me temo que no ha hecho nunca el amor con una tragasables.

JM —¿Cómo dice?

JC —Dijo que jamás lo había hecho por dinero. Si actuaba, debería llevarse un premio. Yo me porté como un campeón, si me permite que se lo diga. Me sacó el semental que llevo dentro. Cuando dijo que le encantó, yo creo que era sincera. Creo que tiene un amante que no le da lo que ella necesita, ¿sabe? Un pobre payaso. Pero yo le enseñé lo que es un buen polvo. ¿Qué pasa? ¿No se lo cree? Le juro que, cuanto más sucio me ponía yo, más gritaba ella. Hice que se lo pasara mejor que hacía años, y creo que le encantó. Y no es que tenga más ganas de verla. Será la diferencia entre el amor y la lujuria, supongo.

La visión kafkiana de Allen tiene mucho que ver con el concepto de lista como símbolo. En un Estado totalitario se hacen listas con los nombres de aquellos que son culpables: listas negras. En algunas obras de Kafka como *El proceso* y *La colonia penitenciaria*, aquellos que figuran en la lista son considerados culpables por el Estado, el poder. El comienzo de *El proceso* es elocuente: una mañana, Josef K es detenido sin saber el motivo. El Estado confecciona listas y ninguno en esa sociedad sabe si es inocente o culpable. Esto es el terror de Estado: los ciudadanos no saben si

son inocentes o culpables. Kafka, en su obra, se anticipó al terrorismo de Estado, a las dictaduras modernas, sustentadas en hacer listas de culpables. Aquellos ciudadanos que viven bajo la égida de ese Estado totalitario nunca saben en qué momento van a ser declarados culpables, o si van a seguir viviendo como inocentes.

En la película, Kleinman se enfrenta a una situación de este tipo en una iglesia:

ALLEN —¿Por qué pone mi nombre en la lista?

PÁRROCO —Ya le hemos avisado dos veces.

ALLEN —¿Qué lista es ésta? Tengo una donación.

PÁRROCO —El cepillo está en la puerta.

ALLEN —Esto no cabe en el cepillo.

OFICIAL —Kleinman, ¿quiere que le arreste?

ALLEN —No, tengo 650 dólares.

PÁRROCO —¿650 dólares?

ALLEN —No es robado. ¿Cree que es robado?

OFICIAL —¿De dónde lo ha sacado?

ALLEN —Una amiga me dijo que lo donara.

OFICIAL —¿De dónde lo sacó su amiga?

PÁRROCO —Tampoco hay que ser tan curioso. Aceptamos humildemente este presente de nuestros fieles. Y creo que sabemos cómo mostrar gratitud cuando se lleva a cabo un acto de caridad.

Con *Match Point* (2005), filmada en Inglaterra, Allen marca el comienzo de una nueva etapa en su cine, lejos de Estados Unidos. También nos presenta a su nueva musa: Scarlett Johansson. El tema de esta película es la impunidad. En un mundo en el que Dios está ausente, no hay castigo. Chris Wilton (Jonathan Rhys Meyers) es un profesor de tenis que quiere entrar en la clase alta de Londres, pero se apasiona con Nola Rice, la sensual y plebeya Scarlett. La seduce, y tienen relaciones intensas, carnales. Por todos los medios intenta retenerla. En tanto, Chris logra casarse con la hija de un aristócrata bañado en dinero. Cuando su amante le anuncia que está embarazada, comienzan los problemas para el trepador:

CHRIS —Qué mala suerte tan increíble. No puedo embarazar a mi esposa por más que me esfuerce y vos quedás al primer descuido.

NOLA —Es porque me amás a mí, no a ella.

CHRIS —¿Así lo interpretás?

NOLA —Es un niño concebido con auténtica pasión, y no como un proyecto de fertilidad.

Un dilema acosa a Chris. «Es una locura. No puedo ver un futuro real con esta otra mujer. Y llevo una vida muy cómoda con mi esposa», le confiesa a un amigo. Y admite que no siente por su mujer lo mismo que por su amante. «Quizá solo sea la diferencia entre amor y lujuria». Como vemos, Allen retoma a la reflexión sobre estos conceptos.

A diferencia de Judah en *Crímenes y pecados*, Chris se hace cargo de la cuestión. Prepara una escopeta de caza, le pone las balas adecuadas y mata a Nola y a su vecina de piso. Luego, en una escena onírica típica de Allen, se le aparecen las dos:

CHRIS —Sófocles dijo: «No haber nacido es el mejor premio».

NOLA —Prepárate a pagar el precio, Chris. Tus acciones fueron torpes. Llenas de equivocaciones. Casi como las de alguien que desea ser descubierto.

CHRIS —Lo que me merezco es ser detenido y castigado. Así al menos habría un pequeño indicio de justicia. Una pequeña... medida de esperanza de que hubiera un significado.

Y la otra mujer, la vecina de Nola, le reprocha su muerte y que al asesinar a su amante también le quitó la vida a su hijo. Con soberbia, Chris le dice que no es aconsejable traer un hijo a este mundo. Se siente impune al pertenecer a una familia de la alta sociedad. La película finaliza con una fiesta por el nacimiento del hijo de Chris con su esposa. Allen aquí comete un desliz. Muestra al protagonista un poco atormentado. En este mundo no hay Dios, y como no hay Dios, y no está su mirada, la impunidad moral es la que impera. Es el mensaje pesimista que Allen nos deja.

Las tres películas analizadas, *Crímenes y pecados*, *Sombras y nieblas* y *Match Point*, tratan sobre Dios, una de las obsesiones de Allen. Sus películas, como también las de Bergman, abordan este tema a partir de existencias individuales. Raramente Allen incurre en temas sociales. Hay un contexto social en *La rosa púrpura de El Cairo*, que transcurre en plena Depresión. La protagonista se refugia en la magia del cine para huir de la pobreza que la rodea. Pero el tema no es ese ámbito de pobreza, sino la magia del cine que le permite huir del agobio. ¿Qué quiero decir con esto? Hay un uso político de Dios en nuestros días que Allen no ha tematizado y sería interesante reflexionar sobre él. En estos momentos, lejos de una ausencia de Dios, hay un exceso de Dios. Porque los fundamentalistas plantean un exceso de Dios. Si un tipo estrella un avión contra las Torres Gemelas y muere en ese atentado, lo hace porque tiene una fe desmedida. Esa fe desmedida es la fe de que hay un mundo que Alá le tiene prometido y al que él accederá luego de su muerte. Por otro lado, en la administración Bush, que emprendió una cruzada contra el terrorismo, hay un exceso de Dios. La administración Bush no solamente creía en Dios, sino que creía que representaba a Dios en la tierra. «Dios no es neutral», lanzó Bush. Cuando definía al Eje del Mal, es porque él decía representar al Bien. Y si representaba el Bien, es

porque estaba representando la figura de Dios en la Tierra, porque creía que Dios estaba de su lado. Hay una profunda contradicción en lo que decía Bush y en quienes afirman «Dios está con nosotros y no con ellos. Y ellos son los infieles». Si hay un Dios es el Dios del amor y si hay un Dios del amor ese Dios ama a todas las criaturas humanas. Y aquí volvemos al tema del individualismo, que aparece en Allen y en Bergman. De lo que ellos hablan justamente es de ese Dios del amor que puede llevar a la verdad y a establecer la justicia entre los hombres. Es ese Dios al cual ellos echan de menos, al Dios que mira y juzga nuestras acciones. Porque si Dios es amor, como efectivamente es el mensaje que trae el Nuevo Testamento, tenemos que amar a nuestro prójimo y no asesinarlo, no engañarlo, no torturarlo.

Los personajes de Allen sienten que Dios es silencio. Cierta vez el papa Benedicto XVI dijo que los hombres estaban sordos. Es otro enfoque. No es que Dios no habla, sino que los hombres no lo escuchan. Dios está hablando, pero los hombres no lo escuchan. Las criaturas existenciales de Allen sienten que están solos en la tierra. No hay una instancia trascendente a la cual referirse y al estar solos no hay una moral que pueda fundarse. En realidad, hay una moral que puede fundarse únicamente en los hombres. Es el hombre el que puede fundar una moral, por eso en el diálogo final entre Judah y el documentalista que hace Allen, éste le dice que está la mirada de uno; uno se mira a sí mismo, se juzga a sí mismo. Y Judah le responde que eso es una película: «Yo no creo en un Dios que me pueda juzgar. En consecuencia, me creo impune y no me voy a atormentar por el crimen que cometí. Y tampoco creo que sea yo, que sea mi mirada condenatoria la que me lleve a sufrir, porque mi mirada no es condenatoria, mi mirada me absuelve». Y es así como queda consagrada la impunidad en un mundo sin Dios y en un mundo sin siquiera una moral humana que pueda llevar a los hombres a no cometer atrocidades.

Los yuppies al poder

Los años 80 del siglo pasado son los que siguen a la derrota de Estados Unidos en Vietnam. ¡Basta de guerra, basta de dolor! Ahora, el triunfo de la vida disipada, el egoísmo, las superganancias. Surgen los yuppies, esos símbolos del gobierno de Ronald Reagan, con su cara simétrica en la Gran Bretaña de Margaret Thatcher. Se acabó el capitalismo de la producción. Es la era del capitalismo financiero: se hace dinero con el dinero. Se legitiman los peores valores del hombre para triunfar: no pensar en el otro, aplastarlo, aniquilarlo. La única bandera, la codicia. El único horizonte, el poder. Y para llegar al poder hay que hacer dinero.

El programa económico y social llevado adelante por Reagan, Thatcher y compañía tiende a reducir nuestras posibilidades de vida. Es despiadado. Está basado en viejas consignas de la ultraderecha conservadora: Dios, patria y hogar; tradición, familia y propiedad. Algunos de los films de este período hacen una defensa fervorosa de la familia, esa unidad esencial de la sociedad burguesa: si no resguardas tu hogar, una mala mujer puede destruirlo. Si engañas a tu mujer, morirás. ¡Indecente, inmoral! Esto define a la década reaganiana: un moralismo atado a concepciones tradicionales, a la familia, a la propiedad, a la tierra y a la religión. En paralelo, Inglaterra también se vio aplastada por un dogma que dejó millones de desempleados. Mientras tanto, ¿qué ocurría en la Argentina? Aquí, a fines de los 80, estábamos por recibir nada menos que al maligno, al que venía a aplicar un sistema económico, político y social que Reagan y Thatcher ya habían impuesto en sus países.

En primer término, me detendré en *Atracción fatal* (1987), de Adrian Lyne, un director refinado, de buen gusto y con cierta tendencia a las escenas sexuales de mucho voltaje. *Atracción...* es un thriller *sexy*-policial, que hace una defensa de la familia. Muchas escenas del film no son aptas para verlas en familia. Curiosa paradoja: una película que defiende los valores familiares no es apropiada para que la vea la familia. Los pasajes sexuales están a cargo de un macho-man estadounidense, un tipo que fue internado por su adicción sexual: Michael Douglas.

Hay varias cuestiones fundamentales para analizar. La actitud con que Anne Archer, la actriz que hace de esposa de Michael Douglas, mata a Glenn Close, la amante, encarna la imagen de la ley. Ella está altiva, con el revolver en alto. Es la

defensora de la familia. Como si dijera: «Te mato, perra. Por venir a destruir mi familia». Ella es lo digno, lo establecido, lo sólido. Y la otra es la prostituta, la que rompe el hogar. Esta película se encuadra en eso que los críticos llaman *kill the bitch*, o sea, «maten a la puta». Todo el argumento está llevado para que Anne Archer le pegue ese disparo final. El disparo de la familia, de la tradición, de la decencia. El que ha extraviado sus pasos en esa familia es Michael Douglas. En la escena más recordada de la película él lleva caminando a su amante, mientras la tiene penetrada. El comentario obligado: «¡Qué miembro debe tener Michael Douglas para poder alzarla y transportarla!». La película presenta en el personaje de Glenn Close a una mujer que derrocha sexo. Cierta vez le preguntaron cómo había hecho para hacer esas escenas y contestó: «Me tomé unos cuantos margaritas y cócteles, y todo lo demás fue fácil». Realmente, para hacer una escena sexual con Michael Douglas hay que estar alcoholizada, de otra forma es imposible.

¿Pero qué está haciendo Michael Douglas con Glenn Close? Está destruyendo la ley fundamental de la familia. Porque la familia, el núcleo del capitalismo, vive en una casa, que es la propiedad. Y la familia va los domingos a rezarle al Dios, que une a la familia. Entonces, tenemos propiedad, familia, religión. Dios, patria y hogar. Son los valores de los ultraderecha. Para completar el cuadro, en el momento de su estreno, la temática de la película se vinculó con el sida: «No engañes a tu familia porque podrás contraer sida».

Esa mala mujer que es Glenn Close irrumpe para arruinar el cuadro familiar que rodea a Michael Douglas. Tiene una esposa digna, que lo quiere, con quien no se ve mantenga relaciones sexuales. El sexo es malo dentro de la casa; el sexo se tiene afuera y con las malas mujeres, como la que interpreta Glenn Close. Con la santa mujer del hogar no vemos a Michael Douglas fornicar. No fornicarás, dice uno de los diez mandamientos.

En *Wall Street* (1987), Oliver Stone retrata al personaje que simboliza aquella década: el yuppie. Michael Douglas, también protagonista de este film, representa a esos jóvenes exitosos de los 80, cuyo único deseo en la vida era trepar, a cualquier costo. En un discurso ante otros emprendedores, les advierte: «El caso es, damas y caballeros, que la codicia, a falta de una palabra mejor, es buena. La codicia es apropiada. La codicia funciona. La codicia clarifica, penetra y captura la esencia del espíritu evolutivo. La codicia, en todas sus formas, la codicia por la vida, por el dinero, por el amor, por el conocimiento, ha marcado el impulso hacia arriba para la humanidad, y la codicia... recuerden mis palabras, no solo salvará a Papel Teldar, sino también a esa corporación con tantas fallas, llamada Estados Unidos».

El concepto de codicia es fundamental en el capitalismo, que tiene en *La riqueza de las naciones*, publicada en 1776, a su obra fundacional. En ella, Adam Smith establece que el motor de la economía tiene que ser el egoísmo. Si un carnicero es egoísta, querrá ganar más plata que su competidor. Y al querer ganar más plata, hará

una mercadería superior a la de su competidor. El egoísmo, o la codicia, como dice Michael Douglas, hará triunfar al carnicero y aniquilará al otro, a su competencia. Y el consumidor comprará una mercadería mejor porque este tipo quiere aniquilar a aquel. Más allá del ejemplo simplificado, el capitalismo no se caracteriza por ser un sistema de generosidad. Es lo que afirma Michael Douglas. La codicia y el egoísmo beneficiarán a los consumidores. Esta es la teoría del mercado: que el mercado se regula solo, porque cada uno quiere aniquilar al competidor, y para aniquilarlo debe hacer mejores mercancías para venderlas.

El personaje de Douglas trabaja para una empresa que gana dinero con el dinero. Eso es el neocapitalismo, hacer dinero con el dinero, distinto al capitalismo productivo que analizó Marx en *El Capital*, el de las fábricas de Manchester y Liverpool, el que tiene un burgués y un proletario explotado para extraer la plusvalía, etc., etc. El neocapitalismo está fundado en el dinero multiplicado por el manejo de las inversiones realizadas por los yuppies, seres de imagen pulcra y tiradores por encima de la camisa. El horizonte del yuppie es ganar dinero, muy distinto del de otra gente como Beethoven y Picasso. El yuppie no tiene nada que ver con el arte. En su corazón lleva grabado el signo pesos, o dólares. En la Argentina, lo conocimos en la década del 90, durante los años de Carlos Menem, que hizo un gobierno basado en las leyes del mercado y sin intervención del Estado. Si hay algo que caracteriza a la política argentina durante los 90 es el sometimiento de la política a la economía. La economía es la que toma el poder y la base para destruir a la política es destruir al Estado. En consecuencia, la Argentina se llena de yuppies, que confían en el mercado, porque allí es donde surge el dinero.

Lector, si alguien le dice que el mercado es libre, no le crea, porque en el mercado las empresas grandes siempre devoran a las más pequeñas. El mercado tiende a concentrarse, y al concentrarse arruina al resto. Michael Douglas explica esto muy bien cuando dice que la codicia es el mecanismo para que todo funcione, para que las grandes empresas liquiden a las pequeñas, para que los yuppies quieran ascender sin escrúpulos en la escala social. «Usted no sea generoso, solo piense en sí mismo, lo que va a hacer de usted algo o alguien en este mundo va a ser el dinero. Cuanto más dinero tenga más va a ser». El «ser» en la filosofía, que es lo que constituye al hombre, aquí se transforma en dinero. El dinero es el «ser» y el «ser» es el dinero.

Michael Douglas tiene un *junior*, Charlie Sheen, a quien le da lecciones de neoliberalismo: «El uno por ciento de este país posee la mitad de toda su riqueza. Cinco trillones de dólares. Un tercio de eso viene de arduo trabajo, dos tercios vienen de herencias, interés tras interés acumulándose para viudas e hijos idiotas. Y lo que yo hago, acciones y especulación de bienes raíces, es basura. Tienes 90 por ciento del público americano con poco o nada de valor neto. Yo no creo nada. Yo poseo. Nosotros hacemos las reglas, amigo. Noticias, guerra, paz, hambre, revueltas y el precio de los sujetapapeles. Sacamos al conejo del sombrero y todos se preguntan cómo lo hicimos. No serás tan ingenuo para pensar que vivimos en una democracia,

¿o sí, Buddy?».

En la década del 80, «la ética deviene codicia». Hubo una exaltación de las virtudes antimorales. La moral ya no fue identificada con la búsqueda de lo bueno. El viraje fue drástico. El valor más alto de la ética fue el de la ambición. En una sociedad de mercado, aquel que trepa más en la escala es superior al otro. Se trata de una moral de acumulación. «He venido a este mundo —dice el yuppie— a acumular poder. Y no olviden algo: el dinero es poder». El yuppie no solo quiere ganar dinero para tener dinero, lo quiere para tener poder. Porque con el dinero se compra todo. No hay conciencia moral que se resista a una gran suma. Esta es la ética del yuppie: si nadie se resiste a una cantidad abultada, puedo comprar todo, mercaderías y personas. Puedo comprar políticos, actores, filósofos, mujeres, hasta al presidente de la república. Y puedo conseguir apoyo financiero de los grandes centros imperiales para comprar a ese presidente. El dinero es poder.

Vamos a la última película. Oliver Stone es un director tosco, y hasta me quedo corto. Es brutal, de escaso refinamiento, la antítesis de Francis Ford Coppola. La película *Pelotón* (1986) es fuerte, carece de sutilezas si se la compara, por ejemplo, con *Apocalypse Now*. El personaje principal, Charlie Sheen, tiene reflexiones profundas en *off*, como cuando confiesa que no sabe qué está haciendo en Vietnam: «Una vez alguien escribió: “El infierno es la imposibilidad de razonar”. Así es este lugar. Un infierno. Ya lo odio y solo llevo una semana. Y menuda semana, abuela. Lo peor que he tenido que hacer es ir en vanguardia. Tres veces esta semana. No sé ni lo que estoy haciendo. Podría tener a un amarillo a un metro y no me enteraría. Estoy muy cansado. Mamá y papá no querían que viniera aquí. Querían que fuera como ellos: respetable y trabajador, con una casita y una familia. Me volvieron loco con su maldito mundo, abuela. Ya conoces a mamá. Creo que siempre fui un niño mimado. Solo quiero pasar desapercibido, como todo el mundo, cumplir con mi país. Como el abuelo en la Primera Guerra Mundial y papá en la Segunda. Bueno, pues aquí estoy, uno más, con tipos que no le importan a nadie. La mayoría vienen del arroyo, de pueblecitos que nunca has oído nombrar. Pulaski, Tennessee; Brandon, Mississippi; Pork Bend, Utah; Wampum, Pensilvania. Con dos años de instituto como mucho. Si tienen suerte, al volver trabajarán en una fábrica. La mayoría no tiene nada. Son pobres. Son la escoria. Pero luchan por nuestra sociedad y nuestra libertad. Qué extraño, ¿verdad? Son lo más bajo y ellos lo saben. Quizás por eso se llaman a sí mismos “reclutas”, porque un recluta aguanta cualquier cosa. Son lo mejor que he visto, abuela. Nuestro corazón y nuestra alma».

Estados Unidos no logró convencer a sus soldados sobre el por qué de la guerra de Vietnam. Algunos fueron por tradición, porque sus abuelos habían estado en la Primera Guerra Mundial y sus padres en la Segunda Guerra Mundial y luego en Corea. Charlie Sheen se lamenta, no entiende su destino. En realidad, los únicos que entendían esa guerra eran los vietnamitas del Norte: sabían que estaban peleando por

su patria, para echar al invasor. Los norteamericanos no sabían por qué estaban peleando.

Quizá Charlie Sheen temiera morir allá lejos. En la Segunda Guerra, los norteamericanos también temían a la muerte, pero al menos estaban convencidos de lo que hacían. Luchaban contra «los malos». Hasta los héroes de historietas, como Superman, fueron a la guerra. Estaba la enorme herida de Pearl Harbor, que Roosevelt consiguió que doliera en todo Estados Unidos. Hay una escena en la que Charlie Sheen habla con Willem Dafoe sobre las estrellas. Es un momento de introspección:

Cs —Es una noche preciosa.

WD —Me encanta este sitio por las noches. Las estrellas... Están más allá del bien y del mal. Solo están ahí.

Cs —Dicho así suena muy bonito. Barnes te la tiene jurada, ¿verdad?

WD —Barnes cree en lo que hace.

Cs —¿Y tú? ¿Tú crees?

WD —En el 65, sí. Ahora... no. Lo que ha ocurrido hoy es solo el principio. Vamos a perder esta guerra.

Cs —¡Venga ya! ¿De verdad lo crees? ¿Nosotros?

WD —Hemos jodido a los demás tantas veces que supongo que ahora nos toca a nosotros.

Dafoe le dice que las estrellas están «más allá del bien y del mal». Es una reflexión notable. Para la naturaleza no existe ni el bien ni el mal. La naturaleza está ahí. Un árbol está ahí, no se cuestiona acerca del bien o el mal, no tiene conciencia. El hombre, al contrario, vive atormentado porque posee una conciencia moral. Es cierto que ha tratado de eliminarla, y creo que a esta altura de los tiempos son muy pocos quienes conservan una conciencia moral. El trabajo por eliminarla es el trabajo por llegar a ser una máquina de trepar dentro del sistema.

Esa reflexión acerca de la inocencia de las estrellas tiene otra lectura: «¡Qué suerte la de aquellos que no tienen que elegir entre el bien y el mal!». Si un soldado reflexiona sobre si lo que está haciendo está bien o mal, se enfrenta a un momento peligrosísimo. Porque si llega a la conclusión de que está mal, sufrirá una grave neurosis o tendrá que desertar. Y la desertión es la muerte.

Stone muestra un ataque a un poblado vietnamita, basado en el hecho más vergonzoso de Estados Unidos en Vietnam, la matanza de My Lai, en 1968, a cargo del teniente William Laws Calley, en donde murieron 400 vietnamitas entre hombres, mujeres, niños y ancianos. No fue la única masacre de civiles, hubo muchas otras — como el Plan Cóndor, que Videla siguió en parte en la Argentina para su programa de exterminio, y consistía en matar a civiles para que los combatientes se entregaran o

perdieran la fortaleza. Pese a que perdieron, los norteamericanos tuvieron solamente 58 000 bajas y los vietnamitas, que ganaron, sumaron cerca de 3 millones y medio de muertos. ¡Qué horrorosas son las estadísticas! Hablar de un muerto es un horror, pero hablar de tres millones es una estadística. Un muerto es una tragedia, una desdicha; tres millones son un número. Esto es lo terrible que tienen las estadísticas: hacen olvidar que cada uno de esos números es una persona que nació, se crió, amó, fue amado, tuvo una concepción del mundo y finalmente se convirtió en un número más en una estadística de cadáveres. Los nazis no mataron a seis millones de judíos, mataron a uno y después lo mataron seis millones de veces más. Es una reflexión sobre el Holocausto que vale la pena citar aquí.

El cine sirve para analizar la historia. Estas tres películas sirven para profundizar sobre los 80, la década de los yuppies. Un lector apurado podría preguntar: «¿Por qué tomar la Guerra de Vietnam para hablar de la década del 80?». Primera respuesta: *Pelotón* es una película del 80 y expresa ese tiempo. Lo voy a fundamentar con un acontecimiento histórico. El Virreinato del Río de la Plata sufrió dos invasiones de la potencia imperialista de Gran Bretaña, en 1806 y en 1807. Los ingleses vinieron como guerreros y fracasaron. George Canning, un gran ministro defensor de los intereses británicos, meditó sobre la cuestión y llegó a la conclusión de que había que conquistar este territorio con mercaderías. Y, efectivamente, así lo conquistaron.

Moraleja: los norteamericanos intentaron defender su hegemonía en el mundo con la Guerra de Vietnam. El fracaso de esa guerra llevó a que la economía gobernara al mundo como había anticipado Canning. La Guerra de Vietnam demuestra que la derrota de Estados Unidos condicionó la aparición de ese personaje de los 80, el yuppie, que es la antítesis del soldado que va a morir a un país extraño. Aniquilado el proyecto bélico, nace el proyecto económico, junto con la figura del yuppie. Es un plan neocapitalista: hay que lograr la mayor acumulación de poder económico en la potencia que ellos llaman América.

El yuppie, entonces, es ese personaje que surge como producto de aquello que más tarde se conoció como «capitalismo salvaje». Su única moral es la moral del dinero, el único horizonte es tener cada vez más dinero. Más dinero, más poder. En la década del 80, esos valores tradicionales del capitalismo resurgen con enorme potencia bajo el gobierno de Reagan. Si lo que surge y afianza es el poder capitalista, lo que debe consolidarse también es la moral que el capitalismo implica. Acá hay una contradicción. Porque el yuppie, para hacer dinero, no tiene moral. Pero acumula dinero a la par que construye una familia. Y aquel que tiene mucho dinero y tiene mucho poder tiene que ser también un padre de familia, un hombre de Dios. *In God we trust*. Cada dólar dice «Confiamos en Dios». Bush reforzó esta idea con su «Dios no es neutral». Y señaló un eje del Mal contra el que pelea Estados Unidos. Es decir, Dios es americano. Y como Dios es americano, el yuppie no encuentra ninguna contradicción en carecer de una moral de la benevolencia cuando la aplica al

capitalismo, pero sí tener una moral familiar, una moral cristiana, protestante. En definitiva, ser un WASP, *White Anglo-Saxon Protestant*, es decir Blanco, Anglosajón y Protestante.

Ámame o déjame

La comedia musical fue inicialmente una respuesta al derrumbe de Wall Street y la crisis de los años 30. Dos décadas más tarde, en plena Guerra Fría, *Cantando bajo la lluvia* establece, desde su título, el sentido final del género: aunque los tiempos sean malos, aunque sean oscuros e impiadosos, no dejemos de cantar, de buscar la alegría y compartirla con los otros. Es por la alegría que toleramos las desdichas de este mundo. Por eso... las comedias son eternas.

Voy a tratar de no ser agresivo, pero todavía hay gente que detesta la comedia musical. No lo entiendo. Esas personas deberían hacer terapia y salir de ese estado de alteración mental —perdón por ser políticamente incorrecto—, ese estado de bobez, para hacer un intento por apreciar este género, al que podríamos llamarlo «ámame o déjame». Y si lo amamos, nos gratificará la vida, porque tiene cosas excepcionales.

Una de las críticas que se le hace a la comedia musical es que, en cualquier momento, los personajes sueltan una canción, suena una melodía y todos dicen «¿dónde está la orquesta?». Pero ¡qué importa dónde está la orquesta! Usted sabe dónde está la orquesta: en la banda de sonido. En una ópera, los personajes también empiezan a cantar en cualquier momento. Sus detractores me dirán: «yo no voy ni loco a ver una ópera». En el tercer acto de *La Traviata*, cuando la protagonista se vuelve loca y muere de tuberculosis, se canta todo. Y uno dice: «¿Cómo? ¡No puede ser que se esté muriendo de una tuberculosis y cante así!». Cada género tiene sus convenciones, y la comedia musical también: los personajes, en cualquier momento, empiezan a cantar. Y cuando empiezan a cantar, para que la escena esté completa, suena una orquesta.

Brindis al amor (*The Band Wagon*, 1953) tiene como tema principal el teatro, mientras que *Cantando bajo la lluvia*, que se había estrenado un año antes, trataba sobre el cine. *Brindis al amor* no se vio en la Argentina, porque en ese entonces —esto es para el lector gorila— ese dictador de Perón no la dejó exhibir, porque había prohibido la llegada de películas extranjeras para favorecer al cine nacional. ¡Una medida horrible, antiimperialista! Pero la opinión pública prefiere ser un país sometido, a que le prohíban ver *Brindis al amor*. ¡Ahora sí podemos ver *Brindis al amor*! Aunque sean tiempos en que debatimos si nos liberamos o nos sometemos...

Ella, Cyd Charisse, una de las más muchachas más lindas que ha dado el cine, luce un vestido rojo espléndido; él, Fred Astaire, es un bailarín glorioso, de un blanco impecable. Él camina por la calle: «La ciudad dormía. Los antros estaban cerrados. Las ratas, los hampones y los asesinos estaban ocultos. Me sentía bien, pero algo me faltaba». Y ella aparece, le da fuego: «Era mala, era peligrosa. No podía confiar en ella más allá de mi nariz. Pero era mi tipo de mujer». Y se van juntos.

Elegí esta película porque los protagonistas son dos de los íconos mayores de la comedia musical norteamericana. Fred Astaire y Cyd Charisse hicieron, además de *Brindis al amor*, *Muñeca de seda* (1957), una versión de la anticomunista *Ninotchka*, protagonizada por Greta Garbo en 1939. En esta producción funcional a la Guerra Fría, fueron dirigidos por Rouben Mamoulian y, en su primer trabajo juntos, por el célebre Vincente Minelli, el marido de Judy Garland, el papá de Liza Minelli. Así salió, pobrecita... con esos padres uno no sale muy bien.

Astaire y Charisse poseen una excepcional complementariedad para bailar, a tal punto que Fred, y esta declaración debe haber herido a unas cuantas, afirmó que su mejor compañera de baile había sido Cyd. Ella era una excelente bailarina clásica, formada en los *ballets* rusos, que se volcó a la comedia musical. No hacía tap, bailaba un *jazz* de formación clásica. Y él tiene la generosidad de bailar para ella, para hacerla lucir. Por si quedan dudas: además de una descomunal bailarina, Cyd era una descomunal mujer. Y Fred, según pude constatar con varios integrantes de *ballets* clásicos, fue el mejor bailarín del siglo xx.

Brindis al amor muestra en una de sus escenas que ambos dudan de que puedan bailar juntos, porque ella es muy alta y de formación clásica, y el estilo de él es opuesto. Deciden ir al Central Park para averiguarlo. Bailan. Y lo hacen de manera magnífica. Me detengo en algunos aspectos que quizá pasen inadvertidos. Durante esa danza de prueba, el vestido de ella sigue sus movimientos como si bailara solo. Ella baila y el vestido la acompaña. Es un gran trabajo del diseñador de vestuario. Y la canción que los acompaña es «Bailando en la oscuridad», un clásico de Arthur Schwarz.

Otro dato. Los guionistas de *Brindis al amor* son Arthur Freed y Betty Comden, los mismos de *Cantando bajo la lluvia*. En cierta oportunidad, Freed y Comden cenaban en un restaurante de París y vieron que Alain Resnais y François Truffaut entraban al lugar. Como humildes guionistas norteamericanos se codearon: «¡Mirá quiénes entraron, Resnais y Truffaut!». Los recién llegados se fueron a sentar a una mesa un poco apartada. Freed y Comden siguieron comiendo; no se animaron a mirarlos. Pero al rato escucharon: «Perdón. ¿Podemos tener el honor de saludarlos? Ustedes son los guionistas de *Cantando bajo la lluvia*». ¡Resnais y Truffaut estaban fascinados por el encuentro! «Nosotros nos morimos por *Cantando bajo la lluvia*. Nos parece una de las películas más grandes de la historia del cine. Fírmennos un autógrafo, por favor». Es una hermosa anécdota, porque revela hasta qué punto la comedia musical es arte. Y *Cantando bajo la lluvia* figura siempre entre los diez

mejores films de todos los tiempos. Creo que *Brindis al amor* también podría figurar. Aunque *Cantando bajo la lluvia* tiene un argumento más desarrollado, la presencia de Charisse es más plena (en *Cantando bajo la lluvia* solo hace el número de *ballet* «Broadway Melody», que Gene Kelly elabora hacia el final).

Pasemos ahora a una película desdichada, *Golpe al corazón* (*One from the Heart*, 1982). Fue un golpe al corazón de Francis Coppola. Después de *Apocalypse Now*, un éxito artístico y conceptual descollante, a pesar de la Academia de Hollywood, que premió a *Kramer vs. Kramer* (si uno pretende conocer el gran cine de Hollywood a partir de los premiados con el Oscar, estará perdido; más bien hay que seguir el camino inverso), Coppola monta una escenografía onírica y ahí ubica a sus personajes. La película está protagonizada por un actor que tampoco tuvo suerte, el que hacía de Chef en *Apocalypse Now*: Frederick Forrest. Él había debutado en *Cuando mueren las leyendas* (1972), con la dirección de Stuart Millar y el protagónico de Richard Widmark (nos dejó en 2008, a los 93 años, con gran dolor para todos los cinéfilos que lo hemos venerado a lo largo de nuestras vidas). Después hizo *Hammett* (1982), de Wim Wenders, que también fue un *flop*. *Golpe al corazón* es una película valiosa, a pesar del fracaso comercial. Nunca hay que creer que un film es malo porque fracasa. ¡No! A veces fracasa porque es muy bueno.

Apreciemos ahora uno de los diálogos de la película de Coppola, entre Raúl Juliá y Teri Garr:

JULIÁ —Tu peinado está distinto.

GARR —Sí, me lo he enrulado.

JULIÁ —Estás muy linda.

GARR —Gracias. Tú también.

JULIÁ —Gracias.

GARR —Esto es una pista de baile, ¿verdad? Me encanta bailar. Antes bailaba mucho.

JULIÁ —Por favor, siéntate.

GARR —Bien.

JULIÁ —Creo que voy a decir adiós a Las Vegas.

GARR —¿En serio? ¿Vas a marcharte?

JULIÁ —Sí. ¿Ves este escenario?

GARR —Sí.

JULIÁ —Podía haber montado un gran espectáculo.

GARR —Así que te vas, ¿eh?

JULIÁ —Sí.

GARR —¿Y a dónde piensas ir?

JULIÁ —No lo sé. Adonde sea. Como en la película *Casablanca*. ¿La recuerdas?

GARR —Sí.

JULIÁ —Humphrey Bogart. Era un gran tipo. Era el dueño de un club. Podría ser yo. Quizá.

GARR —Sí. Pero pierde la chica al final.

JULIÁ —No es verdad.

GARR —Sí, lo es.

JULIÁ —Podría haberla retenido, pero renunció por un ideal más alto.

GARR —¿Sí? ¿Cuál?

JULIÁ —Por la libertad.

GARR —¿La libertad?

JULIÁ —Sí.

GARR —¿Y tú no te habrías ido con la chica?

JULIÁ —Ya veremos.

GARR —Me gusta.

JULIÁ —¿De veras?

GARR —Sí, es bueno.

JULIÁ —Gracias. (Canta). *Quedamos esta noche, llueven habanos...*

GARR —¿Puros habanos?

JULIÁ —*Quedamos esta noche, haremos el amor donde sea...*

GARR —Eso ya lo veremos.

JULIÁ —*Bésame esta noche, llueve Chateaubriand...*

GARR —Y Dom Perignon.

JULIÁ —*Hay magia esta noche, y enciendes mi pasión. ¿A dónde vamos?*

GARR —A bailar. ¿No quieres bailar?

JULIÁ —Claro.

GARR —¿Sabes bailar el tango?

JULIÁ —Un poco. (Bailan). Oh, sí.

GARR —Puedes cantar. Bailas divinamente.

JULIÁ —Lo sé.

Un recuerdo que viene al caso. En 1987 filmamos en México una película que se ve bastante por cable, *Tango Bar*, protagonizada por Raúl Juliá. Era una coproducción con Puerto Rico. El elenco estaba repleto de argentinos, entre ellos, Rubén Juárez y Valeria Lynch. El problema de la producción era hacerlo bajar un poco de peso a Rubén, y al director, Marcos Zurinaga, se le ocurrió pedirle a Juliá que lo acompañara a andar en bicicleta para que hiciera ejercicio. Al terminar una de esas rutinas, Rubén se me acercó y me dijo: «¿Lo viste? ¿Lo viste al portorriqueño yanqui? Me vio la pinta y ya se cagó todo. También anda en bicicleta». Tuvimos varias semanas de convivencia; almorzábamos en el restaurante de los Estudios

Churubusco, donde se tomaba muchísimo vino. Yo había cobrado mis honorarios de guionista y estaba a punto de regresar a la Argentina. Raúl Juliá y Rubén Juárez, los máximos tomadores de vino, brindaban a las tres de la mañana para que yo me quedara una semana más. Todos brindábamos, todos borrachos, y yo me quedaba una semana más. Casi no me voy nunca de México. Durante esos interminables encuentros, tuve la oportunidad de preguntarle a Juliá por aquella escena formidable de *Golpe al corazón* en la que baila con Teri Garr, la chica de *El joven Frankenstein* (1974) y la tercera en discordia en *Tootsie* (1982), la que busca infructuosamente el amor de Dustin Hoffman, quien prefiere a Jessica Lange. «¿Qué me podés contar, Raúl?», le pregunté. «¡Uh!», me descargó. Y después de una pausa: «Tenía un culito...».

El otro musical elegido es *Dinero del cielo* (*Pennies from Heaven*, 1981). Es más que triste, desolador. Transcurre durante la Depresión de los años 30 en Estados Unidos, después del *crack* de Wall Street. Desocupación, miseria, suicidios... Y la película tiene de original que nadie canta con su propia voz, sino que lo hacen con voces tomadas de grabaciones. Steve Martin, el protagonista, comienza cantando con la voz de Billie Holiday, por ejemplo.

La película es tan triste que sobre el final Steve Martin se suicida, algo inusual para el género de la comedia musical, que debe instar a la alegría o el optimismo. Quizá por eso fue un fracaso enorme en la taquilla. Sin embargo, merece más de un elogio desde lo artístico. Creo que es una de las mejores películas que hizo Steve Martin, un personaje que no es de mi agrado, junto con otra, *Cliente muerto no paga* (1982), que no estaba tan mal. Y Bernadette Peters, la protagonista femenina, una gran figura de Broadway, estuvo bastante bien.

Dinero del cielo está inmersa en el mismo clima que *La rosa púrpura de El Cairo* (1985), de Woody Allen. Usted, lector, recordará que el personaje que hace Mia Farrow va al cine para olvidar la miseria, el dolor y la tristeza de la realidad cotidiana. Se enajena mirando las luces, se deslumbra con la fantasía cinematográfica, hasta que la pantalla le ofrece al protagonista de una película ¡en carne y hueso! Y ya que traigo al análisis al «geniecillo de Manhattan», paso a uno de sus films.

Todos dicen te quiero (1996) es una de sus películas más optimistas frente a la existencia humana. No en vano adoptó la comedia musical para expresar una postura positiva ante la vida. «Para simplificarlo todo, éramos ricos», se dice al comienzo, y no queda mucho por explicar. Los personajes tienen dinero y no les pasan cosas trágicas. Una originalidad de Allen en esta producción, que le sirvió para promocionarla muchísimo, es que todos los actores cantan sus partes, ninguno está doblado. Por ejemplo, él canta el tema principal de la película, «He terminado con el amor», y lo hace con un hilito de voz, pero con mucho sentimiento, aunque está triste

y solo.

