

LIBRO DE ORO CINEFANIA

DICIEMBRE, 2008

Prólogo, Exordio

Donde se explica el contenido de esta obra

LOS AUTORES

El Diablo en el Cine

Representaciones del Diablo en el cine

DARIO LAVIA

El Hombre de las Mil Caras

Alexander Parvus, un hombre fascinante (nota exclusiva)

PABLO MARTIN CERONE

Orlando y La Princesa Mononoke

Un díptico ilustrado

PATRICIO FLORES

Un Largo Camino a Casa

La historia de la Legión Checoslovaca

PABLO MARTIN CERONE

Rolando Rivas, Taxista

Entrevista a Darío Billani

DARIO LAVIA

Liliput bizarro y loco: Enanos en la pantalla

Los enanos del cine ya no son anónimos

EL ABUELITO

La Máscara del Demonio

La memorable película de Mario Bava

J.P. BANGO

El Diablo en 33 Viñetas

El Diablo, en los medios, la historia y la demonología

PABLO MARTIN CERONE

El áura misma de tu sexo

Díptico ilustrado (nota exclusiva)

PATRICIO FLORES

PABLO MARTIN CERONE

DARIO LAVIA

Prólogo

La tarea de elaborar este Libro de Oro Cinefania 2008, primer emprendimiento en su especie, comenzó con la simple consulta a los integrantes de la redacción acerca de que notas deberían publicarse. En base a estas respuestas fue que esta recopilación se armó. Dos notas del Diabolo provienen del especial monográfico de dicho "soberano de la negación" y fueron votadas casi unánimemente. Otras dos notas, "Parvus" y un díptico con enlace en forma de diálogo socrático, se realizaron especialmente para este Libro de Oro, cuyo lanzamiento coincidirá con la publicación del boletín de noticias nro. 183 (último del año). La particularidad del díptico es que su autoría es tripartita.

Una nota sobre cierta legión checa, publicada en Televisio Webzine, si bien revela una potencial trama para un film hollywoodense, sirve para despuntar el vicio por la historia. Dos colaboradores desde España nos brindan, el primero un particular enfoque de un filme italiano (*La Máscara del Demonio*: no la vea solo) y el segundo, una recorrida por los enanos del cine. Para que no todo sea cine, seleccionamos la entrevista a Darío Billani acerca de la telenovela *Rolando Rivas, taxista*.

Hacer un díptico, tarea que ha comenzado a ponerse en boga entre los cinéfilos más acérrimos, requiere relacionar dos películas cuyas épocas, géneros y países sean diferentes, comprometiéndose para que el resultado sea algo más que un mero ejercicio intelectual. En el libro de oro el Sr. Flores se atreve con un filme inglés de Sally Potter y un animé de Miyazaki. Que el lector dictamine los resultados.

Me gustaría mencionar a todos los que colaboraron con Cinefania desde su creación (en orden aleatorio). Pablo Sapere, Sara Rodríguez Mata, J.B. Bango, Natán Solans, Jorge Carlos García, Sebastián Domizzi, Fabián Cepeda, Daniel Yagolkowski, José Luis González Martínez, Mario Gallina, John Soister, Carlos Oscar Vasek, Juan Carlos Moyano, Alberto Fuente Santos, Juan Carlos Vizcaíno Martínez, El Abuelito, Lucio Lagioia, Carlos Díaz Maroto, Jorge Oscar Rossi, Scott Esman, Joe Winters, José Miguel Pallarés, Michael Ferguson, Héctor Espadas, Alejandro Yamgotchian, David Aparicio, José Belón de Cisneros, Daniel Vigide Agre, Ken Begg, Jon Mirsalis, José Luis Cristaldo Bustamante, Agustín Lobato, Boris Caligari, Peter Pank, Gautam Valluri, Edgardo Castagna, Horacio Ruiz, Alberto Isleño, Eduardo Bertonasco, Rolando Díaz Cervantes, Marcelo Froia, Matthew Baugh, Fernando Pawolocki, Pedro Caamaño Rial...

También están aquellos que colaboran dando una mano, traduciendo, corrigiendo, intercambiando o presutando material, mandando mails de consultas o de información... a todos, todos ellos, mi gratitud.

Darío Lavia

Exordio

Decía Borges que los mecanismos de la publicidad son absurdos: quien nos exhorta a comprar un producto debido a sus innumerables virtudes es su propio fabricante. Ese pensamiento nos acecha al escribir este prólogo, dado que lo hacemos Pablo Martín Cerone y Patricio Flores, dos de los colaboradores cuyas firmas obstruyen la lectura del índice de este mismo Libro de Oro. Es un desafío, porque un prólogo demasiado elogioso sonaría a hueco; uno sobrio, a insulso e innecesario. Pero bueno, aquí es donde llega el momento de confesar la verdad: quisimos pedirle el prólogo a don Narciso Ibáñez Menta, pero en estos días de tormentas solares y sequía en la Pampa (Cada Vez Menos) Húmeda, la comunicación con el Más Allá vía la banda ancha de 3 megas de la Escuela Científica Basilio adolece de demasiadas interrupciones. Así que lo que ahora mismo están leyendo a guisa de prólogo es la ejecución algo improvisada de un Plan B.

Ya son muchos años: casi nueve, y Cinefania sigue en pie, remozada, coqueta, sin perder nunca el norte, que es, fue y será el de llevarles algo tal vez modesto pero útil, entretenido, sin pretensiones vanas ni artificios. Ese algo puede ser una nota, una entrevista, una reseña, opiniones, algún juego, o lo que fuere. Cualquiera de ellas - podrá apreciar el buen lector- acepta sin esfuerzo una calificación: la de honesta. Porque Darío es, entre otras cosas, una persona honesta, en el sentido más extenso que pueda caberle al término "honesto".

Casi seis mil lectores del mundo disfrutaron de esta publicación. Seguramente, con el tiempo, se irán agregando otros, y otros irán falleciendo o perdiendo el interés por Cinefania. No quisieramos estar en el lugar de ninguno de ellos.



La idea de este Anuario se la debemos a Patoruzú y su Libro de Oro. No se puede explicar bien con palabras, pero es algo que tiene que ver con "Magia"; con la alegría de recibir algo que estamos esperando con ansias y que nunca nos defrauda; porque tengámoslo presente, hay cosas que nunca nos defraudan. Una película de Visconti, un disco de Gardel, un cuento de Poe o de Horacio Quiroga, una foto de Silvana Mangano... Vaya este Anuario 2008 a todos ellos y a todos ustedes, con la confianza de que su lectura será un modo de tener siempre abiertas las compuertas de la amistad.

Pablo Martín Cerone y Patricio Flores



El Diablo en el Cine

Como el ser humano ha representado en la pantalla a
Satanás a lo largo de 100 años de historia del cine

Por Darío Lavia

El Diablo en el Cine

Darío Lavia (Junio de 2008)

Representar al Diablo en la pantalla equivale a plantear un desafío en todo sentido. Durante siglos, su figura ha sido eje del temor en Occidente. Temor a la represalia de las fuerzas religiosas, temor a la oscuridad, temor a la tentación y, en definitiva, temor atávico que no necesita motivo. Cuestiones de orden moral, religioso y artístico implican que la presencia del Diablo haya sido tratada con cuidado similar al dispensado con otros personajes paradigmáticos (la Muerte, Dios, etc.). Esto se transmite en una tarea desafiante, en lo artístico para actor, escritor o director, en lo técnico para resaltar la sobrenaturalidad del personaje y en el público que, de acuerdo a la época, asimilará las ficciones presentadas en pantalla en un rango que va de lo espiritual a lo trivial. Para la siguiente recopilación se nos limitamos a filmes en los que hubiera una personificación del Diablo pero no de un diablo o un demonio en particular, sino del auténtico Diablo (llámese Satán o Lucifer), es decir, el mandamás del Infierno.