Una comedia musical reclama la atención de Woody Allen, un cineasta que se caracteriza por abordar todos los géneros. Y en *Todos dicen te quiero* lo hace con originalidad. En una de las escenas finales tiene un reencuentro con su exmujer, y ustedes saben cómo son las relaciones con las exmujeres, horribles y espantosas. Sin embargo, esos cruces a veces son buenos, como ocurre en este caso entre Woody y Goldie Hawn. Ella canta *I'm through with Love* («terminé con el amor») y lo hace de manera excelente. Durante el rodaje Woody le había pedido: «Goldie, estás cantando demasiado bien. Todos los que cantan en esta película lo hacen mal. Vos sos una comediante excelente y como tal cantás muy bien, pero acá tratá de no hacerlo». Evidentemente, no pudo. Y el baile que hacen juntos tiene una incorporación de efectos especiales. Creo que es una honrosa y venerable parodia del baile de Astaire y Charisse en *Brindis al amor*. Goldie Hawn vuela todavía más que Charisse gracias a los efectos especiales.

Hay un momento muy hermoso en que él la toma y bailan juntos *chic to chic*. La orquesta interpreta *I'm through with Love*. La escena es muy romántica, porque ellos son dos examantes que en ese momento se están reuniendo como amigos. «Finalmente, hemos sido mejores amigos que esposos», le dice ella, cuyo marido, Alan Alda, está con un resfrío en su casa y como tipo sensato y moderno los instó a ir a la fiesta. Ellos aprovechan para hacer un repaso de su vida. Y Woody lanza una frase optimista: «la vida es sorprendente». Y tiene razón, es sorprendente. Porque usted puede salir a la calle y apreciar un sol hermoso o sufrir el impacto de una maceta sobre su cabeza.

Woody Allen es un hombre angustiado por el tema de la muerte y uno de los cineastas que más ha abordado la cuestión. En la película hay una escena conmovedora en la que el abuelo de la familia protagonista está por morir. «Bueno, me voy a encontrar con mi amigo Miguel en el Polo Grounds», les comenta a todos. «¡Abuelo! Tu amigo Miguel se murió y al Polo Grounds lo echaron abajo», le responden. Pero el abuelo contesta con tranquilidad: «Pero a mí no me importa». Y muere. Alan Alda reflexiona: «Qué mal está hecho el mundo. Si Dios existiera habría que hacerle un juicio, porque hizo mal su trabajo». De pronto, aparecen las cenizas del abuelo y de muchos otros difuntos y empiezan a bailar. ¿Y qué cantan? Un tema que dice «*enjoy yourself*», es decir «disfrute de usted mismo», porque «*is later than you think*», «es más tarde de lo que piensa». Y ese es el mensaje de esta comedia de Woody Allen: ¡disfruten!

La comedia musical es hija de los tiempos difíciles. Su auge empieza después del *crack* de la Bolsa de 1929. Los compositores de Broadway son convocados por Hollywood, y es así como Richard Rogers y su letrista Lorentz Hart, George Gershwin, Ira Gershwin y Cole Porter, entre otros, viajan a la Costa Oeste. En este sentido el género puede comprenderse como un paliativo de la desgracia. Estados

Unidos estaba hundido en el caos económico y financiero, pero surgió la comedia musical. ¿Para qué? Muchos dirán «el olvido», porque más les hubiese valido a los norteamericanos haber tomado conciencia de lo que les estaba pasando, alzarse contra el capitalismo y derrocarlo. Pero no querían hacer eso, no se les pasó por la cabeza, porque ¡ellos son el capitalismo! En cambio, hicieron que Hollywood contratara a los grandes compositores de Broadway y nacieron las comedias musicales del coreógrafo Busby Berkeley, con esos enormes caleidoscopios que hacía con las bailarinas. En *Volando a Río* (1933), protagonizada por Fred Astaire y Ginger Rogers, las chicas danzaban en las alas de los aviones.

Hija de los tiempos difíciles, la comedia musical resurgió en los años 50 como respuesta al macartismo. Aunque llueve, cantemos; aunque haya un clima político complicado, cantemos. Cantemos bajo la lluvia. Estados Unidos estaba en una situación pésima, el senador McCarthy perseguía a todos bajo sospecha de «comunistas» y la delación era frecuente. Un actor, Adolphe Menjou, llegó a afirmar que descubría a los comunistas «por el olor». El director Stanley Kubrick lo eligió, deliberadamente, para interpretar a un general despiadado en *Patrulla infernal* (*Paths of Glory*, 1957). Él entregaba a su propio camarada y lo hacía responsable de haber disparado sobre sus soldados en el ataque demencial a la posición alemana de «El Hormiguero». En una escena, Menjou llamaba «hijo» a Kirk Douglas (Coronel Dax). Y él (lamentablemente sobreactuado como casi siempre) le replicaba: «Señor, disculpe: yo podré ser cualquier cosa pero no su hijo».

Los tiempos de McCarthy fueron una caza de brujas como muy bien conocimos en Argentina durante la última dictadura. Y se filma *Cantando bajo la lluvia*, una codirección excepcional de Stanley Donen y Gene Kelly, que tiene el objetivo de toda comedia musical: nosotros vamos a cantar, aunque estemos tristes, aunque todo sea terrible, aunque sepamos que en esta vida estamos de paso, que todo amor termina, que todo beso puede ser peor que el anterior, que la futura pasión también va a terminar, que todo verdor perecerá. Pero, mientras recorremos nuestro camino, aunque sepamos que nos lleva a un fin, cantemos y bailemos, porque es una de las mejores cosas que podemos hacer. Los griegos rendían culto a Dionisio, se entregaban a la pérdida de su propia identidad en medio de la embriaguez. Y lo que propone la comedia musical es una embriaguez de baile y música. Embriaguense con nuestra alegría. Embriaguense con nuestra danza, con la belleza de nuestras bailarinas, con la voz de nuestros cantantes, con los decorados de nuestros escenógrafos, con los hermosos diseños de vestuario de nuestros diseñadores, y pasen un momento alegre, aunque sea un momento, en medio de tanta tristeza. ¿Por qué negárnoslo? ¿Por qué negar un género cuya esencia es entregar alegría? Entregar belleza, entregar casi siempre finales felices. *Cantando bajo la lluvia* es la canción que expresa la tesis —que de algún modo estoy desarrollando— de que la comedia musical es aquello que nos ayuda en los tiempos oscuros. Todos la conocen, en especial el número que hace Gene Kelly, en el cual canta «*I'm singing in the rain*.

Just singing in the rain. What a glorious feeling, I'm happy again». Y nos quiere decir: canto bajo la lluvia, qué maravilloso sentimiento, estoy contento de nuevo; pese a que llueve estoy contento de nuevo porque he encontrado una serie de cosas que me permiten enfrentar el afuera.

Capítulo 12

Marcianos

Vienen del «espacio exterior». Vienen «de afuera». Vienen «a conquistarnos».

Durante los años 50 del siglo pasado los marcianos representaron una clara alusión al enemigo comunista, pues Marte es el «planeta rojo» y la amenaza alienígena revela una sociedad paranoica que teme perder sus valores, sus propiedades y hasta sus mentes a causa de los invasores. Siempre los terráqueos son los hombres y mujeres sanos del *american way of life*, que, en su pureza e inocencia, son sorprendidos por seres monstruosos que quieren destruirlos. Es notable cómo la ficción tiene más poder que la propaganda directa. La gente llega a tenerles más miedo que a los comunistas, porque (inconscientemente o no) creen que los marcianos vienen a robarles sus vidas y propiedades.

Hay también «marcianos buenos», que expresan la inminencia del fin de la Guerra Fría, como *ET*, y otros que recrudescen su maldad porque inauguran la época de la globalización liberal encabezada por Estados Unidos. De ellos nadie puede apoderarse, pero ellos pueden apoderarse de lo que deseen.

¿Por qué elegí a los marcianos? En general, salvo en algunas ocasiones, el cine les ha temido. Los marcianos son algo que viene de lejos, de afuera, que viene a contaminar lo que está adentro. Por eso las más grandes películas de marcianos se hicieron en la década del 50 en Estados Unidos, donde el senador Joseph McCarthy se había dedicado a la caza de brujas. McCarthy era un paranoico, que aseguraba que su país era vigilado, penetrado, infiltrado por el enemigo, alguien diferente. El marciano, al venir de afuera, era la metáfora perfecta para que una sociedad con miedo a perder su identidad, dijera «¡cuidado, están viniendo del espacio exterior!», que es lo mismo que decir «¡cuidado, están viniendo los comunistas y se van a apoderar del mundo!».

En una primera lectura política podríamos decir que los marcianos representan a toda ideología que confronta con la ideología imperante en un país. ¿Por qué elegí la versión original de *La guerra de los mundos*? Porque es una maravilla, y aun cuando sea macartista, conserva su potencial cinematográfico. Por ejemplo, *Gunga Din* (1939), con Cary Grant, es un film colonialista, y yo no puedo estar nunca de acuerdo con su ideología, pero es muy divertida. ¡Y esto hace que la penetración ideológica de

esas películas sea mayor, porque son buenas! Cuando el cine del Tercer Mundo trata de denunciar la miseria, el dolor, la explotación, con películas malas, su intento por desenmascarar la opresión es nulo, no se las toma en serio. En cambio, cuando los norteamericanos quieren hacer propaganda, realizan buenos films.

Los logros estéticos de *La guerra de los mundos*, estrenada en 1953 y dirigida por Byron Haskin, se deben a que su productor fue George Pál, un gran diseñador, que logró una obra de arte con las naves espaciales. Eran una mezcla de raya, con cabeza de cobra y dos ojos enormes que lanzan rayos mortíferos. Esas son las naves marcianas que vienen a apoderarse de la Tierra, más precisamente de Estados Unidos.

La guerra de los mundos conmovió muchísimo al público. Unos años antes, la versión para radio de Orson Welles también había conmovido a la sociedad estadounidense. Emitida en 1938, provocó pánico y suicidios. La gente creyó reales los relatos ficcionalizados por Welles, que había elaborado boletines informativos con las «novedades» sobre la invasión. Ya en este siglo, en 2005, la novela de ciencia ficción de H. G. Wells volvió al cine con Tom Cruise y la pequeña Dakota Fanning, una actriz excepcional. En esta oportunidad, las naves invasoras no venían de afuera, sino del las entrañas de la Tierra: los marcianos habían estado esperando la oportunidad de salir. En una época *post* 2001, la necesidad es el petróleo. Los norteamericanos tienen pánico de que la caída de las Torres Gemelas no haya sido provocada por el famoso Bin Laden, a quien no encuentran por ningún lado, sino por gente de adentro, del propio país, implicada con la CIA, el FBI o lo más alto del poder. ¡Ahora la nave surge de adentro! Porque es adentro donde se esconde el enemigo, como el petróleo está en las profundidades terrestres. El gran anhelo de Estados Unidos es que de allí surja ese elemento precioso que les ahorre las guerras que emprenden para su rapiña.

En esta remake de *La guerra de los mundos*, las naves marcianas surgen del interior de la Tierra porque eran «células dormidas», una imagen que remite al cáncer. Las células cancerígenas pueden estar encapsuladas y de pronto se abren y hacen metástasis. ¡El cáncer está dentro del propio país! La amenaza de los musulmanes es similar: hay «células dormidas» que están dispuestas a despertar en cualquier momento en cualquier lugar del planeta para destruir el poderío de Occidente.

Las películas sobre marcianos, profundamente paranoicas, expresan pesadillas sociales. Y esos sueños terribles siempre dicen algo sobre temores profundos. En este caso, el temor de que la «célula dormida» de los musulmanes despierte y aparezca en la superficie de la Tierra para destruir todo, como también lo destruye el cáncer.

En contraposición con los marcianos malos, está ET, el marciano que viene de afuera repleto de bondad. Es el antimarciano. Aquí el director Steven Spielberg rompió con las reglas del género: el marciano es adorable. El diseño de Carlo Rambaldi fue estupendo. Desde el comienzo del film, ET padece la incompreensión de

los habitantes de la Tierra. El pequeño Elliott queda aterrado porque «alguien» o «algo» le devuelve su pelota desde las sombras. Los «malos» son los terráneos que no entienden que ET se perdió, al igual que se pierde un niño. Se ha perdido y en la tierra... mal lugar para perderse. El marciano atraviesa su *Via Crucis* y asume cierta personalidad crística. Tiene que pasar por tormentos terrenales para finalmente regresar a su nave. Y arma un aparatito por el cual trata de comunicarse con su planeta. «*ET phone home*» («ET llamando a casa»), repite. En *¿Y dónde está el piloto 2?*, estrenada pocos meses después que *ET*, aparece un manito de un marciano que saca un teléfono y dice: «*ET phone home*». Y la operadora le responde: «Por favor, deposite seis millones de dólares para los primeros diez minutos». Las llamadas intergalácticas son caras en todos lados.

ET es una película protagonizada por chicos, y ellos son los únicos que pueden entender la pureza del pequeño visitante. La pureza de los niños es la que puede recibir la pureza de ET. Perdón por esta afirmación, pero es una mentira tremenda que los niños sean puros. Ya lo descubrió Freud, pero si ustedes quieren creerlo...

Entre los niños sobresale Drew Barrymore, una niña adorable. Algunos cinéfilos que se pretenden graciosos me dijeron que en el film se ve a Drew Barrymore dos días antes de empezar a tomar drogas... Desgraciadamente, la droga arrasó con ella, hasta que se recuperó e hizo *Los ángeles de Charlie* (2000) y se llenó de guita. Un final feliz. Ahora debe seguir tomando drogas, pero de mejor calidad...

Volvamos a los niños y su maldad. Una de las maldades que cometen los niños es el que las madres condenan con un «no te toques». No sé, creo que no hay varoncito o mujercita a quien la madre no le haya dicho «no te toques, cuando te bañas no te toques». Pero los niños se tocan, se tocan todo el tiempo. Mientras se tocan imaginan cosas medio perversas. Por ejemplo, en Estados Unidos, los niños incurren habitualmente en la costumbre muy insana, sobre todo para el perjudicado, de matar a otros niños. Estamos acostumbrados a ver noticias de niños que matan a balazos a otros. En efecto, los niños son cada vez más menos niños, comienzan más temprano a ser grandes, el mundo les exige crecer de golpe. Pero este es otro tema.

ET deja su mensaje cuando se va de la Tierra. «Estaré aquí mismo», le dice a Elliot señalándole su cabeza, y después le toca el dedito a modo de Dios en la Capilla Sixtina. «*Be good*», es el otro mensaje. «Sé bueno». Y se popularizó de tal manera que fue tomado por otros films. En *Casada con la mafia* (1988), una Michelle Pfeiffer morena —hacía de italiana—, cuando se despide de su hijo que parte hacia la escuela le acerca el dedito y le dice «*be good*».

Esta es la versión amable del marciano, sobre todo en un tipo como Spielberg, que tiene, al menos hasta ET, una visión optimista de la vida. ET es un canto a la coexistencia pacífica. El marciano es bueno, el chico es bueno y los que son malos son los científicos. Hay una condena a la técnica desde la comprensión sentimental de un chico y un marciano. Finalmente, ellos se despiden como dos personas que se aman, sentimiento que se forjó a lo largo de la película.

En *Día de la Independencia* los marcianos vienen y atacan. Obvio: atacan Estados Unidos. Y el que se pone al frente de la lucha contra estos marcianos malvadísimos es nada menos que el Presidente, que, piloto veterano, comanda él mismo el avión que enfrenta a los invasores. Y junto a él va Will Smith, uno de los actores que más detesto, porque es lamentable todo lo que hace. Ahí va Will Smith junto con Bill Pullman —ninguno de los dos va a ganar el Oscar por eso, porque son realmente malos— para enfrentar a los marcianos y los derrotan ¡el 4 de Julio, el día de la Independencia de Estados Unidos! El mundo es salvado por el presidente de los Estados Unidos justo el mismo día de la Independencia. Señores, gracias. ¡Gracias! Les pagamos todo. Les pagamos la deuda con un 800 por ciento de interés. Porque ustedes han salvado al mundo una vez más. El problema es quién los salva a ellos en este momento.

Por si queda alguna duda: *Día de la Independencia* es la película de la globalización, Estados Unidos pelea en nombre de todo el planeta, con su Presidente al frente. Es como si George W. Bush se hubiera subido a un avión y derrotado a todos los talibanes que andaban sueltos, confundiéndolos con marcianos. La idea del marciano que ataca es la idea del exterior que ataca. Y el exterior siempre ataca a Estados Unidos. En realidad, Estados Unidos es un país que se caracteriza por sentirse atacado, y responde con una fiereza descomunal. Entonces, es mejor no atacarlo.

Una reflexión final: la pulverización de la Casa Blanca por una embestida marciana es una de las escenas más divertidas y atractivas de la película. Siempre creí que esas imágenes le hubieran gustado mucho a Ernesto «Che» Guevara...

Volvamos a los tiempos de la Guerra Fría. Don Siegel es el director de *Los usurpadores de cuerpos* (1957), protagonizada por Kevin McCarthy, un actor que tiene el mismo apellido que el perseguidor Joseph McCarthy, el senador obsesionado con los comunistas. Siegel se caracterizó por formidables policiales, como *Madigan* (1968), con Richard Widmark y Henry Fonda, y *Harry el Sucio* (1971), la película que consagró a Clint Eastwood, uno de esos actores que cada vez fueron dando más, hasta destacarse como un excepcional director.

El protagonista de *Los usurpadores de cuerpos* se da cuenta de que muchos de sus amigos ya no actúan como solían actuar. Usted observe lo horrible que es esto. Un día se encuentra con uno de sus amigos y ve que tiene la mirada fija, habla de un modo mecánico, le toca la mano y la siente fría. ¡Algo se apoderó de él! Pero ¿quién?, ¿o qué? ¡Acertó! Unos marcianos que dominan los cuerpos de la gente. En realidad, es la ideología comunista que se apodera de los cerebros de los buenos ciudadanos norteamericanos.

Hay dos escenas que son muy importantes. Primera escena: Kevin McCarthy besa a su novia, Dana Wynter, pero se da cuenta que ella ya no es ella. Es una de las imágenes más terroríficas que he visto en el cine. Segunda escena: al final de la

historia, el solitario e incomprendido protagonista queda en una autopista a merced de los autos que van y vienen. «¡Esas personas que me persiguen no son humanas! ¡Escúchenme! ¡Estamos en peligro!», les grita a los conductores. Y vuelve a la carga: «¡Miren! ¡Imbéciles! ¡Están en peligro! ¿No lo ven? ¡Andan detrás de ustedes! ¡Andan detrás de todos! ¡Nuestras esposas, nuestros hijos, todos! ¡Ya están aquí! ¡Usted será el siguiente!». En un momento, mira a la cámara y le grita al espectador: «¡Usted será el siguiente!».

En Argentina, el director Emilio Vieyra hizo *Después de la mentira* (1962), en la que se sumaba al macartismo vernáculo para denunciar la «infiltración comunista». La película no tuvo éxito. Quizá debió llamarse *Antes de la verdad* o *Al costado de lo verosímil*. «Yo soy uno de ellos», decía Julia Sandoval al final del film.

De alguna manera, la escena final de *Los usurpadores de cuerpos* remite al famoso texto atribuido erróneamente a Bertolt Brecht: «Primero se llevaron a los comunistas, pero a mí no me importó porque no era comunista... ahora me llevan a mí, pero ya es demasiado tarde».

¿Qué representa el marciano? El marciano es el temido «otro». El Otro. También podemos llamarlo la Otredad, es decir, aquello totalmente distinto a mí. No sé lo que es ese Otro, pero sé que ese Otro me invade y al invadirme me viene a quitar mi individualidad. Esto se ve, en especial, en *Los usurpadores de cuerpos*. Los marcianos que usurpan los cuerpos y las mentes de los habitantes de un pueblo son, en realidad, una metáfora del comunismo penetrando en Estados Unidos, conquistando cuerpos y mentes. Y a eso fueron los marcianos en *Los usurpadores de cuerpos*, a usurpar los cuerpos y las mentes de los buenos ciudadanos estadounidenses, occidentales y cristianos, en una sociedad que se ve obligada a defenderse. Esa sociedad deviene en paranoica, que intuye enemigos por todos lados. Las películas de marcianos pretenden entretener, pero su fin es excitar el miedo. ¡Cuidado!, porque el que está a su lado puede ser un marciano, o sea, un comunista. «Usted puede ser el próximo», dice Kevin McCarthy, en *Los usurpadores de cuerpos*.

Vuelvo a *La guerra de los mundos* y el macartismo. Durante aquellos años las posibilidades de trabajo en el mundo del cine estaban condicionadas por la existencia de «listas negras», elaboradas por McCarthy y sus secuaces. Las listas negras son uno de los símbolos antidemocráticos por excelencia. En ellas figuran quienes están prohibidos por el poder del Estado, que es el que determina sobre la vida del otro. Hubo muchos guionistas que daban sus guiones a terceros para que los presentaran y les dieran unos dólares por ese trabajo. Los *black list* eran los perseguidos por el paranoico senador McCarthy, que estaba absolutamente convencido de que la Nación era penetrada por ideologías exóticas. Ideologías exóticas, ideologías que expresan una subversión total de nuestro estilo de vida... todas frases que nos suenan conocidas a los argentinos. Las ideologías extrañas atentan contra el ser nacional.

Hollywood ha hecho películas muy entretenidas sobre los marcianitos. Pero el

metamensaje, eso que se desea que perdure más allá del entretenimiento, sobrevuela: «¡Cuidado! Nuestro estilo de vida tradicional, el *american way of life*, tiene que ser protegido, y esta gente viene de afuera para subvertirlo. Debemos luchar contra ellos». En *La guerra de los mundos* los marcianos son derrotados por las bacterias de la Tierra, a las cuales los invasores no están acostumbrados. La película termina con un giro religioso: «Dios, en su infinita sabiduría, puso bacterias en la Tierra que los seres humanos pueden tolerar, pero los marcianos no». Es como si se hubiera afirmado «Dios está de nuestro lado», tal como decía Bush para justificar la guerra. Bush sostenía «Dios no es neutral», o sea, «Dios está con los Estados Unidos», o sea, «todo aquel que venga a atacarnos va a atacar nada menos que a Dios, porque Dios está con nosotros y eso nos vuelve invencibles».

Películas malditas

La ciudad sombría, nocturna, es el espacio en el que el fracasado encontrará su perdición. Estas películas de perdedores desafiaban el sueño de Joseph McCarthy y de John Edgar Hoover de una nación poderosa, donde la libertad aseguraba la felicidad para todos. No hay película más negra y pesimista que *Siniestra obsesión* (*Night and the City*, 1950), de Jules Dassin. *Cadenas de roca*, de Billy Wilder (en España se la llamó *El gran carnaval*, título que me gusta mucho; aquí se la conoció con el horrendo *Cadenas de roca*; pero el nombre original era *Ace in the Hole*, 1951), muestra la ruindad de sus ambiciosos personajes, el carnaval de un pueblo que utiliza la agonía de un hombre como un *show*, un circo, un espectáculo para la prensa.

En una época en que el pesimismo estaba prohibido y se castigaba, estos dos films malditos se atrevieron a mostrar el lado menos amable de la vida. Hay películas que son malditas porque son grandes películas, si no fueran grandes películas nadie las llamaría malditas, nadie las lloraría. En realidad, lloramos que estas películas no hayan sido vistas por la gente, lloramos que hayan sido ignoradas, lloramos por sus directores, por sus actores, por sus técnicos, por las compañías que las hicieron.

Estos dos films tienen un motivo para ser considerados malditos. *Siniestra obsesión*, con un gran trabajo protagónico de Richard Widmark, tuvo que rodarse en Londres porque Dassin, su director, estaba en las listas negras del senador McCarthy. Darryl Zanuck, presidente de la Fox, le dijo: «Jules, andate, porque aquí te va a ir muy mal. No vas a filmar la película, vas a limpiar tu celda. Hacela en Londres. Yo te la voy a seguir financiando». Y Dassin se fue a Inglaterra, con Widmark y Gene Tierney, que está bellísima. Allí completó el elenco con actores ingleses. La segunda película, *Cadenas de roca* fue protagonizada por Kirk Douglas, el padre de Michael Douglas (hay quienes dicen que lo peor que le pasó al cine fueron los Douglas). Acá, Kirk Douglas logra contenerse, gracias a la labor de Wilder. Porque hay actores que no son efectivos, se desbordan demasiado, sobreactúan, algo que también le ocurría a Anthony Queen, pero los buenos directores les dicen, «mirá, Kirk (o mirá, Anthony), pará un poquito, porque esto ya parece un circo ambulante. Vos tenés que estar sufriendo y no arrancándote los pelos».

Night and the City abre con un Widmark, que se llama Harry Fabian, perseguido.

Está corriendo. Corre durante toda la película. Esa escena define al personaje. No sabemos de qué huye, pero sabemos por qué corre. Corre porque desea hacer algo importante con su vida. «Quiero ser alguien. Solamente quiero ser alguien», dice. Está desesperado por ser alguien, lo que lleva a un planteo filosófico, el tema del Ser, nada menos.

En un momento le abre la cartera a Gene Tierney:

—No encontrarás dinero ahí, Harry.

—¿Me estás espiando? Solo buscaba un cigarrillo. (Ella le da uno). ¿Cómo te iba a robar? ¿Qué te hace pensar que...?

—¿De quién huyes ahora?

—¿Huir? ¿Yo? Pero si ya me conoces.

—Tres días y tres noches esperando, sin una palabra.

—He estado muy ocupado.

—Creí que estarías tirado en la calle con un cuchillo en la espalda.

Yo vi esta película en el cine Eden Palace de Villa Urquiza. Creo que era 1952. Tendría 9 o 10 años. Descubrí la muerte en la escena en que Phil Nossross, el gordo que hace Francis Sullivan, le dice a Widmark: «Lo tienes todo... pero eres hombre muerto, Harry Fabian. Hombre muerto». Yo salí del cine con la cabeza que me explotaba. Luego, uno crece y se olvida de cosas, quiere ser grande, llega a ser grande... Busqué esa película por años. No la encontraba, hasta que conseguí la dirección de Jules Dassin y le escribí. Me contestó en un papel no demasiado grande, que arriba tenía impreso su nombre: «No sé nada de esa película. No la tengo. Quizá la tengan en la Fox. Pero no se la pida a Richard Widmark porque él lo único que dice de ese film es “¡uy, cuánto tuve que correr en esa película!”». Esta película marcó mi vida y, a pesar de su maldición, está considerado uno de los más grandes *films noir* de la historia del cine.

El *film noir* surge durante los años 40 en Estado Unidos, con una estética basada en la luz expresionista de los alemanes. Para mí, la escena perfecta del cine negro se produce cuando un personaje entra a una habitación; no enciende la luz general, sino una lámpara, que esparce una claridad zonal. Ese personaje se acerca a esa pequeña luz, que corta su rostro entre claros y oscuros. En ese período inicial se ruedan películas formidables como *Los asesinos* (1946), de Robert Siodmak; *El beso de la muerte* (1947), de Henry Hathaway; *La jungla de asfalto* (1950), de John Huston.

El héroe del *film noir* es un antihéroe. Su antimacartismo es feroz. Vive en plena Guerra Fría, en plena pasión del anticomunismo norteamericano. El *film noir* expresa que en Estados Unidos hay tipos que nacen para perder, que no ganan nunca. Como Harry Fabian, el personaje de *Siniestra obsesión*, que hace de todo para llegar a ser alguien, pero no llega a ser nada, porque no puede, porque está condenado. Por eso es un héroe de *film noir*, porque lleva la oscuridad en el alma. Está señalado para perder.

El héroe del *film noir* es un héroe urbano. La ciudad está hecha para que él se pierda, para que pierda. Harry Fabian se muestra perseguido en todo momento. Desesperado sale a la calle, casi lo atropella un auto, y se recuesta contra una pared. Expresa miedo en su rostro, terror. Es el instante en que se da cuenta de que la ciudad lo amenaza.

Ofrecen mil libras por él porque por su culpa ha muerto el padre del jefe del hampa del bajo Londres. Finalmente llega agotado a la casucha de una amiga, en la que se encuentra con la mujer que lo ama, Gene Tierney. Ella le dice: «Podrías haber sido cualquier cosa. Cualquier cosa. Tenías cerebro, ambición. Trabajabas más duro que diez hombres juntos, pero en las cosas equivocadas». Y de pronto se produce un cambio increíble en él, un cambio hacia la grandeza. Tiene un raptó shakesperiano de locura. Va a sacrificarse para devolverle a la mujer que ama algo de todo lo que le quitó.

El título en inglés, *Night and the City*, fue tomado y transformado por la exitosa serie televisiva para mujeres *Sex and the City*, con Sarah Jessica Parker. El film también tuvo su *remake*, en 1992, con Robert De Niro y Jessica Lange, que fue lamentable, con final feliz.

La otra película maldita de este capítulo, *Cadenas de roca* o *El gran carnaval*, solo deparó amargura para aquellos que la realizaron. Una enorme amargura por la mediocridad de la clase media norteamericana, que se horrorizó del pesimismo de la historia, de la visión oscura de la condición humana. Billy Wilder tuvo que soportar severas críticas. ¿Qué es «el gran carnaval»? Es el que arma la gente que se acerca a una persona en desgracia fingiendo que quiere ayudar, y el periodismo que monta un espectáculo. Leo Minosa (Richard Benedict) queda atrapado en una mina que antes había sido un cementerio indígena. El hecho se convierte en un acontecimiento que rompe la monotonía de aquel pueblo montañoso de Nuevo México. Vienen de todos lados a ver el lugar, instalan quioscos de «perros calientes». «Vamos por ti, Leo. Espéranos, Leo», cantan afuera. La mujer de Leo, Lorraine (Jan Sterling), lo odia, quiere que se muera. Solo desea que el periodista Chuck Tatum (Kirk Douglas) se la lleve a New York, porque está harta de ese páramo.

Jan Sterling se consagró como una de las mejores villanas del cine negro con este film (su cabellera platinada, falsamente platinada, se parece mucho a la de Lana Turner en *El cartero llama dos veces*. Dicen que Manuel Puig echaba de su casa a quien hablara mal de Lana Turner. Eso lo haría él. Yo recibo contento a aquellos a quienes no les gusta Lana Turner, porque no me la banco...). Las otras villanas del cine negro son, a mi gusto: Jane Greer, en *Out of the past* (1947), dirigida por Jacques Tourneur y protagonizada por Robert Mitchum; Virginia Mayo en *White Heat* (1949), dirigida gloriosamente por Raoul Walsh; Bárbara Stanwyck en *Double Indemnity* (1944), de Billy Willer; y Gloria Grahame en *The Big Heat*, la película de Fritz Lang, protagonizada por ese tronco impresionante de Glenn Ford, secundado de manera

notable por Lee Marvin.

En *Cadenas de roca*, Kirk Douglas es un periodista inescrupuloso. «Somos tres personas sepultadas, Leo, usted y yo. Los tres queremos salir y así lo haremos, pero lo haré con elegancia. Usted también puede. No por once apestosos dólares. Ha visto a esa gente. ¿No son un poco aburridos? Para mí son solo el principio. Podrían ser el Sr. y la Sra. América. Antes no estaba seguro, pero ahora sí. Quieren saber. Lo quieren todo. La historia y las hamburguesas. Usted venderá hamburguesas, perritos, refrescos y alfombras indígenas. Esta noche tendrá la caja llena», le dice a Jan Sterling, que no está muy convencida.

En realidad, lo que Kirk Douglas busca, dicho en forma filosófica, es la creación de un acontecimiento: Leo Minosa enterrado en la montaña. Él es el único que ha tomado contacto con el pobre atrapado y va a manejar la situación. La llegada de curiosos y de la prensa convierte el hecho en un carnaval. Y ese carnaval lo maneja Chuck Tatum, que pretende volver al periodismo grande a través de ese gran carnaval (el llegó a ese pueblito en busca de un tema impactante para ganar fama y retornar triunfante a la ciudad).

Y llega el final. «¡Silencio todo el mundo! ¡Apaguen la música y escuchen! ¡Les habla Chuck Tatum! ¡Escúchenme! ¡Escuchad! ¡Escuchad! Leo Minosa ha muerto. Ha sido hace un cuarto de hora, cuando faltaban tres metros para llegar. Ya no se puede hacer nada. Nadie puede arreglarlo. Ha muerto. ¿Me oyen? ¡Ahora vuelvan todos a sus casas! Se acabó el circo».

La escena en la que Kirk Douglas se dirige a la gente apiñada en el lugar es una de las escenas más impactantes del cine de todos los tiempos. Él va herido a la redacción del diario de pueblo en el que trabaja, porque Jan Sterling, la rubia que no le importa que su marido haya muerto, lo tajeó con una tijera. El dueño del periódico, un tipo honesto, escucha de su reportero: «¿Recuerda que le pedí mil dólares? Bueno, puede tenerme gratis». Y el plano final es la caída de Kirk Douglas, que se desploma casi sobre la cámara. Wilder tira el cadáver a los espectadores, a nosotros. Chuck Tatum muere en nuestros brazos, como si el director nos dijera: «Háganse cargo ustedes. ¿No es la vida de todos un gran carnaval? ¿No lo descubrió Chuck Tatum? ¿No pagó el precio de morir porque es un personaje de *film noir*? Chuck Tatum son ustedes. Mueran con él. Y háganse cargo de lo que él está diciendo al morir de este modo». Y los que descubren cómo es la vida en realidad son esos tipos que pierden. Que pierden a fuerza de descubrir la verdad. La verdad es que la existencia del hombre en este planeta es muy negra y que el ser humano construye un gran carnaval de mentiras, falsedades, traiciones, deslealtades, crímenes.

Siniestra obsesión y *Cadenas de roca* son dos películas malditas, pertenecientes al *film noir* norteamericano. Quizá desde ahora sean un poco menos malditas. Son dos películas formidables, que han tenido mala suerte. El cine negro, con una estética heredera, en cuanto a la fotografía, la luz y a la sombra, del expresionismo alemán, expresa al héroe trágico, al perdedor enclaustrado en la ciudad. En este sentido es

subversivo: expresa que en ese paraíso de la democracia y de las libertades hay desesperados que mueren, que corren hasta morir, que no logran conquistar lo que buscan y que mueren sin conseguirlo. Es también un cine sobre perdedores, que muestra dos cosas: personajes de la mala vida que roban para vivir, porque ansían salir de una sociedad que los oprime; y el fracaso del robo, que sentencia que «de esta sociedad no salís». Ni siquiera robando. El cine negro es un cine antimacartista. Por eso su auge y desarrollo a fines de los 40 y comienzo de los 50.

El héroe del cine negro muere sin conseguir lo que busca. Si extendemos un poco este concepto, todos estamos condenados a no conseguir en esta sociedad lo que buscamos. Son muy pocos los que lo consiguen, porque esa es, precisamente, la esencia de esta sociedad. Y el resto somos todos perdedores, todos héroes del cine negro. Usted también es un héroe del cine negro. Ganadores hay muy pocos. Y esos son los dueños del poder. El héroe del cine negro expresa la angustia existencial de quien busca algo que lo arranque de la pobreza, la miseria, el frío de la muerte. Porque el frío de la muerte es, en última instancia, la soledad, el abandono, es la falta de amor, la falta de poder. Es el cadáver de Harry Fabian arrojado al río como si fuera una bolsa de basura.

¿Quién se creía que era Billy Wilder, un extranjero que había llegado a Hollywood, salvado de los campos de concentración, y que comenzaba a llenarse de dinero, para rodar una película en la que insultaba al pueblo norteamericano? Los críticos norteamericanos no aceptaron la mirada despiadada de Wilder sobre el pueblo de su país, lejos de la bondad y la generosidad ¿Cómo se atrevió a presentarlo como una *troupe* de fantoches? ¿Cómo pudo burlarse así? ¿Por qué equiparó los esfuerzos por salvar a Leo Minosa de las entrañas de la montaña con un *show* para la diversión de los curiosos y la prensa?

Sin embargo, los cuestionamientos no le deben haber incomodado mucho: era un hombre de un gran sentido del humor. Una vez llegó a una fiesta, y le dieron a destapar una botella de champán. Maniobraba con el corcho, pero no podía. El lugar estaba lleno de gente muy fina. De pronto lanza: «¡Caramba! Cuarenta y cinco años masturbándome y no puedo destapar una botella de champán». ¡Ése era Billy Wilder! Como todo tipo que tiene una visión muy negra de la vida, poseía un gran sentido del humor y de la ironía, que es la única manera de sobrellevar la existencia.

Las comedias son eternas

Las comedias son eternas porque el sufrimiento siempre acecha. Aquí hablo de la historicidad de la condición humana. A través de las épocas, el hombre ha necesitado reír para tolerar un mundo, con frecuencia, intolerable. Hasta de la muerte nos podemos reír. Hasta de lo macabro. La alegría es lo más alto que el ser humano puede conseguir, pero solo conoceremos la alegría si antes conocemos el sufrimiento. Si hemos sufrido de verdad, jamás incurriremos en una estética del sufrimiento, sino en una exaltación de la vida. De la historia como un camino hacia el fin. Pero un camino pleno, gozoso, en el que hemos dejado atrás los padecimientos y descubrimos lo más alto que los seres humanos pueden alcanzar, la alegría, esa ligazón con la totalidad de lo real de la que somos parte jubilosa.

¡Qué bueno, lectores, que estén ahí y que hayan llegado hasta este capítulo, porque si no estuvieran ahí, yo no estaría aquí! Esta estupidez la decía un cómico en una película de Woody Allen. Y le explicaba a Woody: «Usted es el guionista. Escúcheme bien cómo inicio mi *show*, así me va conociendo». Después de oírlo, Woody pensaba: «¡Dios mío, qué estúpido! ¿Cómo voy a poder escribir para este idiota? ¿Qué chiste podré inventar?». «Ahora les voy a mostrar», decía el tipo, «cómo me presento: ¡Hola amigos! Qué suerte que estén ustedes ahí porque si ustedes no estuvieran ahí, yo no estaría aquí». Y Woody seguía pensando: «Es un idiota completo. Es totalmente tarado». ¡Esa es la comedia! Nos reímos cuando pasa eso, porque, efectivamente, lo que dice ese cómico es un cliché, una tontería. Y Woody, un tipo brillante, logra una escena graciosísima.

Las comedias son eternas porque así como el hombre tiene una tendencia a matar, también posee una tendencia a divertirse. La vida solo es tolerable si la tomamos con cierta alegría. Hay un concepto de alegría que quiero explicitar, que no tiene nada que ver con la risa, sino que es una alegría de estar en la vida, de estar en el mundo, una alegría profunda que me liga a la totalidad de lo que existe y que me permite estar abierto a la risa, al sentido del humor, a lo que llega a mi corazón, abriéndolo a la felicidad. Por eso las comedias nos ayudan a reír, y benditas sean por ello. Ojalá nunca dejemos de hacer comedias.

La primera que analizaré presenta a un actor excepcional que, seguramente,

tendrán en su memoria. Debutó y protagonizó *Lawrence de Arabia*, en 1962: Peter O' Toole. Así como Richard Widmark tuvo su gran debut en *El beso de la muerte* (1947), tirando a una parálitica por la escalera, Peter O' Toole lo consiguió con *Lawrence de Arabia*. Veinte años después protagonizó una gran comedia, *Mi año favorito*, inspirada en la decadencia del actor Errol Flynn, una estrella de Hollywood que fue dirigida en varias ocasiones por el gran Raoul Walsh. Peter O' Toole interpreta el personaje de Alan Swan (Alan Cisne), un actor en el ocaso que había rodado un sinnúmero de films románticos y de aventuras. El mundo de la televisión lo sorprende en aquel 1954, año en que se desarrolla la historia. Un ataque de pánico lo acosa:

—Se ve estupendo. ¿Cómo se siente?

—Sorprendentemente bien. Y haré una predicción. Necesito un par de tomas de cámara. Hoy... la primera perfecta.

—Aquí la primera es la única. Es televisión en vivo.

—¿En vivo? ¿Qué quiere decir eso?

—En el momento que usted salga a escena lo verán 20 millones de televidentes.

—Espera un momento. ¡Espera un momento!

—Se ha puesto pálido.

—¿Del lente de la cámara a las casas de esos millones? ¿Por qué no me lo explicaron antes?

—No tema. ¡Nuestro público es muy bueno!

—¿Qué público?

—¿Para qué cree que son esas butacas?

—No actúo ante un público hace 28 años. ¿Público? Tengo que pensarlo.

—¿Pensarlo? ¡Ay, madre mía!

—¿Qué hace?

—Bebo y me voy.

Errol Flynn era alcohólico, al punto que iba a las reuniones pasado de copas, y el personaje que hace Peter O'Toole sigue ese camino. Mereció ganar un Oscar por esta película, pero, como ya dije en otro capítulo, la historia grande del cine norteamericano no pasa por la Academia. La actuación de O'Toole es gloriosa, como también la de un actor que lo acompaña en algunas escenas violentas, Joseph Bologna. O'Toole toca el cielo con las manos: está sublime, divertido, demuestra que puede hacer una película épica, como *Lawrence de Arabia*, y una comedia como *Mi año favorito*.

Otro actor interesante, no tanto como O'Toole, porque me merece algunos reparos, es Dustin Hoffman. Protagonizó *Tootsie* (1982), una comedia divertidísima, hecha para su lucimiento personal, que siempre me hizo reír. Hoffman es

multifacético. Surgió con *El graduado* (1967) y se consagró con *Un cowboy de medianoche* (1969), en el personaje de Ratso, una película dirigida por John Schlesinger. En *Tootsie* llega a la cumbre de su versatilidad, haciendo dos personajes a la vez: un actor desempleado, Michael Dorsey, que decide disfrazarse de mujer para conseguir trabajo. Así nace Dorothy Michaels.

Dorothy consigue un papel en una telenovela, se convierte en una estrella famosa, pero tiene que enfrentar algunas dificultades. En la tira, hay alguien que la acosa, Mister Tong, es decir, Señor Lengua. Todas las actrices que trabajan con él conocen su técnica para besar: «Mr. Tong, por favor, no. Marquemos la escena, pero usted no tiene por qué meterme la lengua; esto es una telenovela y no tiene derecho». Dorothy consigue zafar. Hoffman consigue convencer a todos de que Dorothy es una mujer atractiva o, al menos, con un atractivo tan especial que hace que los hombres se enamoren de ella. Otro que cae rendido es Charles Durning. La película fue dirigida por Sydney Pollack. Hay muchos que lo odian, pero esta película la hizo muy bien. En la escena final, ya develado el misterio, el personaje masculino de Hoffman le confiesa a Julie Nichols (Jessica Lange): «Fui mejor hombre contigo siendo mujer que lo que jamás lo fui con una mujer siendo hombre».

Retrocedamos hasta 1937, a los tiempos en que se filmaba un estilo de comedia formidable, inolvidable, en manos de notables directores, como Howard Hawks, que después dirigió westerns como *Río Bravo*. La *screwball comedy*, que puede traducirse como «comedia alocada», se impuso por aquellos años. En ella podía pasar de todo. Una de las parejas más brillantes que se dedicó a este género fue la de Irene Dunne y Cary Grant (recuerdo que mi madre pronunciaba «Irene Dun», pero sus amigas la corregían con sus conocimientos de inglés: «Airin Don»). Hoy ha quedado en el olvido, pero fue una comediente notable). Juntos hicieron *La pícaro puritana* (*The Awful Truth*), dirigida por Leo McCarey, un formidable director de comedias. Pero el nombre trascendió a la comedia. *The Awful Truth*, además, fue el título que Michael Moore dio a su programa en la TV británica entre 1999 y 2000.

En la película, Cary Grant demuestra una condición magnífica para la comedia, que más tarde será una de sus características. Durante un tiempo hubo un test para saber si alguien sabía o no de cine. Manolo Marinero, en su biografía sobre Humphrey Bogart, afirmaba que para saber si una persona conocía de cine había que preguntarle qué clase de actor era Cary Grant. Si la persona contestaba «Cary Grant es un comediente de películas ligeras», no sabía nada de cine. Pero si en cambio respondía «Cary Grant es un gran actor», había que tenerlo en cuenta. En efecto, Cary Grant es un gran actor, ¡pero un gran actor! Pudo trabajar con todos los directores, ser un comediente formidable en *La pícaro puritana* y protagonista de películas fundamentales de Alfred Hitchcock, como *Notorius* (1946) y *North by Northwest* (1959). Hitchcock quería ser como Cary Grant, pero era demasiado gordo y feo...

En una escena de *La pícaro...*, Irene Dunne huye enloquecida en un auto y es

perseguida por uno de esos típicos policías en motocicleta que hemos visto en tantas películas. Ella se detiene y el policía le pide: «A ver, déme su licencia de conducir o, mejor, dígame el número de su licencia de conducir». Y ella le responde: «Dígame usted el número de la chapa de su motocicleta». El policía queda atónito. Aquí demuestra una rapidez y una gracia difíciles de equiparar.

La comedia más negra que he visto en mi vida fue *Malos pensamientos* (*Very Bad Things*, 1998). Es una película poco vista, —creo yo por lo terrible—, escrita y dirigida por el debutante Peter Berg, que plantea el abismo de la moral. Leonard Maltin, el crítico más conocido de Estados Unidos, la odia, la detesta. Su trama es sencilla. Un muchacho hace su último viaje de soltero con sus amigos. Pronto se va a casar con Cameron Díaz. Son cinco amigos, que se instalan en un hotel de Las Vegas. Llamam a una prostituta, una chica oriental, que pesará no más de 50 kilos, muy *sexy*. Uno de ellos la lleva al baño para tener sexo. En medio del descontrol, la apoya contra una pared de la que sobresale un perchero de metal. La chica mueve su cabeza en un movimiento del placer y se clava el perchero en la nuca. El muchacho sale desesperado y les dice a sus amigos que mató a la prostituta. Arrastran el cuerpo a la sala, y el personaje de Christian Slater hace uno de los planteos morales más extraordinarios de la historia del cine. «¿Ven esto?», les pregunta señalando el cadáver. «Si sacamos toda la basura que nos metieron en la cabeza desde niños, la moral, la religión, Dios, el bien, el mal..., solo tenemos aquí un bulto de 50 kilos. Nada más». Y continuaba: «Tenemos que sacarlo del hotel, porque si no vamos a ir presos. Para sacarlo, tenemos que trozarlo en pedazos y meterlos en una valija». Cuando se disponen a esa tarea macabra, llega un policía afroamericano, que comienza a hacer preguntas incómodas. De pronto, Christian Slater le clava un sacacorchos en la espalda y lo liquida. Ahora son dos cadáveres. Los despedazan en el baño y envuelven esos trozos en bolsas de plástico. Luego, a las valijas. Para eso han tenido que bajar y comprar varios elementos. El plan es enterrar todo en el desierto. Pero uno de los amigos comienza a arrepentirse y Slater le lanza otro planteo moral: los caminos son dos, el desierto o la policía.

Finalmente, todos eligen el desierto. Una vez que enterraron los restos, uno de los amigos, de origen judío, plantea que los cadáveres no pueden estar mezclados, sino que hay que separar los pedazos de cada difunto y sepultarlos juntos para que descansen en paz:

—Esperen ahí. Esperen ahí. Esperen, esperen...

—¿Qué?

—No podemos hacer esto.

—Ya lo hicimos.

—Me refiero a las valijas. No los podemos enterrar así dentro de las valijas.

—¿Por qué?

—Porque es un sacrilegio.

—Cómo, ¿así?

—De acuerdo con la ley judía. Los miembros son considerados una parte sagrada del espíritu humano. El cuerpo debe estar unido o el alma no descansa en paz.

—Eso es lo que estamos haciendo.

—¡No, no lo es! Las partes están todas separadas. ¡No les podemos hacer esto!

—Ella es asiática. En Asia no hay judíos.

—¡Eso no es cierto! Michael, ¿en Asia hay judíos?

—Sí. Hay judíos en Asia. Él tiene razón.

—¿Qué carajo debemos hacer?

—Vamos a abrir las valijas, tirar los cuerpos y unir las partes correspondientes.

—¡Ni lo pienses!

—¡Eso es lo que vamos a hacer! ¡Tenemos que hacer esto, rayos!

—Está amaneciendo.

—¡No soy flexible con esto!

—¡Vamos a hacerlo!

—Acá tengo la cabeza de ella.

—Esto es la cabeza de ella.

—Aquí tengo todo mezclado.

—Yo tengo una...

—¡Abre esa valija de mierda!

—¿Si?

—¡Cara!

—¡Santo Dios! ¡No la tires así! ¡Ten más respeto!

—Tengo la pierna inferior de ella y la pierna superior de él.

—No te pongas histérico, Moore.

—¿Cómo es esto, Adam?

—Si no quieres hacer esto, ¡siéntate!

—Yo me encargo de esto, ¡rayos! Ustedes no son capaces, por lo tanto ¡siéntense!

—¡Esperen! ¿Esto es de ella?

—¡Eso es de ella! ¡Eso es de él!

—¡Vamos con esto!

—Unan el tronco de él, busquen el tronco de él. Traigan la cabeza. Vamos a comenzar. Empecemos por el negro y pasamos a la china. Vas a quedar conforme.

—¿Les importaría callarse?

—¡Tengo dedos de los pies! ¡Tengo los dedos de los pies! ¡Son los dedos de alguien!

«Tenemos que rezar por ellos», avisa alguien. Christian Slater acepta y dice una frase descomunal: «Bueno, Dios, esto que hicimos, de acuerdo, está mal...». ¡Humor negro puro! Hay que tener cierto estómago para tolerar algunas comedias negras, y

también cierto coraje para reírse de algunas cosas, porque nada de lo que ocurre en *Malos pensamientos* es para reírse. No puedo evitar reírme con el humor negro. Antes hemos analizado otro tipo de humor, por ejemplo, en *La pícaro puritana*, un humor sofisticado. También a Peter O'Toole, el comediante elegante, el gran actor británico, y a Dustin Hoffman, polifacético, disfrazado de mujer. Son otro tipo de comedias. Cada vez que vuelvo a verlas no paro de reírme.

Schiller escribe *El Himno a la Alegría* y Beethoven, sordo, al final de su vida, cuando ya no podía oír lo que componía, cuando tenía que pegar su oído al piano para escuchar algo de lo que tocaba, compone la más gigantesca de todas sus sinfonías, la más profunda y la más alegre. Es la única sinfonía que Beethoven hace para coro; el coro entra en el cuarto movimiento, el último; allí canta *La Oda a la Alegría*. Un hombre, que es un gran músico, pero al que la vida castigó con la sordera, compone un himno que insta a la felicidad.

Para mí, la palabra «alegría» difiere de la palabra «felicidad». Alegría nos refiere a algo más profundo, a una ligazón con lo más vital. E incluso tiene un aspecto religioso. La palabra «religión» viene del latín *re-ligatio*, estar ligado a. Y la alegría nos liga a, por eso tiene algo de religioso. Nos re-liga con la totalidad del mundo y sobre todo con nuestros semejantes. La alegría es lo que nos permite comprender a los otros, amarlos, ser sinceros, tolerar el mundo con sus desgracias, saber que es atroz, que la gente muere, que hay guerras, asesinatos, torturas. Pero también nos permite decir: «este es el mundo que hay; en este mundo y en este mismo momento, con guerras, torturas, horrores, en algún lugar, Martha Argerich toca el concierto para piano de Schumann, un gran pintor está haciendo su mejor cuadro o un escritor está terminando su mejor novela». Esto nos lleva a una concepción plena de la vida, que nos abre a la comedia. Y la comedia nos gusta más porque valoramos la risa. La risa es una descarga, porque cuando reímos nos olvidamos por un momento de toda la desdicha del mundo. Reímos porque sabemos que parte fundamental de la existencia es alegría; reímos para disfrutar la posibilidad de estar vivos y de tener un proyecto, y de contar con un mañana, para pensar, gozar, tener sexo, escribir, hacer música o cine, ver un programa de televisión... todas las posibilidades que da la existencia nos la permite nuestra apertura a la vida. Y a esa apertura la llamo alegría.

La alegría es lo que nos permite estar en una actitud abierta hacia la plenitud del mundo. Y la comedia es eso. Al fin y al cabo no hay nada mejor, quizá, que reírse y también reírse de uno mismo, de nuestras falencias, de las tonterías que hacemos. La risa también es permisiva con los otros, para que no los juzguemos tan duramente. Somos imperfectos, los otros son imperfectos, todos somos imperfectos en un mundo estrellado. Miramos la bóveda celestial y es demasiado perfecta, inmensa como para que no nos sintamos pequeños. Y hasta de eso tenemos que reírnos, de nuestra pequeñez. Pero reírnos implica gozar de nuestra posibilidad de estar en este mundo. Porque, como dice Woody Allen en el final de *Hanna y sus hermanas*, sentado en un cine viendo *Sopa de ganso*, de los Hermanos Marx, minutos después de intentar

suicidarse: «Necesitaba un instante para ordenar mis pensamientos, pensar con lógica y considerar al mundo otra vez desde una perspectiva racional. Entré y me senté. Es una película que he visto muchas veces, y siempre me ha gustado, desde niño. Y miraba a toda aquella gente en la pantalla, y empecé a entrar en la película, ¿sabes? Y empecé a reflexionar. ¿Cómo es posible que pienses en suicidarte? Vamos, ¿no te parece estúpido? Fíjate en toda esa gente en la pantalla. Son verdaderamente graciosos, y si lo peor es verdad, ¿qué importa? ¿Y si Dios no existe y solo vives una vez y se acabó? Bueno, ¿es que no quieres pasar por esa experiencia? No todo es una porquería, qué demonios. Y he de pensar en mí mismo, ¡demonio!, no amargarme más la vida haciéndome preguntas que jamás podré contestar; he de disfrutarla mientras dure. Y, bueno, después ¿quién sabe? Quiero decir que quizás exista algo. Nadie lo sabe con certeza. Ya sé, ya sé que la palabra “quizá” es un agarradero muy débil para colgar de él tu vida entera, pero es lo mejor que tenemos. Y entonces me puse cómodo en la butaca y empecé a divertirme de veras».

Woody está viendo *Sopa de ganso* y se está riendo, y la está pasando bien. ¿Y si fuera ese el sentido de la vida? ¿Y si el sentido de la vida fuera lo que me está pasando en este momento?, se interroga. Sentarse en una butaca y reírse con una película de los Hermanos Marx. ¿Por qué pedir más? ¿Por qué querer saber de dónde venimos, hacia dónde vamos, si hay Dios, si no hay Dios, si la muerte...? Quizá lo absoluto o lo más pleno que puede existir en mi vida es que me estoy riendo con una película de los Hermanos Marx, que eran geniales y que trabajaban para eso, para hacernos reír.

La comedia es eterna, nunca decaerá porque obedece a una necesidad del hombre. La necesidad de reír. Reír y unirse a la existencia.

La caída de los dioses

¿Por qué se mató a tanta gente durante el Tercer Reich?

¿Por qué se juzgó a los jueces nacionalsocialistas que debían haber impartido justicia?

¿Por qué se los juzgó por haber impartido esa justicia de acuerdo a la violencia y a la masacre que constituía a ese Estado?

Usted cree que cuando alguien, subordinado a otro, mata por una orden que éste le dio, ¿es inocente o culpable? Tenemos que resolver eso.

¿Por qué la mayoría no dijo nada? ¿Por qué guardó silencio? ¿Por qué nadie hizo nada cuando se escuchaban los gritos en la noche? ¿Por qué no hubo solidaridad?

Todas estas preguntas se responden en una película excepcional. Y vamos a reflexionar sobre ella. Es una de las películas más profundas de la historia del cine, y nos toca a los argentinos directamente en el centro de nuestra conciencia moral.

Juicio en Nuremberg se estrenó en 1961 y fue dirigida por Stanley Kramer, con un elenco excepcional: Spencer Tracey, Burt Lancaster, Richard Widmark, Maximilian Schell, Judy Garland, Montgomery Clift y Marlene Dietrich.

Elegí esta película porque es la primera de importancia sobre el Holocausto. Ella trata sobre uno de los juicios de Nuremberg que transcurrieron entre 1945 y 1947. No es el famoso proceso que se le hizo a Goering, Hesse y compañía, sino que es el que se les siguió a los jueces del Tercer Reich, a aquellos que debían administrar justicia y no lo hicieron, o administraron la justicia que llevó a los condenados a los campos de concentración. La acusación que hace el fiscal, el coronel Tad Lawson, interpretado por Richard Widmark, es por crímenes de lesa humanidad, atrocidades, torturas, que no prescriben, y pueden juzgarse en cualquier oportunidad, más allá del tiempo transcurrido.

Aquí también se reflexiona sobre los campos de concentración, y los argentinos tuvimos 340 campos de concentración entre 1976 y 1983. En ninguna otra dictadura latinoamericana hubo campos de concentración. El Estadio Nacional de Chile, en donde Pinochet mantuvo encerrados a miles de prisioneros políticos, podría asemejarse a algo así. Pero la temática de los campos de concentración nos atañe a nosotros. Los nazis llevaban a los campos de concentración a quienes querían

exterminar, por eso se llamaban «campos de concentración y exterminio». La tortura no era aplicada en esos lugares, pero sí era esencial en la Escuela de Mecánica de la Armada, la ESMA, por ejemplo, porque ahí los detenidos eran torturados para obtener información. En los campos de concentración argentinos, la tortura era búsqueda de información. De manera macabra se denominaba «trabajo de inteligencia». Y la razón humana tiene mucho que ver en todas estas atrocidades. El nazismo no fue irracional, fue una planificación racional del horror. Nada más racional que la construcción organizada de campos de concentración.

El fiscal Lawson (Widmark) afirma: «Distorsionaban, pervertían y destruían el derecho y la justicia en Alemania. Ahora bien, esto es sin duda un delito grave. Pero la fiscalía no citó a los acusados para acusarlos de violar las garantías constitucionales, ni de impedir el debido proceso legal. La fiscalía los acusa de homicidio, salvajismo, tortura, y atrocidades. Ellos comparten con los demás dirigentes del Tercer Reich la responsabilidad de haber cometido los delitos más crueles, más premeditados y más destructivos en la historia de la humanidad. Y tal vez sean más culpables que algunos de los demás. Pues habían iniciado su vida adulta mucho antes del ascenso de Hitler. Las enseñanzas de los nazis no deformaron sus mentes en la niñez. Adoptaron la ideología del Tercer Reich siendo adultos educados, cuando, antes que nada, deberían haber valorado la justicia».

Y uno de los acusados, el exjuez Ernst Janning (Burt Lancaster), le responde: «No es fácil decir la verdad. Pero si queda alguna salvación para Alemania, los que nos sabemos culpables debemos confesarlo. Aunque cause dolor... y humillación. Yo ya tenía un veredicto para el caso Feldestein antes de pisar la sala de Justicia. Lo iba a declarar culpable, sin importar las pruebas. Eso no fue un juicio. Fue un ritual de sacrificio donde Feldestein, el judío, fue una víctima indefensa».

Y luego arroja una catarata de preguntas: «¿Dónde estábamos? ¿Dónde estábamos cuando Hitler comenzó a destilar odio en el Parlamento? ¿Dónde estábamos cuando se llevaban a nuestros vecinos por la fuerza en plena noche a Dachau? ¿Dónde estábamos cuando en cada aldea del país había una terminal que recibía vagones de carga para llenarlos de niños y despacharlos a los campos de exterminio? ¿Dónde estábamos cuando nos gritaban en la noche? ¿Estábamos sordos? ¿Mudos? ¿Ciegos?».

Esos mismos interrogantes los podemos trasladar a la Argentina. ¿Dónde estábamos todos nosotros cuando se llevaban a la gente? Estábamos aterrorizados. Los alemanes también estaban aterrorizados. Pero en los alemanes también hubo una adhesión multitudinaria a la figura del Führer. La pregunta del juez Janning, una eminencia jurídica alemana, es la pregunta más desgarradora, y tiene que ver con la culpa de los pueblos. Los pueblos son culpables de silencio, de tolerancia, de cobardía, de miedo, de falta de solidaridad, de falta de compenetración espiritual, humana, piadosa, con el otro. Y no es raro que una sociedad como la capitalista —la única que hay, la que ha triunfado— esté basada en la mónada social. ¿Qué quiero

decir con esto? Una sociedad basada en la individualidad no genera compromiso con el otro, no produce generosidad. Nos callamos todos, y si se los llevaban «por algo será». Durante toda la película el exjuez Janning está desesperado: ¿Por qué no hablamos? ¿Por qué no dijimos que sí, que oíamos los gritos en la noche? Y lo inadmisibile: ¿por qué, encima, colaboramos?

El defensor de los exjueces nacionalsocialistas es Hans Rolfe, interpretado por Maximilian Schell en una actuación descomunal que le valió un Oscar: «Su Señoría, es mi deber defender a Ernst Janning. Y sin embargo, Ernst Janning dijo que era culpable. No hay duda de que se siente culpable. Cometió un grave error al colaborar con el régimen nazi pensando que sería bueno para su país. Pero si él es declarado culpable, hay otras personas que colaboraron y serán igualmente culpables. Ernst Janning dijo: “Nos fue mejor de lo que jamás hubiéramos imaginado”. ¿Y por qué nos fue bien, Su Señoría? ¿Qué hay del resto del mundo? ¿No conocía las intenciones del Tercer Reich? ¿No había oído las palabras de Hitler transmitidas a todo el mundo? ¿No había leído su intención en *Mein Kampf*, que se publicó en todo el planeta? ¿Dónde quedó la responsabilidad de la Unión Soviética, que en 1939 firmó con Hitler el pacto que le permitió hacer la guerra? ¿Dónde quedó la responsabilidad del Vaticano, que en 1933 firmó con Hitler el concordato que le dio su tremendo prestigio por primera vez? ¿Vamos a declarar culpable al Vaticano? ¿Dónde quedó la responsabilidad del líder mundial Winston Churchill, que en 1938 dijo en una carta abierta al periódico *Times*: “Si Inglaterra sufriera un desastre internacional le rogaría a Dios que nos enviara a un hombre con la inteligencia y la voluntad de Hitler”? ¿Vamos a declarar culpable a Winston Churchill? ¿Dónde quedó la responsabilidad de los industriales estadounidenses que ayudaron a Hitler a reconstruir su armamento para ganar dinero? ¿Vamos a declarar culpables a esos industriales? No, Su Señoría. Alemania no es la única responsable. Todo el mundo es tan responsable por Hitler como Alemania. Es fácil condenar a un hombre que está en el banquillo. Es fácil condenar al pueblo alemán y hablar de la falta de carácter de los alemanes, que permitió el ascenso al poder de Hitler, así como es cómodo ignorar la falta de carácter que permitió a los rusos pactar con él, a Winston Churchill alabarlos, y a los industriales estadounidenses hacer negocios con él».

Hans Rolfe dice que tiene que defender a Janning, pero él ya se declaró culpable de antemano. Entonces, va a preguntar por los otros culpables. En la Argentina también podemos preguntar por otros culpables, que habitualmente no son señalados, por ejemplo, los empresarios que apoyaron a Videla, los Walter Klein, los Martínez de Hoz, los Perriau, los Smart... Hubo un respaldo civil, poderoso, que encumbró a Videla. Lo que dice Hans Rolfe, el brillante defensor de los exjueces nacionalsocialistas, es: «Si tenemos que condenar a estos hombres, entonces vamos a hablar claro, tenemos que condenar al Vaticano, tenemos que condenar a los industriales norteamericanos». Debió haber dicho también «tendríamos que condenar a la familia Krupp», por lo que fantásticamente se ve en *La caída de los dioses*, de

Luchino Visconti; tendríamos que realizar muchísimas condenas, porque todo el mundo había leído *Mein Kampf* y sabía lo que Hitler se proponía, hasta Churchill, el paladín de la democracia, el hombre que dice en 1945 que «ahora se viene la Guerra Fría», y que en 1938, dice Hans Rolfe, aseguró que Inglaterra bien podría necesitar, en un momento de apuro, a un estadista del calibre de Hitler. Y, en consecuencia, se pregunta: «¿Por qué condenar a estos jueces?».

En principio, porque esos jueces pertenecieron al Estado alemán. No se puede condenar a todo el mundo. Lo que hay que señalar es que para que una dictadura terrorífica surja en un país se necesitan apoyos de todo tipo, apoyos extranjeros también. El canciller de Videla, el vicealmirante César Guzzetti, se reunió con Henry Kissinger y le preguntó: «¿Qué es lo que usted quiere que hagamos? Nosotros necesitamos matar mucha gente». Y Kissinger le dijo: «Bueno, pero que sea antes de Navidad». Palabras más, palabras menos, ese apoyo que logró la dictadura argentina, Hitler también lo consiguió de muchísimos países y de los industriales norteamericanos del acero, de Churchill, del Vaticano, de la Unión Soviética.

En esta película en blanco y negro, no todo es blanco o negro. Acá los malos no son solo los nazis. Cuando Maximilian Schell, el defensor Rolfe, va a ver a su celda a Burt Lancaster, el exjuez Janning, le dice: «No se deje asustar por las películas de los campos de concentración, yo tengo imágenes de Hiroshima y Nagasaki, que son mucho peores que las películas de los campos de concentración. Aquí, si es por imágenes, yo las tengo peores, porque ellos, los aliados, también hicieron sus genocidios». Es por eso que Martin Heidegger, el gran filósofo alemán, cuando querían juzgarlo, dijo: «¿Quiénes me van a juzgar, los aliados, los que tiraron las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki? ¿Los aliados, los que liquidaron a la ciudad de Dresden de una forma impiadosa, matando en una noche a más de 200 mil civiles?».

La cuestión es densa, la culpa está repartida. Pero acá se trata de juzgar a los jueces que debieron impartir justicia durante el Tercer Reich y no la impartieron, que condenaron inocentes sabiendo que eran inocentes. Esto es fundamental. Un régimen de terror tiene que condenar inocentes, justamente para ser un régimen de terror. Una de las metodologías fundamentales del terror de Estado es condenar y matar inocentes. Esto es lo que hacía el nacionalsocialismo, y lo que hicieron todas las dictaduras genocidas desde entonces.

Los exmagistrados juzgados en Nuremberg traicionaron doblemente su función: como jueces que deben impartir justicia, porque el Estado debe ser justo a través de sus instituciones, y como jueces que se han sometido a una política genocida ejercida por el Estado, han sido lugartenientes de ese horror y han condenado a gente que se les señaló que debía ser condenada. «Vea, juez Janning, usted debe condenar a este», se le ordenaba, y éste no preguntó si era inocente, lo condenó. Los otros jueces que están en el estrado también. Cuando le llevaban prisioneros le decían «condene a esta persona» y nadie lo ponía en duda. La conciencia moral del juez se enterraba en el fango de la condición humana.

El testimonio final del juez estadounidense Dan Haywood, interpretado por Spencer Tracy, establece con claridad que en Nuremberg se juzga a la civilización. O vivimos en civilización o vivimos como asesinos. Son las dos opciones absolutas entre las que se debate la condición humana. O vivimos en civilización, como dijo Freud, el Eros, el Amor, o vivimos el universo de la pulsión de muerte, del Tánatos. Esa dicotomía que Freud estableció en *El malestar en la cultura*, Eros versus Tánatos, es lo que expresa el juez Haywood: «Afirmo que estas personas deben compartir la responsabilidad final por lo sucedido aquí en Alemania. Esto tiene cierto grado de verdad. La verdadera parte perjudicada de esta sala es la civilización. Pero el tribunal ha decidido que los hombres del banquillo son responsables de sus actos. Son hombres que vistieron la toga y juzgaron a otros hombres. Son hombres que participaron en la promulgación de leyes y decretos cuyo objetivo era el exterminio de seres humanos. Son hombres que, desde su puesto de ejecución, participaron de manera activa en la aplicación de esas leyes, que eran ilegales incluso para el derecho alemán. El principio del derecho penal en toda sociedad civilizada tiene un punto en común. Toda persona que influye sobre otra para que cometa un homicidio, toda persona que suministra el arma mortal para cometer un delito, toda persona que es cómplice de un delito, se considera culpable».

Lo que aquí está en el banquillo de los acusados es la civilización. Y la civilización requiere que una sola vida, una sola vida, tenga un valor absoluto, dice el juez estadounidense. Porque si digo: «mataron seis millones de judíos», es solo una estadística. Un judío, un judío que sufrió, padeció, fue torturado, apartado de su familia, robado, saqueado, humillado, no queda expresado en la estadística, porque ésta no da la carnalidad del dolor, arroja un número impresionante que no permite ver la concreción del dolor. El dolor es algo concreto que se da persona a persona. Si nosotros decimos mataron 30 000 argentinos, no nos estamos dando cuenta de esas muertes, del modo que nos daríamos cuenta si nos muestran el cadáver de un muchacho de 14 o 16 años del Nacional Buenos Aires, por ejemplo.

No hay obediencia debida. En un Estado criminal, es tan culpable el que da la orden como el que la recibe y la ejecuta. No puedo ampararme y decir «me lo ordenaron». No se puede alegar que estaba dentro de una estructura, un Ejército, un Estado, y que se lo ordenó un superior. No hay superiores. Usted es responsable de todos los actos que hace, usted pudo haber denunciado, usted pudo haberse ido. Muchísimos se fueron, se escaparon, y hasta murieron por eso. Ahora, el que lo hace, aunque se lo ordenen, es culpable. La orden no le da ninguna inocencia. La orden no le libra de su culpabilidad. Ningún integrante de las SS que mató gitanos, judíos, opositores, en los campos de concentración, es inocente porque tenía órdenes para hacerlo. Son todos culpables, todos responsables.

Aquí, lo que está en juicio —como dice el juez Haywood— es la civilización. Y también está en juego la dignidad del ser humano. Las filmaciones de los campos de concentración son espeluznantes. Nosotros no tenemos filmaciones de los campos de

concentración argentinos; quizás estén en algún lado... Los norteamericanos, como derrotaron totalmente a los alemanes, entraron y filmaron todo. Esas imágenes muestran la injuria más grande que se puede cometer contra la humanidad. Cuando se convierte a los hombres en basura, aunque sea a uno solo, todos están en peligro. Todos estamos en peligro. No pensemos «le pasó a fulano, le pasó a mengano, no me va a pasar a mí». ¡No! Porque, o se vive en un régimen de juridicidad, que respete a la persona humana, o se vive bajo un régimen de terror, en el cual el Estado persigue, aterroriza y mata a sus ciudadanos.

«¿Qué vas a hacer mañana en el juicio?», le pregunta el brigadier general Matt Merrin (Alan Baxter) al fiscal Lawon (Widmark). Y la respuesta es tajante: «Sabes muy bien lo que voy a hacer». Y el diálogo sigue:

—Sé lo que quieres hacer. Quieres recomendar que los encierren y tiren la llave. ¿Sabes lo que está pasando aquí?

—Sí. Sé lo que está pasando.

—Eres un hombre del ejército. Sabes a lo que nos enfrentamos. Los otros tal vez no, pero tú sí. Te diré la verdad. No sé lo que va a pasar si abren fuego sobre uno de esos aviones. No sé lo que puede pasar. Pero lo que si sé es esto: si toman Berlín, tomarán Alemania. Si toman Alemania, tomarán Europa. Mira, yo no soy tu superior. No puedo ni quiero influenciarte. Pero quiero decirte algo, y quiero decirlo sin vueltas. Necesitamos la ayuda del pueblo alemán. Y eso no se consigue si uno condena a sus líderes a prisión para castigarlos. Lo que importa es sobrevivir ¿no? Sobrevivir lo mejor posible, pero sobrevivir al fin.

—Dime algo divertido, Matt. ¿Para qué fue la guerra?

La advertencia que escucha el coronel Lawson es más o menos así: «No condenes a los jueces alemanes, necesitamos a Alemania en la guerra que se avecina, la Guerra Fría; Alemania debe estar de nuestro lado». Churchill quería continuar la guerra, no quería detenerse hasta llegar a Moscú. Incluso, el general Patton pretendía incorporar a los soldados de las SS para emprender la verdadera guerra, contra el comunismo. Pensaban que el sistema a enfrentar no era el de Hitler, en definitiva un capitalismo de Estado, sino el régimen soviético.

«Cuando vi *Juicio en Nuremberg* en 1961 nunca imaginé, lamentablemente, que estaba viendo una película argentina. Esto significa que *Juicio en Nuremberg* a nosotros nos atañe muy particularmente. Esto significa que *Juicio en Nuremberg* es una película que tenemos que ver, no como algo que les pasó a los alemanes —a los que los norteamericanos juzgaron—, es un tema que tiene que ver con lo que el juez Haywood (Spencer Tracey) dice: “Lo aquí está en juicio es la civilización, lo que aquí está en juego es que cuando se pierde el valor de una sola vida humana, está todo perdido”». Esto lo escribí hace varios años en *Pasiones de celuloide*. Y no perdió vigencia.

Aquellas palabras de Spencer Tracey aún resuenan. Hoy sigue estando en juego la civilización, siguen estando en juego los derechos humanos. Si los derechos humanos son respetados, el hombre va a poder vivir tranquilo. Ahora, ¿qué significa que los derechos humanos sean respetados? Los derechos humanos son los derechos que poseen los ciudadanos ante las arbitrariedades, los excesos y las atrocidades del Estado. Los delitos de lesa humanidad son aquellos que comete el Estado, porque —no está de más recordarlo— el Estado no está para cometer delitos, sino para prevenirlos y, en última instancia, para frenarlos. Pero, cuando el Estado se transforma en el que comete el delito, estos crímenes son de lesa humanidad. Las Brigadas Rojas cometían asesinatos, pero era un grupo civil, y cualquier grupo civil debe ser juzgado por el Estado. Pero ¿quién juzga al Estado?, ¿quién juzga las atrocidades que comete el Estado?, ¿quién juzga a los policías que se ensañan contra un joven y lo matan en una comisaría de cualquier lugar del país? A ese tipo lo tienen que proteger las asociaciones de derechos humanos, que son las que se constituyen para la defensa de los individuos frente al Estado. El Estado es un aparato poderoso, *El Leviatán* de Thomas Hobbes, una bestia bíblica. El Estado tiene todo el poder de la ley y tiene la obligación de aplicarla. Debe juzgar de acuerdo con la ley y con ese gran principio de todas las democracias del mundo: toda persona es inocente hasta que se demuestre que es culpable. El Estado, entonces, debe funcionar de acuerdo con la ley: no debe cometer asesinatos, ni torturar, ni robar niños, ni establecer campos de concentración. Si el Estado, a través de algunos de sus miembros, comete esos delitos, está cometiendo delitos de lesa humanidad, que son imprescriptibles. Si personas que se apartan de la ley, como en Italia ocurrió con las Brigadas Rojas, el Estado los tiene que arrestar y someter a juicio. Y no debe tocarles ni un pelo. Pero si, como en el caso del Estado argentino durante la última dictadura, es el ejecutor de delitos, se lo debe sentar en el banquillo de los acusados.

En la película, el juez Haywood afirma que todo aquel que comete un asesinato, aun cuando haya sido ordenado por un superior, es culpable. Nadie puede ampararse en ningún tipo de obediencia debida, nadie puede decir «yo no tengo la culpa, me ordenaron matarlo». Usted debió decir «yo no mato a un hombre, aunque ustedes me lo ordenen». Y si tenía que arriesgar su vida la tenía que arriesgar. Quien mató a alguien es responsable. ¿Por qué? Porque todos somos responsables de nuestras acciones.

Si todos obramos dentro de la ley, si todos respetamos los derechos humanos, si el Estado también los respeta, si aprendemos a vivir en democracia y que el valor de una vida es infinito, como el de todas las vidas humanas, quizás alguna vez, no sé cuándo, podamos vivir civilizadamente. Y eso sería necesario que alguna vez ocurriera, porque la barbarie sigue triunfando. No está Hitler, no hay millones de muertos, pero Estados Unidos está en Irak, hay torturas, matanzas atroces. Ningún dolor nos debe ser indiferente. El dolor de cualquier ser humano tiene que llegarnos al corazón, porque, de alguna manera, también es nuestro dolor.

Medios por todos los medios

¿Por qué el poder se identifica con la posesión de los medios de comunicación? ¿Por qué lo comunicacional conquista la subjetividad de las personas? ¿Por qué la propaganda es tan abusiva? ¿Por qué se impone? ¿Por qué es tan sofocante? ¿Por qué los medios se fusionan entre sí? ¿Por qué los medios compiten entre sí? ¿Por qué un medio quiere devorar a otro y, en la medida en que lo devora, se vuelve más poderoso? ¿Por qué todos los medios tienden a la concentración, a la acumulación de poder? Porque, en última instancia, los medios quieren sujetar nuestra conciencia, nuestra condición de sujetos libres.

Estamos en contacto con los medios desde que desayunamos. Luego, a lo largo del día, seguimos vinculados a ellos. Y por la noche, nos encontramos con gente que repite o que disiente con lo que dicen algunos medios, y con medios que intentan concentrar todo el poder, para lograr un discurso único; es decir, unificar la opinión mediática, y unificando la opinión mediática se unifica la opinión pública, que opina lo que opinan los medios. De modo que para todo medio la concentración es fundamental, porque es detentar el poder de la opinión pública.

Hay excelentes películas que tratan sobre los medios de comunicación y su concentración. Elegí una de la década del 70 y dos de los 90: *Poder que mata* (*Network*, 1976), dirigida por Sidney Lumet, un notable director, que ahora se está acercando a los 90 años, y que en 2007 rodó su último trabajo, *Before the Devil Knows You're Dead*, con Philip Seymour Hoffman y Marisa Tomei; *The Truman Show* (1998), de Peter Weir, con Jim Carrey; y *Mentiras que matan* (*Wag the Dog*, 1997), con Dustin Hoffman y Robert De Niro.

Network se conoció por estas tierras con el título *Poder que mata*. El poder mediático mata. ¿A quién mata? Mi tesis fundamental a lo largo de este capítulo será que el poder mediático mata la libertad del sujeto, del sujeto que recibe el mensaje del poder mediático. En la medida en que lo recibe pasivamente, su conciencia crítica queda amortiguada, anonadada. Como es una conciencia pasiva, recibe el mensaje del emisor sin oponérsele; en consecuencia, lo que caracteriza al receptor pasivo es que a los diez minutos de estar escuchando al emisor, éste coloniza su subjetividad. El sujeto cree lo que el medio quiere que crea. La dominación ya está en marcha. La

conciencia crítica de los receptores es asesinada.

Poder que mata es la historia de Howard Beale (Peter Finch), un loco suelto, con gran poder de convicción, a quien la empresaria que determina la programación del canal de televisión, Diana Christensen (Faye Dunaway), lo contrata para hacer enojar al público, porque en ese momento el medio necesita que la gente se enfurezca, que salga a las ventanas y grite lo que está diciendo ese conductor chiflado: «¡Estoy muy furioso y ya no lo aguantaré más!». Cuando la televisión pide la rebelión, la gente se rebela y sale, grita, etc. etc. Pero cuando decide que el asunto de la rebelión no hace más falta y quiere volver al orden, combina con los terroristas de un programa que se llama nada menos que «La hora de Mao Tse-tung» para que maten a Howard Beale ¡en vivo! El rating se eleva. Todo está pensado. Faye Dunaway propone al resto de los directivos: «¿Qué dicen muchachos sobre un asesinato? Creo que puedo hacer que la gente de Mao Tse-tung mate a Beale por nosotros como uno de sus programas. De hecho, sería un programa increíble como estreno de temporada. Los miércoles por la noche enfrentamos duras competencias de las otras cadenas, y “La hora de Mao Tse-tung” se podría beneficiar con una apertura sensacional. Podría hacerse frente a las cámaras, en el estudio. Podríamos conseguir un fantástico público en vivo, por el asesinato de Howard Beale en nuestro programa inicial».

En un momento, alguien le dice a Howard Beale que «ya no hay Primer Mundo, ni Tercer Mundo, ni Segundo Mundo, solo hay dinero». Y para hacer dinero hay que obsesionarse, como el personaje de Faye Dunaway, que cuando se va la cama con William Holden no puede hablar de otra cosa que no sea de negocios: «El *New York Times* y el *Washington Post* escribirán editoriales. Por meses estaremos en primera plana. Tendremos más prensa que Watergate. Todo lo que necesito son seis meses de litigación federal y “La hora de Mao Tse-tung” puede empezar a tener su propio espacio. Lo que realmente me molesta ahora es la programación del día. NBC tiene tomado todo el día con sus asquerosos programas de juego, y me gustaría destruirselos».

William Holden tiene que soportar esa obsesión por los negocios cuando está viviendo la última aventura sexual de su vida: «Estoy en una edad en la que mis amigos escriben sus memorias o se mueren. Soy un hombre con dudas fundamentales». ¡Un gran actor! Con trabajos sobresalientes en *Sunset Boulevard* (1950), *Infierno 17* (1953) y *Sabrina* (1954), entre otras.