El Diablo de Méliès

En donde nace el Diablo cinematográfico, Francia, se había manifestado un importante precedente literario, *Le Diable amoureux* (El Diablo Enamorado-1772) de Jacques Cazotte. Hacia fines del Siglo XIX, su figura venía siendo utilizada en el ambiente teatral (a través de las fantasmagorías de Robert Houdin), de manera que lo que Georges Méliès (nuestro precursor) reitera conceptos estéticos previos. Méliès utiliza la figura iconográficamente reconocible del Mefistófeles (es decir, el individuo de rasgos afilados, con bigote y cejas puntiagudas, cuernos y porte aristocrático) para salpimentar sus sketches funambulescos, como protagonista o bien personaje del coro. En bibliografías y filmografías del Diablo se suelen citar los mismos dos o tres cortos, aunque es justo aclarar que hay muchos filmes en los que el autor incluyó al Eterno Negador.



GEORGES MÉLIÈS EN *LE ROI DU MAQUILLAGE* (1904)

El Diablo llega a América

En Estados Unidos, mucho antes que existir la noción de un Hollywood, el Soberano del Error ingresa a través de la obra de un húngaro, Ferenc Molnar. Se trata de *Az Ördög* (El Diablo-1907), obra inspirada en el clásico Faust de Goethe que se representa en Broadway a partir de 1908 con dos obras rivales que se estrenan el mismo día: la producida por Henry W. Savage con Edwin Stevens como el Diablo y la de Harrison Grey Fiske con George Arliss, siendo ésta última la que se impone como ganadora del match. El tema atrae la suficiente atención como para que la Edison lance una versión filmica titulada *THE DEVIL* (1908) y (al mes siguiente) la compañía rival Biograph realice su propia adaptación, de idéntico título pero dirigida por el ya notorio D.W. Griffith. En esta última, es George Gebhardt quien cumple el sulfúrico rol. Durante los siguientes años surgen otras adaptaciones de esta obra, y el AFI cita *THE DEVIL* (1915) de Thomas H. Ince y Reginald Barker con Edward Connelly y otra *THE DEVIL* (1921) de James Young, con George Arliss (en verdad versión de la adaptación teatral americana de 1908).

El Diablo del Dante



UN EXPRESIVO AUGUSTO MILLA ES LUCIFER EN *L'INFERNNO* (1911)

Es en los años '10 que el Angel Caído reaparece, esta vez en medio de la fiebre italiana por las superproducciones épico-históricas que se extienden hasta la I Guerra Mundial. Entre variados temas propios de la Antigüedad y Medieval, resalta una adaptación de la más interesante parte de *La Divina Comedia* (1321) del Dante, titulada *L'INFERNNO* (1911) de Giuseppe de Liguoro, Francesco Bertolini y Adolfo Padovan. Estéticamente se apoya fuertemente en la versión ilustrada de Gustavo Doré (Siglo XIX) y a diferencia de su "par francés" mefistofélico, el italiano hace su aparición como un rostro gigantesco que está masticando los cuerpos de traidores famosos como Casio y Bruto. Más tarde, el cine americano recoge el guante con una versión muda, más alegórica y adaptada a la mentalidad práctica americana, titulada *DANTE'S INFERNNO* (1924) de Henry Otto en la que el Diablo es encarnado por el actor de color Noble Johnson y una

sonora, *DANTE'S INFERNO* (El Infierno del Dante-1935) de Harry Lachman.

El Diablo en la Rusia Zarista



DOS DIABLOS DE LA RUSIA IMPERIAL (DE IZQ. A DER.): IVAN MOSJOUKINE EN *NOCH PERED ROZHDESTVOM* (1913) Y ALEKSANDR CHABROV EN *SATANA LIKUYUSHCHIY* (1917)

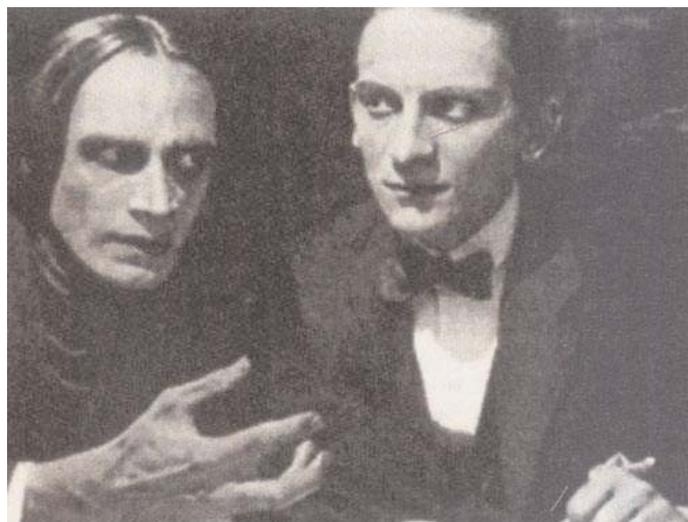
Al parecer fue el maestro Wladislas Starewicz quien introduce al Amo de la Duda en el cine de la Rusia Imperial. Es a través de los cortos *STRASHNAYA MEST* (Una Venganza Terrible-1912) y *NOCH PERED ROZHDESTVOM* (La Noche de Navidad-1913), versiones de sendos cuentos de Gogol, que el Diablo toma el porte galante de Ivan Mosjoukine. Es justamente este actor quien protagoniza *SATANA LIKUYUSHCHIY* (Satanás Triunfante-1917) de Yakov Protazanov, sobre un Satán (Aleksandr Chabrov) que ingresa en el mundo para tentar a un pastor y su familia (Mosjoukine interpreta al pastor y a su hijo). Estrenada en Octubre de 1917, no tenemos reportes de nadie que haya percibido alguna segunda lectura sobre el advenimiento del Comunismo al poder (más tarde el director Protazanov fue uno de los cineastas oficiales del régimen). Con las indagaciones religiosas suprimidas de los temas oficiales del nuevo cine soviético, el Diablo sale de escena por mucho tiempo en la pantalla rusa.

El Diablo en la Gran Guerra



Durante la I Guerra Mundial, Estados Unidos utiliza la figura de Satán con ingenioso sentido del ardor propagandístico. En *TO HELL WITH THE KAISER!* (Al Infierno con el Káiser-1918) de George Irving, luego de un sinnúmero de atrocidades, el Káiser Guillermo (Lawrence Grant) marcha al Infierno. Ahí es recibido por el Diablo (Walter P. Lewis), quien decide abdicar en él ya que lo considera más sanguinario y diabólico que sí mismo. En un contexto más alegórico *RESTITUTION* (1918) de Howard Gaye, presentó la historia bíblica del Hombre, desembocando con un Diablo (Allan Garcia) aliándose con el Káiser pero siendo derrotado por Jesús, que es mostrado como reencarnación de Abraham. Para ampliar sobre Mr. Gaye, digamos que venía de encarnar al Jesús mostrado en *INTOLERANCE* (Intolerancia-1916) de D.W. Griffith. Para resumir, digamos que la visión americana del Diablo como el líder de la nación enemiga durante la Gran Guerra coincidirá en parte con la de la II Guerra, como veremos en breve.