Poder que mata muestra cómo los medios aniquilan la decisión autónoma del sujeto. Cuando Howard Beale enloquece e increpa a todos —«Saquen la cabeza por la ventana y sigan gritando. Griten: “¡Estoy muy furioso. Ya no lo aguantaré más!”. Levántense de sus sillas»— es porque el medio quiere que haya una revuelta para conseguir algo que el medio necesita. Y Howard Beale lo consigue. Toda la gente se asoma, grita su furia. Pero cuando él ya no es necesario, es arrojado a la basura.

En ese programa final el locutor le pregunta a los asistentes: «¿Cómo se sienten?». Y la respuesta es inmediata: «¡Estamos muy furiosos y ya no lo vamos a

aguantar más!». El *show* sigue. Entre aplausos, el locutor anuncia los diferentes segmentos del programa: «“La Hora de las noticias”, con Sybil, la adivina; Jim Webing, con su “Departamento de la Verdad”; la Señorita Mata Hari y sus esqueletos en el armario. Esta noche otro segmento de “*Vox populi*”. ¡Y presentando al profeta loco del aire, Howard Beale!». El animador aparece en el escenario. Los aplausos aumentan. Dos personas del público le disparan con revólver y ametralladora. Cae bañado en sangre.

Todo esto es una corporación, una corporación poderosa, cuya ambición es, por supuesto, sumar más corporaciones, hasta que el poder que mata sea el más concentrado, el más poderoso, y si es posible, el único poder.

The Truman Show lleva el tema de la manipulación mediática al extremo. Truman Burbank (Jim Carrey) es de carne y hueso, pero tiene planificada la vida desde su nacimiento. Todo, absolutamente todo lo que haga, será transmitido por televisión. Truman es una creación de Christof (Ed Harris), quien maneja el «programa» de su vida. La ciudad en la que vive el protagonista es un set de televisión. El espectador va entrando en ese mundo de fantasía desde el principio de la historia. Un farol cae a la calle, pero, en realidad, es un reflector de ese gran estudio de grabación. Todo es una poderosa metáfora. Quizás a todos nos pasa lo mismo. Vivimos en una ciudad en la cual creemos que somos libres, pero ignoramos lo fundamental: somos conducidos, tal como Christof conduce a Truman.

Esto lleva al extremo mi tesis: no somos dueños de nuestras vidas, cada uno de nosotros tiene un Christof que nos guía, nos maneja, nos manipula. Estamos enajenados, no somos los dueños de nuestras conciencias, el poder mediático se ha adueñado de ellas, y también de nuestras acciones. Somos, entonces, sujetos sujetados por el poder de los medios.

La gente sigue el programa y las publicidades sostienen el *show*. La sociedad de consumo no puede estar ausente. Truman discute con su mujer (Laura Linney) y, de golpe, ella saca un paquete y dice «es el mejor». ¡Igual que en nuestra televisión! Ignora por completo que su esposa es una actriz y que está puesta allí para pasar publicidades:

—Déjame buscar ayuda, Truman. No estás bien.

—¿Por qué quieres tener un hijo conmigo? No me soportas.

—¡No es cierto! ¿Puedo prepararte un vaso del nuevo Mococoa? Son granos de cacao del Monte Nicaragua, sin edulcorantes.

—¿De qué demonios hablas? ¿A quién le hablas?

—He probado otras marcas, pero este es el mejor.

—¿Qué tiene que ver esto?

Pero Truman comienza a sospechar que su vida no es su vida, sino que está

conducida por Otro. No sabe quién es ese Otro, pero se da cuenta que todos los demás tienen conductas muy raras hacia él. Es el camino de Truman hacia la libertad.

El final de la película es conmovedor. Truman va en una pequeña embarcación y choca con un decorado. Su pequeño mundo tiene límites. Descubre que hay una escalera, la sube y ve que dice *exit*, o sea, salida, y abre la puerta. Y ahí Christof es el que se aterroriza, y le empieza a hablar, mientras lo observa por una cámara. Truman suspira, está asustado. «¿Quién sos?», interroga a la nada y, de inmediato, escucha: «El creador de un programa de TV que da esperanza, dicha, e inspiración a millones de personas». Christof le advierte que no renuncie a esa vida y le dice algo así: «En mi mundo vivís protegido, no pensando lo que vos querés pensar, sino pensando lo que yo te digo que pienses. No tenés el esfuerzo de pensar, ni de preocuparte por ser vos, no tenés que preocuparte por elaborar ideas, por sentirte responsable de nada; yo te voy a dar una vida feliz, te voy a decir cómo ser feliz, y, sobre todo, lo que vos tenés que pensar para ser feliz. Aquí estás seguro, te controlo, te cuido, solo al precio de que me des tu conciencia. Si vos me das tu conciencia, te aseguro que vas a ser feliz».

La puerta da a un lugar oscuro, la incertidumbre total. Pero esa es la libertad. La libertad es la incertidumbre total, mientras que la esclavitud es la certidumbre controlada. Entre la incertidumbre total y la certidumbre que le da Christof, Truman elige ser libre, el riesgo, el enorme peso, la responsabilidad que exige la libertad, la conciencia crítica, aunque quizá le duela y le haga ver lo que no quería ver. En algún momento parece arrepentirse: «Christof, quiero volver con vos porque la libertad me pesa, me hace pensar por mí mismo; esto es muy fatigoso, me hace odiar cosas, o me hace amar cosas, o adherir a causas a las cuales yo no quería adherir, quiero volver». Pero ya es tarde. Eligió ser libre. Es el costo de la incertidumbre, pero también el beneficio absoluto de la libertad del sujeto. Y eso es lo que Truman ha elegido.

La tercera película que ayudará a comprender la omnipotencia mediática es *Mentiras que matan*. Y la demostración máxima de omnipotencia del poder de los medios está en crear una guerra.

En este caso, se trata de inventar una contienda para distraer la atención del público norteamericano ante un desliz sexual del Presidente. Hay que idear algo rápido para que la gente se olvide de eso. Un operador político del mandatario (Robert De Niro) contacta a un gran productor de Hollywood (Dustin Hoffman) para que resuelva el tema.

El filósofo francés Jean Baudrillard publicó en 1991 *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, en el que sostenía que el mundo no había visto nada de esa guerra, que todo había sido montado para televisión, con brillos, destellos, colores. Porque una guerra es algo horroroso, con cadáveres, mutilaciones... Pero la Guerra del Golfo fue una guerra mediática. «¿Qué supieron sobre la Guerra del Golfo? Un video de una bomba volando un edificio. Quizá era de juguete», afirma el cerebro del plan para

salvar al Presidente. Si un gobierno, el norteamericano en este caso, se propone hacerle creer a su población que su país ha tenido una guerra con una nación pequeña, como Albania (es la elegida en la película), lo puede lograr a través de los medios de comunicación. Ellos tienen tal potencia de convencimiento que pueden aturdir, quitar todo criterio de autonomía, toda capacidad de duda. Y lo fundamental para el poder es eliminar la duda.

La conciencia del hombre occidental nace con la duda. René Descartes escribe *El discurso del método* en 1637 y allí afirma que de lo único que no puede dudar es de su propia duda. No hay dudas de que el punto de partida es la duda. Qué paradoja: una sociedad que partió de la duda ahora se esmera, constantemente, en eliminarla. No tenemos que permitir que los ciudadanos duden de nosotros. Porque si la gilada duda de nosotros, se va a empezar a dar cuenta de que le estamos mintiendo todo el tiempo, de que todo es una gran mentira que nosotros fabricamos”. Christof fabrica un mundo para Truman; un gobierno fabrica una guerra para sus ciudadanos. El poder de las grandes corporaciones pareciera ser infinito. Seguramente lo sea.

Algunas de estas cuestiones las desarrollé en mi libro *La filosofía y el barro de la historia*, en el capítulo «Del sujeto cartesiano al sujeto absoluto comunicacional». La filosofía de Occidente nace con el sujeto individual de Descartes, ese sujeto que dice «Pienso, luego existo». Pero ¿pensamos o somos pensados? Heidegger dice que el hombre de hoy ya no interpreta, vive en estado de interpretado. Todos nosotros ya vivimos interpretados. Ya no tenemos opiniones, somos opinados, decimos las opiniones que quieren que digamos. ¿Cómo consiguen que digamos esas opiniones? Hay una frase famosa de Joseph Goebbels, el ministro de propaganda de Hitler: «Mil repeticiones son una verdad». Y Goebbels sabía mucho de eso. Si los medios dicen constantemente que, por ejemplo, hay una guerra en Albania, lo más probable es que les creamos. Los medios nos muestran que una mujer va con un niño y un gatito, en medio de una destrucción total. «Nos comunicamos con Albania ¿qué nos dicen? Caen bombas. Vamos a ver las bombas». La guerra con Albania es terrible; todos miramos esas imágenes; los diarios publican las noticias. Esta es la tesis de *Mentiras que matan*.

Lo que logran los medios de comunicación es que la verdad no sea la que nosotros pensamos, no sea la verdad del sujeto autónomo y libre, sino que sea la verdad que los medios nos hacen creer. Ese es el poder del medio. Por eso hay tanta desesperación por poseer el control mediático, por comprar medios, por sobornar medios. Es tal el poder sobre la credibilidad del tipo que mira el medio, que si tengo ese poder, tendré, nada menos, que a los seres humanos a quienes quiero controlar. Hay un factor de dominación de la subjetividad del otro, de conquista de la voluntad y de la imaginación. Los medios nos sugieren el imaginario, hasta nos hacen imaginar lo que proponen.

En *La filosofía y el barro de la historia* afirmo: «Diez mega-grupos, diez mega-grupos, controlan la prensa, radio y la televisión en los Estados Unidos, e influyen en

América Latina. Diez mega-corporaciones poseen o controlan los grandes medios de información de los Estados Unidos, prensa, radio y televisión. Esa decena de imperios controla, además, el vasto negocio del entretenimiento y la cultura de masas que abarca el mundo editorial, música, cine, producción, y distribución de contenidos de televisión, salas de teatro, Internet y parques de entretenimiento. No solo en el país del Norte, sino en América Latina y el resto del mundo».

¿Qué significa esto? Supongamos que quiero ganar plata y decido lanzar una marca de calzoncillos que se llame Feinmann. Calzoncillos Feinmann. Supongamos que todo marcha muy bien y llevo diez años haciendo dinero con los calzoncillos Feinmann. Las publicidades anuncian que «nada le va a quedar mejor que los calzoncillos Feinmann», etc., etc. Pero una de esas mega-corporaciones quiere imponer aquí los calzoncillos Brando. ¿Qué hace entonces esa mega-corporación? Compra un espacio de radio a la mañana, compra un espacio televisivo al mediodía, compra varios espacios de radio por la tarde y, finalmente, compra un espacio televisivo por la noche. «Se ha comprobado que los calzoncillos Feinmann vienen agujereados», dicen en el programa de radio matutino. Y la gente se preocupa. «En cambio, los calzoncillos Brando, que han entrado en el mercado ahora, son excelentes». En el noticiero del mediodía llaman a distintas personalidades, filósofos, sociólogos, políticos, y les preguntan: «¿Usted ha usado calzoncillos Feinmann?». Y las respuestas son terminantes: «Sí, vinieron con unos agujeros que me causaron mucha irritación». Por la tarde, todo el país está hablando de que los calzoncillos nacionales Feinmann vienen deteriorados. En el programa de la televisión de la noche, se arma una enorme mesa redonda sobre el tema. «¿Cómo es que usted hace calzoncillos agujereados?», se le pregunta al fabricante. «No, no, no; yo hago calzoncillos buenos». «Pero ¿cómo que no? Mire». Y el periodista le muestra un calzoncillo agujereado. Ya está. Ha creado una verdad absoluta. Los calzoncillos Feinmann empiezan a ser dejados de lado en beneficio de los nuevos calzoncillos importados Brando. Se ha creado una opinión pública y se la ha manipulado a través de los medios. Poseer una corporación de medios permite conquistar la conciencia de las personas, formar la opinión que tienen, en general, de la vida.

En la oficina, todos opinan algo. Opinan parejo porque todos escuchan lo mismo, ven lo mismo, leen lo mismo. Opinan lo mismo y nadie quiere sentirse aislado. Por eso uno opina lo mismo que los demás. ¿Por qué? Porque no quiero sentirme solo. «No sé qué opino. Lo que sé es que para vivir aquí, sentirme cálido en medio de esta sociedad, tengo que opinar esto, esto y esto. Porque lo dice la televisión».

Un hombre ve cómo su vecino mata a su mujer. De inmediato, le cuenta a su esposa. Ella está viendo la televisión y le contesta: «¡Ah! No sé... Esta noche voy a ver el programa de Fulano, si sale ahí, te creo». Lo que no sale en televisión no existe. Lo que sale en televisión existe. Los medios son absolutamente poderosos, crean la opinión generalizada, y lo que es decisivo es la pérdida de la libertad individual. Heidegger en *El ser y el tiempo* habla de «la avidez de novedades». La

avidez de novedades es el *zapping*, es el *shopping*. Uno salta de una cosa a la otra buscando novedades. Esa avidez provoca que sea casi imposible que alguien se concentre en algo.

El fin de la televisión, tal como se la instrumenta no solo aquí, sino en el mundo, es que la persona piense cada vez menos. Esto puede lograrse con una exhibición exagerada de culos y tetas. Pero ¡cuidado! Todo culo tiene una ideología, toda teta tiene una ideología. «Atontate mirando esto, volvete loco mirando estas exuberancias, esta carnalidad que te va a ahogar. Y no pienses».

La libertad es pensar. Hagamos como Truman y entremos por esa puerta, negra, incierta, peligrosa, pero nuestra.

La neurosis de los superhéroes

Los superhéroes son esquizofrénicos, neuróticos. Tienen doble personalidad, una común, durante el día, y otra oculta, durante la noche. ¿Por qué esa pasión por la doble personalidad? ¿Por qué la necesidad de usar máscara? ¿Por qué luchan, a veces, con su doble demoníaco? ¿Es la pesadilla del imperio norteamericano que los superhéroes empiecen a luchar a favor de los Otros? ¿Por qué los superhéroes, teniendo novias tan lindas, casi nunca les dan un beso? ¿Tienen sexualidad los superhéroes?

A través de las historietas, los cómics, y algunas de las versiones cinematográficas, me internaré en la vida de tres de los superhéroes más famosos: Superman, Batman y El Hombre Araña.

La pantalla nos informa: «Explotó en el espacio, el único sobreviviente fue un niño que vino a la tierra con poderes. Hoy ese niño creció y se convirtió en Superman. Para contribuir a su incansable lucha contra las fuerzas del mal, se enmascara como Clark Kent, un gentil reportero que trabaja para un gran diario metropolitano. Nadie sabe que Kent es Superman, valiente defensor de la verdad, la justicia y el estilo de vida norteamericano».

Superman es un personaje creado por Jerry Siegel y Joe Shuster en 1933, en un momento en que Estados Unidos estaba ávido de héroes, durante la Gran Depresión. Las historietas, publicadas por la DC Comics, tienen un éxito formidable. En la versión televisiva, protagonizada por George Reeves entre 1952 y 1958, la imagen del superhéroe termina recortándose sobre una bandera norteamericana. Los colores de Superman también son los de la bandera norteamericana. No hay dudas: Superman lucha en favor del Imperio. No esperemos que nos venga a defender a nosotros, a nuestro estilo de vida.

Superman es uno de esos grandes luchadores de la causa norteamericana, y la idea de Siegel y Shuster fue crear un personaje con superpoderes, proveniente de un planeta que estalló, Krypton. El niño llega a la Tierra y es criado por unos granjeros hasta que se hace adulto y se emplea como periodista en el *Daily Planet* de la ciudad de Metrópolis. Para disfrazar su personalidad se hace llamar Clark Kent y usa unos enormes anteojos. Una vez quise hacer lo mismo. Fui a la redacción de *Página/12*,

donde tengo algunos amigos, luciendo unos anteojos a lo Clark Kent. Alguien me paró y me dijo: «¿Qué haces, boludo? ¿Para qué te pusiste anteojos?». Ponerse anteojos no garantiza que uno pase inadvertido.

Luisa Lane, su colega y novia, sospecha que Clark Kent es Superman. En cierta oportunidad, Luisa y Clark están en el borde de una catarata; de pronto, ella tropieza y cae al abismo. Pero aparece Superman y la lleva hacia tierra firme. Ella le pregunta: «¿Como supiste que estaba aquí?». «Yo lo sé todo», responde el superhéroe, que de inmediato parte volando. El novio reaparece. Obvio, con los anteojos puestos.

Creo que Luisa Lane es medio tarada, porque cualquier mina no hubiera tenido dudas de que Superman es Clark Kent y que Clark Kent es Superman, y le hubiera exigido: «Ya que sos Superman, dejate de embromar y hagamos realidad lo nuestro». Uno imagina que la potencia de Superman tuvo que haberse desarrollado también en el aspecto sexual, pero Luisa Lane nunca pudo averiguarlo.

La serie televisiva de George Reeves y la vida del protagonista es parodiada en *Hollywoodland* (2006), con Ben Affleck, que remarca el destino trágico de esa estrella, que se suicidó porque se resistía a abandonar el papel de Superman. La maldición de Superman continuó con Christopher Reeve, que encabezó la saga con cuatro películas entre 1978 y 1987, y tuvo un accidente que lo dejó tetraplégico.

Pasemos a *Batman*, «el hombre murciélago», una creación genial, la mejor de las historietas, nacida en 1939. Bob Kane, su autor, hizo tanto dinero que dejó de dibujar y contrató a un equipo para que lo hicieran por él. *Batman* tiene también una doble personalidad, la del millonario Bruce Wayne, o Bruno Díaz en la versión en castellano, y la del superhéroe. Se viste con su capa y su calza, se sube al Batimóvil y sale a pelear contra el mal. A los veteranos, como yo, nos gusta mucho la serie de los años 60, que hizo Adam West y que contaba con un grupo de villanos pintorescos. Recreaba toda la estética pop; incluso las onomatopeyas de los golpes, las trompadas, las explosiones, nos sorprendían, aunque en aquellos años todavía la veíamos en blanco y negro. Con la televisión color, pudimos apreciar ese colorido a lo Warhol.

Muchos años después, llegaron al cine las versiones de *Batman* del talentoso Tim Burton. La mejor de las dos es *Batman vuelve* (1992). Acá el superhéroe se enfrenta a tres enemigos: el Pingüino (Danny DeVito) y Max Schreck (Christopher Walken). El nombre de este último villano está tomado del actor que protagonizó *Nosferatu* en 1922, en la versión de Murnau. Una exquisitez de Tim Burton. El tercero, Gatúbela, se roba la película. Michelle Pfeiffer está bellísima. Sin ninguna duda, no habrá ni hubo una Gatúbela como ella.

Una cuestión debe quedar en claro. El superhéroe no es la Justicia, es un justiciero. El superhéroe hace justicia por su cuenta. En *Batman*, el Inspector Gordon es el encargado de impartir justicia, pero él está subordinado al «hombre murciélago»; no puede resolver nada en Ciudad Gótica sin el auxilio del superhéroe y su fiel ayudante, Robin, el Joven Maravilla; y como en su impotencia siempre

termina proyectando en el cielo una señal para convocarlos. Batman está denunciando que la policía de Ciudad Gótica es ineficaz, y si ampliamos el concepto, vemos que la policía siempre es ineficaz para resolver los problemas que plantea la delincuencia. Así aparece un parapolicial, el superhéroe, un parapolicial pintoresco, pero parapolicial al fin. Es la demostración de que el aparato legal del Estado no soluciona los problemas de los ciudadanos, y que tiene que recurrir a alguien «fuera de lo común» para hacer justicia. Es la justicia de los justicieros, que siempre bordea la ilegalidad. Cuando un país se encomienda a los justicieros corre serio peligro, porque la justicia solo puede ser impartida por el Estado, a través de funcionarios honestos, que deben preservar la seguridad de todos los ciudadanos. Este es el lado más oscuro de los superhéroes, y no podemos soslayarlo.

La figura de Batman se fue tornando cada vez más negra, más violenta, y quizá tenga relación con lo expresado en el párrafo anterior. Este parapolicial de la noche se fue volviendo impiadoso, y en los tiempos que corren, en la versión que hace Christian Bale en *Batman Begins* (2005), el pequeño superhéroe ve a sus padres asesinados por un delincuente. Ese es el detonante que lo vuelca a hacer el bien. En realidad, la decisión correcta tendría que haber sido —voy a ponerme de parte de la ley— sumarse a un organismo del Estado para desde allí velar por la seguridad y luchar contra la delincuencia. Pero la decisión es convertirse en un héroe solitario. En *El Caballero de la Noche* (2008), secuela de la película anterior, el Batman de Bale tortura; Bob Kane jamás lo hubiera imaginado, pero así lo necesitaba Bush. El film enarbola la legitimación de la tortura. Es un Batman tenebroso, que responde a lo que el Imperio necesita de los superhéroes, que sean impiadosos. El Imperio está cada vez más asustado, y por eso los superhéroes deben ser cada vez más violentos.

Spiderman, «el Hombre Araña», es un superhéroe tardío, nacido en 1962. Hubo muchos otros importantes antes que él, como El Fantasma y Mandrake el Mago. Pero entre todos, el que a mí me gusta desde chico es el Capitán Marvel.

Retomo. Peter Parker es picado por una araña y se da cuenta que tiene poderes que no son humanos. Puede desplegar una tela que se adhiere a distintos objetos y le permite desplazarse por las alturas. En una de sus películas, termina aferrado a la bandera de Estados Unidos.

Como todo superhéroe que se precie, tiene dos personalidades. Para todo el mundo es el fotógrafo del *Daily Bugle*. También, como todo superhéroe, pelea contra villanos. El mejor es el que aparece en *Spiderman II* (2004), Octopus, un pulpo computarizado, interpretado por Alfred Molina, el mismo que había hecho del muralista mexicano Diego Rivera en *Frida* (2002), con Salma Hayek, y que había debutado en *Los cazadores del Arca Perdida* (1981), peleando contra Indiana Jones en un pequeño papel. Y, finalmente, como todo superhéroe, tiene una novia, interpretada por Kirsten Dunst en la zaga de Hollywood. Para aquellos que no son cinéfilos, Dunst hizo de María Antonieta en esa espantosa película de Sofia Coppola

en la que ¡a María Antonieta no le cortaban la cabeza!

Las relaciones amorosas de los superhéroes son complejas, nunca se concretan. Kirsten Dunst le da un beso al Hombre Araña, algo extrañísimo en este género. Jamás hemos visto un beso entre Luisa Lane y Superman, al menos que haya alguna versión escondida. Los superhéroes son personajes respetuosos de sus chicas. Uno puede dudar acerca de si a las chicas les gusta ese respeto excesivo. Quizás a Mary Jane Watson, la chica del Hombre Araña, le hubiera gustado algo más que ese besito de una boca puesta al revés bajo la lluvia, sobre todo por lo linda que estaba ella. Pero, el héroe no está motivado lo suficiente como para ir más allá de bajarse un poco la máscara y dejar que la muchacha le dé un piquito.

Los superhéroes padecen de una neurosis evidente. Son personas que tienen novias, a quienes salvan de serios peligros, pero no le provocan nunca el inconveniente, tremendo para ellos, parece, de una relación sexual. Es como si la ley, o la lucha por la justicia, que ellos emprenden en solitario, los llevara a ser también solitarios en el amor. Habría que pensar si en realidad los creadores no les han puesto una novia para despejar cualquier duda sobre su elección sexual.

Durante mucho tiempo, la relación Batman-Robin se interpretó como una relación homosexual, incluso había pintadas en las paredes «Batman ama a Robin». No es casual que a Robin lo hayan eliminado de las últimas producciones. Otro dato para el anecdotario sexual: en *Batman Forever* (1995), el director Joel Schumacher ideó un traje con pezones para que use Val Kilmer, para escándalo de más de un productor.

No importa cuál de los tres superhéroes neuróticos analizados en este capítulo es mi preferido, pero tengo una predilección por los *Batman* de Tim Burton. Y mi escena predilecta, en este rubro esquizoide, también se le ocurrió, no por casualidad, a Burton. Es esa en que Batman, por primera vez, se quita la máscara ante Gatúbela. Michael Keaton, el protagonista de los dos primeros *Batman*, lo hace muy bien, con cierto despojamiento, y le dice, más o menos con estas palabras: «Vení a vivir conmigo; vení a mi baticueva». Es una frase muy tierna que cualquiera puede expresarle a su novia. Y Gatúbela le contesta: «Sería muy lindo hacerlo, Batman, pero... ¿cómo podría vivir con vos si no puedo vivir conmigo misma? Esta vez no habrá final feliz». Un golpe durísimo al corazón del murciélago.

En definitiva, el superhéroe es una gran creación norteamericana, utilizada, más allá del entretenimiento, como propaganda política. Superman tiene los colores de la bandera estadounidense. Batman, en la hermosa serie que protagonizaba Adam West, hacía una apología del sistema de vida norteamericano. Recuerdo que en un episodio Batman y Robin trepan por una pared y el «Joven Maravilla» le pregunta: «¿Por qué los delincuentes delinquen?». Y su compañero le responde: «Porque no toleran ver una sociedad bien organizada». Este mensaje es constante.

El Imperio se vende a sí mismo, y lo hace de un modo más que entretenido. Siempre supo hacerlo. La mejor venta que hacen de ellos mismo es, primero,

entretener al público, y mientras lo entretienen le venden que son los mejores, que su sistema de vida es el mejor; que son el país hegemónico en el mundo entero, porque son, precisamente, América, como se definen a sí mismos. Y los superhéroes garantizan esa condición imperial de Estados Unidos. ¡Un Imperio que entretiene! Uno debería poder mirar *Batman vuelve*, por ejemplo, y entregarse y divertirse, hasta de manera inocente, porque es parte de la vida no ideologizarlo todo. Si no, estamos perdidos...

La doble personalidad es algo que los superhéroes, al parecer, no pueden evitar. Para hacer lo que hacen, tienen que dejar de ser lo que son: Peter Parker, un fotógrafo; Bruce Wayne, un multimillonario; Clark Kent, un periodista. Esa situación se ve agravada cuando luchan contra sus dobles demoníacos, que siempre visten con atuendos de color negro. La peor posibilidad que imagina el Imperio es que Superman o el Hombre Araña se vuelvan malos y luchen del lado equivocado.

Vuelvo a una idea que ya expresé: el superhéroe es un justiciero. En una sociedad, la Justicia no puede ser impartida por justicieros. El papel que hace el Inspector Gordon en *Batman* es patético. En la última película de la saga lo interpreta Gary Oldman, un gran actor, que hace un personaje un poco más neurótico, pero no menos débil, ¿por qué tenemos que acostumbrarnos a que una sociedad tenga que proyectar en el cielo una señal para llamar a un justiciero encapuchado, que no muestra la cara, y hace justicia a su modo? Es de una peligrosidad extrema. Una sociedad no puede permitir la existencia del justiciero, de gente que haga justicia en forma individual, a su modo y por mano propia. La Justicia es parte del Estado del cual todos formamos parte; es parte de la sociedad civil, es parte de aquello que hemos votado y que hemos elegido; es parte de la sustancialidad de la democracia. Y la Justicia democrática es la que tiene que asumir la defensa de una sociedad. No un justiciero que aparece inesperadamente y decide hacer justicia en una supuesta representación de todos. Desde el plano ideológico, es el aspecto más negativo de los superhéroes.

Claro que todos estos planteos nunca me los hice de chico. Ahora, cuando los veo, trato de dejarme llevar por el encanto de los superhéroes. Siempre voy a querer a Batman y a Superman, un poquito menos quizás, al compararlos con el Fantasma, Mandrake el Mago, el Capitán Marvel. Como todos los chicos de mi generación, estábamos fascinados con Billy Batson, un muchacho que trabajaba en una radio y cuando decía «¡Shazam!» se transformaba en el Capitán Marvel. Millones de pibes nos encerrábamos en nuestra habitación para gritar «¡Shazam!» esperando que ocurriera algo maravilloso en nuestras vidas, y que ocurriera, de ser posible, en ese mismo momento. Quizá no dé resultado «¡Shazam!», pero ya encontraremos qué palabra decir.

Mordiendo la eternidad

¿Por qué nos interesan los vampiros? ¿Por qué el miedo a la muerte ha llevado a los hombres a crear esos seres? ¿Por qué son tan temibles y a la vez atraen tanto? ¿Por qué necesitan para vivir de la sangre de los otros? ¿Por qué la sangre de los otros es la vida de los otros? ¿Por qué la marca de los colmillos aparece en el cuello de sus víctimas? ¿Qué vena importante hay ahí? ¿Por qué los vampiros son seres solitarios? ¿Por qué son inmortales? ¿Por qué solo podemos eliminarlos con una estaca y un martillo? ¿Por qué la cruz cristiana los aterroriza? ¿Por qué se parecen tanto al ángel caído de Satanás? Este capítulo está repleto de sangre, de muertes, pero también de esperanza, porque ninguno de los que muere, muere para siempre, sino que muere para seguir viviendo, para seguir viviendo para siempre.

Hay alrededor de 160 películas sobre Drácula, y tuve que elegir tres. La tarea no fue fácil. La primera que hizo Hollywood, tal vez la más relevante, es la que en 1931 dirigió Tod Browning, protagonizó Bela Lugosi y se llamó, simplemente, *Dracula*. Luego me detendré en *Horror of Dracula* (1958), de Terence Fisher, con Christopher Lee, y, por último, en el *Dracula* (1992) de Francis Ford Coppola, con Gary Oldman.

Hay que sacarse el sombrero y hacer reverencias ante Bela Lugosi por su interpretación del Conde en esa película mítica, inscrita en la historia del cine. *Dracula* plantea el tema de las sombras, de la luz, de la tumba, de la muerte. Es genial la presentación de Lugosi, bajando lentamente las escaleras con una vela en su mano, para encontrarse con Renfield. Es enternecedor escucharlo, con su acento húngaro que jamás perdió, cuando dice «*I am Dracula*». Después, lleva a Renfield al primer piso y le sirve vino solo a su visita. Sorprendido, el invitado le pregunta: «¿Usted no toma vino?». «No, yo nunca toma vino», le responde.

Ser vampiro no es fácil. En primer lugar, el vampiro es un ser que está muerto, pero que no está muerto. Ha muerto, pero es un no-muerto, porque vivirá para siempre. La inmortalidad, que todos anhelamos y que el vampiro puede darla, no es una condición grata para los humanos. En el cuento de Borges *El inmortal* podemos leer: «Homero y yo nos separamos en las puertas de Tánger; creo que no nos dijimos adiós». Los inmortales no pueden decirse adiós, porque al no morir siempre pueden volver a encontrarse. La mortalidad, la finitud de la vida, hace de cada uno de los

instantes de nuestra existencia algo precioso, que no volverá a repetirse. En cambio, si nos volvemos inmortales, sabemos que todo se va a repetir, que nada es único. De ahí que la figura del vampiro, pese a que nos asusta tanto, es una figura trágica. Ese ser está condenado a dormir en un ataúd, en tierra no consagrada, a levantarse de noche, y matar a sus víctimas para conseguir la sangre que necesita para seguir viviendo. Está condenado a volver a su tumba cuando se levanta el sol, a temer siempre que venga alguien y lo mate del modo tradicional, con una estaca clavada en su corazón. El vampiro está cansado de eso, tiene una soledad total. Es una criatura de la noche, enamorada de las criaturas de la noche, del graznido de los pájaros nocturnos, del aullido de los lobos. «Criaturas de la noche, qué música hacen», desliza Lugosi.

Pero el vampiro padece una soledad atroz; no puede amar, ni tener una compañera, ni dar vida; solo puede quitarla, vive inmerso en el mundo de la muerte. Es inmortal, pero es inmortal porque está muerto, porque ya murió. Drácula ya ha vivido muchísimas vidas, y esto es lo que habla de su cansancio. Está muy bien expresado en la película de Coppola y en otra de Werner Herzog, *Nosferatu, el Vampiro* (1979), que hace foco en la soledad. Pero tengamos en cuenta esto: lo que constituye al vampiro es que si él mata a alguien lo vuelve vampiro, le da la inmortalidad. Así que si usted quiere ser inmortal, que es un anhelo muy profundo de los hombres, hágase morder por un vampiro.

La compañía británica Hammer Films produjo en 1958 *Horror of Dracula* y revolucionó el género de terror. La Universal, que había hecho el *Drácula* de Tod Browning en 1931, se especializaba en ese tipo de films. Hasta llegó a parodiarlos con una inolvidable película que se llamaba *Abbott y Costello contra los fantasmas* (1948), en la que ese dúo cómico mediocre se enfrentaba a Drácula, el Hombre Lobo y Frankenstein. El género de terror había quedado estancado, no espantaba a nadie, hasta la aparición de la Hammer con una nueva propuesta. La gente de la empresa habrá exclamado: «¡Basta de sutilezas! El vampiro es un ser terrible; tenemos que hacer que la gente se meee de miedo». ¿Y cómo lograr que resurja el miedo? ¡Los colmillos! Los vampiros no usaban colmillos en las películas de la Universal. Bela Lugosi no usó colmillos, ni John Carradine, ni Lon Chaney. Hay una película mexicana, *El vampiro* (1957), cuyos colmillos parecen los de una morsa. El vampiro de Christopher Lee tiene unos colmillos temibles. ¡Y el Technicolor! Con la llegada del color la sangre pasa a un primer plano. ¡Y el sexo! Cuando Drácula ataca a Lucy, su víctima más exquisita, la saborea antes de morderla. Es una relación sexual impensable en los tiempos de Lugosi. Christopher Lee disfruta de su víctima y al morderla llega al orgasmo. El gesto de Lucy en ese momento no admite dudas. La mordida del vampiro también le produce un intensísimo placer sexual, que los ingleses remarcaron.

Horror of Dracula inicia algo nuevo. La película carece de reflexiones sobre la

condición del vampiro. No hay ni atisbo de lo que Herzog planteó luego sobre la soledad, la noche, la inmortalidad. ¡No! La película británica solo pretende meter miedo, y lo consigue. Christopher Lee tiene los ojos inyectados y sobre los colmillos se desliza la sangre. Jonathan Harker es el primero que va a buscar a Drácula al castillo para matarlo.

Al vampiro se lo mata con una estaca en el corazón; cuando Jonathan Harker mata a la vampira, que tiene unos senos prominentes, le clava la estaca en el medio del pecho, un error grave. El reino de las tinieblas es el reino del vampiro. Porque — es hora de decirlo— el vampiro es un hijo del maligno, uno de los hijos predilectos de Semyazza, de Azazel, de Satanás. En consecuencia, su reino es el de las tinieblas, como es el reino del Demonio. Y Harker entra en la cripta en la que están los ataúdes donde descansa Drácula y su novia y comete el error de clavarle la estaca a la mujer. Porque lo lógico hubiera sido que se asegurara de liquidar primero a Drácula, y después con la vampira hacer otra cosa, digamos, dialogar con ella, decirle «no me muerdas demasiado», «un poquito, bueno, así sí».

La Hammer tuvo un enorme éxito con esta película, que también consagró a su protagonista, Christopher Lee. El problema es que éste nunca pudo hacer otra cosa. Ni él, ni Peter Cushing, pudieron ser otra cosa que los actores de las películas de terror de la Hammer Films. Son objetos de culto, pero nunca hicieron Shakespeare. Quizá no lo necesitaban. Nosotros los recordamos con profunda reverencia.

Pasemos ahora a la última película. El título completo de la producción de Francis Ford es *Bram Stoker's Dracula*, que pretende advertir que está basada en la novela del escritor irlandés, la misma en que dicen basarse todos los films sobre este vampiro. Elegí la de Coppola en honor al director de *Apocalypse Now*, de la saga de *El Padrino*, y porque anduvo por acá comprando tierras, bebiendo vino, haciendo malas películas, gordo, viejo, decadente... Queremos animarlo un poco reflexionando sobre su Drácula. La gran culpable de los mayores dislates de este Drácula es la diseñadora Eiko Ishioka. Supongo que Coppola la llamó para el diseño del vestuario por el prestigio que tienen los diseñadores japoneses, pero esta chica le erró feo. Un ejemplo: Gary Oldman, un actor lo suficientemente loco como para hacer bien de Drácula, se pone una cosa horrorosa en la cabeza y parece más un mandarín que un vampiro. Obvio: Ishioka ganó un Oscar por su labor.

La película es larga —dura más de dos horas—, cuenta con la horrorosa presencia de Anthony Hopkins, que hace del doctor Van Helsing, uno de los peores Van Helsing de la historia de las películas de vampiros. Igual, es justo reconocer que el film tiene sus aciertos. Con originalidad, comienza contando la historia del empalador Vlad Tepes, un guerrero rumano que luchaba contra los turcos musulmanes en defensa de la cristiandad en el siglo xv. No sé si esto le suena a usted, pero Coppola quiere marcar que este Drácula se basa en un guerrero de la cristiandad, que luchaba contra los musulmanes. El empalamiento, en efecto, era una tortura terrible

practicada por Vlad Tepes. Uno de los métodos de tortura más terribles que llegó hasta nuestros días y que, entre otros, lo ejecutaron los verdugos de la última dictadura argentina.

Vlad Tepes posee un amor imposible: su amada ha muerto. Y ése es el antecedente de Drácula. En esta película, se enamora perdidamente de Mina Murray, la adorable mechera Winona Ryder, una chica muy bonita, que había llegado a un punto culminante en *La edad de la inocencia*, con un notable papel, y después en la vida privada empezó a desbarancar: la atraparon robando en las tiendas... al fin y al cabo un ataque a la propiedad privada... Decía que Drácula se enamora y ella lo ama tanto que está dispuesta a vampirizarse. Coppola plantea un amor inmortal Ellos se amarán en la muerte, se amarán para siempre. Se amarán como no-muertos. En inglés, el vampiro es un *undead*, un no-muerto. El que no muere, el que no puede morir, pero que está condenado a beber la sangre de los otros para seguir vivo.

Christopher Lee ya lo había hecho en los 50 y Gary Oldman lo repite en los 90: se abre una vena del pecho, de la que mana una cantidad de sangre abundante. En la versión de Coppola, Winona la bebe con una cara de enorme sensualidad, en una especie de fellatio vampírica. El vampiro ama la sangre, por eso la bebe constantemente. La sangre es la vida, dice Drácula, porque el que está vivo tiene sangre naturalmente, pero el vampiro no tiene sangre. Y el vampiro, al no tener sangre, la necesita tomar de los otros.

En la película de Coppola, el vampiro se enamora. Y este es quizás uno de sus rasgos más originales. Su víctima, que pretendidamente, tiene que ser Winona Ryder, no quiere ser su víctima, quiere ser su amante por toda la eternidad. Y, en efecto, así se le entrega. «Me entrego a vos para siempre». Y le pide que la muerda, porque si lo hace, ella va a transformarse en inmortal. Coppola destaca que esta pareja, que ha sido desdichada en vida, va a tener la bendición, o la maldición, de vivir un amor, tal vez satánico, pero eterno.

A modo de cierre, haré una ontología del vampiro. Esta palabra, ontología, no tiene por qué asustar a nadie. Es el estudio de lo que es, de aquellas cosas que son. Entonces, cuando hablo de la ontología del vampiro, trato de estudiar aquello que el vampiro es. Lo curioso con el vampiro es que trataré de ver qué es el vampiro, cuando en realidad el vampiro no es. La relación del vampiro entre el ser y la nada es apasionante, porque el vampiro es, en efecto, un vampiro, pero a la vez, no es nada, porque está muerto.

El vampirismo es una de las tantas respuestas que el ser humano ha dado a uno de los problemas que más lo angustia: la finitud de la vida, la conciencia de la muerte. Como sabemos, todos somos seres finitos, y esta condición raramente se acepta, con lucidez y franqueza. «Soy finito, voy a morir un día». Siempre se buscan paliativos, y el más común es la religión, la creencia en Dios, en otro mundo, en la reencarnación. Pero la creencia de los vampiros es otra, y proviene del lado del mal. «Voy a ser

eterno, no voy a morir, voy a ser un vampiro». De este deseo humano de inmortalidad, que es quizás el deseo supremo, surge este mito fascinante, que tiene relación con la sangre. De alguna manera, está muy ligado al cristianismo. Surge en los países del centro de Europa. En la escena final de *Horror of Dracula*, Peter Cushing, que hace del doctor Van Helsing, representa el Bien en lucha contra el Mal, Drácula, que es Christopher Lee. La luz mata al vampiro. La claridad, la transparencia, disipa las tinieblas. En última instancia, la pureza mata a ese ser del mundo de las sombras, a ese ser demoníaco, que pertenece más a las tumbas que a la vida. Y para rematarlo, el doctor Van Helsing toma dos candelabros y los pone en la forma de cruz. Ahí Drácula se convierte en cenizas.

En una escena de la película de Roman Polanski *La danza de los vampiros* (1967), uno de estos seres es un gordito muy simpático que entra por la ventana de la habitación de una chica muy jugosa. Ella le muestra la cruz y él le contesta: «Elegiste al vampiro equivocado». Era judío. No está explicitado en ningún lado si la estrella de David sirve para amedrentar a un vampiro judío.

Vuelvo al planteo inicial, al hombre acosado por la idea de la inmortalidad. Desde una concepción religiosa, Dios reserva para él el Reino de los Cielos. La vida es un camino que hay que atravesar, un valle de lágrimas, para llegar a la promesa divina. Pero qué ocurre si yo no creo en el Reino de los Cielos. Voy hacia el Reino del Mal. Si creo en él, deseo ser inmortal en medio de la maldad. Pero la inmortalidad que da el vampiro es la de la soledad extrema. El vampiro puede calmar la angustia de morir, pero, en realidad, no la calma, porque ser vampiro es estar muerto para siempre.

Acá tenemos dos conceptos, «estar muerto» y «para siempre». «Para siempre» daría la inmortalidad, pero el «estar muerto» da el «estar muerto». Es decir, que la inmortalidad del vampiro tiene el enorme costo de «estar muerto para siempre». En última instancia cada uno debería elegir morir y listo, porque, en efecto, cuando uno se muere, «está muerto para siempre», pero no tiene que tomarse el enorme trabajo que se toman los vampiros. Ellos tienen que estar en sus tumbas, salir a buscar a sus víctimas, beber sangre... Peor si se es Drácula: comprarse una capa, tener un castillo, esperar que caiga alguien o irlo a buscar... No es fácil ser vampiro. Sentir a Satanás muy cerca de uno debe ser complicado. El diablo debe estar constantemente diciendo cosas terribles. Y lo más probable es que por escuchar cosas terribles y diabólicas, uno termine haciendo cosas terribles y diabólicas. La condición del vampiro es, entonces, la soledad y la muerte; no es recomendable para ninguno.

¡Cuidado! Una ciudad como Buenos Aires está llena de vampiros. Si tenemos en cuenta que el vampiro es un chupa sangre, durante los años 90 hubo muchos de ellos en Balcarce 50 y sus alrededores. Yo no hubiera aparecido por ahí, porque al que andaba por esos lados le chupaban todo. Pero no solo pasó en la Argentina de los 90. Este mundo está lleno de vampiros, así que ¡atención! Hay que andar bien asesorado y con una estaca y un martillo todo el tiempo, junto al celular, por las dudas.

Sombras del cine negro

En este capítulo revelaré algunas verdades cinematográficas: el cine negro exhibe la perdición, es el cine de los derrotados. Esos perdedores intentan no perder, aunque sea alguna vez, pero no lo consiguen. Y la encarnación por excelencia de esa perdición es la mujer, un camino del que no se vuelve y que no lleva a ninguna parte. Los hombres se apasionan por mujeres imposibles. ¿Por qué no advierten que ellas van a ser su extravío definitivo? ¿Por qué estas mujeres raramente se enamoran? ¿Por qué cuando se enamoran pagan con la vida?

Una paradoja: las tres películas que elegí para analizar el cine negro son en color. La primera, *Cuerpos ardientes* (*Body Heat*, 1981), fue dirigida por el debutante Lawrence Kasdan y protagonizada por William Hurt y Kathleen Turner. Y, efectivamente, esos cuerpos arden. «Soy una mujer casada», le dice ella cuando él quiere levantársela a la orilla de un río. Poco va a importar su estado civil.

Ned (William Hurt) le tiene tantas ganas a Matty (Kathleen Turner) que rompe de un sillazo la ventana de la casa de ella para poder entrar, y se trezan en un beso feroz, que en realidad no es tan terrible como parece, porque estamos acostumbrados a ver lo obsceno. ¿Qué es lo obsceno? Es lo infinitamente visible, lo que no oculta nada, lo que vemos en esos programas de culos, tetas y bailes de caño. Ahí uno ve todo, pero en el film vemos casi nada. Apreciamos el arte de un gran director y de dos grandes actores, que están totalmente vestidos, pero transpirados, y actúan por calentura. Un detalle: ella pone su mano en la ingle para volverlo loco. Ese solo gesto basta. Es una escena de gran arte erótico, lograda con pocos elementos, pero muy inteligentes, y con mucho talento. Después, hay un despliegue de sexo entre ellos. Se meten desnudos en una bañera con hielo. Él dice que tiene que echarle hielo a su pene porque si siguen así se le va a romper. Podría decirse que es una de esas películas para «valijeros», esos tipos que iban al cine, se ponían la valija encima, metían su mano dentro del pantalón y se masturbaban. Los «valijeros» no apreciaban el arte que emanaba de *Cuerpos ardientes*, pero quedaban bastante contentos con aquella escena.

La película sigue el siguiente esquema: pareja de amantes que mata al marido de ella para quedarse con su fortuna, huir ambos y disfrutar del dinero. Acá el marido engañado es Richard Crenna, un actor que ustedes recordarán de la saga de los

Rambo. El cornudo de Edmund (Richard Crenna) muere de un palazo que le da su rival. El personaje de Kathleen Turner es el de la mujer que arrastra a la perdición al hombre que seduce. Este esquema es una constante en el cine negro y estará presente en las tres películas que tomé para este capítulo. El cine negro es misógino, es el cine de la mujer fatal. En *Gilda* (1946), de Charles Vidor, por ejemplo, Rita Hayworth es la mujer que empuja a los hombres a que se pierdan. Glenn Ford lo experimentará a lo largo de la historia. Y en *Retorno del pasado* (1947), de Jacques Tourneur, Jane Greer es la mujer fatal clásica que tiene a mal traer a Robert Mitchum.

La historia pasional de Ned y Matty en *Cuerpos ardientes* desemboca en tragedia. Ella se deshizo de él, se quedó con todo el dinero, anda con un amiguito ocasional que se queja del calor y calza unos anteojos negros, como no queriendo mirar demasiado la vida. Quizá, lo que dejó atrás la tiene más triste de lo que pensaba.

Pasemos a la segunda película, *Simplemente sangre* (*Blood Simple*, 1984), la primera que dirigió Joel Coen y escribió en colaboración con su hermano Ethan. ¡Es cine puro! Dos escenas son suficientes para fundamentarlo. Un tipo dispara desde una habitación luminosa hacia otra en total oscuridad. Con cada tiro abre una hendidura de luz que la persona que está en la habitación oscura observa como el itinerario de la bala. ¿Cómo se llega a eso? ¿Cómo un director lo consigue? ¿Con quién lo habla? En el final de la película, una gota está por caer sobre alguien. Y el director hace que caiga y la congela. ¡Es la muerte! Nos damos cuenta de que el tipo murió en ese instante. ¿Qué es todo esto? ¡Puro cine! Una amiga me decía que «el cine se siente en los riñones». Y es así, el cine se aprende en el set de filmación, mirando cómo se hace cine. Y también se aprende, por ejemplo, con el jefe de fotografía, a quien se le consulta: «Quiero hacer una escena en la cual el tipo dispare tiros desde un lado y se abran hendiduras por las cuales salgan pequeños haces de luz. ¿Vos me podés hacer eso?». «¡Ah! ¿Eso querés? ¡¿Mirá lo que me pedís?! ¡Vamos a planearlo!». El director depende del jefe de fotografía. Después, va a la casa del escenógrafo y le dice: «Necesito que me construyas una habitación oscura y otra habitación totalmente iluminada, pero el tipo va a sacar la mano por afuera, o sea, necesito tener tiro de cámara». Tiro de cámara. ¿Saben los críticos qué es tiro de cámara? Lo primero que le señala un escenógrafo a un director es «en esta locación que te preparé tenés un buen tiro de cámara». Y el director se lo agradece. Conclusión: el director necesita del escenógrafo. Y también necesita del guionista. En mi caso, trato de ir al set el primero y el último día, nada más, porque si no le rompo las bolas a todo el mundo. Los actores se ponen nerviosos: «Está el guionista; a ver si digo mal el texto». El director se siente observado: «¡Uy!, quería cambiar esta frase, pero está el guionista». Hasta el propio guionista se amarga porque ve que todo el mundo dice cualquier cosa, en vez de lo que escribió. Por cortesía, el guionista tiene que ir la primera vez, saludar a todos, festejar el despegue de la película e ir a la última filmación, o a la fiesta de fin de rodaje. Eso es lo mejor que puede hacer. En definitiva, ¿usted quiere hacer

buen cine? Asegúrese, ante todo, de tener un buen equipo.

Simplemente sangre es una película eminentemente cinematográfica. En realidad, lo que pasa es poco, lo que pasa es cine. Al tipo lo entierran, y de pronto, enterrado, saca una mano con un revólver todavía. Eso hubo que planearlo, hubo que cavar el pozo, hubo que elegir la locación. Como decía David Niven, «en cine te pagan por esperar».

Frances McDormand es la mujer fatal de la película. Todos los hombres mueren y ella es la única que se salva. Hasta le gana de mano al detective sureño interpretado por Emmet Walsh que pretendía liquidarla. Sin mayor delicadeza, le clava un puñal en la mano y luego le pega un balazo. La mujer en el cine negro no solo es fatal porque atrae excesivamente al hombre, sino que el hombre que se siente atraído por ella sabe que será su perdición, pero no puede evitarlo, porque la desea demasiado. No es amor, es deseo. Es algo enfermizo. Él sabe que ella va a ser su perdición. Pero lo atrae su propia perdición, su propio destino. El tipo de la novela negra siente que esa mujer es su destino y tiene que seguirlo. Se entrega a ella, y ella lo lleva... lo lleva a la muerte.

No hay finales felices en las películas del cine negro, y menos todavía en las películas que incurren en una gran misoginia, como *Cuerpos ardientes* y *Simplemente sangre*.

En la tercera película también hay una mujer que lleva a un hombre a la perdición. *Luna de porcelana* (*China Moon*, 1994), dirigida por John Bailey, cuenta con un trío protagónico notable: Ed Harris, Madeleine Stowe y Benicio Del Toro. La historia es pequeña, pero tiene el mérito de que su trama conserva los valores del cine negro. Rachel Munro (Madeleine Stowe) es mala y se enamora de Lamar Dickey (Benicio Del Toro), que también es malo. Y, siguiendo el esquema clásico, matan al marido de ella, Rupert (Charles Dance). Pero necesitan encubrir este asesinato. Entonces, tienen que encontrar al tonto. Hay una novela de James Hadley Chase, el célebre escritor de policiales, que se llama *Just another sucker*, o sea *Otro tonto más*. En la película, Ed Harris es «otro tonto más», porque ella lo seduce para que la ayude a ocultar las pruebas del crimen. Kyle Bodine (Ed Harris) se metejea tanto que se convierte en cómplice. Es policía, y ese engaño debe saber hacerlo muy bien. También Benicio Del Toro es policía. El tonto no tiene ni idea de que ella y su amante mataron al esposo. ¿Y el toque inesperado? Ella, que había planeado usar al tonto y después, seguramente, escaparse con su amante, se enamora del tonto. ¿Qué va a hacer ahora? Se enamoró del policía compañero de su amante. Es ahí donde la trama se complica.

Veamos el rol de la mujer fatal en esta película. Madeleine Stowe seduce con una belleza fría, pero a la vez muy atractiva. Es hierática, indescifrable. En una escena en que ellos están en un bote, en el medio de un río, ella decide nadar y se saca toda la ropa. Un amigo mío decía: «A mí me gustan mucho las películas de Madeleine

Stowe, porque siempre por lo menos te muestra una teta». ¡Y no es un mérito menor! Acá se muestra toda, se tira al agua desnuda, hace el amor intensamente con Harris... Pero el tonto se va dando cuenta, y en la medida en que se va dando cuenta no puede alejarse, porque la tragedia del hombre de la novela negra es que se va dando cuenta de que la mujer fatal lo va a llevar a su perdición, pero no puede huir de ella. Está tan atrapado que no le importa perderse con tal de tenerla.

Una variación dentro de la novela negra la aporta el detective Mike Hammer, creado por Mickey Spillane, que escribió *Yo, el jurado*. Desde el título hay una glorificación del parapolicial. El tipo que hace justicia por mano propia le pega un tiro al final a la *femme fatal*, y ella no lo puede creer, porque las mujeres fatales no mueren en los policiales negros. ¡Ella había empezado a desnudarse para seducirlo! Pero él le pega un tiro, así, directamente. Y mientras desfallece le pregunta: «¿Cómo pudiste hacerlo?». La respuesta es lacónica: «Fue fácil». Y termina la novela. Mike Hammer era especial; no se perdía por las mujeres; si había que matarlas, las mataba.

Pero estos tipos, como Harris en *Luna de porcelana*, son muy sensibles a la madeja femenina que los rodea, los encanta y los lleva por los caminos de la perdición. Aquí la mujer no es tan fatal, porque si bien es la única que sobrevive, sufre mucho porque se queda sin nada. Se enamoró de verdad del policía que hace Ed Harris, se enamoró tanto, que al final, cuando viene Benicio Del Toro y le dice algo, saca un revólver y le pega dos tiros. La cámara se eleva y muestra la luna en un cielo con nubes. Este recurso de mostrar la luna a último momento no es más que justificar el título. Una vez fui a ver una película que se llamaba *La mano del muerto*, y durante toda la película uno no sabía por qué mierda se llamaba así, hasta que al final matan al villano y el último plano era ¡la mano del tipo!

El cine negro es un cine fatalista, un cine de la perdición, un cine del destino que no se puede evitar. Y ese destino tiene forma de mujer. No es el color lo que hace que la película sea negra, ni tampoco es el blanco y negro lo que define al cine negro, sino su temática, entre otras cuestiones. Es cierto que su estética está vinculada al blanco y negro, con profundas influencias del expresionismo alemán, notablemente incorporada por los grandes directores norteamericanos y de otros países que hicieron cine negro, como Jacques Tourneur. Ante todo, es una visión negra de la vida, en un país como Estados Unidos que no tolera mucho esos planteos. Los finales de las películas norteamericanas son, en general, felices. Por eso nos sorprendemos cuando la Gatúbela de Tim Burton le dice a Batman «no habrá final feliz». Es algo sumamente extraño, que no encaja con el *american way of life*, que tiende a la felicidad. El Imperio y Hollywood le dicen a su gente: «Ustedes viven en un gran país y en América todos los caminos conducen a la felicidad». Hay algo de gracioso en esto, porque la palabra que usan para «salida» es «*exit*», con lo cual, todas las salidas conducen al «*exit*», al éxito. Hay un imperativo de la felicidad; todo es posible en ese país, el amor, el triunfo, el dinero...

El cine negro viene a romper con eso. El cine negro es un cine fatalista, de perdedores, de gente que emprende cosas y no le salen, que se enamora y esos amores se frustran. Las mujeres fatales, por lo general, matan a los tipos que se les acercan, como en *La jungla de asfalto* (1950), de John Houston, o *Casta de malditos* (1956), de Stanley Kubrick. En *La jungla de asfalto*, también conocida como *Mientras la ciudad duerme*, el protagonista huye, herido de muerte, a la granja de sus padres, porque quiere morir sobre la tierra. Y muere ahí, en un lugar que para él es entrañable, acogedor.

Pero el hombre del cine negro es un solitario, está arrojado a la existencia sin nada que lo ampare. Tiene que edificar su vida y, generalmente el camino que busca, luego de haber pasado por la cárcel, de haber tenido desengaños tremendos, es el camino aparentemente rápido del robo. Ese camino suele llevarlo a un final aún más trágico. Estas películas revelan que en el paraíso hay mucha desdicha, muchos seres desgraciados. No todos triunfan en América, hay quienes no triunfan en absoluto. Y en el cine negro, entre esos motivos por los cuales no se triunfa, como en el tango, está la mujer. La mina es la que te arruina la vida, la perdición. No te enamores, porque perdés. Y esto aparece en las tres notables películas que analizamos. El hombre de estas tres películas es un ingenuo, que se deja llevar por sus pasiones. Y por sus pasiones mata.

El hombre del cine negro es solitario, como sus detectives más famosos: Sam Spade, de Dashiell Hammett, y Philip Marlowe, de Raymond Chandler. Son tremendos solitarios, misóginos, guardan una profunda desconfianza acerca de las mujeres, creen más en la amistad viril que en el amor o que en la pasión entre hombre y mujer.

Tengo que mencionar una película en color de cine negro, en la que Robert Mitchum hace de Philip Marlowe, *Adiós muñeca* (1975), dirigida por Dick Richards. Marlowe es un detective melancólico que bebe gimlet, sin esperanza, con varios divorcios y amantes sobre sus espaldas. Tiene un amigo a quien hace mucho que no ve, y cuando va a un bar, también pide un gimlet para ese amigo ausente. Él toma su gimlet y el otro vaso queda solo. Es una ceremonia, una celebración de la amistad.

En suma, el cine negro no muestra la felicidad. Muestra que hay caminos que llevan a lugares de los que no se vuelve, amores que no prosperan, que quiebran el corazón y lo dejan a uno destrozado y entregado a la bebida. Ese cine es muy valiente, porque se hace en una sociedad que pretende ser el paraíso. Y el cine negro se atreve a escupir en ese paraíso.

Todos los mafiosos van a Hollywood

Una catarata de preguntas me surge sobre este tema. ¿Por qué Hollywood hizo, hace y hará tantas películas sobre la mafia? ¿Por qué la mafia es un tema obligado? ¿Será acaso porque domina el mundo? ¿Por qué el dinero es tan poderoso dentro de la política? ¿Por qué destruye la moral y compra conciencias? ¿Por qué alquila asesinos? ¿Por qué es capaz de conseguirnos al mejor asesino para que cometa el mejor de los crímenes? ¿Por qué era tan linda Ann Dvorak en la *Scarface* original? ¿Por qué era tan linda Michelle Pfeiffer en la *Scarface* de De Palma? ¿Por qué era tan linda Jodie Foster en *Bugsy Malone*?

Con cuatro películas podré contestar estos interrogantes: la versión de *Scarface* de 1932, dirigida por Howard Hawks y protagonizada por Paul Muni y Ann Dvorak; y la de 1983, de Brian De Palma, con Al Pacino y Michelle Pfeiffer. Luego tomaré *Bugsy* (1991), de Barry Levinson, con Warren Beatty. Y por último *Bugsy Malone* (1976), de Alan Parker, una película sobre la mafia hecha por niños.

En 1932, Howard Hawks estaba desprovisto de *background*. No había nada detrás de él para hacer una película sobre mafiosos. De modo que la inventiva y la originalidad del film son realmente notables. El guión es de Ben Hecht, uno de los más grandes guionistas de Hollywood, que escribió un libro con un título demoledor: *Odio a los actores*. La *remake* de Brian De Palma está dedicada, justamente, a Howard Hawks y Ben Hecht.

La mafia nace en Sicilia, tiene patente italiana, como lo muestran muy bien estas dos películas y la saga de *El Padrino* de Coppola, que no analizaré acá porque es conocida por demás. Decía, entonces, que la mafia es una estructura de núcleo familiar que se va extendiendo a partir del negocio de la protección: yo te protejo de que los demás no te hagan nada, vos me pagás para que yo te proteja, y si no me pagás, el que te mata soy yo. Así funcionó en su origen. Luego, se introdujo en los estamentos del Estado y en la política. Cuando la política se transforma en una actividad mafiosa se convierte en lo que denominé «corleonismo», por Vito Corleone, el personaje de Marlon Brando. En el final del capítulo me extenderé sobre este concepto.

«Va a ser muy difícil que nos superen, porque nosotros hicimos todos los

crímenes en esta película», aseguró Hawks, con bastante de ingenuidad. Jamás hubiera imaginado que a De Palma se le iba a ocurrir matar a un tipo con una sierra eléctrica. Pero hay escenas simétricas en ambos *Scarface*. Tanto Paul Muni como Al Pacino sobreactúan en su papel de Tony (Camonte / Montana), como en la escena del primer crimen, cometido entre sombras.

En la segunda escena simétrica, Paul Muni descubre a Poppy (Karen Morley), la novia del capo mafia que lo contrata a él. Y, en paralelo, Al Pacino a la novia de Frank López (Robert Loggia), una Michelle Pfeiffer de 22 años. Hagan la prueba de comparar a la Michelle Pfeiffer de 22 años con, por ejemplo, la Scarlett Johansson de 22 años, y verán la decadencia del cine. ¡Bah! Es algo subjetivo... Michelle Pfeiffer baja por un ascensor, la cámara hace *zoom in*, sobre la cara de Al Pacino, que la mira, y ella aparece caminando con un vestido muy leve, casi sin senos, y tiene un costado del vestido abierto. Elvira está de muy mal humor, de un mal humor tremendo.

Las escenas se van desarrollando en un clima de enorme violencia, una característica de la mafia, que siempre arregla sus negocios bajo amenaza de muerte. *Scarface* significa «cara cortada», y tanto Paul Muni como Al Pacino lucen el rostro surcado por una cicatriz. Como la de Paul Muni, la interpretación de Al Pacino es exagerada, desmesurada, como lo es toda película que cultiva una estética de lo desmedido: la muerte de un tipo con una sierra eléctrica, la cocaína, las matanzas. En una de sus escenas más formidables, Pacino está drogado en un restaurante elegante y Pfeiffer se harta de él y lo deja. Él se queda solo en su mesa, y le dice algo genial al resto de los acompañantes. «¡Mírenme! Yo soy un mal tipo, ¿y qué hay? Porque yo soy un mal tipo ustedes pueden ser buenos. Pueden jugar a ser buenos. Y a decir “ese es el malo”. Por eso yo les sirvo a ustedes. Ustedes necesitan del mafioso para decir “el mafioso es él”. Pero los mafiosos también son ustedes».

Sin mucho análisis, podríamos afirmar que la mafia es una organización a nivel mundial. Es la que maneja el negocio del narcotráfico, cuyo principal consumidor es Estados Unidos, que pretende ser su principal perseguidor. Sin droga, quizá no existiría la mafia. Cuando en los años 30 se derogó la ley que prohibía el alcohol desaparecieron los gánsters que comerciaban las bebidas en forma clandestina. ¿Qué tal si se empezara a vender cocaína en las farmacias con doble receta? ¿No se aniquilaría así al narcotráfico como lo aniquiló la legalización del alcohol?

La *Scarface* de Howard Hawks es atrevida, osada, en especial en la relación incestuosa entre Tony Camonte y su hermana, una bellísima Ann Dvorak, que se consume en el final de la película. Ambos se enfrentan a la policía y a la vez se aman. La muchacha siente placer de enfrentar a la policía en compañía de su hermano, en entregarle las armas, en disparar juntos. «Ves que no tengo miedo». Hasta que la matan. Antes, Tony la había encontrado con su mejor amigo, Gino Rinaldo, interpretado por George Raft, aquel que se divertía en tirar al aire una moneda y luego atraparla. Lo divertido es que cuando Tony le encaja un balazo a George Raft, él todavía tiene tiempo para arrojar la monedita, pero esa vez no la atrapa. «¡Gino,

háblame! ¡Háblame! ¡Gino, di algo! Tony, ¡él es mi Gino! Lo amo. ¡Nos casamos ayer, Tony! ¡Nos casamos! ¡Vamos a darte la sorpresa. ¿Verdad, Gino?».».

En el *Scarface* de De Palma, Tony Montana, el personaje de Pacino, también va a buscar a su hermana, con quien tiene un metejón impresionante. Es explicable, porque se trata de una veinteañera Mary Elizabeth Mastrantonio. Ella aparece medio en bolas. Está contenta con lo que le va a decir a su hermano: acaba de casarse con Steven Bauer, un actor del que no se supo nada más. Pacino intuye que ellos habían estado manteniendo relaciones sexuales y le dispara a su cuñado. La escena es inverosímil.

Y el final de Tony Montana es de ópera. De Palma hizo una ópera. Acá, Tony Montana no muere con su hermana, como Paul Muni muere con Ann Dvorak, disparando sobre la policía. Pacino dijo: «Yo no voy a morir con nadie, carajo. Yo voy a morir solo porque soy Al Pacino y esa chica, Mastrantonio, recién apareció por el set hace quince días y no va a morir al lado mío. ¿Está claro?». Y a De Palma no le quedó más remedio: «Sí, señor Pacino. Nosotros acá hacemos lo que usted dice». Entonces a Mary Elizabeth le dieron una buena escena anterior, pero el que muere en un apocalipsis demencial es Tony Montana-Al Pacino. Muere en medio de la cocaína, disparando un misil. De Palma presenta a un personaje oscuro, que va con una escopeta de dos caños, al que sabemos lo van a matar. La muerte es de ópera y se enlaza con el origen italiano de la mafia. Aunque aquí el mafioso no es italiano, sino cubano. Es una maldad que Fidel Castro le hizo a los norteamericanos. En el comienzo de la película se aclara que Estados Unidos arregló con Cuba para recibir en Miami un contingente de disidentes que estaban presos. Y Castro, que como todos sabemos es muy, muy malo, le mandó los disidentes, pero a la vez les mandó 3500 mafiosos, asesinos, drogadictos, gente de la peor calaña, que llegó y se instaló en Miami. Entre ellos, Tony Montana, que se dedicó a las peores cosas. Son infinitas las maldades que hace Tony Montana a lo largo de la película. Es un personaje detestable. Quizás en toda la película no haya una sola cosa que nos acerque a Tony Montana. Es un tipo que ejerce la maldad, que nació para la maldad y que no tiene ningún respeto por la vida. Pero su propio negocio lo arruina, porque en el negocio de la droga hay una ley de hierro: o se vende o se consume. Si usted comercia con droga, no la consume, porque si la consume, al final no la va a poder comerciar. El error de Tony Montana fue hacer las dos cosas. Y su final es el de un loco. Nada más que De Palma nos convence de que es el final de un gran loco. De Palma logra llevar a un pequeño personaje, que cruzó a Miami como un miserable, a un final operístico, desafortunado y, sin duda alguna, grandioso.

Creo que la *Scarface* de De Palma es una gran película, pese a que el crítico Leonard Maltin la califica con solo un punto y medio sobre cuatro. Yo le pondría los cuatro, porque De Palma logra escenas manejando la cámara con maestría. Por estas tierras hay muchos imitadores de De Palma. No sé si les va a salir bien. Les deseo la mejor suerte, pero él es un mago de la cámara. Hace milagros.

En *Bugsy*, Warren Beatty interpreta a un mafioso que, a la vez, es un *dandy*, un hombre con grandes sueños y ambiciones: es el fundador de Las Vegas. Para sintetizar, Las Vegas es el sueño realizado de Bugsy Siegel. Hay una escena en que vemos a este mafioso en todo su esplendor. Otro mafioso insulta a Virginia Hill (Annette Bening). «Creo que nos debes una disculpa», dice Bugsy sonriente, en una actitud que no se parece a la de un hombre del hampa. Y el otro le contesta con una barbaridad: «Chupa tu disculpa de mi pija». Y el desenlace es violento: «¡Joey! ¡Qué cosas dices! Sácala. Sácala. ¿Te da vergüenza? Sácala. ¿Quieres que primero saque la mía? Aquí está. Echa un ojo a esto». Y cuando el otro se agacha para mirar el miembro de Bugsy, éste le encaja un rodillazo y se desencadena una golpiza tremenda mientras el resto de la gente baila. «¿Puedes oírme Joey? Tienes suerte de que no bebí mucho hoy. Acepto tus disculpas». Mientras Bugsy le pega, ve su rostro reflejado en un vidrio y nota que está despeinado. Como es un *dandy*, se peina y después le sigue pegando. No hay una interrupción entre estas dos acciones. El mismo tipo que se peina elegantemente frente al espejo es el que tortura sin piedad a ese pobre ser que tiene a sus pies. Esto es lo que revela la personalidad de Bugsy Siegel.

Warren Beatty es un muchacho que atrae mucho. Es lo único que diré de este actor. Una vez le preguntaron a la actriz Sonia Braga si se había acostado con él: «Ir a Hollywood y no acostarse con Warren Beatty es como ir a Egipto y no ver las pirámides».

Bugsy-Beatty mantiene una relación pasional con Virginia-Bening. Su amor queda graficado en una escena: van en auto por el desierto, ella se enoja, le dice que lo odia. Él baja del auto y la ve partir. «¿No es maravillosa?», son las palabras del galán. Su admiración hacia ella no tiene límites. Pero él es un personaje detestable, que termina acribillado a balazos como el mafioso que es. La película muestra la utopía de una ciudad del juego, una ciudad manejada por la mafia.

Bugsy Malone es una película curiosa, atípica, dirigida por Alan Parker, cuya única protagonista, que ha sobresalido a lo largo del tiempo, es una jovencita Jodie Foster de 14 años. La historia transcurre en un *night club*, y entre las chicas que bailan está Talullah, una púber Jodie Foster que canta la canción «*My name is Talullah*». Ella es una prostituta, un papel que Foster también interpretó ese mismo año en *Taxi Driver*. La prostituta de *Taxi Driver* es desgarradora, terriblemente triste, mientras que la de *Bugsy Malone* está envuelta en la melodía agradable de su canción, realizada por Paul Williams.

¿Por qué me ocupé de la mafia a partir de estas cuatro películas? Porque la mafia es una realidad de hoy. Porque la mafia ha ido avanzando. Para ejemplificar, contaré una anécdota que ha circulado entre políticos y gremialistas. El protagonista es un líder sindical ya fallecido. Las malas lenguas dicen que se trataba de Lorenzo Miguel.

Un muchacho joven, lleno de ideales, va a verlo y le expresa sus convicciones acerca de cómo debe ser el sindicalismo. Y le habla, le habla y le habla durante una hora y media. Lorenzo Miguel lo escucha, y al final lo interrumpe: «Pará, pibe. ¿Vo' qué querés pa' vo'?»». ¡Esto es la mafia! Si alguien llega hasta ella, es porque busca dinero. Si vos venís acá, no buscás ideales. Nosotros no trabajamos por ideales. Nuestro ideal es ser cada vez más ricos. Tener cada vez más dinero, para ser cada vez más poderosos. Ser cada vez más poderosos para imponer lo que queremos. ¿Y qué es lo que queremos? Manejar el Estado. Y en los últimos tiempos la mafia ha logrado apoderarse de las estructuras del Estado, hasta tal punto que habría que preguntarse si algunos Estados no son, abierta y directamente, una estructura mafiosa que incorpora como socios a todos aquellos que tienen muchísimo dinero para hacer negocios. El botín tan anhelado es participar del Estado, que debería servir a los ciudadanos pero que se ha transformado en una herramienta de ambición, de riqueza y de poder.

La mafia ya no se conforma con la protección clásica que le daba a un tipo. «Yo lo voy a proteger de quien quiera, pero si no me paga tanto por mes no lo voy a proteger de mí». Ese era el viejo esquema de la mafia. El funcionamiento actual de la política es como el de la mafia, porque la política se hace con dinero. Así como la mafia utiliza el dinero como herramienta de poder, la política se hace con dinero y se transforma en «corleonismo», hacer política de espaldas al pueblo, con una estructura mafiosa que funciona con un solo objetivo: ganar dinero. Es una carrera para ganar dinero y llegar a posiciones de poder desde las cuales cada vez se pueda ganar más dinero y al ganar más dinero tener más poder. Con este esquema, la mafia se fue introduciendo en el Estado. En todas las películas protagonizadas por gánsters, quienes denuncian sus actividades son asesinados. El mensaje es «no seas idealista, no te metás en problemas, seguí las leyes establecidas». Las leyes que señalan que el Estado es una organización hecha para tener poder, poder real. El Estado es una institución que abarca toda la sociedad. Es decir, tiene brazos enormes que se dispersan, se diseminan, como dirían los *post*-estructuralistas, por toda la sociedad. La mafia puede llegar hasta una biblioteca de barrio. Puede haber una mafia para acceder a ese poder, después a otra posición de poder, y a otra, y cada vez más alto. Por eso, el cartel que ilumina la utopía de Tony Camonte y de Tony Montana es «*the world is yours*», «el mundo es tuyo». Si ascendés, el mundo te pertenecerá.

Como es de suponer, la mafia no tiene límites morales. Si alguien se le opone, será liquidado. No tiene moral, sino intereses. En realidad, esta línea de pensamiento es propia del capitalismo. Ya Adam Smith dijo en el siglo XVIII que el egoísmo es fundamental para el capitalismo. La mafia es, entonces, un engranaje de la codicia. No te pongas enfrente del engranaje de la codicia de la mafia porque te matará. Y si lo fundamental del capitalismo es el egoísmo, por supuesto que el amor se ahogó en la sopa, como decía Discépolo.

Kant y Gary Cooper

Un día, inesperadamente, el peligro viene hacia nosotros. ¿Qué decisión tomamos? ¿Lo enfrentamos? ¿Huimos? ¿Pedimos ayuda? Y si pedimos ayuda y no la conseguimos, ¿qué sentimos por los otros? ¿Sentimos que quienes creímos nuestros amigos ya no lo son? ¿Sentimos que nos están traicionando? ¿Podemos escapar? El peligro es tan grande que todos nos aconsejan que escapemos. Pero ¿qué pasa si no escapamos? ¿Qué pasa si nuestra mirada es tan dura que decimos «no, no quiero escapar, no quiero pasarme la vida escapando»? En definitiva, si el peligro lo acecha, ¿huye o se queda?

Este capítulo girará alrededor de una sola película. En realidad se podrían escribir varios capítulos o un libro entero sobre esta película. *A la hora señalada*, de 1952, cuyo título original es *High Noon*, fue dirigida por Fred Zinnemann, con un protagonista espectacular de Gary Cooper.

El tema es la moral. Cooper es un *marshal* que ha enviado a prisión a un asesino, quien luego es beneficiado con un indulto y regresa al pueblo para vengarse. Todos le piden al marshal Will Kane que huya, pero él decide quedarse. Podría haber escapado. «Si huyo ahora voy a vivir huyendo. Entonces prefiero pelear». Es una decisión difícil. Cuando el mal, aquello a lo que tememos, que nos puede herir o matar, viene hacia nosotros, optar es complicado. Uno puede enfrentarlo, o hacer como Cooper, pedir ayuda a los habitantes del pueblo. Quienes lo dejan solo.

Esta película fue rodada en pleno macartismo y su guionista, Carl Foreman, que estaba en las listas negras, denuncia entre líneas que aquellos que eran perseguidos por el senador McCarthy bajo el rótulo de «comunistas» —casi toda la gente de Hollywood— eran dejados solos por el pueblo, cómo el marshal que interpreta Cooper.

—¡Marshal! Telegrama para usted. Es terrible. Es indignante.

—Indultaron a Frank Miller.

—No puedo creerlo. Hace una semana. Qué bueno que te avisaron.

—Eso no es todo. Miller está ahora en la estación con Pierce y Colby. Preguntaron por el tren del mediodía.

- ¿El tren?
- Will, márchate del pueblo. Márchate ya mismo. Saquémoslo de aquí.
- ¿Qué sucede?
- No te detengas hasta Clarksburg.
- ¿Qué sucede, Sr. Howe?
- No se preocupe. Todo saldrá bien. Nos encargaremos de todo.
- Debo quedarme.
- ¿Estás loco? Piensa en Amy.
- Adiós.
- No se preocupen. Todo saldrá bien.

Cooper está «solo ante el peligro», como se llama la película en España. Su conducta será moral, en el sentido kantiano. En la *Crítica de la razón práctica*, Kant establece lo que llama el imperativo categórico: «Obra de tal modo que tu acto pueda ser elevado a norma universal de conducta». Si obro como un cobarde, estoy diciendo que todos los hombres deben ser cobardes. Si obro como un despiadado asesino, estoy diciendo que todos los hombres deben ser despiadados asesinos. Estoy estableciendo con mi conducta, dice Kant, aquello que creo que debe ser la conducta de todos. Uno tiene que ser consciente y responsable de sus actos, porque cada uno de ellos debería poder ser elevado a la categoría de norma universal de conducta, de norma moral.

En solo 85 minutos el film hace uno de los planteos morales más complejos que se vio en el cine. El marshal está casado con una chica cuáquera, interpretada por Grace Kelly, que rechaza cualquier tipo de violencia. Cuando él recibe la noticia del indulto del delincuente todos lo instan a que se vaya con su esposa. Al principio acepta que mejor es irse, pero cuando está partiendo detiene su carreta porque se da cuenta de que no puede hacerlo. Frank Miller y sus cómplices lo van a perseguir a donde vaya, y si no, se perseguirá él mismo, porque actuó como un cobarde ante sus propios ojos. Es muy importante esta idea. Éste es un hombre que se mira a sí mismo. Y al mirarse a sí mismo esa mirada tiene un gran poder, el poder de su conciencia. Y su conciencia le dice que aunque huya y salve la vida, vivirá atormentado por su acto de cobardía. «Tengo que volver», le dice a su esposa, que no lo entiende. «Debo hacerlo», le insiste. Este es el lenguaje seco de la película, típico de una de *cowboys*. Tengamos en cuenta, además, que no había films de *cowboys* con esta temática.

- ¿Por qué te detienes?
- Debo regresar.
- ¿Por qué?
- Es una locura. No llevo armas.
- Entonces sigamos. De prisa.
- No, en eso he estado pensando. Me están obligando a huir. Nunca hui de nadie.

- No entiendo.
- No tengo tiempo de explicártelo.
- Entonces no regreses.
- Debo hacerlo. De eso se trata.

Y el marshal Kane vuelve al pueblo a enfrentar su destino. Tiene una esperanza: la gente. Él limpió ese pueblo de delincuentes, entre ellos a Frank Miller. Todos pudieron vivir en paz gracias a su acción. Cooper-Kane considera que tiene todo el derecho a pedir ayuda. Los habitantes se la niegan por distintos motivos, que se resumen en uno fundamental: «Si usted se va, aquí no pasa nada. Nosotros no tenemos por qué pagar su orgullo, su arrogancia o su valentía. Váyase y acá vamos a estar todos tranquilos». De alguna manera, le están diciendo que no quieren enfrentar esa realidad, porque esa pelea es *su* pelea y debe librarla él solo. Él tuvo esa pelea tiempo atrás y echó a los delincuentes para que el pueblo viviera tranquilo. Como *A la hora señalada* es una tragedia, todos tienen razón. La gente del pueblo piensa: «Habrá una pelea cuando Kane y Miller se encuentren. Y alguien saldrá herido, eso es seguro. La gente en el Norte piensa en este pueblo. Piensa enviar dinero para abrir tiendas y fábricas. Sería muy importante para este pueblo. Si se enteraran de los tiroteos y asesinatos, ¿qué pensarían? Pensarían que es solo otro pueblo más del desierto y todo por lo que trabajamos desaparecerá. En un día, este pueblo retrocederá cinco años. No podemos permitir eso». Los motivos de los habitantes son atendibles. En realidad, Kane no tiene muy en claro por qué se queda, pero sabe que debe quedarse. No quiere huir toda su vida ni mirarse a sí mismo como un tipo que ha escapado cuando el mal lo cercó.

El marshal Kane tuvo una amante mexicana, Helen Ramírez (Katy Jurado). En su desesperación, Grace Kelly va a verla, porque sabe que ella ha sido su amante y supone que lo conoce bien. Y le va a preguntar por qué su marido decidió quedarse. Kathy Jurado le contesta: «Si usted no lo sabe, yo no puedo decírselo». Una forma de decirle: «Si no sabe por qué se queda, no merece ser su mujer».