El Diablo en Weimar



CONRAD VEIDT Y MARTIN WOLFGANG EN UN EPISODIO DE *SATANAS* (1919) (1)

Al otro lado del charco, la Alemania de posguerra también desarrolla la figura del Diablo, por supuesto, con mejor puntería. En *UNHEIMLICHE GESCHICHTEN* (Historias Tenebrosas-1919) de Richard Oswald, aparece el Diablo (Reinhold Schunzel) y la Muerte como figuras simbólicas que leen las cinco historias de terror y suspense de que se compone la película. *SATANAS* (1919), película lamentablemente perdida (2) dirigida por F.W. Murnau, que, a la manera de la mencionada *INTOLERANCE* de Griffith, presentaba la figura del Diablo (Conrad Veidt) que busca recuperar la luz perdida tras su caída hasta que al menos un ser humano pueda transmutar el mal en bien. El filme desarrolla esta búsqueda a través de tres historias, ambientadas en el Egipto Antiguo, en la Italia Renacentista y en la Rusia de 1917. La plástica y versátil efígie de Conrad Veidt tiene una seguidilla de roles interesantes, especialmente el Cesare de *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (El Gabinete del Dr. Calegari-1920) de Robert Wiene, tras el cual regresa al luzbelino personaje con *KURFÜRSTENDAMM* (1920) de Richard Oswald. En esta película perdida, el Diablo (Veidt) está tan aburrido del Infierno que se pone a investigar la procedencia del grueso de las almas de los condenados, notando que muchos vienen directo del distrito de Kurfürstendamm. Así que, provisto de una máquina para imprimir papel moneda, emerge a la Tierra a través de la Iglesia del Káiser Guillermo y comienza a vivir aventuras grotescas con tintes satíricos.

Desdemonizando al Diablo



EL DIABLO DE **BLADE AF SATAN BOG** (1921), HELGE NISSEN

Tras el precedente alemán, hay que esperar hasta **BLADE AF SATAN BOG** (Páginas del Libro de Satán-1921) de Carl Theodor Dreyer (su segundo filme) para presenciar otra sustanciosa e interesante antidemonización del Diablo. Basada en *The Sorrows of Satan, or the Strange Experience of One Geoffrey Tempest, Millionaire* (1895), novela de Marie Corelli, muestra a Satanás (Helge Nissen) como un ángel caído que quiere agradar a Dios. El Señor, empero, lo condena a vivir entre los hombres para tentarlos permanentemente y cada vez que provoque la perdición a un alma, la propia condena de Satán se alargará un milenio. Si llega a encontrar un ser humano capaz de resistir sus tretas, estará logrando un mérito a su favor. Así vemos los males causados por el Diablo en la historia a través de cuatro episodios, que comprenden los momentos finales de Jesús, una historia ambientada en la España del S. XVI, alternativas tenebrosas en la Francia revolucionaria de 1793 y una trama de traición en el marco de la lucha entre rusos blancos y rojos en la Finlandia de 1918. Dreyer nunca volvería a representar al Espíritu Tentador, pero su presencia se percibe en **LA PASSION DE JEANNE D'ARC** (La Pasión de Juana de Arco-1928), la lúgubre **VAMPYR** (Arg: Vampiro / Esp: La Bruja Vampiro-1932) y, especialmente, **VREDENS DAG** (Día de Ira-1943).

Demonizándolo de nuevo



EN PLENO AQUELARRÉ, UN **ROBIN GOODFELLOW** HACE SU APARICIÓN: **HÅXAN** (1922)

Es otro danés, Benjamin Christensen, que indaga el

mito diabólico a través de la memorable **HÅXAN** (La Brujería a Través de los Siglos-1922), que plantea la vertiente contraria a Dreyer, es decir, la demonización lisa y cabal del Diablo y todos sus acólitos. Se trata de un conjunto de imágenes ficticias y documentales que componen un collage que representa brillantemente la iconografía diabólica del medioevo, con sus brujas y sus torturas inquisitoriales, sus trasgos y aquelarres, sus sombras siniestras y monstruosas, en imágenes que parecen sacadas directamente de los arcaicos tratados de demonología. En fin, se trata del filme de cabecera que todo demonólogo (de haber conocido el cine) habría querido tener.

El Diablo tienta a Jesús



JULIETTE CATON, UN SATÁN DE APARIENCIA ANGELICAL EN **THE LAST TEMPTATION OF CHRIST**; **ROSALINDA CELENTANO**, UNA SATÁN-ARPIA EN **THE PASSION OF THE CHRIST**

Volvamos al Nuevo Mundo. La novela de la Corelli, por sus implicaciones humanas, tuvo caldo de cultivo en los años '20 y fue uno de los pioneros mencionados en este estudio, D.W. Griffith, quien lleva a la pantalla una versión americanizada bajo el título de **THE SORROWS OF SATAN** (Las Penas del Diablo-1926), filme interesante pero que no ha tenido buena prensa a lo largo de los años, a pesar de ofrecer un elegante Lucifer en la figura bien peinada de Adolphe Menjou. Al año siguiente el siempre exitoso Cecil B. De Mille rueda **THE KING OF KINGS** (El Rey de los Reyes-1927), filme que hemos comentado en una nota sobre películas de Jesucristos, mostrando el rol de Satanás (encarnado por Alan Brooks) como mandan las Escrituras. A pesar de las numerosas obras sobre la vida de Jesús, hay que esperar hasta **THE GREATEST STORY EVER TOLD** (La Historia Más Grande Jamás Contada-1965) de George Stevens para volver a ver el episodio de la tentación en el desierto con el Diablo bajo la forma de un Ermitaño (Donald Pleasence), que resulta ser el culpable de todos los pesares de Jesús incluida su crucifixión. Las otras dos intervenciones memorable del Señor del Mal en la vida del Salvador se plasman en dos películas de diferentes ideologías. En **THE LAST TEMPTATION OF CHRIST** (La Última Tentación de Cristo-1988) de Martin Scorsese, en la que el guionista inglés Leo Marks (de los filmes ingleses de culto **PEEPING TOM** o **TWISTED NERVE**) proporciona la voz del Diablo cuando aparece como columna de fuego, y Juliette Caton es la angelical figura con la que el Innombrable convence al Jesús agonizante (Willem Dafoe) de bajar de la cruz y vivir una vida normal. La idea de un Príncipe de las Tinieblas con forma femenina hostigando a Jesús también fue utilizada por el realizador Mel Gibson en la igualmente polémica **THE PASSION OF THE CHRIST** (La Pasión de Cristo-2004), con Rosalinda Celentano en el difícil papel.

El Diablo en solfa

En los años '30, ante acontecimientos de público conocimiento como la crisis generalizada de la economía, la



LAIRD CREGAR EN HEAVEN CAN WAIT

Sobre el Río-1936) de Victor Schertzinger se vio un Lucifer en la figura oscura del ronco Eddie Rochester Anderson. Los seriales dieron el nombre de "Satán" al científico loco (Eduardo Ciannelli) de *MYSTERIOUS DOCTOR SATAN* (El Misterioso Dr. Satanás-1940) y de "Lucifer" al villano (John Davidson) de *DICK TRACY VS. CRIME INC* (Dick Tracy Contra el Crimen Organizado-1942) de John English y William Witney. En un rapto zoológico, bautizaron como "Satán" al gorila (Emil Van Horn) que amenaza en *PERILS OF NYOKA* (Los Peligros de Nyoka-1942). El cine segregado (al que también dedicamos una nota pasada) mostró Satanes agresivos y místicos en *THE BLOOD OF JESUS* (1941) de Spencer Williams y *GOING TO GLORY, COME TO JESUS* (1947) de T. Meyer, respectivamente encarnados por James B. Jones y John Watts. La fábrica de cortos cómicos de Hollywood representó al Maligno en la figura de dictadores europeos y asiáticos en *I'LL NEVER HEIL AGAIN* (Jamás Volveré a Decir Heil-1941), memorable corto de los Tres Chiflados, o bien en su superior en la redonda figura de Alan Mowbray como Gesatan en *THE DEVIL WITH HITLER* (1942), que es presionado por el directorio infernal: Si no logra que Adolf Hitler (Bobby Watson) haga una buena acción, su puesto de trabajo será otorgado inmediatamente al Führer de Alemania. En plena Guerra, sin embargo, *HEAVEN CAN WAIT* (El Diablo Dijo No-1943) de Ernst Lubitsch nos relativizó todo lo sobrenatural, el Paraíso y el Infierno, con la emblemática figura Maligna bajo el extenso cuero de Laird Cregar. Digamos que esta apreciación alegórica del Infierno y su Nefasto Presidente tuvo numerosas réplicas, como *BEDAZZLED* (Mi Amigo el Diablo-1967) de Stanley Donen, *THE DEVIL AND MAX DEVLIN* (El Diablo y Max-1981), *SWITCH* (Una Rubia Caída del Cielo-1991) de Blake Edwards y otra *BEDAZZLED* (Al Diablo con el Diablo-2000), por citar algunas.



EN EL HADES, TINY LIPSON, DON BARCLAY Y CY SCHINDELL PREPARAN UNA BROCHETTE SUCULENTA CON LOS TRES CHIFLADOS EN I'LL NEVER HEIL AGAIN

figura del Ángel Rebelde comenzó a ser objeto de representaciones más soliviantadas, comparadas a las tensas visiones de la década pasada. Algunos novedosos cortos sonoros como *THE DEVIL'S PARADE* (1930) o *THE DEVIL'S CABARET* (1930) mostraban a Mr. Satan como Sidney Toler y Charles Middleton respectivamente, ejes de números y revistas musicales ambientadas en el Averno. Más tarde en *THE MUSIC GOES' ROUND* (Claro de Luna

El Diablo en la Guerra Fría

Los años '50, la Guerra Fría y las circunstancias de la bipolarización del mundo, provocan una nueva oleada de demonización cinematográfica. Las películas vuelven a pugnar por el concepto gótico del Gran Prevaricador, y ahí podemos ver ese rol en la delirante *GLEN OR GLENDA?* (Yo Cambié Mi Sexo-1953) de Edward D. Wood Jr., con un tal Capitán DeZita como un Diablo con cuernos y mostacho. Poco después el carón Richard Devon encarnó otro Diablo bajo la misma iconografía en la baratela *THE UNDEAD* (Los Muertos Vivos-1957) de Roger Corman. El gran Vincent Price invoca su hermano demonio en *THE STORY OF MANKIND* (La Historia de la Humanidad-1957) de Irwin Allen, en la que interpreta a "Mr. Scratch", el Diablo, fiscal en contra de la Humanidad en un juicio alegórico en que se enfrenta con falaces argumentos ante un juez celestial (Sir Cedric Hardwicke), siendo el Espíritu del Hombre (Ronald Colman) el acertado defensor.



EN GLEN OR GLENDA? EL DIABLO (CAPITAN DEZITA) SECUNDA JUNTO A UN SACERDOTE (NO IDENTIFICADO) LA UNIÓN ENTRE DOLORES FULLER Y EL PROPIO ED WOOD (BAJO EL ALIAS DE "DANIEL TRAVIS")

El Viejo Scratch

Hablando del Sr. Scratch, nombre folklórico del Diablo en las leyendas de Nueva Inglaterra y llevado a la literatura por Washington Irving en *El Diablo* y Tom Walker y por Stephen Vincent Benet en *El Diablo* y Daniel Webster, su máscara astuta estuvo en las facciones de Walter Huston en *THE DEVIL AND DANIEL WEBSTER* (Un Pacto con el Diablo-1941) de William Dieterle. Tratándose de una tradicional historia de pacto diabólico pero ambientada en las crédulas zonas rurales, el filme nos muestra a la encarnación de Lucifer como un alegre y vivaz alborotador que no solo es visible sino que interactúa normalmente con sus vecinos del pueblo. Esta interacción va muy en contra de la usual ley que dice que el trasgo de turno solo es visto por el damnificado y por nadie más. Y ya que estamos con Scratch, recordemos al personaje de Robert Judd en *CROSSROADS* (Encrucijada-1986) de Walter Hill, en la que Ralph Macchio deja el estudio de la guitarra clásica para adentrarse en el infierno de los 12 compases del blues y batirse a duelo con un instrumentista diabólico (el "diablo" Steve Vai).

Fausto y Mefistófeles

Y ya que mencionamos pactos, es buen momento para mencionar al Dr. Fausto, leyenda puesta en la historia grande de la Literatura por Christopher Marlowe en 1604 y por Goethe entre 1808 y 1832, con cientos de derivaciones en la pantalla. Su introductor es el ya citado Méliès a través de *FAUST ET MARGUERITTE* (1897) y una fantasía en 15 cuadros titulada *LA DAMNATION DE FAUST* (La Condenación de Fausto-1898). El Mago de Montreuil volvería a dicho personaje para varios de sus shows filmi-

cos, en tanto que en Estados Unidos se inicia el furor por el personaje con *FAUST AND MARGUERITTE* (1903) de Edwin S. Porter. Con los años hay varias versiones de moderado alcance, por ejemplo, *MEPHISTO AND THE MAIDEN* (1909) de Francis Boggs para la Selig, un *FAUST* (1909) de J. Searle Dawley para la Edison; *FAUST AND THE LILY* (1913) de Dell Henderson para la Biograph; hasta que el *FAUST: EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE* (Fausto-1926) de F.W. Murnau, con el Mefistófeles de Emil Jannings se consagra como la versión más monumental de dicha obra. Tal vez por su carácter definitivo, no hubo posteriores intentos de acercamiento al personaje (salvo por una versión inglesa de la ópera de Gounod de 1927) hasta bien entrados los años '60, con el *DOCTOR FAUSTUS* (1967) de Richard Burton y Neville Coghill en la que el propio Burton pacta con Mefistófeles (Andreas Teuber) según el argumento teatral de Marlowe. Teniendo en cuenta que Elizabeth Taylor encarna a Helena de Troya, es un filme que atraerá curiosos y a completistas por igual. Probablemente, la versión más rescatable de los últimos tiempos sea la de Jan Svankmajer, *FAUST* (1994), que combina elementos de Goethe y Marlowe así como de la tragedia *Don Juan und Faust* (1828) de Christian Dietrich Grabbe.



EMIL JANNINGS Y UN MEFISTÓFELES, AL MISMO TIEMPO GÓTICO Y EXPRESIONISTA

Otros pactos diabólicos

Sin distinguirse bajo el manto esquemático de ningún autor en particular, René Clair desarrolló su propio Fausto en *LA BEAUTÉ DU DIABLE* (La Belleza del Diablo-1950) en la que el viejo alquimista Henri Faust (Michel Simon) está afligido por la cercanía de la muerte, así que Mefistófeles se le presenta ofreciéndole rejuvenecer con la forma de Gérard Philipe pero sin pedir nada a cambio. A partir de ese momento, Henri se dedica a vivir con toda euforia, se enriquece, bebe y se enamora. Es cuando el Perverso sugiere que con un mero pacto satánico podrá conservar todo aquello, lo que termina de plantear el tenor del filme, en que el miedo al demonio está muy por debajo de la satisfacción de los deseos y ansias del ser humano, cuyas pasiones puestas en la balanza pesan más que el temor al pecado. La contracara de este filme es, en su apreciación diabólica, *LA MAIN DU DIABLE* (1941) de Maurice Tourneur, versión de la novela homónima de Gérard de Nerval sobre un pintor fracasado (Pierre Fresnay) que consigue un talismán ("la mano del Diablo") que le da amor, fama y salud. Pero como no hay nada gratuito en el mundo, transcurrido un año, el demonio llega a la Tierra en busca de su pertenencia. Una visión también europea de una premisa similar es la de Federico Fellini en el segmento *TOBY DAMMIT*, de la antología poeiana *HISTOIRES EXTRAORDINAIRES* (Historias Extraordinarias-1967). Fellini ahorra convenciones contractuales para plantear directamente la historia de un actor (Terence Stamp), el Diablo (Marina Yaru, que surgió

luego que Fellini audicionara más de 500 niñas) y una Ferrari (símbolo de la tentación mundana) con un final que no puede ser más simple, trágico y elocuente. Antes de seguir adelante, recordemos que Stamp encarnó la figura diabólica en la versión terrorífica de Caperucita Roja *THE COMPANY OF WOLVES* (En Compañía de Lobos-1984) de Neil Jordan.