Todos tienen razones. «¿Qué clase de mujer es usted? ¿Cómo puede dejarlo así? ¿Tanto la asusta el ruido de las pistolas?», increpa la mexicana a la mujer del marshal, que está a punto de abandonarlo a su suerte. Pero ella le contesta: «No, señora Ramírez, he oído ese ruido. Con pistolas mataron a mi padre y a mi hermano. Estaban del lado bueno, pero no importó cuando comenzó el tiroteo. Mi hermano tenía 19 años. Lo vi morir. Entonces me convertí en cuáquera. No me importa quién tenga o no razón. Tiene que haber una mejor manera de vivir». Grace Kelly ha conocido la violencia. No está en contra de la violencia porque le tiene miedo, o porque es una mujer frágil. Vio morir a su padre y a su hermano. Por eso odia la violencia. Ella ha estado en situaciones duras, en las que, posiblemente, haya manejado armas, pero le dice a Katy Jurado que está harta de eso, que no puede respaldar a su marido porque no quiere más muertes en su vida.

La película cuenta con una escena excepcional: el encuentro entre Cooper y su vieja amante. Ella le desliza: «Un año sin verte...». Y se lo dice en castellano. Él le responde, también en castellano: «Yo también te extrañé». Esta es una genialidad del guionista Foreman. En la intimidad, cuando hacían el amor, hablaban el idioma de ella.

Ahora, ¿qué tiene que ver esto con el macartismo? ¿Qué tiene que ver esto con todos nosotros? Es que cuando el mal viene hacia nosotros, generalmente, estamos solos. Y quienes nos rodean, la comunidad, el pueblo, nos dejan solos. Lector, usted puede asociar estas reflexiones con el nazismo, por ejemplo, o con Primo Levi cuando dice: «¿Cómo? ¿Nadie escuchaba los gritos en la noche? ¿No escuchaba el pueblo alemán los gritos en la noche?». O con la Argentina de la última dictadura. ¿Nadie sabía lo que pasaba? Sí, sabían. Como el pueblo de *A la hora señalada*, que no escucha al marshal, porque es a él a quien vienen a matar. Y no quieren saber nada porque tienen miedo por sus vidas, por eso no salen a defenderlo. Y las dos mujeres, que sí podrían haberlo defendido, una parte porque ya no es su mujer y la otra quiere irse porque está en contra de la violencia.

Otra escena impresionante: pasa el carro delante de él y se queda solo en el pueblo. La cámara toma un contrapicado y vemos el plano, uno de los planos para mí más conmovedores del cine, donde Cooper queda solo en el pueblo, es impresionante porque este hombre despierta una piedad tremenda porque no hay nadie, está solo y vienen cuatro tipos a matarlo. Ese pueblo no existe más. Todos han cerrado la puerta y le dicen al marshal Kane: «arréglese usted». Frank Miller llega en el tren de las doce. Quizás esto sea una de las inexactitudes de la película, pero no importa. En el tramo final de la película se ven muchos relojes que marcan el avance del tiempo. Frank Miller baja del tren, mientras sus tres pistoleros lo rodean, y mira a Katy Jurado que está a punto de partir en esa misma formación. Él también ha sido su amante. Y va a buscar al marshal:

—Hola, Frank. ¿Cómo estás, Frank?

—¿Todo listo?

—Tal como lo querías.

—Acá tenemos tu pistola.

—Comencemos entonces.

Comienza el enfrentamiento. Al oír los primeros disparos, Grace Kelly se baja del tren y va en busca de su hombre. ¿No le gustaría a usted que en el momento de mayor peligro de su vida una mina como Grace Kelly llegue a socorrerlo? A veces sueño con eso, aunque no me falta una mujer así. Ella sabe que a él lo pueden matar y deja de lado todo para socorrerlo. Es la única que lo defiende. Porque lo ama. Aquí la película podría terminar, porque lo fundamental es que él se quedó. Hasta podrían haberlo matado, ya no importa. El resultado del tiroteo es secundario. Pero el marshal

Kane gana. Muestra su coraje, su valentía, su decisión de enfrentar aquello que venía a destruirlo, a negarlo. Y ella llega, toma un arma y mata al líder de los pistoleros. El final es emocionante. Ya vencedor, el marshal Kane y su esposa suben a una carreta. Él mira a todos con un enorme desprecio, como si les dijera: «No me ayudaron. Yo arriesgué mi vida por ustedes y cuando vine a pedirles que me respaldaran me dejaron absolutamente solo... Me voy de aquí y les devuelvo la estrella que representa la ley... hagan con ella lo que quieran, pero yo de este pueblo no soy más su defensor». Arroja la estrella sobre la calle polvorienta y se va.

Cuando John Wayne vio *A la hora señalada* dijo: «Pobre Gary Cooper, se dejó engañar por esos comunistas que hicieron esa película». John Wayne, que fue un gran delator de la Comisión McCarthy, hizo años después, en 1959, *Río Bravo*, con Howard Hawks. Allí el *sheriff* no le pide ayuda a nadie. «Un *sheriff* es un profesional. Y no tiene que andar por ahí como un maricón». No son las palabras exactas que usa John Wayne, pero podrían serlo. Si *A la hora señalada* tiene tanta importancia es porque destruye el mito del *sheriff* individualista y valiente. Gary Cooper enfrenta a los que vienen a matarlo, pero se pasa toda la película con miedo. Esto es insólito para el formato tradicional. Y el mito termina de destruirse con el rol de la mujer. El marshal Kane triunfa porque lo ayuda su esposa. Esto indigna a Wayne, que defiende en *Río Bravo* un esquema totalmente contrario, con un *sheriff* profesional, valiente, sin miedo. Un dato: Gary Cooper ganó el Oscar como Mejor Actor Protagónico por su trabajo en *A la hora señalada*, pero no asistió a la ceremonia; John Wayne recibió el premio en su nombre.

A la hora señalada cuestiona esa valentía a toda prueba del *cowboy* norteamericano. El marshal es humano, tiene miedo. Y porque tiene miedo es más valiosa su acción. Si no lo tuviera, ¿qué grandeza habría en lo que hace? Todos tenemos miedo. Y justamente nuestras decisiones son más valiosas cuando tenemos miedo. Y lo que hace a la grandeza de Will Kane es que aun teniendo miedo se queda y enfrenta lo que viene. Está solo ante su conciencia moral. Por eso hablo de Kant. Él está solo. La mirada que lo mira es la propia mirada. La mirada más implacable que hay sobre él es la propia. Esto es lo que hace a la grandeza de este solitario personaje.

A la hora señalada es subversiva. La figura mítica que el cine norteamericano edifica es la del *cowboy*. Y el género que más tempranamente se desarrolla lo tiene como protagonista. En las películas de vaqueros el héroe es el hombre valiente, que no duda. «*Home of the brave*», dice el himno norteamericano, «la casa de los bravos». En estos films la ley está representada por el marshal o el *sheriff*. El guión de Foreman erosiona este mito, en el que se basa el machismo norteamericano. *A la hora señalada* subvierte la imagen del héroe tal como había sido edificada por las películas de *cowboys*. Es la primera vez que la Ley tiene miedo.

Hay otras películas de *cowboys* con temáticas que rompen los estereotipos del género. En *El jardín del mal* (1954), dirigida por Henry Hathaway, con Gary Cooper, Susan Hayward y Richard Widmark, el tema es la amistad. Los tres personajes se

encuentran frente a un desfiladero, mientras son perseguidos por los indios. Deciden que uno debe quedarse para frenarlos. Si los detiene, los otros pueden huir. Los dos hombres deciden jugar su suerte a las cartas. Uno de ellos, Richard Widmark, es un tahúr. Gary Cooper se niega a jugar porque sabe que perderá. Widmark lo trata de cobarde y Cooper, tocado en su amor propio, accede. Juegan a las cartas y ¿quién pierde? El tahúr. Cooper se va con Hayward, llega al valle, escucha los tiros y dice: «¡Qué tonto! No me di cuenta. Hizo trampa». «¿Cómo que hizo trampa?», le pregunta ella. «Sí, hizo trampa para perder y que nos salváramos nosotros. Es mucho mejor hombre de lo que yo creía que era. Tengo que volver». «¿A qué vas a volver?». «A decírselo». Esto es amistad. Hoy, seguramente, sería considerado un «*western gay*», pero en aquel momento se llamaba «amistad viril».

A la hora señalada plantea una problemática que perdura: la falta de solidaridad. El pueblo le dice al marshal Kane: «Mire, es su problema. Si usted quiere quedarse y ser valiente, es su problema. Nosotros no tenemos por qué ayudarlo». La sociedad actual está basada en el egoísmo. Yo me ayudo a mí mismo. No tengo por qué ayudar al otro. El otro que se arregle solo con sus problemas. Cada uno vive cerrado en su propia historia y si el otro, el del departamento de enfrente, está en un problema, que se arregle. De algún modo se las tendrá que arreglar.

Durante la última dictadura argentina, cuando a alguien le decían que una persona había desaparecido, una frase muy escuchada era «algo habrá hecho». Y es en realidad lo que le dice el pueblo al marshal Kane: «Usted quédese solo. Algo habrá hecho para merecer este destino». Y el marshal podría responder: «Sí, lo que hice fue limpiar al pueblo de malvivientes y que ustedes pudieran vivir cinco años en paz». «Ah, bueno. Eso a nosotros no nos interesa. El que hizo eso fue usted. Nosotros no lo hicimos. Frank Miller viene a matarlo. No me traiga su problema. Su problema no es mi problema». Esta es la base del egoísmo, de la imposibilidad de colaborar con el otro, de sentir que el problema del otro de algún modo me incumbe, y no de algún modo, me incumbe moralmente, porque el otro no es el otro. El otro es aquel que me completa también.

Una sociedad democrática funciona cuando reconocemos en el otro a una conciencia libre, que debo respetar y cuya libertad tengo que asegurar, porque su libertad es tan importante como la mía. Cuando en una sociedad matan a un inocente, todos estamos en peligro. La tarea es que ningún inocente muera, que no haya injusticias. Hay que tener el coraje de la generosidad, sentir que la suerte del otro no me es ajena. En la actualidad, estamos muy lejos de esto. Cada uno siente que su suerte es su suerte y el otro siempre es visto como un potencial agresor. Todos luchan contra todos y no hay generosidad, no existe la idea de comunidad, prevalece el «sálvese quien pueda».

El personaje de Gary Cooper está solo y tiene que resolver el problema sin ayuda de los demás. Solo su esposa, y en el último instante, le tiende una mano. Esa mujer lo ama y para ella es muy importante que él viva, que no lo maten. Piensa en él y le

interesa su suerte. Hasta deja de lado sus convicciones religiosas para ir en su ayuda. Esto ocurre en esas circunstancias excepcionales en las que una persona siente que la suerte de otra también le concierne. Entonces, esa persona no está sola, y yo tampoco estoy solo, porque estoy con esa persona. Somos dos. Y si somos dos podemos ser cuatro, seis, ocho, diez y podemos llegar a ser una comunidad solidaria, el ideal de una sociedad, en la que a todos les interese lo que les pasa a los otros. Sería la antítesis de la sociedad actual. Y si, como dice Kant, elevamos esto a norma universal de conducta, todos vamos a sentir que la suerte del otro es mi propia suerte.

La política por otros medios

Para que no haya dudas: hablar de «otros medios» es, sencillamente, hablar de «medios violentos», de cómo la política desemboca en la guerra. Más adelante develaré el origen de esta frase, que nos asalta con una serie de preguntas: ¿Por qué los medios alternativos a la política son medios violentos? ¿Por qué los altos mandos de los ejércitos suelen ser tan despiadados con sus propios soldados? ¿Por qué un soldado debe morir por la patria? ¿Por qué un soldado debe ir a la guerra? ¿Por qué la guerra es considerada inevitable y necesaria? ¿Qué hay en el hombre que lo lleva a obedecer siempre las órdenes de un Estado que le ordena matar a un enemigo a quien no conoce? ¿Qué es lo que hay en el hombre que lo lleva a no poder dejar de matar?

Tres películas me ayudarán a analizar este fenómeno: *La patrulla infernal* (1957), dirigida por Stanley Kubrick; *The Bedford Incident* (1965), de James B. Harris, que aquí se llamó, lamentablemente, *Al borde del abismo*, un título que ya le habían puesto a una famosa película de Humphrey Bogart y Lauren Bacall; y, por último, *Iluminados por el fuego* (2005), de Tristán Bauer, sobre la guerra entre la Argentina y Gran Bretaña por las Islas Malvinas. Estas producciones tienen una unidad: son críticas demoledoras a los mandos superiores del ejército.

El título original de *La patrulla infernal* es *Paths of Glory*, es decir *Senderos de gloria*. Su protagonista, Kirk Douglas, un actor que como ya aclaré en un capítulo anterior, no es de mi preferencia, como tampoco su hijo Michael. Para ser honestos, hay que reconocer que Kirk Douglas tuvo mucho que ver en la producción de esta película. Kubrick no tenía dinero para rodarla, hasta que lo consiguió a Kirk Douglas. Él exigió que se incluyeran los fusilamientos del final, una escena que marca una postura ideológica clara al desnudar el sinsentido de la guerra.

La patrulla infernal transcurre durante la Primera Guerra Mundial y es el mando del ejército francés el que queda mal parado. Kubrick la filma cuando Francia se enfrenta a las fuerzas de liberación nacional de Argelia. Durante veinte años estuvo prohibida en ese país europeo. Desde el punto de vista técnico, Kubrick deslumbró a todos con un *travelling* revolucionario para 1957. La cámara venía retrocediendo y nadie veía que la pantalla se moviera. Este recurso hoy se denomina *steadycam*. Todavía no sé cómo logró hacerlo.

George Macready, un buen actor, hace de un general francés que desafía a un soldado que tiene neurosis de guerra, algo intolerable para un militar. El general cree que un soldado debe estar convencido del honor que representa morir por la patria. El general le va a ordenar al soldado que muera por la patria, pero él se va a quedar en la patria. El general ordena. El soldado muere y el general vive. El general no tolera la cobardía, el miedo de soldado, y le da una cachetada. Esta escena también se ve en *Iluminados por el fuego* y en *Patton* (1970), dirigida por Franklin J. Schaffner, con guión de Francis Ford Coppola. El general Patton, interpretado por George C. Scott, también considera inaceptable que un soldado no quiera morir por la patria. Patton intimidaba con su porte. Tenía la estatura de un general majestuoso, que luego Leopoldo Fortunato Galtieri pretendió emular en la Argentina. Galtieri estaba convencido de que poseía el porte de Patton, un general duro, un halcón del ejército norteamericano, que quería seguir la Segunda Guerra, llegar a Moscú y vencer a los soviéticos con la ayuda de las SS.

—Hola, soldado ¿Listo para matar más alemanes? ¿Se encuentra bien, soldado?

—¿Bien? Sí, señor. Estoy bien.

—Buen muchacho. ¿Está casado, soldado?

—¿Casado? ¿Yo casado?

—Sí. ¿Tiene esposa?

—¿Esposa? ¿Si tengo esposa?

—Señor, está un poco traumatado por la guerra.

—Disculpe, sargento. No existen los traumas de guerra. ¿Tiene esposa, soldado?

—¿Mi esposa? Mi esposa. Sí, tengo esposa. Nunca la volveré a ver.

—¡Contrólese! ¡Se comporta como un cobarde!

—Soy un cobarde, señor.

—¡Compóngase! Sargento, ¡transfiera a este llorón y sáquelo de mi regimiento! No quiero que contamine a los valientes.

Ese general que le pega al soldado ordena atacar una posición imposible del ejército alemán, El Hormiguero. Una derrota segura. Los soldados van, es un ataque nocturno, dirigido por el coronel Dax, el personaje que hace Kirk Douglas. Los soldados mueren como ratas, y el general que dio la orden no quiere asumir su equivocación. Para desligarse de la responsabilidad, acusará a los soldados de cobardía. Tratará de demostrar que El Hormiguero se podía tomar, pero que él, con soldados cobardes, no puede ganar la guerra. Y pide que cada jefe del regimiento elija a un soldado para que sea fusilado, como castigo por la derrota. Los jefes escogen a los soldados a quienes más detestan, que son sometidos a un Consejo de Guerra, condenados y luego fusilados. La escena es desgarradora. Kirk Douglas se reúne con el general que está al mando de todo: «Lo felicito. Ahora usted va a tener el puesto del otro general». Y el diálogo continúa de manera tensa:

—Le agradezco que me haya notificado de este asunto.

—Coronel, ¿quisiera tener el puesto del general Mireau?

—¿El qué?

—El puesto.

—A ver si lo entendí, señor. ¿Me está ofreciendo reemplazar al general Mireau?

—Bueno, coronel Dax, no se haga el sorprendido. Si lo único que buscaba con esto era conseguir su puesto, hijo.

—¿Sabe qué puede hacer con ese ascenso, señor?

—Coronel, ¡discúlpese ahora mismo o será arrestado!

—Me disculpo por no haberle dicho antes que es un viejo sádico y degenerado. ¡Y váyase al diablo si espera que me disculpe por algo más!

La tesis que sostiene Kubrick es provocadora: cuando los generales se equivocan, los soldados pagan las consecuencias. La guerra es inhumana y los soldados son solo carne de cañón.

Al borde del abismo es una de las mejores películas sobre la Guerra Fría, aunque no es lo suficientemente valorada. Es una producción de Richard Widmark, el actor que interpreta al capitán Finlander, que comanda el destructor Bedford, y está dirigida por el productor de las dos primeras películas de Kubrick, James B. Harris.

El film muestra la paranoia de un halcón del Pentágono, el capitán Finlander, que navega por las aguas que rodean a Groenlandia. El Bedford comienza a seguir a un submarino ruso y su capitán hostiga a la tripulación con exigencias de todo tipo. Y este juego psicológico terrible que ejerce sobre sus subordinados, es el que le denuncia el médico, que hace Martin Balsam, a Sidney Poitier: «Está enloqueciendo a sus soldados. Los está frustrando, los está volviendo locos. Hay que olvidarse de ese submarino, no puede seguir persiguiéndolo». El capitán Finlander lleva como principal consejero a un comodoro que estuvo en la marina nazi a las órdenes del almirante Doenitz. La película denuncia que un halcón del Pentágono tiene como asesor a un marino nazi, fogueado en la Segunda Guerra Mundial.

—He oído hablar de usted. No esperaba conocerlo.

—No me diga.

—No a bordo de un barco de Estados Unidos.

—¿Tanto sorprende en estos tiempos?

—No, supongo, si cambia uno de mentalidad. Pero todavía le tengo asociado con la armada de Hitler.

—Perdone. Con la armada del almirante general Doenitz, señor.

En la Guerra Fría, los nazis son bienvenidos si pelean del lado del Bien. El nazi es más sensato que el norteamericano: «Cuidado, Finlander. Usted está llevando esto a

un extremo en el cual va a terminar en catástrofe». ¡Finlander está más loco que el nazi! Y el nazi le pide que tenga cuidado porque es posible que el submarino soviético tenga torpedos y pueda usarlos contra el destructor estadounidense, que lleva una carga atómica. A Finlander no le importa: «Si él tira uno, yo tiro otro». Sale un misil norteamericano y el submarino soviético responde con tres torpedos. El destructor de Finlander estalla. El hongo atómico se eleva, mientras se imprime «*The End*». Y empieza la Tercera Guerra Mundial. No puedo evitar asociar este final con la famosa escena de *Dr. Insólito*.

Al borde del abismo es una denuncia descomunal del militarismo norteamericano, hecha por uno de los actores más vistos, queridos y prestigiosos de la industria de Hollywood. Esto es lo que tienen los norteamericanos. Ellos mismos tienen un tremendo poder de autocrítica. En un régimen totalitario esta película no se hubiera podido hacer, de ninguna manera, porque es una crítica a la locura de los altos mandos norteamericanos. En una escena del este film, el periodista que interpreta Sidney Poitier le señala a Finlander que durante la invasión a Bahía de los Cochinos él quería tirar bombas atómicas en Cuba. «Usted me está interpretando, yo no quería eso», le contesta. Así nos enteramos de que este paranoico pretendía desatar una hecatombe en el Caribe. Y ahora, enloquece a su tripulación persiguiendo a un submarino soviético que, como cualquier animal asustado que es perseguido, se pone nervioso y responde.

Vayamos ahora a 1982. En una Plaza de Mayo colmada, el general Galtieri grita: «Que sepa el mundo, América, que hay un pueblo con voluntad decidida como el pueblo argentino. ¡Si quieren venir que vengan, le presentaremos batalla!». Pero esa no fue la idea inicial. El plan era tocar Malvinas, regresar y después negociar. Faltaba poco para que la Argentina ganara la batalla diplomática. Pero les presentaron batalla. Los soldaditos argentinos, chicos, muy chicos, presentaron batalla en las condiciones que pudieron. El enemigo que más los torturó fue su propio ejército. Los propios mandos del ejército los estaqueaban y les pedían que dieran la vida por la patria. «No veo fibra, soldados. No veo moral. Veo un grupo de tagarnas y reclutones cagados de frío y de miedo. Que no entienden nada. Para defender a la patria del invasor enemigo no existe el frío, no existe el hambre. Solo Dios y la Patria. ¡Viva la Patria!», arenga un coronel en *Iluminados por el fuego*. Suman casi 300 los excombatientes de Malvinas que se suicidaron, casi tantos como muertos argentinos hubo durante la guerra. Se suicidaron por haber combatido en esa guerra, que los marcó tanto que prefirieron elegir la muerte antes que seguir recordando las jornadas de terror que habían vivido en Malvinas.

El ejército se rinde en Puerto Argentino y los pequeños soldados tienen que volver a la Patria. Nadie los esperaba, ni uno de los que fue a vitorear a Plaza de Mayo. Ninguno de los que fue a aclamar a Galtieri, ese general que pretendía ser Patton, fue a recibir a los soldaditos sacrificados en esas islas lejanas, porque a ciertos

argentinos, pareciera, no le gustan los derrotados. Prefirieron ir a la plaza a ver a un general que se anunciaba victorioso, y no tuvieron el coraje de recibir a los soldaditos derrotados.

La película de Bauer nos pone frente a esa situación terrible, un ejército que no pelea y que hace pelear a unos chicos que no tienen la menor idea sobre cómo se combate, que tienen frío y miedo, que extrañan su hogar, y que no saben por qué están peleando. Están iluminados por el fuego, porque la metralla inglesa es tan poderosa, que es la que los ilumina. Pero es la metralla de la muerte la que los ilumina, la que los va a quemar. En tanto, los superiores, que venían de ganar lo que ellos llamaban «la guerra contra la subversión», no dieron batalla en esta guerra. Hubo un grupo comando, «Los Lagartos», del que formaba parte Alfredo Astiz, que se rindió sin disparar un solo tiro.

Iluminados por el fuego trabaja en dos planos. Por un lado, los soldaditos que fueron a morir a Malvinas y, por otro, los superiores que los castigaban, que les gritaban como locos que pelearan y murieran por la Patria, mientras ellos permanecían en la retaguardia. La guerra está mostrada entre sombras, entre destellos de las bombas de los británicos, que tenían todo el poder bélico de Occidente, gracias al respaldo de Estados Unidos, además de la colaboración brindada por el Chile del general Pinochet. El film también remarca la orfandad, la soledad, el morir en medio del frío, y la incertidumbre del motivo de la muerte, porque cuando uno muere desea saber por qué lo hace. Y si tiene que morir por una «gran causa nacional» como le dicen, desea saber cuál es esa causa.

Dejé para el final la explicación del título de este capítulo. «La política por otros medios» es parte de una famosísima frase sobre la teoría de la guerra, que pertenece al mariscal prusiano Karl von Clausewitz, que escribió *De la guerra*, una obra en ocho volúmenes que fue publicada tras su muerte. Von Clausewitz afirma que la guerra es la continuación de la política por otros medios, y «otros medios» es la guerra. O sea, que la guerra es la política, pero por medio de las armas. La guerra empieza cuando termina la política diplomática, la política entendida como diálogo, como comprensión de las posiciones del otro y discusión acerca de cómo podemos convivir entre los distintos estados. Cuando empieza la guerra se acaba todo diálogo. La guerra es la derrota de la diplomacia, el gran negocio de la industria armamentística.

La patrulla infernal, *Al borde del abismo* e *Iluminados por el fuego* son profundamente antibélicas. Se oponen a uno de los hechos más horrorosos de la condición humana. Los hombres no paran de hacer guerras. Incluso Hegel, el gran filósofo alemán, dijo que las guerras no solo eran inevitables, sino también necesarias: «Sin la guerra de Troya, no tendríamos los poemas homéricos». Nosotros podríamos decir: «Sin las guerras civiles argentinas, no tendríamos el *Facundo* de Sarmiento». También podríamos decir que los poemas homéricos no justifican ni una

de las vidas que se perdieron en la Guerra de Troya. Ni el *Facundo*, una de las vidas que se perdieron en las guerras civiles. Cuando nosotros tomamos el valor de una simple vida humana admitimos que la guerra es la negación de ese valor. Clausewitz dice, con enorme claridad: «La guerra tiene por finalidad la aniquilación del enemigo. Y cualquier contemplación de humanidad os hará más débiles que él». Esto significa que si somos humanitarios en la guerra, vamos a ser derrotados. Más o menos estas palabras son las que pronuncia el general Patton en la película protagonizada por George Scott: «Ningún hijo de perra gana una guerra muriendo por la Patria, más bien la gana consiguiendo que el otro hijo de perra muera por la suya». La guerra la gana el que mata más y mata más el que menos humanidad tiene, el más despiadado. Entonces la guerra es el ejercicio de la crueldad humana.

En el hombre se dan lugar dos fuerzas tremendas, dice Freud, una es la pulsión de muerte y otra es el Eros, el amor. La pulsión de muerte es la aniquilación. Y Freud concluye: «Veo muy difícil que el Eros pueda seguir luchando con la pulsión de muerte». Si los hombres tenemos la pulsión de muerte, entonces es parte de la condición humana hacer la guerra y matarse unos a otros.

En la guerra de Malvinas quienes fueron enviados a continuar la política por otros medios fueron jóvenes que no pudieron resistir las inclemencias del tiempo, el miedo a un enemigo superior, y sobre todo, el sadismo de sus superiores. Esa guerra tampoco la pudo resistir el propio país, que fue a festejar al general Galtieri a Plaza de Mayo, y cuando los soldados que se sacrificaron regresaron, nadie los fue a recibir, porque nadie quiere a los derrotados. Los derrotados no deben exhibirse, porque en cada derrotado tenemos miedo de ver nuestra propia derrota, y nadie asumió como propia la derrota de Malvinas. Toda guerra implica ante todo la derrota de la política y también la derrota de los sentimientos de humanidad, aquello que en el hombre puede haber de bueno. Y cuando se es derrotado en una guerra sin gloria uno ni siquiera puede contarla. Ni siquiera puede contar su terrible sufrimiento. Perdió la guerra y está condenado al silencio.

Cuéntame tu vida

Para empezar, un despliegue de interrogantes que intentaré responder: ¿Por qué hay tanta gente que teme ir a un psicoanalista y, en especial, recostarse en un diván? ¿Por qué hay tanta gente que teme bucear en su interior? ¿Por qué hay tanta gente que teme averiguar su verdadera identidad? ¿Por qué los psicoanalistas cobran tan caro? ¿Por qué la idea del inconsciente nos asusta? ¿Será porque estamos más seguros con nuestra segura conciencia de nosotros mismos que con aquello de lo que no sabemos nada?

El ser nacional, o mejor dicho, el ser porteño, tiene un componente constitutivo desde hace varias décadas: el psicoanálisis. Otros elementos son el tango, la madrecita buena, la mina que abandona, el rock de Charly García... La mayoría de los porteños se ha psicoanalizado al menos alguna vez en la vida, lo cual es muy bueno, sobre todo para los psicoanalistas, porque es una profesión altamente rentable, y locos no faltan nunca. Digamos que es una materia que abunda en Buenos Aires.

Este capítulo está centrado en tres películas: *Cuéntame tu vida* (1945), de Alfred Hitchcock, con Gregory Peck e Ingrid Bergman; *Annie Hall* (1977), de Woody Allen, quien también actúa con Diane Keaton; y *Analízame* (1999), de Harold Ramis, con Robert De Niro y Billy Crystal.

En *Cuéntame tu vida*, Ingrid Bergman es una psicoanalista que trabaja en un instituto psiquiátrico. Si uno busca un terapeuta y se encuentra con Ingrid Bergman, convengamos que está frente a una situación maravillosa. Algo infrecuente, pero las películas son así. También es cierto que el paciente es Gregory Peck. Otro hecho inusual.

Hitchcock y el productor David Selznick se empeñaron para que en la película hubiera unos dibujos de Salvador Dalí, muy surrealistas, que hacen a la trama y que intentan expresar el trauma del protagonista.

«El psicoanálisis es la ciencia que cura la mente», se afirma al comienzo del film, una aseveración *naif* que encierra un pensamiento: se pretende que una persona le cuente su vida a un profesional y que al verbalizar sus problemas salga del consultorio con todas las soluciones.

En la escena inicial, Peck y Bergman se ven y se enamoran a primera vista.

Truffaut le dice a Hitchcock, durante la extensa entrevista que el francés le realizara al británico en los 60 y que luego fue publicada como libro, que esa es una de las más grandes escenas de amor a primera vista. Lo que ocurre es que Peck está un poco loco y Bergman se da cuenta. Pero lo más sorprendente de la película es que ella está enamorada de él y pretende curarlo. Es muy hermoso cuando ella ve luz debajo de la puerta de él y entra con el pretexto de pedirle un libro: «¡Qué excusa tan ingenua! Vine a buscar un libro, pero en realidad vine a verlo a usted». «No es nada extraño, es algo que pasa entre nosotros», le responde y le da un beso. En ese momento Hitchcock hace algo genial: un montón de puertas empiezan a abrirse. Nos está diciendo que cuando se besan es tanto lo que se abre dentro de ellos que se libera todo aquello que la sociedad frena en las personas. Esas puertas que se abren son los tabúes que se caen. Pero es 1945 y viene el *fade out*. No vemos lo que sigue. Pero seguro que con tantas puertas que se abren tiene que haber ocurrido algo más que un beso. Lástima que no lo vimos. Freud tiene una teoría de los instintos sofocados por la sociedad. En *El malestar de la cultura*, afirma que si sofocamos nuestros instintos, se puede hacer cultura; pero si los liberamos, nos matamos entre nosotros.

Otra escena formidable, muy a lo Hitchcock, muestra un primerísimo primer plano, un *super close out*, de la navaja de Peck, y frente a él está el viejo psicoanalista, el maestro de Ingrid Bergman, que lo observa. ¿Qué hará? ¿Qué haría usted? ¿Le diría «tranquilo con la navaja, Gregory, no me mate, no le hice nada»? Este hombre, como es un psicoanalista sabio de una película de Hitchcock, le ofrece un vaso de leche y, de manera bastante tonta, Peck lo acepta (esto hace recordar al vaso de leche de Cary Grant en *La sospecha*): adentro hay un somnífero disuelto. Y Hitchcock nos regala otra de sus escenas, que para esa época eran impresionantes: pone la cámara «dentro» del vaso de leche y, a medida que Peck toma la leche, sube y tapa el cuadro.

La película tuvo un éxito enorme, aunque, en cuanto a su visión del psicoanálisis, es totalmente endeble. Por supuesto, Peck se cura. En realidad, el mensaje es que el amor fue su cura. Él la ama tanto a Bergman, está tan enamorado que se cura. Y Bergman demuestra que, además de buena psicoanalista, es una buena detective: revela que Peck es inocente del crimen del que se cree culpable y descubre al verdadero asesino.

No se puede escribir sobre la relación entre el cine y el psicoanálisis sin abordar alguna película de Woody Allen, que ha hecho humor de alta calidad sobre esta temática. En este caso tomé *Annie Hall*.

Woody Allen tiene una relación muy intensa con el psicoanálisis. En *Manhattan* le dice a una joven y bellísima Meryl Streep: «Sos tan bella que cuando mi psicoanalista me dijo que tenía que abandonarte por los problemas que tenía con vos, lo abandoné a él». También cuenta que era paciente de un psicoanalista ortodoxo, que le cobraba la sesión aunque no hubiera ido: «En un tiempo pensaba suicidarme, pero

me daba mucha rabia que aun muerto me iba a seguir cobrando las sesiones; entonces no me suicidé». Y otra de sus frases geniales: «Tengo un enfoque un tanto pesimista de la vida. Para mí la vida se divide entre lo horrible y espantoso».

Annie Hall se vio por acá poco después de su estreno, en plena dictadura, seguramente muy cortada, pero así y todo alegró la vida de los que estábamos en estas tierras. Fue la consagración de Woody Allen como director. Diane Keaton, muy adorable, hace de una chica de Philadelphia, de modales conservadores, pero que se viste de un modo muy particular. En realidad, el estilo Keaton comienza en esta película: sombrero, chaleco, corbata:

—Me encanta lo que usas.

—¿De veras? La corbata es un regalo de Abu Hall

—¿De quién? ¿Abu? ¿Abu Hall?

—Sí, mi abuela.

—¿Te criaste en un paisaje de Norman Rockwell?

—Es muy tonto, ¿verdad?

—Mi abuela nunca dio regalos. Siempre estaba ocupada porque los cosacos la violaban.

Ella le cuenta que fue a terapia:

—Fue muy raro, pero ella es muy simpática. No tuve que acostarme en el sofá. Me tuvo sentada. Le conté de mi familia, de mis sentimientos hacia los hombres... Y de mi relación con mi hermano. Luego, mencionó la envidia del pene. ¿Sabes de eso?

—¿Yo? Soy uno de los pocos hombres que sufre de eso. Continúa.

—Dijo que yo sentía culpa hacia el matrimonio y los hijos. Luego recordé que de niña, vi a mis padres haciendo el amor.

—¿Todo esto en la primera hora? Sorprendente. Hace quince años que yo voy y nunca me ocurrió algo así.

Keaton escucha de su terapeuta una teoría muy seria de Freud, que sostiene que una de las características psicológicas de la mujer es «la envidia del pene». A mí esto me hace morir de risa, porque les envidio a ellas un montón de cosas, pero ¡no quiero tener lo que me gusta de ellas!

La relación entre ambos está marcada por el psicoanálisis. Son una pareja lúdica, muy modernos, muy New York. Él le confiesa que no puede decirle «te amo», porque necesita inventar una palabra para expresar lo que siente: «Te amo tanto que la palabra que existe para decirlo no me es suficiente». Esta es una teoría psicoanalítica, que vincula psicoanálisis y lenguaje, y que desarrollaron los lacanianos por influencias de Heidegger. Pero ese es otro tema...

La película posee momentos adorables, como cuando tienen que cocinar una langosta y Allen, de acuerdo a su personaje neurótico de siempre, no quiere agarrarla, mientras Keaton lo asusta. Al final se separan y se encuentran mucho tiempo después, cada uno con su vida. Se saludan con afecto y recuerdan que la habían pasado bien juntos. En aquellos tiempos compartidos el inconsciente de uno encajó muy bien con el inconsciente del otro. Para mí el inconsciente es como Dios, nunca supe donde está. Algún psicoanalista serio me dirá que no está en ningún lugar, pero lo cierto es que todas nuestras conductas no conscientes surgen del inconsciente, que nos determina. El inconsciente de Allen lo determinó a unirse al inconsciente de Keaton, cuyo inconsciente la determinó a unirse al inconsciente de Allen. Es la unidad de dos inconscientes. En realidad, no estoy de acuerdo con esto. Creo que en el amor interviene mucho la conciencia, que es lo único que nos hace responsables de nuestros actos. Porque si nuestros actos respondiesen únicamente a reacciones inconscientes, no seríamos responsables de ellos. Nuestros actos responden a elecciones de vida y a elecciones éticas, morales y humanas, son actos conscientes y de ellos somos responsables. En este sentido, no estoy de acuerdo con el psicoanálisis. Claro que es cierto que nos comemos las uñas y no sabemos por qué, que llevamos adelante actos absurdos y no sabemos por qué, que hay gente que se lava las manos cuarenta veces por día y no sabe por qué...

En esta película Allen no incursiona en uno de sus temas recurrentes: los sueños. Pero sí aparece otra de sus obsesiones. «El amor y lo físico es más importante que la charla de los intelectuales», le dice a una muchacha. Efectivamente, el amor es altamente terapéutico. Queda recomendado.

La última película, *Analízame*, es una comedia que trata un tema transitado: el mafioso que se pone neurótico y recurre a un psicoanalista, situación que le genera una vergüenza enorme. Un mafioso es un tipo muy macho y un tipo muy macho no tiene problemas mentales. «¿Cómo voy a ir a un psicoanalista, un tipo que quiere arreglarme la vida, si siempre me las arreglé solo?!». Pero hay mafiosos que finalmente transan y van a terapia, como Robert De Niro.

¿Qué pasa con los mafiosos? Pertenecen a un mundo en el que el psicoanálisis no funciona. Son tipos que están seguros de bastarse a sí mismos, no necesitan a nadie. Para un mafioso, tener que recurrir a un psicoanalista es oprobioso, porque implica contarle cosas íntimas que cuestan mucho confesar. Con la serie *Los Soprano* estas historias se pusieron de moda. James Gandolfini y Lorraine Bracco hacen una pareja de psicoanalista y mafioso deprimido. Lorraine le dice que no tiene por qué estar deprimido y le hace una receta: una propaganda de los beneficios de tomar psicofármacos. Es como decir: «En estas épocas hay muy buenos psicofármacos; no hay por qué deprimirse». Algo bastante cierto, aunque también conviene ir, si uno está muy mal, a un psicoanalista, tal como va De Niro al consultorio de Crystal.

- ¿Qué le pasó anoche con su mujer?
- No fue con mi mujer, fue con mi amiga.
- ¿Tiene problemas de pareja?
- No.
- ¿Por qué tiene una amiga?
- ¿Va a echarme un sermón?
- Es por curiosidad... ¿por qué una amiga?
- Con mi mujer no puedo hacer ciertas cosas.
- ¿Por qué no puede?
- Es la boca que besa a mis hijos... ¿está loco?

De Niro plantea un esquema tradicional de relación de pareja, que en la Argentina fue sostenido hasta los años 30 y 40 del siglo pasado por el hombre de bien argentino, el hombre de las clases altas, que solía tener una esposa y una amante. Con la esposa tenía hijos y con la amante hacía otras cosas... La *felatio* era patrimonio de la amante. ¡Total! Que ella se ensucie la boca que va a besar a cualquiera. Pero la sagrada esposa no estaba para eso, porque era la madre de sus hijos. ¡¿Cómo iba a poner su miembro viril en la boca sagrada de la madre de sus hijos?! La esposa era para ser madre, la amante para hacer porquerías. Y en *Analízame* De Niro le recuerda a Crystal que la boca de su esposa está para besar a sus hijos.

Hay otra escena en la que Crystal le quiere preguntar a De Niro si nunca le habían puesto límites, porque una de las cosas del psicoanálisis es preguntarle al paciente por los límites: «¿A usted nunca le dijeron no?». Y De Niro le contesta: «Sí, muchas veces me dicen: “no, por favor, no me mate”». El choque de registros es evidente. Hablan desde culturas diferentes. Crystal quiere indagar en la relación padre-hijo:

- ¿Murió?
- No, me gusta decir «Dios le guarde».
- ¿Cómo murió?
- Fue algo repentino, un infarto.
- ¿Cómo se llevaban? ¿Estaban unidos?
- Sí, bastante... aunque en ese momento no.
- ¿Por qué no?
- Yo andaba tirado por ahí, tenía una borgata.
- ¿Qué es eso?
- Una banda juvenil... y él no quería.
- No lo aprobaba.
- No... me dio un par de tortas una vez y...
- ¿Y qué?
- Y entonces se murió.
- ¿Cómo se sintió?

- Estupendamente ¿Cómo iba a sentirme?
- Piense... ¿estaba enfadado, tenía miedo, estaba triste?
- Quizá todo al mismo tiempo.
- ¿Culpable?
- ¿Por qué? Yo no lo maté.
- Solo estaba especulando... Tal vez, de algún modo, usted quería que muriera.
- ¿Por qué iba a querer eso?
- Dice que estaban peleando... que él le pegó porque se rebelaba contra él... podía tener un complejo de Edipo.
- Hábleme en cristiano.
- Un griego mató a su padre y se casó con su madre.
- ¡Uff! ¡Griegos de mierda!
- Es un mecanismo de desarrollo instintivo, el joven quiere sustituir al padre, para poseer totalmente a la madre.
- ¿Qué yo quería coger a mi madre?
- Es una fantasía.
- ¿Usted ha visto a mi madre? ¿Está loco, carajo?
- ¡Es Freud!
- Freud es un cabrón y usted también por citarlo... es... ¡¡¡puaj!!!