TERENCE STAMP Y MARINA YARU, FAUSTO Y EL DIABLO EN *HISTOIRES EXTRAORDINAIRES* (1967)

El Diablo en México

En México, un país católico pero también eminentemente receptor de lo sobrenatural, el Diablo ha tenido una representación tradicional pero por momentos madura. En la infantil *SANTA CLAUS* (1958), encarnado por José Luis Aguirre, es el enemigo natural del protagonista en tanto que en la cándida pero profunda *MACARIO* (1960) de Roberto Gavaldón, el Diablo (José Gálvez) es una de las tres figuras paradigmáticas, a la par de Dios y la Muerte (Enrique Lucero) (3) que tratan de comerse el guajolote que el protagonista (Ignacio López Tarso) se lleva al solitario campo. En una soledad similar es en la que también ataca el Señor de las Sombras bajo la forma de bruja (Francisco Reiguera) o mujer voluptuosa (Silvia Pinal), tratando de tentar al ermitaño Simón, interpretado por el gran Claudio Brook. Hablando de este versátil actor, diremos que en *JESÚS, NUESTRO SEÑOR* (1970) de Miguel Zacarías, fue Jesús en oposición al Satanás de Carlos Agosti y que encarnó a un diablo en forma de macho cabrío en la alucinante *ALUCARDA, LA HIJA DE LAS TINIEBLAS* (1975) de Juan López Moctezuma, filme que combina un poco de la concepción gótica mexicana con influencias europeas de De Sade y Le Fanu. Por esa misma época, Enrique Rocha fue el tentador Luzbel ante una monja (Cecilia Pezet) en *SATÁNICO PANDEMONIUM* (1973) de Gilberto Martínez Solares. El cine americano, tomanto nota de esta simpatía del Monarca del Averno por el país azteca, la refleja en el filme independiente *JUDGEMENT DAY* (1988) de Ferde Grofé Jr., en que Satanás se apresta realizar su visita anual al pueblito mexicano de Santana en busca de almas humanas.



CLAUDIO BROOK RESISTE UNA HÚMEDA CARICIA DE SATANÁS EN *SIMÓN DEL DESIERTO*

Pare Rosemary



MIA FARROW EN ROSEMARY'S BABY

Es a fines de los '60 que el Lucero del Alba regresa en toda su malignidad a la pantalla. Mal como esencia oscura e impenetrable. La bipolaridad de la Guerra Fría sigue vigente pero se comienza a agrietar. Ahora las conflagraciones bélicas ya no

son tan claramente generadas por el Diablo. La Guerra de Vietnam es un claro ejemplo, llevada a cabo empeñosamente por Estados Unidos pero con una fuerte oposición interna que considera a la amenaza comunista menos siniestra y perversa que la manipulación de la información y los medios del propio gobierno democrático. En una lectura, el Bien es mantenido por las generaciones de adultos, conservadores y tradicionales, y el Mal es una faceta oculta de la joven generación que pugna por el amor libre, la paz y demases símbolos de la época. El Mal está oculto tras los discos de Rock, tras la corriente de libertad sexual y destape en los medios, tras el movimiento hippie, tras la violencia de las guerrillas y los rebeldes. El Mal es el cambio... Al igual que a principios de los '20, con SATAN BOG y HÄXAN, la pantalla nos ofrece dos representaciones opuestas del Amo de las Sombras. ROSEMARY'S BABY (El Bebé de Rosemary-1968) de Roman Polanski sirve para ejemplificar al Demonio como conspirador activo y vigente. En un clima de ascendente misterio, una pareja joven (John Cassavettes y Mia Farrow) se instala en un edificio en el que son centro de atención de intrigantes cultores satánicos (Ruth Gordon y Sidney Blackmer). Se trata de un plan para encarnar al Hijo de Satanás de quien, una vez nacido, solo percibimos unos ojos y una frente abominable. La trama está llevada con maestría por el director polaco, a través de una colección de sutilezas que van de la sospecha inocente a la más desesperante tragedia. La otra cara del mito la ofrece la ciencia-ficción inglesa de la Hammer Films, con QUATERMASS AND THE PIT (Arg: Una Tumba en la Eternidad / Esp: ¿Qué Sucedió Entonces?-1967) de Roy Ward Baker, que disecciona al Demonio con métodos científicos y permite un choque final con saldo negativo para el Ángel del Foso sin Fondo. La película permite al Prof. Quatermass (Andrew Keir) descubrir que el mito de Robin Goodfellow proviene de una civilización de langostas marcianas que visitó y pobló la Tierra en épocas prehistóricas y una de cuyas cápsulas sale a la luz tras excavaciones en el subterráneo.



MOMENTOS CULMINANTES PARA JAMES DONALD EN QUATERMASS AND THE PIT (1967)

La vuelta del oscurantismo

Los '70 implican, en lo cinematográfico, la pérdida de la inocencia y, a la vez, una vuelta al oscurantismo de

HÄXAN, un intento de conjurar el Mal a través de la exacerbación del Caído en todo tipo de películas. El huesudo Daniel Emilfork (4) lo encarna en el desenlace de LA PLUS LONGUE NUIT DU DIABLE (La Noche Más Larga del Diablo-1972) de Jean Brismee; Telly Savalas lo incorpora en LA CASA DELL'ESORCISMO (La Casa del Exorcismo (Arg) / El Diablo Se Lleva a los Muertos (Esp)-1975) de Mario Bava; Paul Naschy lo interpreta en INQUISICIÓN (1976), la comedia EL CAMINANTE (1979) y EL AULLIDO DEL DIABLO (1987); el comediante Herbert Fux (cuyo rostro es a la vez cómico y siniestro) lo personifica en DIE LIEBESBRIEF E EINER PORTUGIESISCHE MONNE (Confesiones Prohibidas de una Monja-1977) de Jesús Franco; Victor Buono es un Lucifer vestido de blanco en THE EVIL (La Razón del Mal-1978) de Gus Trikonis. En muchos otros títulos, la influencia del Mal se deja sentir a través de sectas satánicas, brujas malditas o que maldicen, jóvenes posesos y indicios sobre situaciones apocalípticas.



TELLY SAVALAS ES "LEANDRO", EL DIABLO DE LA CASA DEL ESORCISMO

El Diablo en Argentina

Es por esa época que el Diablo se instala oficialmente en el cine argentino. Antes, había sido un personaje gravitante en EL REGRESO (1950) de Leopoldo Torres Ríos donde Satanás (Guillermo Battaglia) concreta un permiso especial con un alma (Santiago Gómez Cou) para regresar a la Tierra durante unas horas y



ALFREDO ALCÓN EN NAZARENO CRUZ Y EL LOBO

comprobar el destino de la mujer que amó (María Concepción César). No sería técnicamente correcto citar EL GAUCHO Y EL DIABLO (1952) de Ernesto Remani por tratarse de una versión de El Diablo Embotellado de Stevenson (y ya hemos dedicado una nota a adaptaciones de Stevenson en la pantalla en la que mencionamos tal título). Pero en los '70, a través de la corriente de indagación en mitos folklóricos propios, es que surgen filmes de interés. Comencemos con EL FAMILIAR (1972) de Octavio Getino, que en tono alegórico pero bajo denso sostén ideológico, se dedica a plantear fuertes críticas sociales de orden político entablando el paralelismo entre la figura del "Familiar" (el Diablo según la tradición nortea) y el imperialismo y los militares. Este Familiar hace un pacto con un hacendado (que representa a los terratenientes y los capitalistas) para explotar a los labriegos y peones (el pueblo). Pero los "Pájaros" (una representación de los integrantes del grupo guerrillero Montoneros) tratan de resistir tales designios. Una versión más moderada de ese argumento la realiza Luis Saslavsky con

FAUSTO CRIOLLO (1979), sobre la obra homónima de Estanislao Del Campo (ya llevada al cine argentino en 1923), pero es en *NAZARENO CRUZ Y EL LOBO* (1975) de Leonardo Favio, que se consigue la gran personificación del Diablo en el cine argentino. Conocido aquí como "el Poderoso" y encarnado por un telúrico Alfredo Alcón, su personaje se eleva sobre un filme de logros irregulares. Concluamos este apartado mencionando que Alcón también encarna a una especie de Fausto en *EL AGUJERO EN LA PARED* (1982) de David José Kohon frente a un simpático y picaresco Mario Alarcón como "Mefi".



EMILIO ALFARO ES "EL FAMILIAR", EL DIABLO, EN LA TRADICIÓN DEL NORTE ARGENTINO EN *EL FAMILIAR* (1972)

El Diablo se multiplica



ROBERT DE NIRO EN *ANGEL HEART*

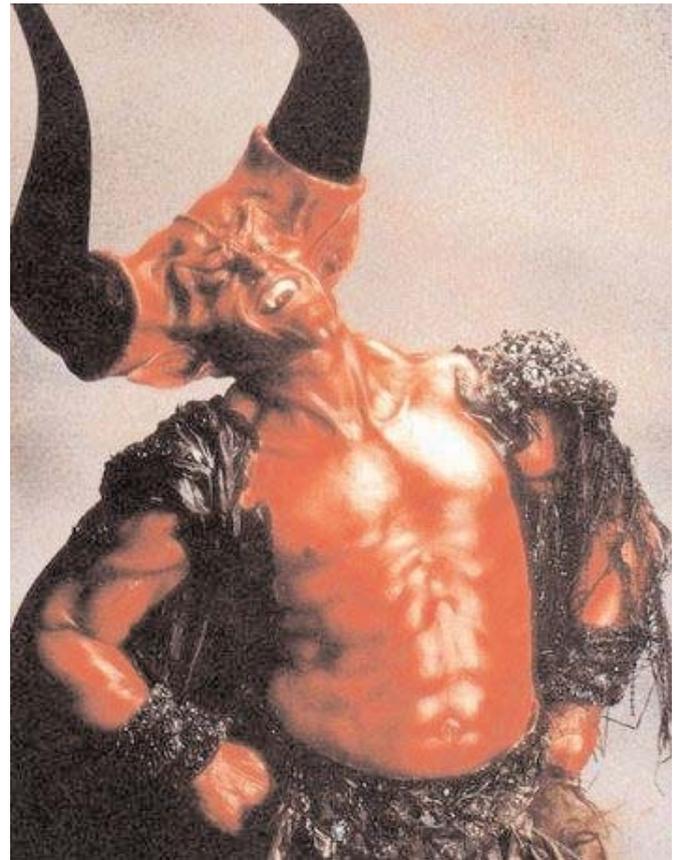
Es evidente que, a pesar de no presentar su figura, *THE EXORCIST* (El Exorcista-1973) de William Friedkin y *THE OMEN* (La Profecía-1976) de Richard Donner hicieron mucho por reinstaurar la arcaica imagen del Malévolo como protagonista principal de una lucha supraterránea entre ángeles y demonios cuyos coletazos se perciben en la Tierra. A diferencia de todos

los villanos del cine, cuyas maldades están motivadas por ambición, pasiones, venganza o resentimientos, el Diablo no necesita fundamentar sus motivos ni tampoco sus medios. Puede atacar a través de un automóvil como el de *THE CAR* (El Auto-1978) de Elliot Silverstein o de elementos de mobiliario como una lámpara en *THE OUTING* (1987) de Tom Daley, pero también en la forma de ofidios como en *JAWS OF SATAN* (La Cobra Satánica-1981) de Bob Claver o del mejor amigo del hombre en *PLAY DEAD* (1986) de Peter Wittman que tenía reminiscencia del telefilme *DEVIL DOG: THE HOUND OF HELL* (El Perro Diabólico-1978) de Curtis Harrington. También delega sus atributos en demonios inferiores como los que parecen atacar en numerosos filmes desde *DIARY OF A MADMAN* (Diario de un Loco-1963) de Reginald LeBorg hasta *SATAN'S MISTRESS* (1982) de James Polakof o se preocupa por traer un vástago a la Tierra, como en *STRIDLUM* (El Visitante del Más Allá-1979) de Giulio Paradisi o *FEAR NO EVIL* (Sin Temor al Demonio-1981) de Frank Laloggia. También el cine ofrece una imagen del Señor de

la Oscuridad para el público juvenil con *LEGEND* (Leyenda-1985) de Ridley Scott, con un diabólico Tim Curry. Eventualmente surgen cosas como *NIGHT TRAIN TO TERROR* (1985) de Gregg G. Tallas y otros, que propone el encuentro entre Dios (Ferdy Mayne) y el Diablo (alguien acreditado como "Lu Cipher") en el que discuten por el destino de personas que protagonizan las tres historias de las que se compone el filme. Y hablando de Lu Cipher, mencionemos al depravado Louis Cyphre (Robert De Niro) de *ANGEL HEART* (Corazón Satánico-1987), filme de Alan Parker con Mickey Rourke como un detective privado que se ve involucrado en un caso de magia negra, música de blues y personas desaparecidas. El ambiente evocado, del sur de los Estados Unidos donde confluyen tradiciones aborígenes, francesas y africanas, es una perfecta contracara del norte del Viejo Scratch evocado en "Daniel Webster" y otros filmes de tenor rural. La sutil y amenazante interpretación de Robert De Niro es, en la sumatoria de detalles externos (las uñas largas) y gestuales (la mirada, los diálogos), una de las mejores interpretaciones del personaje.

El Diablo en los '90

A partir de los años '90, no pasa año que no se estrene una película en la que el e de las Sombras no sea protagonista o al menos, un personaje del conjunto. Como protagonista en *THE DEVIL'S ADVOCATE* (El Abogado del Diablo-1997) de Taylor Hackford, Al Pacino es John Milton (ese era el nombre del autor de *El Paraíso Perdido*), que toma como mascota a un joven y ambicioso abogado (Keanu Reeves) y la trama se encarga de ver hasta donde



TIM CURRY ES EL SEÑOR DE LA OSCURIDAD EN *LEGEND* (1985)

puede llegar el chico con tal de escalar posiciones. Versión libre del Fausto, la trama termina resulta insatisfactoria, quedando por encima el magnífico duelo actoral del que podemos sacar la conclusión que el Diablo de Pacino (que confía más en la gestualidad que en maquillaje o efectos) debería ingresar en la misma antología que los de De Niro, Huston y Jannings.