De Niro se exaspera cuando Crystal trata de explicarle el complejo de Edipo. Su razonamiento es que su madre es fea, vieja, y nadie puede querer acostarse con ella; menos él, con la cantidad de mujeres que pululan alrededor de un mafioso. Y en cuanto al padre, yo le hubiera dado un giro a la historia: el hijo debió matar a su padre. Después de recibir tantos golpes, el muchacho De Niro se los devuelve y tira a su progenitor por la escalera. Era un elemento más para analizar en la sesión.

El diván es un lugar donde el paciente se tira, y el psicoanalista está detrás, lo observa, pero no puede observarlo. Cuando uno mira al otro y el otro no lo mira a uno, uno lo cosifica al otro, uno hace una cosa de quien está ahí. El analista lo mira y puede decir: «Está gordo, usa unos zapatos de mierda, está mal vestido». Pero yo no puedo decir nada del analista. Hay una enorme ventaja del analista sobre el analizado; el analizado tiene que acostarse, rendirse, no puede ver al analista, que lo mira desde atrás y piensa lo que quiere.

Remontémonos a los antecedentes del psicoanálisis. Freud fue muy influido por un filósofo tremendamente importante, Federico Nietzsche, que hacia 1890 enloqueció por completo y vivió internado los últimos años de su vida. El primer libro de Nietzsche, *El origen de la tragedia*, diferencia lo apolíneo de lo dionisiaco. Lo apolíneo es lo racional, lo lineal, lo correcto, lo que no se sale de su cauce; en cambio, lo dionisiaco remite a la fiesta de la embriaguez, a las fiestas báquicas. Dionisio es el dios que antecede a Baco. En las fiestas dionisiacas —dice Nietzsche

— se llega a un estado de embriaguez tal que se pierde la noción del «yo», se pierde el principio de individuación, lo racional desaparece. Ya no sabe ni siquiera quién es él, de tal modo está entregado a la fiesta de los sentidos. Lo que va a decir Freud desde Nietzsche es que los hombres controlan tanto sus sentidos para poder vivir en sociedad, que eso les genera neurosis. Vivimos en sociedad, y lo que hace posible que vivamos en sociedad es que frenemos los instintos que nos llevan por ejemplo a querer matar al otro. Cuántas veces usted tuvo ganas de matar a alguien. A mí me ocurre muy a menudo, supongo que a ustedes también. Freud se ríe de preceptos como «amarás a tu prójimo como a ti mismo». ¿Por qué voy a amar a mi prójimo como a mí mismo si no lo conozco? Quizá mi prójimo es una basura de persona y no tengo ningún motivo para amarlo. En cambio yo me conozco y me amo bastante. Aquel principio es coercitivo, ata la verdadera vitalidad del hombre, que es justamente una vitalidad expansionista que tiende hacia la liberación de todos los sentidos y hacia la embriaguez dionisiaca. Al reprimir el hombre sus instintos, sobreviene la neurosis.

La neurosis se manifiesta con distintos síntomas, distintos estados de conciencia. Suele emerger con una tremenda angustia: uno está angustiado y no sabe por qué. Imagine, lector, el siguiente diálogo:

—¿Tenés miedo?

—No, no tengo miedo.

—¿Qué tenés?

—No sé, tengo miedo. Sí, tengo miedo.

—¿A qué le tenés miedo?

—No sé a qué le tengo miedo.

—¿Cómo no sabés? Uno siempre le tiene miedo a algo.

—No, no le tengo miedo a nada.

Lo que tiene no es miedo, es angustia. Supongamos que cierro fuertemente la puerta del ascensor de mi departamento y el portero es un tipo que tiene mal humor y me dice: «la próxima vez que usted haga eso le rompo la jeta». A partir de ahí yo le voy a tener miedo a mi portero, y voy a cerrar muy despacito la puerta de mi departamento. A él le tengo miedo, lo sé. Pero la angustia no es el miedo; la angustia es no saber qué me pasa. Yo me ahogo por la angustia y no sé por qué. Entonces voy al psicoanalista y trato de averiguarlo. Lo primero que les recomiendo a los psicoanalistas es que le den un tranquilizante al paciente, porque si éste se ahoga por la angustia ni siquiera puede verbalizar lo que le pasa. La idea del psicoanálisis es que el tipo no puede decir lo que le pasa porque le pasa en el inconsciente, no ha llegado al nivel de su conciencia como para que él pueda decir «sabe, lo que me pasa es que en mi trabajo... y con mi mujer... y mi madre no quiso darme la teta». El angustiado no puede decir nada de eso que en realidad está funcionando dentro de él

y lo está angustiando, pero él no lo sabe porque no está en un nivel conciente. El objetivo del analista es trabajar con este personaje y llevar esas cuestiones a nivel conciente.

En *Cuéntame tu vida* la idea es mostrar a la doctora que hace Ingrid Bergman como una mujer racional y reprimida. Por eso cuando ella se besa con Gregory Peck se abren todas las puertas. Es salir de la represión, del encierro. Es entregarse a los sentimientos, a la pasión. Usted puede curarse gracias al talento del psicoanalista, pero si además le da una buena pastilla que tenga que ver con su sintomatología, mejorará mucho y será feliz. Porque de lo que se trata es de ser feliz. Lo más grande que el hombre puede alcanzar sobre esta tierra es la alegría que es, justamente, la puerta abierta a la plenitud.

La vida que arde

Cuando hablamos del sexo decimos que «la vida arde», porque el sexo es la expresión ardiente de la vida. Cuando nos entregamos al sexo, ardemos. Pero ¿qué es el sexo? ¿Es la comunicación más profunda entre dos personas? ¿Es la vehiculización del amor? ¿Es el dominio de una persona sobre otra? ¿Es un comercio, una mercancía? ¿Es calentura? ¿Es una patología? El sexo es la comunicación de dos cuerpos que se atraen, porque sus almas se están amando y se aman tanto que necesitan expresarse también corporalmente.

Las tres películas que elegí son muy distintas entre sí. *Nueve semanas y media* (1986), del director Adrian Lyne, que se decía que era para valijeros. *El amante* (1992), dirigida por Jean Jacques Annaud, una exquisitez. Y *Pascualino siete bellezas* (1975), de Lina Wertmüller, un terrible alegato sobre la supervivencia humana.

En *Nueve semanas y media*, un hombre y una mujer, Mickey Rourke y Kim Basinger, tienen sexo durante 112 minutos, con algunos descansos. Alguien podrá asociarla con *El último tango en París*, pero se equivoca. Es infinitamente inferior. La trama: un *yuppie* de los años 80, para quien el sexo es un juego, se enreda en una relación que, a medida que avanza la historia, va ganando en perversión. Una escena que sintetiza la superficialidad del film. Hay una heladera abierta. La única iluminación proviene de ella. Y Rourke saca distintos elementos y se los va poniendo en la boca de Basinger. Por ejemplo, un pepino picante. Poner un pepino en la boca de una mujer no es cualquier cosa. Todos sabemos la simbología que tiene. Como cuando ella bebe un vaso de leche y parte del líquido se chorrea por los costados de sus labios. La sutileza no es la característica de este film. Finalmente, Rourke la llena de miel, algo desagradable. No sé si ustedes han hecho esa experiencia. La mujer debería escaparse si el hombre intenta embadurnarla con ese producto pegajoso. El personaje de Rourke es bastante tonto, no para de hacer banalidades. Hasta le da un jarabe para la tos, que de erótico tiene poco y nada.

Lo más erótico es la boca de Basinger, con su larguísima lengua. Es una glorificación del sexo oral. En 1986 ella tenía una boca natural, juvenil, llena de sensualidad. Aún no había estallado la moda del colágeno y el pedido de las mujeres a los cirujanos para que les hicieran la «boca Basinger». Horacio Altuna también

empezó a dibujar bocas así en una tira cómica de un matutino porteño.

Una escena rompe la mediocridad de la película, gracias al talento de Basinger. Es, sin dudas, la más recordada: el *striptease*, acompañado con el tema de Joe Cocker «*You can leave your hat on*». Ella se luce con su cabellera rubia, sus piernas perfectas y su cuerpo excelente. En el plano visual, éste es un punto a favor de la película; ella está muy iluminada desde atrás, se la ve a trasluz. Y lo único lamentable es que hay contra planos de Rourke poniendo caras ante la belleza de Basinger. Convengamos que cualquiera hubiese quedado ridículo en el rol de observador. ¿Qué cara pondría uno? Pero Rourke se las ingenia para poner las peores. Como contraste, recuerdo los gestos de Marcello Mastroianni en *Ayer, hoy y mañana* (1963), cuando Sofía Loren hace un *striptease* totalmente distinto. Acá el sexo es jugueteón, no tiene dramatismo.

Nueve semanas y media es muy publicitaria, con una estética bien de los 80. La escena de la heladera podría ser la publicidad de cualquier comestible. Alguien con sensibilidad social podría quejarse del derroche de comida cuando hay tanta hambre en el mundo, y sobre todo para hacer esa escena tan tonta. Lo más estúpido que hace Rourke, y esto revela la idiotez sexual del protagonista, es ponerle a Basinger — créalo o no, pero es así; a mí siempre me pareció increíble— un cubito de hielo en el ombligo. Yo de sexo no sé mucho, lo elemental, tuve dos hijas..., pero ¿ponerle un cubito de hielo en el ombligo a una mina? ¡Es una locura! Estas situaciones muestran al personaje de Rourke, que labura en Wall Street. De alguna manera, la película nos quiere revelar cómo hace el amor la gente del mundo de las finanzas. Tendría que haberle puesto 15 000 dólares en la boca también, porque era un tipo al que le debía sobrar la guita. Al final hay un poquito de perversión porque lleva a otra mina y ya son tres. Basinger se ofende y se separan. ¡Y eso es toda la película!

El amante es otra visión del sexo. Está basada en un libro de memorias de Marguerite Duras, en el que narra su relación con un muchacho chino, a los 15 años, cuando vivía con su familia en Saigón, una relación que lo menos que podemos decir es que es intensa.

Hay escenas que hablan de la exquisitez de una película. En *El amante* la presentación de los personajes habla de la cuidada elaboración del vestuario. Annaud nos muestra a la joven con un vestidito liviano, de gran calidad, pero que se nota zurcido. Con esos detalles nos dice que la chica viene de una familia que ha descendido en la escala social. También muestra sus zapatos, caros en su momento, ahora deteriorados. En contraste, el chino luce un calzado brillante, que se observa cuando se apoya en el estribo de un auto. Estos personajes comienzan a vincularse a partir de una simple conversación. Él la invita a llevarla en su auto hasta donde tiene que ir. Y aquí comienza una de las escenas más eróticas del cine. Nadie se desnuda, no hay un beso, ni una palabra. Ella va del lado derecho del auto; él, del izquierdo. Él acerca su mano a la de ella y ese acercamiento es una posesión. Estamos viendo una posesión carnal. Pero es un acercamiento delicado, lento, cuidadoso, de la mano de él hacia la de ella, que sabe que la mano de él se está acercando. Al no retirar su mano,

ella acepta la relación. Entonces, la mano de él llega y se posesiona de la de ella. Ahí la relación se realiza. Es una relación sexual, expresada cuando la mano de él penetra entre los de dedos de ella. Y ella siente su primer orgasmo, porque se trata de una chica virgen. Y él siente que la posee. Eso es erotismo. El erotismo consiste en sugerir más que en mostrar. Y justamente esta es una escena que sugiere. Lo único que muestra es esta pequeña exquisitez, esta línea narrativa de una mano que se acerca a otra y la toma. Y quizá sea una de las escenas más volcánicas que uno haya visto, repleta de sutileza. No tiene nada que ver con *Nueve semanas y media*. Aquí lo que existe es una interpretación de la sexualidad a través del minimalismo. Un minimalismo sexual, que nos está diciendo todo. Él se le acerca, ella lo acepta, la posee, la penetra. Y todo esto visto a través del acercamiento de una mano a otra.

Luego, la película pierde sutileza. Son dos seres que no saben sus nombres, que se citan en un lugar todos los días a la misma hora y tienen sexo desafortunadamente. Ahí el sexo es una especie de comunión entre ellos, pero es la búsqueda solo del placer. No buscan otra relación, no hay ningún interés, nadie quiere casarse, ni salir, ni ir a cenar, nada. Lo único que desean es la posesión. La película es explícita en esto, hay pocas películas más explícitas que *El amante*. Es notable que luego de aquella escena sutil la historia transcurra por un torrente sexual desbocado.

Pascualino siete bellezas, en cambio, es una película sobre la supervivencia. Acá el sexo es utilizado como herramienta para sobrevivir en el ámbito más catastrófico en que puede estar un ser humano, un campo de concentración, donde los nazis someten a sus prisioneros a vejaciones que, en la mayoría de los casos, llevan a la muerte. Pascualino (Giancarlo Giannini) es un Don Juan napolitano. Y para salvarse decide entregar lo más genuino que tiene, su capacidad de seducción, a la mujer que comanda el campo (Shirley Stoler). Y aunque es un despojo humano, ella lo toma como un objeto propio y le pide que la posea. Pero a la vez lo humilla. Él ya ni puede ejercitar aquello para lo cual estaba capacitado: «Te amo, pero estoy muy débil». Ella encarna la dominación más brutal que el nacionalsocialismo pueda expresar en una mujer. Es horrible, violenta, lo llama «napolitano de mierda», le recrimina que lo único que quiere es estar con ella para que le den de comer. Y ese momento es culminante, porque ella se da cuenta de que Alemania no podrá ganar la guerra, aunque no se diga de manera explícita: admira con rabia la capacidad de supervivencia de Pascualino. Ella lo somete y lo convierte en un traidor. Lo separa del resto de los prisioneros y le otorga un *status* de superioridad. Cualquiera en su lugar, salvo que fuera una basura humana, se sentiría muy mal por entregar a sus compañeros a la muerte. Pero Pascualino, con tal de sobrevivir, los entrega. Eso lo destruye.

La película termina de un modo desgarrador. Él vuelve a su casa y se reencuentra con su madre y con su novia, convertida en una prostituta por la miseria que sufre Nápoles. La madre le da ánimo y le dice que nada importa porque conservó la vida.

Pero Pascualino se mira al espejo y dice: «Sí, vivo». ¿Cuánto se quebró dentro de él? ¿Cómo sobrellevar la humillación que le hizo sufrir la carcelera nazi? ¿Qué sintió al entregar a sus compañeros a la muerte? Pascualino está vivo, pero quebrado para siempre. Vivo, pero muerto.

Pocas veces el sexo ha sido visto en el cine de un modo tan terrible. Pascualino usa el sexo ante esta mujer abominable para que lo deje vivir. Y las escenas sexuales son desgarradoras, porque él no tiene fuerzas para poseerla y ella le exige sin contemplaciones.

Algunas consideraciones finales. *Nueve semanas y media* representa el sexo como un juego banal, como lujo de una clase despreocupada, que puede derrochar comida y gozar en la frivolidad. A excepción de la parte final de la trama, el sexo no es más que el juego, un poco tonto, de dos cuerpos. En *El amante* la única misión de los cuerpos es darse placer. No se comprometen, no está en juego la subjetividad ni la conciencia encarnada en esos cuerpos. Es un encuentro puramente sexual. Aquí prevalece una idea: gocemos con nuestros cuerpos. *Pascualino* es algo totalmente distinto. Es el sexo como medio de supervivencia.

Además, el sexo es un comercio, una mercancía. Todo se vende a través de él. En la actualidad, no hay nada que no se venda por su intermedio. Mujeres semidesnudas ofrecen desde un auto hasta pan dulce. La ciudad está empapelada de modelos en ropa interior para vender cualquier cosa. Es parte del paisaje cotidiano. A veces no es tan desagradable...

Pero hay una posibilidad del sexo que es relegada, como vehiculización del amor. Es decir, un hombre y una mujer, o cualquier otra variante, utilizan sus cuerpos como vehículo de sus sentimientos. «Yo te amo y con mi cuerpo te lo demuestro, te lo estoy expresando con mi cuerpo». Ahí el sexo se une a la expresión del amor. El sexo puede ser también, y frecuentemente es, una herramienta de dominio. Y en realidad el amor también es un elemento en el cual no siempre todo es simétrico. Jean Paul Sartre en su obra maestra, *El ser y la nada*, afirma que cuando dos personas se aman siempre hay una que ama más que la otra. La persona que ama más corre el riesgo de someterse a la que ama menos. ¿Por qué? Porque la que ama más se pierde más en la relación. «Yo te amo tanto que me engeezco, te amo ciegamente». La que ama menos no ama ciegamente, y en consecuencia puede ejercer control para utilizar ese amor y manipular al otro. En este sentido, la visión de Sartre es pesimista. En el amor siempre habría un desequilibrio, porque una persona ama más que la otra, y la que ama más se somete a la que ama menos.

En nuestros tiempos las perversiones del sexo alimentan a la prensa amarilla. Pero el sexo lúdico, profundo, hermoso, es cuando dos cuerpos realmente se están dando amor uno al otro a través de la corporalidad. No somos almas puras, somos sujetos encarnados en un cuerpo y este cuerpo tiene que servir para expresarnos. Y cuando amamos a alguien, lo mejor que podemos hacer es expresarlo a través de este cuerpo.

El sexo logra ahí su culminación, como expresión de amor hacia el otro.

El odio al diferente

¿Por qué hay hombres que odian a otros hombres? ¿Por qué la intolerancia? ¿Por qué el color de la piel de otro tiene que condenarlo al odio de aquel que tiene un color de piel más aceptado que el suyo? ¿Por qué los negros han tenido una existencia tan desdichada a lo largo de la historia? ¿Por qué la han tenido los judíos? ¿Por qué la tienen tantos palestinos en estos años? ¿Qué es lo que hace que un grupo odie a otro? ¿Se tiene una patria a través del diferente o solo se tiene un veneno que a uno lo va quemando por dentro? El racismo es odiar al otro, segregarlo, destruirlo, y que no forme parte del mundo de aquellos que lo odian.

¿Quién de nosotros no lleva adentro un perverso racista? La pregunta es incómoda, pero conviene que nos la hagamos. El racismo está difundido en el mundo. En estos momentos se levantan muros, se apalea a inmigrantes, se persigue a musulmanes bajo el rótulo de «terroristas». El racismo irrumpe en Buenos Aires contra «los negros que vienen del conurbano», ante el temor de que un día «paraguayos y bolivianos» invadan la ciudad. Es una esencia desgraciada de la condición humana.

Tres películas nos ayudarán a comprender este fenómeno. La primera, *Grito de libertad* (1987), de Richard Attenborough, trata sobre el *apartheid* en Sudáfrica; la segunda, *Traicionados* (1988), de Costa Gavras, enfoca el fascismo del New West de Estados Unidos, donde sobrevive el tristemente célebre Ku Klux Klan; y por último, *El sospechoso* (2007), de Gavin Hood, que se centra en la guerra de Irak.

El «grito de libertad» es lo que ansía el sometido, porque en esa exteriorización está el festejo por su liberación, que es el don máspreciado del hombre. La película narra el peregrinaje doloroso de Biko, el líder de la rebelión de los negros contra la segregación racial sudafricana. El *apartheid* es esa zona en la que están los negros, los apartados de la sociedad. En una sociedad racista están los incluidos en ella y los excluidos. A estos últimos no solo se los mata de hambre sino que siempre llevan una marca racial, la marca de la negritud. La negritud es la que tiene el pueblo sojuzgado, humillado de Sudáfrica. En una de las escenas, Biko, el personaje que interpreta Denzel Washington, dice que aun cuando va a la zona de los blancos y es recibido por ellos, nunca se siente cómodo, se siente en un lugar al que no pertenece. La negritud

se internaliza de un modo tan profundo que quien ha sido condenado por esa negritud jamás se puede liberar.

¿Qué significa este apartamiento? Además del desprecio y la humillación, significa siempre el miedo del hombre blanco a la rebelión del sometido. Y esto está presente en la cuestión racial, que debe ser vista como un aspecto de la lucha de clases. Porque estos negros trabajan para los blancos, son explotados. Hay una expoliación de tipo económico, fundada en que el blanco se considera superior y cree que el color negro pertenece a una etapa inferior de la evolución humana. Para el blanco, el negro es de África, un continente que está fuera de la historia.

El hombre occidental es esencialmente racista. Considera que encarna los valores de la civilización, de la cultura y el progreso, y quienes no pertenecen a Occidente son naturalmente inferiores. Para Hegel, por ejemplo, en sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, que dicta cuando es rector de la Universidad de Berlín, los países que no pertenecían a Occidente estaban fuera de la historia. Indios, negros, islámicos quedaban excluidos de la historia universal, porque ésta comenzaba con los griegos y culminaba en el centro de Europa con los alemanes.

El odio a la negritud es el odio al que no es como yo. Esto se da también en Estados Unidos y lo ejemplificaré con *Traicionados*, de Costa Gavras, un director empeinado en hacer películas políticas, como *Estado de sitio*, *Z* y *Missing*.

En *Traicionados* una agente del FBI es enviada a un lugar en el que se sospecha que está funcionando un grupo importante del Ku Klux Klan. La espía, interpretada por Debra Winger, no sospecha nada, se enamora de uno de los tipos de allí (Tom Berenger), porque ve que lleva una vida familiar muy linda y tiene unos niños preciosos. Ella acuesta a los niñitos, que empiezan a decirle cosas espeluznantes: por ejemplo que un rabino es alguien que tiene «una barba sucia con piojos» y que «lo hace con niños pequeños», al igual que los negros. «Un día vamos a matar a todos los negros y a los judíos y todo será muy lindo». Debra Winger empieza a darse cuenta que en esa casa pasa algo raro. Berenger es un miembro activo del Ku Klux Klan, y sueña con vengar la derrota del Sur en la Guerra de Secesión. Para conocer más sobre este grupo es fundamental ver un clásico del cine mudo, *El nacimiento de una nación*, de David W. Griffith, estrenado en 1915, que pregona que los valores del Sur son los de todo Estados Unidos. Los valores de los blancos se ven amenazados por los negros y los judíos. Existe un racismo muy especial con el judío, que no es de desdén sino de gran admiración. El racista teme que el judío lo derrote por su inteligencia. Cree que tiene que matarlo, porque si lo deja vivir conquistará el país gracias a sus aptitudes. Cuando el racista dice esto, lo que está sosteniendo es que el país le pertenece. En la Argentina, un tipo que manda un *mail* diciendo que la presidenta Cristina Fernández de Kirchner es judía y que va a traicionar a la patria por esa condición, es alguien que cree el país es de él. ¡Pobre infeliz!

Los nazis decían que los judíos iban a adueñarse de las finanzas de Alemania,

gracias a su inteligencia. Los norteamericanos racistas afirman cosas similares. En cuanto a los negros sostienen que como vienen de África pertenecen al reino de los animales. En consecuencia, son inferiores por naturaleza, no les cabe otra condición que la de esclavos. El Ku Klux Klan siente tal superioridad sobre el negro que se arroga el derecho de matarlo.

Sartre sostiene que si el judío no existiera, el antisemita lo inventaría. El antisemita es un tipo tan mediocre y pequeño que necesita odiar para lograr alguna estima propia: yo odio a ese tipo porque es inferior a mí; odio a ese negro, soy superior.

El sospechoso nos lleva a la guerra de Irak. En las películas de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos siempre desempeña el rol del «bueno». En Corea también. Pero en Vietnam ya no. Algunos films comienzan a denunciar las atrocidades cometidas en tierras asiáticas. Más cerca en el tiempo, la guerra de Irak dio varias películas que muestran la tortura sistemática implementada por las fuerzas de la potencia.

El racismo facilita la tortura. Si el tipo a quien se tortura, pertenece a una raza inferior, enemiga o sospechosa, todo es válido. En la película de Hood el sospechoso es un egipcio de nacimiento, pero que ya lleva viviendo veinte años en Estados Unidos, cuya mujer es una norteamericana que trabaja en una empresa en la que gana 200 mil dólares por año. Y lo detienen sin fundamentos. Sospechan de él y lo torturan para sacarle información. Al hecho de obtener información, se lo llama, paradójica y cruelmente, «trabajo de inteligencia». La tortura es el «trabajo de inteligencia» de los servicios de secretos.

La película se detiene en una historia curiosa. Un agente de la CIA está presenciando las torturas a las que es sometido este egipcio. Pero no aguanta ver. Esto no es muy creíble. Si yo entrara en la CIA, sabría que una de sus metodologías es la tortura. Sabría, por ejemplo, que en el Estadio Nacional de Chile, cuando lo derrocaron a Salvador Allende, había agentes de la CIA enseñando a torturar. Sabría que la Escuela de las Américas de Panamá daba clases de tortura, donde aprendieron nuestros militares genocidas. No sería tan ingenuo. Pero este muchacho entró a trabajar en la CIA como quien hubiera entrado en la Secretaría de Agricultura.

El tipo que tortura al egipcio tiene tal crueldad y sadismo que aunque no saque información lo va a seguir torturando. Nunca llegará el momento en que diga «ya está bien, este hombre no tiene qué decirnos, llévenselo». Si no dice nada, lo va a seguir torturando. El egipcio empieza a decir nombres, pero no son los buscados. Pertenecen a los integrantes de un equipo de fútbol de ese país africano.

El agente de la CIA llama a un superior (el personaje lo hace Meryl Streep) y le advierte que están torturando a un hombre que no tiene datos. «Estados Unidos no tortura, obtiene información», dice ella con frialdad. «Si nosotros no hiciéramos esto que está usted viendo, no habríamos salvado a las 7000 personas del atentado en

Londres; una de ellas podría haber sido mi nieta...». «Ese atentado no se realizó, pero sé que a este hombre lo están torturando en este momento», le retruca el espía sensible.

Para desgracia y vergüenza de la condición humana, la tortura está instalada en todos los Estados del mundo, que anteponen la seguridad a la moral de no atormentar a una persona. Cuando se tortura a alguien, el que pierde su humanidad no es solo el torturado, que es totalmente humillado y reducido a una cosa, sino también el torturador que se hunde en la animalidad. Desde otro punto de vista podemos decir que el hombre no tortura porque es inhumano, que tortura porque es humano. Las bestias no torturan, ningún animal tortura a otro. Solo el hombre tortura. No idealicemos al hombre. El hombre contiene en sí lo bueno y lo malo, y cada vez más, lo malo le está ganando a lo bueno.

Así va la historia. Estados Unidos tortura para obtener información a musulmanes, egipcios, islámicos... a cualquier persona que no pertenezca a las etnias civilizadas de Occidente. En todo caso, son más accesibles.

El racismo tiene varias formas de expresión. Una de las más crueles se dio en la conquista de América, que se hizo con la espada y la cruz. Los españoles se encuentran con los aborígenes, a quienes consideran inferiores por varios motivos, por ejemplo, porque carecen de alma. ¿Y cómo llegan a esa conclusión? No tienen alma porque no son cristianos. Un motivo para matarlos sin culpa. Quien acompaña al conquistador es el sacerdote, que viene con la misión de evangelizar. Aquellos que no aceptan «la palabra de Dios» son eliminados. Se calcula que en la conquista de América murieron entre treinta y cincuenta millones de indígenas. Ustedes observen el horror de las cifras. Cuando caemos en este tipo de estadísticas es porque toda vida humana ha perdido su valor.

Ese racismo se hace en nombre de Dios, del Evangelio, de valores trascendentes. La trata de negros también contribuyó a esa segregación. Los negros eran traídos de África para que trabajaran como esclavos en las plantaciones del nuevo continente. Y al ser esclavos, existía sobre ellos un racismo natural. Cuando un blanco pone a un negro a trabajar, y lo considera su esclavo, hay en eso un desprecio profundo.

Esa esclavitud fue uno de los factores que determinó la Guerra de Secesión en Estados Unidos. El Sur sigue reclamando el orgullo de ser racista, de tratar mal a los negros y de sustentar una ideología cuyo punto extremo es el Ku Klux Klan. Este ejército paralelo de fanáticos que se encarga de torturar y matar negros. Es el odio y la venganza, por haber perdido aquella contienda.

¿Por qué hay quienes se sienten con la autoridad de torturar a otros? Siempre hay un motivo ideológico o un motivo racial. El motivo racial también esconde un motivo ideológico. «Yo te torturo porque sos inferior a mí»; «yo te torturo también porque sos un enemigo de mi patria, alguien que la agrede; vos tenés información de los que agreden a mi patria, y voy a sacártela; no tengo tiempo de interrogarte de otro modo,

porque mientras te interrogo de buenas maneras, tus amigos, es decir, mis enemigos, siguen cometiendo acciones terribles».

El exmilitar Aldo Rico decía que «hay que hacer hablar al prisionero de alguna forma» con el fin de obtener «rápida información para evitar un daño mayor». Estas afirmaciones tenebrosas fueron recogidas por Pilar Calveiro en su libro *Poder y desaparición*. Los torturadores argentinos aplicaban sus métodos siniestros a quienes detenían para obtener información y, de inmediato, capturar a quienes el torturado delataba. De este modo, la tortura forma parte del racismo, y también del odio ideológico. El que llama «subversivo» a otro y lo tortura está ejerciendo una forma de racismo ideológico. «No desaparecieron personas sino subversivos», decía Ramón Camps, símbolo del terrorismo de Estado.

Rebeldes de por aquí nomás

La Patagonia rebelde (1974), de Héctor Olivera, y *Tiempo de revancha* (1981), de Adolfo Aristarain, son dos películas emblemáticas del cine nacional. Ambas tratan sobre la rebelión contra el poder. Adolfo, Héctor, ¡felicitaciones! Para mí es una enorme alegría reflexionar sobre estas dos grandes realizaciones argentinas, rodadas en épocas en que los directores no solo arriesgaban su dinero, sino que también arriesgaban la vida.

La Patagonia rebelde está basada en el libro *Los vengadores de la Patagonia Trágica* del eminente historiador argentino Osvaldo Bayer, que aludía a otra obra fundamental, *La Patagonia trágica*, de José María Borrero. El libro de Bayer está excepcionalmente documentado, es su obra maestra, y Héctor Olivera decidió filmarlo, haciendo el guión junto con el historiador y Fernando Ayala.

La película empezó a filmarse en 1973, el mismo año en que vuelve definitivamente Perón, se produce la masacre de Ezeiza y comienzan a actuar los grupos de extrema derecha que prefiguran la Triple A. Luego de muchísimos problemas, el 13 de junio de 1974 se estrena la película porque el propio Perón le da el visto bueno. Pero cuando el presidente muere, la suerte de *La Patagonia rebelde* está echada. Es retirada de las salas, porque, según el célebre censor Paulino Tato, era extremadamente agresiva con el Ejército.

La película refleja los sucesos ocurridos durante las huelgas de los obreros rurales de la provincia de Santa Cruz entre 1920 y 1922. En esos tiempos, la Patagonia era propiedad de ingleses y argentinos terratenientes. Eran los dueños de la tierra. Ese es el título de una de las primeras novelas de David Viñas, para mí la mejor, publicada en 1958. Esta gente eran los dueños de una tierra que el general Roca había conquistado en su «campana al desierto» y que se las había entregado en grandes extensiones.

Los peones rurales vivían en condiciones de explotación extrema. Hartos de soportar esa situación hacen una huelga que, en principio, fuerza un acuerdo con la patronal, nucleada en la Sociedad Rural. Por entonces, esa institución mantenía lazos estrechos con la Liga Patriótica Argentina, un grupo de choque de la oligarquía, que había perseguido y matado a obreros y ciudadanos judíos durante la Semana Trágica

de Buenos Aires, en 1919, entre otros hechos violentos. Quizá convenga recordar que el único pogrom que se hizo en la Argentina lo hicieron los niños bien de la Liga Patriótica, dirigida por Manuel Carlés. Estos chicos ya estaban en la Patagonia dispuestos a actuar en favor de los terratenientes de la Sociedad Rural. Llamaron al Ejército, que llega al mando del teniente coronel Héctor Benigno Varela, que en la película se llama Zavala y lo interpreta Héctor Alterio.

La película es de un enorme nivel técnico, con una muy buena fotografía de Víctor Hugo Caula, una música excelente de Oscar Cardozo Ocampo y un diseño de vestuario a cargo de María Julia Bertotto, quien junto con Bayer miró centenares de fotografías de la época para registrar con fidelidad la ropa de los soldados, los peones y los terratenientes. Una de las dudas era saber con exactitud qué uniforme usaba el Ejército argentino en aquel momento. Lupa en mano, pudieron reconocer los detalles.

El coronel Zavala alcanza un acuerdo entre las partes. Facón Grande, el líder de los huelguistas, interpretado por Federico Luppi, lo lee ante la asamblea de trabajadores:

- 1.º Quedan abolidos los camarotes.
- 2.º En cada casa de peones, habrá un lavatorio para higie..., pa lavarse.
- 3.º La cuenta de luz, será a cargo del patrón, un paquete de velas mensual por cada peón.

Luppi hace un papel formidable y no merece que algunos críticos se burlen de él y le enrostran que no tiene memoria emotiva para desarrollar el método Stanislavsky. Dicen que ahora está viejo. ¡Todos envejecemos! Hasta el que dijo eso envejece... Fuiste vos, Filippelli, para qué ocultarlo. No hay que decir esas cosas.

La actuación de Luppi es tan buena como la que luego hará en *Tiempo de revancha*. Junto con Facón Grande, los otros héroes de la huelga son el Gallego Soto, interpretado por Luis Brandoni, y el Alemán Schultz, que lo hace Pepe Soriano.

¿Qué responsabilidad tuvo el gobierno de Hipólito Yrigoyen en esas terribles matanzas? De acuerdo con la hipótesis de Bayer, plena responsabilidad. Una escena resume esta postura. El teniente coronel Varela-Zavala le dice a un ministro que el presidente Yrigoyen solo le dijo: «Vaya, teniente coronel, cumpla con su deber». «Ni una palabra más, mi amigo, vaya, y cumpla con su deber», le ratificó el ministro. El gobierno radical sabía lo que Varela entendía por «deber»: liquidar a los huelguistas para restablecer el orden. Entonces, comparte la responsabilidad de la matanza. Y tras la masacre, Yrigoyen no hizo nada, no condenó a nadie. Varela tuvo una suerte distinta, pero no por la justicia del gobierno radical. Para vengar a los 1500 peones asesinados en Santa Cruz, el obrero anarquista de origen alemán Kurt Wilckens lo mató el 27 de enero de 1923 cuando el militar salía de su casa del barrio porteño de Palermo.

Bayer ha pasado su vida furioso porque los radicales nunca reconocieron estas

matanzas, como tampoco lo hicieron con la Semana Trágica. Es una actitud que perduró en el tiempo: Fernando de la Rúa tampoco reconoció los muertos de los últimos instantes de su desdichado gobierno.

Esta película anticipa el horror de la dictadura de Videla. Está todo. Como cuando el teniente coronel Zavala afirma: «Acá no podemos hacer una guerra académica, las órdenes que tenemos son bien claras, liquidar de cuajo la subversión». La lectura es clara: todos van a ser fusilados. Y hasta se plantea la obediencia debida: «Tal vez puedan decir que fui un militar sanguinario. Pero nadie podrá decir que fui un militar desobediente».

En una escena del final se muestran los fusilamientos de obreros y sus cuerpos desnudos colgados de los alambrados. El Alemán Schultz es uno de los que va a ser fusilado. Eran chilenos los que estaban ahí, y algunos, dos, actores argentinos. Soriano le va dando la mano a cada uno. No estaba marcado que abrazara a nadie, pero estaban todos tan metidos en la escena que cuando llega a uno se miran, y se dan un abrazo. Todo el equipo empezó a lagrimear. Ese clima conmovedor es el que muestra la película. Estaban los dos por morir, realmente, y lo sintieron tanto, que se miraron y se dieron ese abrazo.

Después de la masacre, la Sociedad Rural de Río Gallegos le ofrece una cena al teniente coronel Varela. Para agasajarlo le cantan la tradicional *For He's a Jolly Good Fellow* («Porque es un buen compañero»). En ese momento él se da cuenta de que ha sido un idiota al servicio de los intereses británicos. El rostro de Alterio es elocuente mientras escucha a todos entonar en inglés.

Esa característica del Ejército argentino, ser el brazo armado de la oligarquía, prosiguió y llegó al desborde total durante el régimen de Videla, con el apoyo de los empresarios, la Sociedad Rural, etc., etc., etc., con Martínez de Hoz a la cabeza. La vergüenza de ese Ejército fue convertirse en el brazo armado de los intereses de un sector social que siempre quiso adueñarse del país. A lo largo de la historia han usado a las Fuerzas Armadas como policía interna de la patria. Esto comenzó con Lavalle fusilando a Dorrego, Buenos Aires contra el federalismo encarnado en Dorrego. Y este teniente coronel Zavala de la película está dispuesto a ser un militar sanguinario con tal de ser un militar obediente. Pero al final se da cuenta de que ha sido un militar obediente a los terratenientes ingleses, asociados con los terratenientes argentinos dueños de la Patagonia. Para eso ha matado a obreros rurales argentinos y chilenos. El desdén por la clase proletaria es el desdén de una patronal soberbia, que siente que su poder no es solo el poder del dinero, sino también el poder de un ejército que la respalda. «Ahora, m'hijito, si tu patrón te dice que sos un perro, vos te ponés en cuatro patas y ladrás», le dice un policía a un obrero pisoteado en sus derechos.

La Patagonia rebelde, en realidad, es una película a favor del Ejército argentino. En última instancia está diciendo: «Fíjese, coronel Varela, qué triste papel hizo en la Patagonia. Ese no debe ser el papel del Ejército nacional». El Ejército debe defender las fronteras del país y no transformarse en policía interna. No debe reprimir en

defensa de intereses de los sectores privilegiados, sino que su misión debe ser la defensa de los intereses de la Nación. Y Varela, que es un militar, seguramente con ideas nacionales, se siente engañado, se siente basureado, derrotado en su conciencia profesional. Lo usaron para seguir explotando a los pobres obreros patagónicos.

Ahora, *Tiempo de revancha*, película que se estrenó en la sombría Argentina de 1981, en julio de 1981, un año antes de la Guerra de Malvinas. Después de la derrota de Malvinas muchos se volvieron valientes, pero en 1981 Viola estaba por dejar su lugar a Galtieri, y la vida de todos aún corría peligro.

¿Por qué un obrero tenía que «limpiar» su pasado si quería conseguir un empleo durante la última dictadura militar? ¿Por qué hace eso Bengoa, el personaje de Luppi? ¿Por qué tenía tanto miedo a su pasado militante? ¿Por qué esa amistad con el personaje de Ulises Dumont? ¿Por qué surge ese plan? ¿Por qué ese plan es visto por él como aquello que lo puede llevar a superar la vida de desdichas que tiene ese momento? ¿Por qué tiene el coraje de hacerlo? ¿Por qué le sale bien y por qué le empieza a salir mal? ¿Por qué empieza a elegir el silencio, por qué el silencio? ¿Qué significa el silencio de Bengoa en esta película? ¿Qué significa que no quiera hablar, que tenga miedo de hablar? ¿Por qué termina de manera tan terrible?

Yo vi el estreno de la película en aquel lejano 1981, y no podía creer la escena que me lanzaba la pantalla: un cadáver es arrojado desde un Falcon, como ocurría a diario en las calles argentinas. Recuerdo que Aristarain salía del cine y Alberto Fisherman se le acercó y le dijo: «Te vas a tener que bancar ser el mejor director del cine argentino».

Tiempo de revancha fue una bandera de lucha. Porque está claro que Luppi es un obrero que ha sido militante. Pudo haber estado junto con Agustín Tosco en Córdoba. Tuvo que alejarse de su provincia y se fue a la Capital Federal. Para trabajar tuvo que ir a una agencia que le «limpiara» su pasado y Rodolfo Ranni le consigue laburo en una cantera. Allí se encuentra con un amigo en su misma situación (Ulises Dumont): son dos tipos prohibidos por haber sido militantes políticos. Y deciden estafar a la empresa que los emplea, una segunda embestida contra el poder. Con un enfoque similar escribí la novela *Ni el tiro del final*, que filmó Juan José Campanella. La idea es estafar a un tipo poderoso, una venganza contra ese poder que tanto daño había infligido a los militantes, a los sindicalistas, a los obreros.