El Diablo se potencia

En los '90 Satán está muy activo, yendo de un lado a otro del mundo. En una gran cantidad de filmes se muestran las consecuencias de sus manejos, a veces centrándose en el Anticristo (nonato o ya adulto), exorcismos de personas poseídas por entidades del Hades, presencias satánicas no bien esclarecidas, santurriones o beatos que reciben los estigmas divinos, investigadores bibliófilos que constatan autógrafos infernales, etc. Pero el Amo de la Impostura aparece (en carne y cartilago) en *NEEDFUL THINGS* (La Tienda de los Deseos Malignos-1993) de Fraser Heston en la que, camuflado bajo la apariencia de un anciano (Max Von Sydow), se dedica a sembrar cizaña en un pueblito americano. *EL DÍA DE LA BESTIA* (1995) de Alex de la Iglesia con las aventuras de un temerario sacerdote (Alex Angulo) que pretende matar al Diablo (brevemente, Higinio Barbero) que llega al mundo en navidad de 1995 en Madrid. Al otro lado del globo, en el Japón, *EKO EKO AZARAKU* (1995) de Shimako Sato, nos muestra a Lucifer acudiendo a la misa negra convocada por unas colegialas en Tokyo. *THE PROPHECY* (1995) de Gregory Widen, presenta un conflicto de tráfico de almas humanas entre ángeles y el arcángel Gabriel (Christopher Walken) en medio del que aparece Lucifer (Viggo Mortensen) para recomendar como vencer al arcángel que parece ser el villano de turno. Hacia el fin del milenio, *END OF DAYS* (El Día Final-1999) de Peter Hyams nos muestra un pastiche de acción y apocalipsis con Arnold Schwarzenegger (uno de sus últimos roles antes de tomar la función pública) defendiendo sin saberlo a Satanás (Gabriel Byrne).



SANTIAGO SEGURA (EN EL PISO) OBSERVA LA INFERNAL CAUSA DE SU DECESO EN *EL DÍA DE LA BESTIA*

El Diablo bueno

Más acá en el tiempo, en el movie-comic *CONSTANTINE* (Constantine-2005) de Francis Lawrence el detective de lo sobrenatural John Constantine (Keanu Reeves) afronta un caso de suma dificultad, en que se reiteran conceptos previamente mencionados, como que el villano es Gabriel (la actriz Tilda Swinton, que proporciona a su angélico personaje un atrayente aura andrógino) y que el Diablo (Peter Stormare, que termina salvando las papas del fuego) viste nuevamente de blanco. Más allá del irregular nivel de este envío, el planteo de un Lucifer bueno es interesante como hito del cine. Luego de 85 años de *BLADE AF SATAN BOG* de Carl Theodor Dreyer, primer intento cinematográfico de comprender al Señor de la Abominación, el cine nos puede presentar a un Diablo bueno. ¿Será el comienzo de la redención o bien una nueva herejía filmica? ¿Qué nos deparará I, *LUCIFER* (2009), en la que Lucifer (Daniel Craig) trata de redimirse de su afrenta a Dios a través de un escritor suicida? Pero esta comprensión del Incomprendido parece ser en verdad superficial. Comprenderlo, en todo el sentido de la

palabra, debería significar dejar de demonizarlo y ese sería un buen síntoma para empezar a trabajar en la verdadera tarea pendiente del Ser Humano (utopía 100 %) que es dejar de vomitar nuestro temor atávico en ese Otro diferente y demonizado que no es otro que el propio Ser Humano.



LUCIFER (PETER STORMARE) DIVIRTIÉNDOSE UN POCO EN *CONSTANTINE*

Notas

1- Fotografía tomada del libro *Conrad Veidt on Screen* de John T. Soister (perdón por ser tan maniático) obra definitiva sobre el actor a la que hemos dedicado una nota.

2- En la Filmoteca española de Madrid se ha encontrado un fragmento de 40 m de un positivo de 35mm que muestra la escena de seducción entre Margit Barnay y Fritz Kortner (del episodio I, *Der Tyrann*).

3- En *MACARIO* es La Muerte el personaje que más gravitación tiene, muy por encima de Dios y el Diablo. Un misterio que merecería un análisis aparte de la apasionante cultura azteca.

4- Si ud. vio *LA CITE DE LES ENFANTS PERDUS* (La Ciudad de los Niños Perdidos-1995) el rostro de Daniel Emilfork (el personaje del científico que no podía soñar) le será familiar.