Un recuerdo especial para Arturo Maly, un gran amigo mío, que interpreta al doctor García Brown, el abogado de Luppi. Era un gran tipo, y murió hace unos años. Acá interviene muy poco, pero es magistral. «Un vasco cabeza dura no puede cambiar la historia». Maly hizo para televisión el cuento de Rodolfo Walsh, *Esa mujer*, pero se ganaba la vida haciendo cualquier cosa. Un día le recordé a Maly que él había hecho eso y casi se muere: «¿Viste las cosas que yo hacía en televisión? Ahora hago basura». Había empezado el año 2000.

Para callarse, Luppi se corta la lengua con una navaja. *Tiempo de revancha*

advertía: en este país no se puede hablar; y si hablas, te matan. Como a «El Cholo», que lo tiran desde un Falcon. Esa lengua cortada es una metáfora poderosa del país silenciado. Y al final hasta la mujer lo deja (las mujeres en las películas de Aristarain nunca quedan bien paradas). Él se asusta mucho con el cadáver arrojado desde el Falcon. Es una señal mafiosa. «El próximo sos vos». Tiene tanto miedo de decir una palabra que lo comprometa que se corta la lengua, en uno de los finales más atroces y dolorosos del cine argentino.

Yo sé que a Aristarain no le gusta cómo interpreté ese corte. Lo siento, Adolfo, soy ideologista. Para mí, cuando Luppi se corta la lengua, no solo es un final poderosísimo, sino que también es una metáfora tremenda, desbordada, gigantesca, del silencio del terror. Si alguno de los lectores no vivió esos años de terror, puedo asegurarle que la sensación era ésa. A veces daban ganas de cortarse la lengua por miedo a decir una palabra equivocada, ante alguien también equivocado.

Gran película de Aristarain. Después, para mi alegría, filmó la adaptación de mi novela *Últimos días de la víctima*, también en una versión muy jugada.

El cine comprometido no es necesariamente bueno. Una película como *La batalla de Argelia*, profundamente comprometida, es buena porque es buena. *La Patagonia rebelde* y *Tiempo de revancha*, además de ser buenas, fueron estrenadas en coyunturas dramáticas para nuestro país. *La Patagonia rebelde* se estrena a un mes de la muerte de Perón, en 1974, y *Tiempo de revancha* en 1981, casi en el cambio entre Viola y Galtieri, cuando todavía el «Proceso» estaba firme.

La Patagonia rebelde cuenta con una recreación histórica notable y combina el contenido social con pasajes que parecen *westerns*, algo muy novedoso en el cine argentino. Nunca se había visto a un militar argentino que dijera: «Yo fui un militar sanguinario» o «Nadie podrá decir que fui un militar desobediente». Nunca se había visto a soldados fusilando a gauchos, ni a miembros de la Sociedad Rural cantando en inglés para agasajar a un integrante del Ejército, ni a un militar abrumado por el cipayismo desafortunado de esos terratenientes.

«¿Quién te blanqueó?», se preguntan Luppi y Dumont en *Tiempo de revancha*. La película es, justamente, una revancha. Ellos eran dos sindicalistas que estaban prohibidos, que estaban marcados. Y pergeñan un plan para una segunda embestida contra el poder. Ellos ya fueron rebeldes contra el poder desde su militancia sindical, pero toda esa etapa tuvo una tremenda derrota con la dictadura, y zafaron, se quedaron en el país, blanquearon su pasado y ahora están trabajando en una cantera.

Esta película fue hecha con mucho riesgo, sin la certeza de que pudiera ser estrenada. Héctor Olivera y sus socios de Aries produjeron *Tiempo de revancha*. Olivera fue un productor muy valioso en ese momento, porque apenas Aristarain termina *Tiempo de revancha*, hace *Últimos días de la víctima*. Cuando el Ente de Cinematografía de los militares lee el guión no le gusta nada. Va Olivera (Aristarain y yo teníamos miedo) y le advierten: «Usted sabe, Olivera, que no queremos ni droga

ni ideología en las películas». «Bueno... drogas está bien, pero ideología... si esto es un policial», dijo. Y la película pasó.

Tiempo de revancha cuenta la historia poderosa de un tipo que quiere zafar, se mete en una cantera y allí se da cuenta de que puede hacerle un agujero enorme a una multinacional, vengarse de lo que le hicieron, llenarse de guita y después rajar. Pero le va como el diablo. Es un personaje de cine negro. Y estaba bien que le fuera como el diablo, porque al país le iba como el diablo. Estaba a tono con el mensaje de la película: acá no se puede hablar, todos tenemos la lengua cortada.

EL GRITO DE JANET

Un cuento sobre Psicosis

Otro encargo intolerable. Un suplemento dominical me pide unas líneas sobre *Psicosis*. Acaso se cumplan cincuenta años desde ese podrido día del estreno, que bien complicado fue para mí y también para otros. A quienes fui yo el que les congeló la velada, pero por sincero, por decir la verdad, por puro. Calma, ya llegaremos a esos eventos. La cuestión es que tengo que escribir sobre *Psicosis*. Un dislate, desde luego. ¿Qué se puede decir de nuevo sobre esa película? ¿Qué se puede decir que ya no haya sido dicho interminablemente por todo tipo de genios de la crítica de ese arte hoy en plena decadencia que *Psicosis* —según esos mismos genios, con quienes, se verá, disiento— llevó a las alturas desde el día de su lejano estreno? Decidí hacerme fuerte en ese punto: yo había ido al estreno, ¿quién habría de ostentar semejante as en la manga, semejante *lucky punch*, semejante sorpresa? ¿O no se han quedado estremecidos por el anuncio? Escuchen, les contaré la noche, la precisa noche del estreno de *Psicosis*, tal como y solo yo la viví, no creo que pudiera contarla de otro modo. Cuando uno protagoniza un evento la centralidad de la narración se le impone. El punto de vista es el mío. Podría, si quisiera, narrarme a mí mismo desde cualquier otro lado. Desde Dios hasta un grano en mi nariz. O en esa parte tan delicada en la que ustedes —cretinos— ahora piensan. También así piensan los de California y a cada rato te dicen lo que para ellos irremediablemente sos: *a pain un the ass*. No me acobardo, no me echo atrás: alguna vez haré esa prueba. Pero no ésta.

Levanté el auricular y no me sorprendí. Era Janet. Solía llamarme.

—Oye, José dear, tengo algo que pedirte.

—Decí nomás, Janet.

—Sabrás que mañana se estrena *Psicosis*.

—No aquí, Janet. Acaso el año que viene. O el otro. Si no la prohíben.

—Lo sé. Todo llega tarde a tu país.

—Siempre que vos viniste fue el momento adecuado.

—Gracias, José dear. Pero no me hará bien recordar esos momentos ahora. Estoy en problemas.

—Qué puedo hacer por vos, muñeca.

—Ven y te lo contaré hasta el último innecesario detalle.

—Voy a demorar, Janet. Esto es Argentina. No solo todo llega tarde. A menudo nada llega. O somos nosotros los que llegamos tarde o nunca. Así de lejos estamos.

—Oh, no te preocupes, dear. Te haré enviar un jet a propulsión del Pentágono.

—¿Y vos podés hacer eso?

—No, pero algunos coroneles que me deben favores sí.

—¿Qué clase de favores, muñeca?

—¿En qué piensas, puerco? Soy amiga de sus esposas y he recitado poemas de Emily Dickinson en sus cumpleaños.

—Esa es mi chica.

—Mis locuras las hago afuera. Debieras saberlo, José dear.

—Mirá, nena, evitemos hablar de eso porque aquí, de envidiosos, van a decir que soy un fanfarrón de mierda.

—Como tú quieras. ¡Pero ven y rápido!

Al anochecer estaba en su departamento.

Sirvió unos *whiskies*. Se la veía bonita aunque los años —que son la tumba de las actrices— se le insinuaban peligrosamente. Lucía un escote formidable, digno de ella. Sus tetas eran legendarias en todo Hollywood y en otros lados también; en Argentina, podría decir, pero no lo diré.

—Bien, rubia. Largá el rollo.

—Verás, dear. No bien empezamos a filmar la primera escena del film se presentó un problema.

—¿Aparte del corte que exhibe la imposibilidad de continuar el plano secuencia atravesando la ventana y entrando en la habitación, como lo hará luego el idiota de Gus Van Sant en esa *remake* pedorra que aún no conocemos?

—¡Odio cuando te haces el Nostradamus!

—Continúa, sugar.

—Primera escena: estamos en la cama John Gavin y yo. El tiene su torso desnudo. Yo llevo mi soutien. Esto es Hollywood, bien lo sabes, José. Cualquier actriz europea mostraría sus tetas en esa escena, que no tendrían la jerarquía de las mías, que no soportarían comparación alguna.

—Tal vez Brigitte Bardot...

—¡No me hables de esa puta!

—Continúa, muñeca.

—Adoro que me digas *muñeca*.

—También te diré *chiquita*. Suena a doblaje de serie de Mike Hammer. Esa que hace Darren Mc Gavin. Averiguaré si aún está vivo.

—Sigo, dear: se me acerca el Maestro. Me erizo: ¿qué querrá Hitch? ¿Tendrá algún problema conmigo? No, es con el idiota de Gavin. Me dice: «Janet, niña, este muchacho está muy frío. Calientámelo un poco, quieres». Regresé al lecho y le dije al mongui: «Oye, o te calientas un poco o esta escena se va a la mismísima mierda».

—Janet, disfruto cuando surgen en tu lenguaje esos años en Argentina.

—«¿Qué quieres que haga?, dijo el mongui. Estoy frío. Si al menos pudiera tocarte una teta». Oh, bueno, le dije, hazlo. «Pero bájate el soutien, Janet. Por favor. Mira, una teta con soutien es como un chocolate sin abrir, entiendes». «Lo tuyo es la poesía, John. Tal vez lograra calentarte más que este apestoso trabajo de estar conmigo en una cama. Aquí tienes. Todo sea por el film».

—¿Y le entregaste la teta?

—¿Qué otra podría haber hecho, bobo? Se trataba de la escena inicial. ¡De un film de Hitch, idiota!

—Continúa, chiquita.

—Ahí se entretuvo. Tocaba, tocaba... ¿Listos, chicos?, preguntó el Maestro. Aún no, señor, dijo el caradura. Siguió tocando hasta que casi le arranco la mano. Se acabó, pajero. Ahora harás la escena y espero que la hagas bien. Hicimos la escena. Por eso te he llamado, José dear. Desde esa escena el idiota se agarró una calentura fenomenal conmigo.

—Bravo, Janet: lograste lo que el Master te pidió. Que lo calentaras.

—Pero un poco, José dear. Solo un poco.

—Pensemos un instante: ¿le será posible a un pobre condenado a sus instintos *calentarse solo un poco* contigo?

—Él no es lo que tú dices. O no debe serlo en un set. En un set, aunque esté en una cama conmigo, aunque deba calentarse como parte de su papel, es un actor, José. Y como tal debe actuar.

—¿Te entendí bien o he perdido súbitamente la razón? ¿Has dicho que John Gavin es un actor?

—Al menos debe intentarlo, mierda. Más aun si ese papel se lo ha otorgado el Master. ¿Qué sucedió en cambio? Se ha encendido tanto con mi —para qué negarlo — atractiva persona, que lleva meses acosándome. Me he resistido por completo a su propuesta de acompañarme al estreno. Tarea inútil. Ha jurado, ya con furia, que aparecerá cuando yo entre en la sala, me tomará del brazo y sonreirá a todos los medios de prensa. ¿Qué podré hacer yo? Evitar el escandalo, *swetty pay*. Sonreír también. ¿Qué publicará toda la prensa amarilla al día siguiente? *Leigh y Gavin han hecho realidad la escena hot, más que hot, con que abre el film del Maestro Hitchcock. ¡Una relación prohibida, ajena a los códigos morales de la familia cristiana!* Por eso te he llamado, amigo. Quiero que impidas que se me acerque.

—Conozco de otros films, malos todos, al señor Gavin. Creo que es un auténtico animal. No me refiero con esto a sus méritos como actor o a su inteligencia. Ambos, para mí, nulos. Si he dicho un auténtico animal es porque eso es lo que en verdad es. Pocos hombres en este mundo han de estar tan cerca del mundo animal como él. Ha conseguido detener la teoría de la evolución de Darwin. Si por Gavin fuera, el señor Darwin habría sofrenado su teoría en el nivel de los primates cercanos al hombre, pero no hombres aún. Si bien esto me permite desdeñarlo desde la pura razón, me lleva a temerle desde la pura fuerza física. En suma, Janet, creo que de una trompada

me destrozará.

—No lo veo necesario.

—Por desgracia, yo sí.

—Oye, no seas cagonazo. Acabo de inventar esta palabra. ¿Te gusta?

—Si se la aplicaras a otro, tal vez.

—José, no demos más vueltas. Tú eres un valiente.

—¿Quién te ha dicho eso?

—Lo sé.

—Dime dónde lo averiguaste. Tal vez si me entero, consiga serlo.

—Basta, idiota. Te daré ya mismo la dirección donde el gran Angelo Dundee entrena a un muchacho joven, un chico que promete, acaso cambies algunos golpes con él. Mañana estarás listo para aniquilar a la bestia de Gavin.

Fui al gimnasio de Dundee. El chico que prometía ya lo había prometido todo. Era Cassius Clay. Se largó a reír.

—¿Tú quieres cambiar unos golpes conmigo? ¿Por qué? ¿Ya no amas la vida? ¿Le has tomado extrema repugnancia y quieres morir?

—Mirá, Cassius, la cosa es simple...

—A mí me dices mister Clay y me hablas en inglés. Eso o mueres.

—Oye, mister Clay, es algo que me ha pedido Janet Leigh. Alguien quiere agredirla mañana en el estreno de *Psicosis* y ella cree que yo puedo defenderla. Demonios, amigo, eso es un desbarro tan grande como la invasión a Bahía de Cochinos que los Kennedy y otros más andan preparando.

—Si hablas mal de Jack Kennedy, mueres.

—¿Por qué no me dices de qué no tengo que hablar mal o de qué tengo que hablar bien o en qué idioma hacerlo o como llamar a cierta gente que valoras mucho para que sepa yo cómo conservar mi vida y llevármela de aquí tal como la traje, intacta?

—Todo esto es muy simple. Me gusta Janet. De muy jovencita veía todas esas películas de princesas orientales, de vikingos o de espadachines que solía hacer. Sobre todo con ese botarate, carilindo, de Tony Curtis, que, creo, ahora, por si fuera poco, pinta horribles cuadros. Hay gente que nunca se cansa de afear, de agredir a este mundo. Bien, alfeñique, ahora vete. Pero dile a Janet que Cassius Clay, nada menos, estará ahí para defenderla de... ¿Cómo se llama el tipo?

Se lo dije.

Fuimos al estreno. Deberé acelerar el relato a partir de aquí, pues me fatiga escribir sobre mis experiencias pasadas. Y creo que esa noche terminó mal, muy mal. Carajo, recién ahora acabo de recordarlo. No debí aceptar esta nota. Menos aún calentarme y empezar a escribir un cuento. Me quitaré rápidamente todo esto de encima. Llevaba a Janet del brazo. Era la envidia de todo el mundo. Apareció John Gavin.

—¡Janet, yo debo ser tu pareja! ¡Te amo! ¡Tanto me hiciste arder que sueño contigo cada noche! Que duermo en la bañera entre barras de hielo.

—Esto es lo que temía. Haz tu trabajo, José dear.

—Deja eso por mi cuenta, dulce Janet.

Era Cassius Clay. Gavin, al verlo, gritó:

—¡No, campeón, no! ¡Piedad! ¡Ya me voy!

Solo dos buenas trompadas bastaron. Y si alguien sabía colocarlas ése era Cassius, el más grande de todos los tiempos. Y, me permitiré decirlo, sobre todo en 1960, cuando era campeón olímpico y su velocidad para arrojar golpes superaba el arte de Van Gogh y el de Brahms, por poner dos nombres al azar, aunque de cierta jerarquía. Gavin se alejó llorando, gimotenido, sangrando; el peor de sus estrenos, sin duda.

—¡Oh, gracias, campeón!, dijo Janet. Y arrojó sus brazos al cuello de Cassius y le propinó un beso de película europea, la boca bien abierta, apenas asomada su húmeda lengüita pero segura de su direccionalidad (buscar la de Cassius y entrelazarla con la suya hasta volarle el bocho o la sesera o el puto cerebro, lo que más les guste) y los labios presionando con fiereza los de su afortunado amante. Parte del público enloqueció.

—¿Cuándo se besará así en las películas americanas? ¿Qué somos? ¿Niños de pecho? ¡Niños del pecho de Janet queremos ser! ¡Nos toman por tarados! Vi una película en que Susan Hayward, ese volcán pelirrojo, se dispone a besar a Clark Gable, avanza con su boca entreabierto y la han obligado a que la cierre antes de incrustar sus labios en los del tipo.

—Perdone, amigo —dijo una modelo que medía un metro ochenta y cinco y era espectacular, demasiado espectacular y demasiado inmensa, diría yo—, pero si a mí me obligan a besar a ese viejo derruido de Clark Gable, no solo hago lo que la gran Susan ha hecho correctamente, cerrar los labios. Cuando los retiro de su boca escupo para un costado, como Gary Cooper suele hacerlo luego de acabar con algún cobrizo. Cassius acercó su boca a la orejita de Janet. Y dijo:

—Pequeña, ¿debo interpretar ese chupón como un simple, aunque expresivo agradecimiento, o como la promesa de un formidable polvo esta misma noche, tal vez en el mismísimo Gimnasio de Angelo Dundee? Nada falta ahí, criatura diseñada para el gozo por el mismísimo Windsor McCoy.

Janet le dio una patada en los huevos, tan expresiva y tan espectacular como el beso que encendiera al campeón.

—Vete solo al Gimnasio de Dundee, Cassius. Sospecho que ese formidable polvo que buscas te está esperando ahí.

—No te permitiré insinuar que...

—Bueno, Janet —intervine—, el Maestro Hitchcock nos espera.

El público se arrojó sobre nuestra estrella y Cassius, marginado, se perdió por ahí alejándose rumiando palabras sin duda horripilantes.

—¿Por qué no ha venido el Maestro Hitchcock, Janet? Aterrorizados, hemos gritado como locos a través de su película y queríamos agradecerse.

—Fue a otra sala de estreno. No puede estar en todas partes a la vez. Ni siquiera él.

Un baboso repulsivo le arrojó su saliva en tanto le decía:

—Janet, yo tengo un cuchillo más grande que el de Bates, ¿no quieres que te lo clave?

Un policía lo desmayó de un palazo.

—¡Cállate, imbécil!

Mal podría oírlo el baboso. Juraría que estaba muerto con su infortunado cráneo partido en tantos pedazos que nadie, ni en la morgue, se tomaría el trabajo de contarlos.

—¡Huyamos de aquí! —ordenó Janet.

Huimos. Durante el viaje, Janet quiso quitarse una duda:

—Dime, bonito, ¿quién es ese gran artista, Windsor McCoy, que mencionó Cassius? Me ha dejado con la intriga. Sabes que Tony Curtis se dedica ahora, además, al arte y quisiera decírselo.

—Debieras avergonzarte, Janet. ¡No saber eso! El gran Windsor McCoy es el dibujante de *The Phantom* y te aseguro que lo hace mucho mejor que Curtis.

—¿*The Phantom*? ¿El comic? ¡Eso no es arte!

Evité discutir ese punto.

Nos llevaron a un club privado. Ahí estaba Hitch.

—Janet, niña, ganaré millones con esta película. Te felicito. Oh, veo que has traído a un joven. ¿Cuál es tu nombre, niño?

—Ingmar Bergman.

—Ahá, me suena de alguna parte. Pero dime: ¿qué te ha parecido mi film?

—Mire, Maestro, le voy a ser desmedidamente sincero: el diseño de títulos de Saul Bass le quita a uno en el aliento. El musical score es genial. Le debe usted al señor Hermann el 80% del éxito de su film. Si se libra de él nunca realizará otro bueno. Cuando Janet abre la ducha comete un error. Usted, por supuesto. Ella, pobrecita, obedece. Nadie abre una ducha sin testear antes la temperatura del agua. Dirá que me pongo del lado de «los verosímiles» a los que tanto desprecia. Pero nadie se ha puesto de ese lado más que usted. Y precisamente aquí, en esta película, la menos indicada. Continúo, si quería sorprender al público matando a su estrella apenas a los 40 minutos de la película debió poner el nombre de Janet antes del de Perkins. O, al menos, a continuación. Así va una estrella en un cast. Pero lo que ha optado por hacer es de una torpeza increíble: *and Janet Leigh*. ¡Y luego del título del film! Cualquiera sabe que Janet hará una participación especial. La estrella de una película jamás figura así en el afiche del film. Uno lee *and Janet Leigh* y ya sabe que algo raro y súbito ocurrirá con ella. Y por último: el espanto, Hitch. ¡Usted, que odia «a nuestros amigos los verosímiles!», como le ha dicho a Truffaut...

—¡Aún no se lo he dicho!

—Pero se lo dirá, no mienta. Y se lo dirá porque ahora mismo lo cree. Vuelvo:

usted, que odia a los verosímiles, ¡pone a Simon Oakland, que apesta a policía y a psiquiatra, a hacer precisamente de eso y a explicar todo lo que el cine no debe explicar! Esa explicación final —típica del policial británico, *Sir Hitch*— deteriora enteramente el film. Que mejora un poco con ese cierre a cargo de Perkins: el de la mosca y la calavera. Pero ya es tarde. ¡La explicación didáctica de Simon Oakland es el anticine en un film que pretende ser la esencia del cine!

El Master dio un salto y rugió:

—¡Saquen a este hijo de puta de aquí o lo mataré con mis propias manos!

Tres o cuatro gorilas vinieron hacia mí. No me preocupé. Abrí la cartera de Janet y saqué un Smith&Wesson 45 mm.

—Calma, idiotas. Calma o los mato a todos. A usted también, Master. La gente dirá que se suicidó. Que William Castle y Roger Corman le han ganado un juicio en el que demuestran que ellos han producido y dirigido el film. Tan malo es que todos les creerán.

Huimos de ese lugar. Janet y yo. Aún nos llegó el vozarrón del Master:

—¡Janet, hetaira del infierno, jamás trabajarás de nuevo en uno de mis films salvo que castres esta misma noche a ese idiota y me traigas sus pelotas en una jabonera de algún motel de mala muerte!

—¡Qué pulmones! —exclamó Janet—. ¿Cómo ha tenido aire para decir toda esa línea horrible y larguísima?

—Es un gran hombre. Nunca se le acaba el aire. ¿A qué motel se habrá referido? ¿Al Bates Motel? ¿No querrás ir otra vez por ahí, verdad Janet?

—¡Oh, no! No puedo creer que seas tú el que empiece con ese chiste idiota que me perseguirá por siempre.

Arrojé una carcajada que se perdió lejos, en el espacio sideral, acaso.

—¡Caíste en mi trampa, nena! Sí, demonios. Vivirás hasta el último de tus días escuchando a idiotas que te preguntarán: «¿Tomaría otra ducha en el Bates Motel, Miss Leigh?».

Janet, con voz ronca, áspera, dijo:

—No, pero me echaría una buena meada.

Qué mina, carajo. Mi temperatura empezaba a levantar vuelo. La llevé a su apartamento.

—¿Oye, cómo diablos sabías que cargaba una Smith&Wesson en mi cartera?

—Janet, toda estrella de Hollywood debe llevar una. De lo contrario, la violarían cada media hora.

—Eso lo declaré yo en el Hollywood Reporter.

—Ahí fue donde me enteré.

—Dime, little Joe, tú que, a menudo, pareces adivinar los tiempos que se vienen. No sé cómo, pero así sucede y he llegado a aceptarlo sin sorprenderme. Dímelo sin tapujos, ¿qué será de mí?

—¿Puedo serte sincero?

—Te lo exijo.

—Janet, no has hecho una gran carrera. La merecías, pero eso no alcanza en Hollywood. Si Hitch te llamó fue porque antes lo hizo Orson Welles. Y porque en *Touch of Evil* mostraste que eras buena. Muerto de envidia, Hitch quiso tener a esa rubia con talento y con curvas y con unas tetas imposibles de no ver, que venía de trabajar con Welles, cuyo genio radica en convencer a todos los críticos que si no realiza formidables e incesantes películas se debe a la maldad, a la mediocridad de los productores de Hollywood. Curioso problema que no parecen tener John Ford, Howard Hawks, John Huston o Raoul Walsh entre otros. Así, hiciste a la desdichada Marion Crane de *Psicosis*. Fue un gran trabajo, Janet. Te dará la inmortalidad. Te dará tu grito, ese grito aterrador que profieres en la ducha. Mira, Janet: nadie ha gritado así en la historia del cine. No te preguntaré qué te motivaba, de dónde lo arrancaste o qué pasó por tu cabeza en ese instante. Tal vez algún cuadro de Tony Curtis.

—Eres un cretino, José dear.

—De acuerdo. Sigo: poco a poco, tu grito será relacionado con otro, algo que implicará tu entrada —merecida— en la esfera del gran arte. No solo la tuya, la del cine también. Un noruego...

—Munch.

—Exacto. Munch hizo ese cuadro que conocemos. Un grito. Es una gran idea. Un gran curro también. Cualquier etapa de la historia se expresa con un grito porque la historia humana es más terrorífica que *Psicosis*. O tal vez no. Pero Munch dio en la tecla. Se ofrecieron miles de interpretaciones de su grito. Sin embargo, yo te relaciono a vos...

—¿No podrías hablar en inglés?

—No sé pensar en inglés.

—Sigue.

—Yo te relaciono a vos, a *tu* grito, con otra obra. Se llama *Angelus Novus* y es de Paul Klee. Walter Benjamin consiguió comprarla y se convirtió en su obsesión.

—Quién es Walter Benjamin.

—¿No lo conocés?

Janet negó agitando su cabeza rubia, tan rubia.

—Es un actor. Suele hacer de indio en algunos films de Randolph Scott.

—¿Con ese nombre?

—¿Por qué no? Jeff Chandler hizo de Gerónimo. Anthony Quinn de Crazy Horse.

—Anthony Quinn puede hacer de cualquier cosa. Le pones un sombrero mejicano y te hace de Speedy González.

—No veo gran mérito en eso. Tanto Quinn como Speedy González son mexicanos.

—Pero Quinn no es un ratón, pequeño idiota.

—Janet, Walter Benjamin fue un gran filósofo judío alemán.

—José dear, vete a la puta madre que te parió.

—Veo que no has perdido tu español.

—Si es para putearte a ti, no.

—Sigo: el *Angelus Novus* era el ángel de la historia. Miraba hacia el pasado. Y no descubría una historia racional, sino un paisaje de ruinas. «Una catástrofe única que acumula sin cesar ruina sobre ruina», escribe Benjamin. Así, el ángel se ve espantado ante tanto horror. Tanta catástrofe. Tú eres el *Angelus Novus* que mira hacia el futuro. Tu grito es metafísico, Janet. Es el horror ante la Muerte y ante la Nada. Pero también el horror ante el paisaje de lo que vendrá, de lo que nos aguarda. El ángel de Benjamin mira hacia atrás, hacia el horror que ya fue. Vos, hacia el futuro y no solo gritás por tu muerte sino porque viste lo que nadie ve. La humanidad se encamina hacia el Apocalipsis. Y ese Apocalipsis está terroríficamente cercano. Pienso, Janet dear, que esos pocos fotogramas, los de tu grito, los de tu grito inmortal, harán que nadie te olvide porque será imposible hacerlo; pienso, también, que en ese grito tuyo, por completo tuyo porque nadie gritó por vos aunque Hitch te haya hecho miles de indicaciones, está el momento más terrorífico de esa película de terror, está el terror absoluto, el terror metafísico y el terror de la mismísima civilización occidental.

—Oh, José dear, creo que exageras.

—Si exagero fue porque, antes, exageraste vos. Fue porque tu grito fue exagerado.

—No lo fue.

—Entonces no exagero.

Llegamos a su departamento.

Janet encendió *todas* las luces.

—Después de ver una película como *Psicosis* una necesita mucha luz, ¿no crees, Jose dear?

Me disponía a responderle con alguna de mis frases ingeniosas en busca de impresionarla y anotarme un tanto más para llevarla esa noche a la cama cuando algo estalló, algo que se hizo trizas contra el suelo y, como era previsible, rompió todos los vasos de licores que reposaban sobre una mesa amplia, dispuesta a cobijar el alcohol necesario para una noche de locura, de ésas en que hay que perder la cabeza, perder el autocontrol y los mecanismos de represión del inconsciente (como diría ese viejo burgués Freud que hizo de sus fobias, de sus problemas sexuales, de sus prejuicios de burgués del siglo XIX, de su aversión a las mujeres —a las que llamaba el «continente oscuro»— y de las que decidió que envidiaban el pene del hombre ignorando, porque el pobre la ponía muy poco en el lugar más paradisíaco que existe para ese pene, que, la cálida caverna a la que se le da el nombre de vagina vulgo concha, lugar al que Freud tan poco había visitado en su pobre vida y en su aún más pobre vida sexual que mal podía conocer sus extremas virtudes para proporcionar al hombre sus cimas más gozosas, ya que su mayor acercamiento a la verdadera sexualidad lo llevó a cabo por medio de la bella relación incestuosa que sostuvo con su hija Anna, a la que nunca le

indagó ese supremo lugar al que otros llamamos *el centro del universo*, pero de la que se enamoró platónicamente y ella de él y fue su secretaria y pasó en limpio sus manuscritos y se hizo psicóloga como él, y era bonita y lo siguió hasta la muerte sin que nada se interpusiera seriamente entre los dos; de este ser profundamente neurótico salió la práctica que arrolló y posesionó al siglo xx y de la que *Psicosis* era una muestra perfecta, porque, si como bien dice Borges, la metafísica es una rama de la literatura fantástica, el psicoanálisis es una rama de la literatura de terror). Janet pegó un grito —no tan poderoso como el de la película del Maestro Hitch— pero digno de ser tomado en cuenta. Sacó su revólver y disparó hacia una zona oscura.

—¿Qué haces, loca? ¿Pretendes matar a tu dulce y divertido marido?

Era Tony Curtis.

—¿Qué haces aquí, Tony?

—Estaba robándome un cuadro que te regalé erróneamente hace unos meses, Janet.

—Escucha, payaso pelutudo —dije sin mayor exquisitez—. Si le has regalado ese cuadro a Janet, se lo has regalado y punto. Si ahora se lo quieres quitar cometes un robo y eso se paga con la cárcel. Ahí, con tu cara de judío bonito, lograrás el inmediato cariño de los otros presos. Y ese cariño, *baby face*, lo sentirás hondamente en tu culo.

—¿Quién es este arrogante, este insolente? —preguntó Curtis—. Si me lo preguntas, tiene acento sudamericano. Y yo, Janet, con ese acento apenas si he tolerado a Carmen Miranda, porque, en verdad, lo que hacía era burlarse de los suyos, hundirlos en el ridículo.

—Acuerdo en eso con vos, Tony —dije.

—Mister Tony Curtis —corrigió.

—No me jodás, querés.

—¿En qué idioma habla?

—En argentino, Tony —aclaró Janet.

—¿Te has metido con un argentino? ¿Ignoras que son los seres más fatuos del mundo? ¿Y lo peor: sin motivo alguno?

—Es que los motivos tú no los has averiguado, mister Bernard Schwartz. Janet sí. Y evitaré decirte con quién.

—¿Bernard Schwartz?

—Sí, montón de estiércol.

—Ése es mi verdadero nombre. ¿Te molesta?

—Me molesta que lo ocultes.

—¿Y qué quieres? ¿Qué las marquesinas de los teatros de cine proclamen un film con Bernard Schwartz y Janet Leigh?

—¿Por qué no? ¿Te molestan los nombres judíos? ¿Eres antisemita?

—¡Los otros son antisemitas, idiota! ¡Y tú en primer lugar!

—¿Yo, jamás? La raza humana es una mierda. Los judíos también.

—¿Por qué entraste como un Raffles, como un Arsene Lupin a robarme un cuadro tuyo que me habías regalado?

—¡Oh, Janet, escucha y ten piedad! Tuve una noche fatal en una mesa de poker. Se me acabó el dinero. Ya iban a matarme cuando propuse pagar con un cuadro. Cuando dije que era mío no aceptaron, pero cuando les informé que lo robaría de la casa de Janet Leigh, la heroína de *Psicosis*, aceptaron. Déjame llevarlo, Janet. Mi vida depende de tu corazón generoso. Por favor, solo recuerda algunas noches de felicidad que te he brindado y tu corazón se ablandará.

—¿Noches de felicidad? ¿Eso me pides que recuerde? No tengo tanta memoria. Acaso hubo una allá por 1952... Pero no sé.

—¿Solo esa? Caramba, dear, has olvidado muchas.

Janet le clavó una mirada de fuego.

—No las olvidé, Tony. No existieron. Llegabas a casa destrozado luego de haberte cogido a todas las starlets de la Columbia.

—Algunas de la Fox también.

—¡Perro!

Janet se dejó caer en un sillón, se sirvió un whisy y encendió un cigarrillo, luego se hizo una línea de cocaína y se la liquidó magistralmente.

—Vete, Tony. Llévate el cuadro y salva tu vida.

—¡No se lo permitás! —grité.

—¡Cállate, José dear! Este es un asunto entre Tony y yo. Un asunto matrimonial.

Tony recuperó coraje.

—Dime, José, ¿qué te trae por aquí esta noche?

Le dije la verdad:

—Me encargaron cubrir el estreno de *Psicosis* y Janet, luego, me pidió que la acompañara.

—¿Quién te lo pidió? Cubrir el estreno. Se entiende, ¿no?

—El suplemento *Radar* del diario *Página 12*.

—¿Cuándo empezó a salir ese diario?

—En 1987.

—¿Y cuándo te pidieron escribir sobre *Psicosis*?

—¿Qué te importa?

—Me importa.

—En 2010.

—Y tú estás aquí y se supone que tienes...

—Treinta y cinco años.

—Pero, macho de las pampas, estamos en 1960. Si tú, ahora, tienes treinta y cinco años... Mira, Janet, cuídate. Este amigo tuyo es muy raro.

—¡Vete de aquí! —rugió Janet—. ¡No me pongas ideas raras en la cabeza! Tony Curtis o Bernard Schwartz aferró su cuadro y se fue. Me incomodó eso que había dicho. No me gustan las matemáticas, de modo que evité hacer sumas irrelevantes.

—Voy a ponerme algo más cómodo —dijo Janet y entró en el baño.

Me excité terriblemente. Sabía que luego de esa frase en cualquier film norteamericano sigue algo bueno. Rogué que no tomara una ducha. O sí, Norman Bates pertenecía al *Bates Motel*. ¿Qué habría de hacer aquí? Aquí estaba la realidad, no la ficción.

Sin embargo, no. Un alarido de Janet (me atrevería decir: aún superior al del film) sacudió las paredes del departamento, echó por tierra varios cuadros (algunos de ellos de Tony Curtis, o sea: nada valían) y prendió el televisor entre chisporroteos volcánicos. Agarré la Smith& Wesson y entré en el baño. Janet había trepado al inodoro y temblaba de miedo.

—¡Mata a esa cucaracha! —ordenó.

En el piso, cerca de la rejilla, una rechoncha cucaracha californiana miraba a Janet como un goloso Gregorio Samsa, deshinibido y huérfano.

¿No disfrutan al pisar una cucaracha? Sé que hay mujeres y hasta hombres que —si alguien lo hace en presencia de ellos— pierden el conocimiento.

—¡Mátala! —insistió Janet.

—Nena, ¿acabás de morir a manos de Norman Bates y le tenés miedo a una cucaracha?

—¡Mátala!

No podía salir del tema.

—Observá cómo se hace. Así la próxima vez lo hacés solita, *baby*.

—¡No quiero observar nada!

—Escuchá bien, entonces.

Atontada por lo encantos de Janet la cucaracha estaba distraída y en manos de cualquiera que deseara destruirla. Puse mi zapato sobre ella y la aplasté con lentitud, con una lentitud, diría, metafísica. *Crrruuunnnnnch...* Hizo repugnantemente. Janet se desmayó en mis brazos. Su toalla cayó. Qué decir. Ese idiota de Gavin no lo era tanto. Bien claros y a la vista tenía yo los motivos por los que deseara prolongar su calentamiento para la escena de apertura. Janet se repuso. Se cubrió otra vez.

—¿Me mirabas como un baboso *voyeur*?

—No, muñeca. Solo como un baboso.

—Vete, pronto estaré en el living.

Salí.

Apareció otra vez. Tenía un leve y muy largo camisón transparente.

—¿Qué pensás hacer, Janet? —dije—. La noche es aún larga y está llena de presagios.

—Oh, vete al diablo, José dear. ¿Qué eres? ¿Otro pajero como John Gavin o el buen amigo que me ha cuidado durante esta difícil noche de estreno, cucaracha incluida?

—Tu amigo, Janet.

—Pues déjame dormir en paz entonces.

Se metió en la cama y se durmió. No evitaré decir que roncaba. Pero lo hacía con clase. Evitaré decir qué es roncar con clase. No podría.

De pronto, me descubrí solo, en un país que no era el mío y aburrido a morir. Para colmo, la peli del Master no podría haber sido más abyecta y llena de golpes bajos. Me senté frente al televisor. Tal vez pudiera ver algo que valiera la pena. Lástima el control remoto. Estaba negro, como quemado, ensuciaba mis manos y se me adhería peor que una garrapata, pringoso y maloliente. Oigan, esto sí que es extraño. O acaso no. Lo extraño ha sido todo lo otro que les he narrado. Pero, algo raro sucede. Algo no está en su lugar, algo se ha desplazado, ha perdido su eje. No solo he dejado de oír los elegantes ronquidos de Janet, que atenuaban mi soledad, que traían hasta mí la certeza de una presencia, otro ser humano, alguien. Fuera o no Janet. No, peor. Sucede algo peor: en la tele dan *Psicosis*. ¿Se dan cuenta? ¡*Psicosis!* ¿Cómo es posible? Esto *no puede* estar sucediendo. ¿Ya la pasaron a televisión? Es mala, pero no tanto. Ninguna peli de Hitch la dan en la tele el mismo día del estreno. Tienen que pasar unos años. A veces muchos, pero muchos años. Más aún si van a proyectar una copia como la que ahora estoy viendo. Porque la copia es vieja, ajada, oscura. Y yo estoy muerto.



JOSÉ PABLO FEINMANN (Buenos Aires, 1943). Es licenciado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires y ha sido docente de esta carrera en esa casa de estudios. Publicó más de treinta libros, que han sido traducidos a varios idiomas. Entre sus ensayos, se cuentan *Filosofía y nación* (1982), *López Rega, la cara oscura de Perón* (1987), *La creación de lo posible* (1988), *Ignotos y famosos. Política, posmodernidad y farándula en la nueva Argentina* (1994); *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política* (1998); *Pasiones de celuloide. Ensayos y variedades sobre cine* (2000); *Escritos imprudentes* (2002), *La historia desbocada, tomos I y II* (2004), *Escritos imprudentes II* (2005), *El cine por asalto* (2006), *La filosofía y el barro de la historia* (2008), *Peronismo. Filosofía política de una persistencia argentina, tomos I y II*, *El Flaco* (2010), y *Filosofía política del poder mediático* (2013). Entre sus novelas: *Últimos días de la víctima* (1979), *Ni el tiro del final* (1981), *El ejército de ceniza* (1986), *La astucia de la razón* (1990), *El cadáver imposible* (1992), *Los crímenes de Van Gogh* (1994), *El mandato* (2000), *La crítica de las armas* (2003), *La sombra de Heidegger* (2005), *Timote. Secuestro y muerte del general Aramburu* (2009), *Carter en New York* (2009), *Carter en Vietnam* (2009) y *Días de infancia* (2012). Es autor de las piezas teatrales *Cuestiones con Ernesto Che Guevara* (1999) y *Sabor a Freud* (2002), y de los guiones cinematográficos de *Últimos días de la víctima* (1982), *Eva Perón* (1996), *El amor y el espanto* (2000) y *Ay, Juancito* (2004). Su exitoso programa que emite Canal Encuentro, *Filosofía aquí y ahora*, inició este año su séptima temporada.