Espacio publicitario

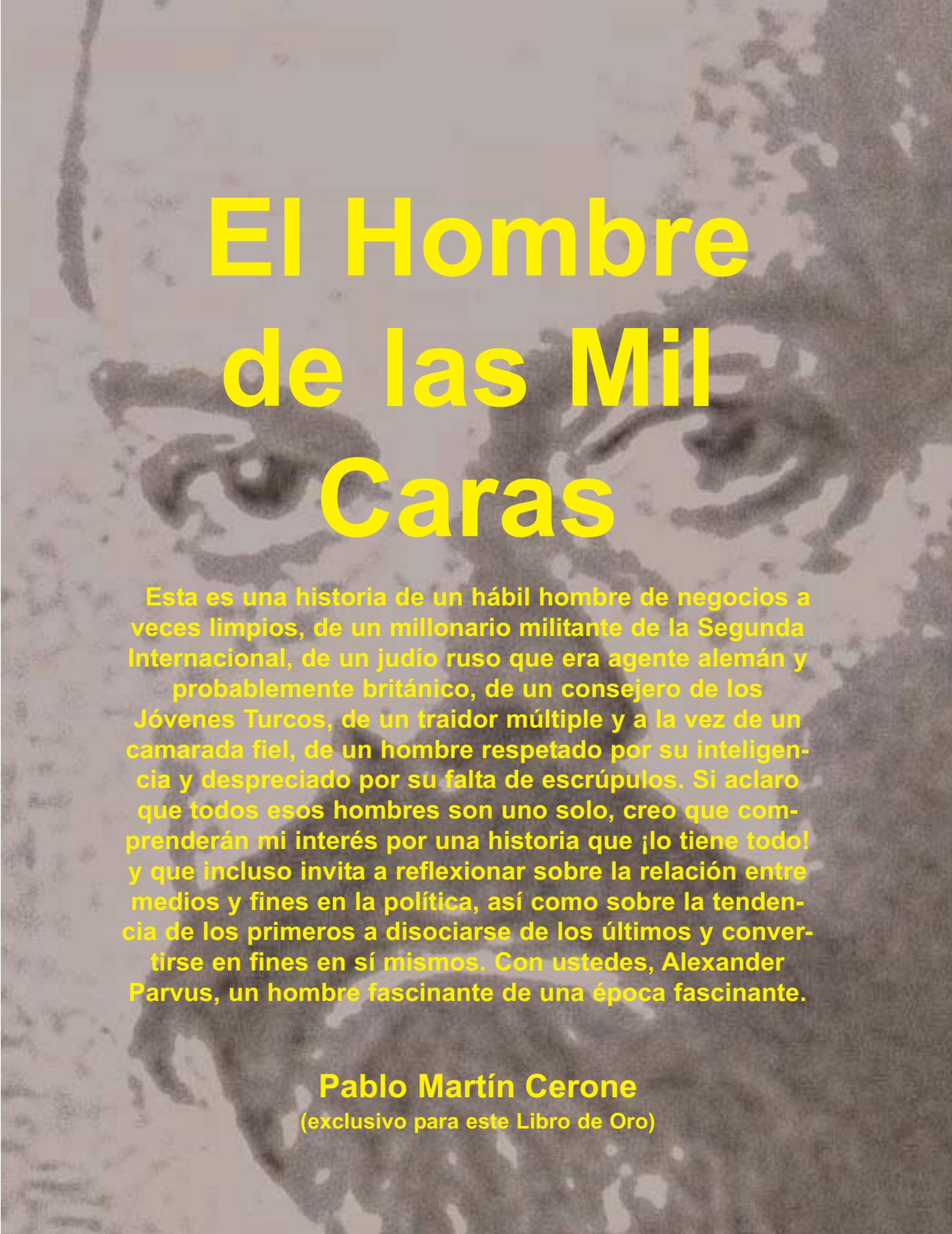
M
MONOGRAM
DIGITAL

Cinefania
flicks

Cine Mudo - Cine Clásico
Documentales - Rarezas
TV - Films no editados

DVD
VIDEO

<http://www.cinefania.com/flicks>



El Hombre de las Mil Caras

Esta es una historia de un hábil hombre de negocios a veces limpios, de un millonario militante de la Segunda Internacional, de un judío ruso que era agente alemán y probablemente británico, de un consejero de los Jóvenes Turcos, de un traidor múltiple y a la vez de un camarada fiel, de un hombre respetado por su inteligencia y despreciado por su falta de escrúpulos. Si aclaro que todos esos hombres son uno solo, creo que comprenderán mi interés por una historia que ¡lo tiene todo! y que incluso invita a reflexionar sobre la relación entre medios y fines en la política, así como sobre la tendencia de los primeros a disociarse de los últimos y convertirse en fines en sí mismos. Con ustedes, Alexander Parvus, un hombre fascinante de una época fascinante.

Pablo Martín Cerone
(exclusivo para este Libro de Oro)

“Ci sono grossi ideali in gioco. [Pausa para masticar la comida]. Si possono fare un sacco di soldi” (1). “*Mediterráneo*”, filme de Gabriele Salvatores. Oscar al Mejor Filme en Idioma Extranjero 1992.

DEL JUDAÍSMO AL SOCIALISMO Y DE RUSIA A ALEMANIA



ALEXANDER PARVUS

Aleksandr se sintió atraído por ellos desde muy joven y, tras doctorarse en filosofía en Zürich, Suiza, decidió radicarse en Alemania y unirse a su poderoso partido socialista. Cuando comenzó a trabajar como periodista en medios cercanos a la agrupación, adoptó el seudónimo literario de Alexander Parvus.

Su trabajo le sirvió para conocer a importantes líderes de la izquierda europea como Lenin, León Trotsky, Gueorgui Plejánov, Rosa Luxemburgo y Wilhelm Liebknecht. Pronto se reveló como un intelectual sumamente agudo: prefigurando la explicación de los ritmos del capitalismo debida a Josef Schumpeter, señaló en 1901 que, con la maduración de determinadas áreas de la economía (debidas a nuevas tecnologías y al aumento del comercio internacional y de las transacciones financieras globales) "el capital inicia un período de avance extraordinario". Semejante tesis bordeaba la herejía para un marxista, supuestamente convencido de la inevitable declinación del capitalismo, pero fue una adecuada previsión de un ciclo de crecimiento global que sucedió a la Depresión de 1873-1896 y se prolongó hasta el comienzo de la Gran Guerra de 1914.

Su análisis de la Guerra Ruso - Japonesa de 1904-1905 fue también extraordinariamente penetrante: contra la creencia general de toda Europa, afirmó que Rusia perdería la guerra y que, a consecuencia de ella, se vería afectada por un estallido revolucionario. La perspicacia del enfoque no sólo le dio un enorme prestigio en los círculos socialistas (su amigo y discípulo Konrad Haenisch

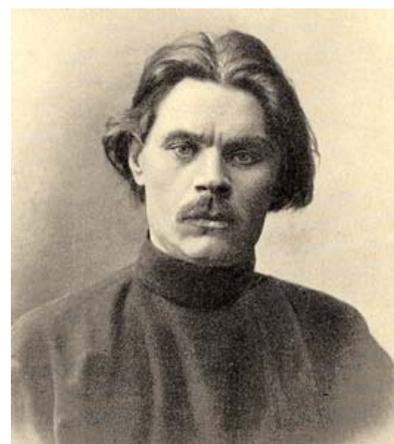
lo llamó “la mente más brillante de la Segunda Internacional”) sino que también despertó la atención de otros inesperados lectores, los servicios secretos del Imperio Alemán, que consideraban a Rusia como a un muy probable enemigo futuro. Desde ese momento, Parvus sería un hombre a quien seguirle los pasos.

Y por lo pronto, quien lo hiciera detectaría con facilidad dos debilidades que se llevaban mal con la militancia en los austeros partidos de los trabajadores: la buena mesa y la compañía femenina rentada. Para cultivar ambos placeres de la carne hacía falta dinero, un dinero que no le sobraba. Todavía.

DE FUGA EN FUGA

A partir del análisis del conflicto ruso - japonés, Parvus desarrolló la idea de que se podía usar una guerra contra un enemigo exterior para provocar una revuelta interior, y también sentó las bases del concepto de “revolución permanente” que desarrollaría su amigo Trotsky. Tras la derrota rusa, volvió a su país natal usando falsos pasaportes austrohúngaros, y participó en la Revolución de 1905. La intentona fue un fracaso, pero esto no lo desanimó: aprovechando la crisis que la derrota había causado en la economía y en la confianza de la población, Parvus publicó un artículo, en diciembre de ese año, en el que anticipaba un inminente colapso. El análisis partía de datos reales pero era notablemente exagerado: la intención de su autor, sin embargo, no era describir adecuadamente el estado de las finanzas de la odiada autocracia de los Romanov, sino desatar una corrida bancaria y crear condiciones propicias para una nueva revuelta (3). Nuevamente fracasó, y en 1906 fue arrestado y condenado a cumplir tres años de exilio interno en Siberia. Logró escapar a Alemania: no sabía entonces que nunca más podría pisar el suelo de su país de origen.

Al regresar a Alemania, escribió un libro, *En la Bastilla Rusa durante la Revolución*, a partir de sus experiencias en las cárceles zaristas. Por ese entonces sobrevino un acontecimiento decisivo en su futuro: llegó a acuerdo con el escritor marxista ruso Máximo Gorki para administrar el producto de los derechos de representación tea-



MÁXIMO GORKI

tral de su obra *Los bajos fondos*. La obra superó las 500 representaciones y arrojó un considerable beneficio de 130 mil marcos oro alemanes, que Gorki había decidido ceder, en su mayor parte, al Partido Social Democrático de Rusia, reservándose para sí apenas un 25%. Pero pasaban las semanas y el dinero no aparecía: Parvus se había fugado con el dinero. Gorki estuvo a punto de demandarlo por estafa, pero fue disuadido por Rosa

Luxemburgo, que lo convenció de que esa disputa judicial era un desastre para la reputación del partido.

DE BERLÍN A ESTAMBUL



ENVER PASHÁ

Parvus se radicó en Estambul, donde residió por cinco años. Allí se enriqueció notablemente con el comercio de armas y suministros durante las sucesivas guerras balcánicas que comenzaron en 1912 y que serían el preludio de la Gran Guerra. Para ello fue vital su estrecha vinculación con los Jóvenes Turcos, un movimiento nacionalista que buscaba revitalizar la reliquia desfalleciente que era el Imperio Otomano: se convirtió en editor de su diario, *Turk Yurdu*, y en el principal asesor político y financiero de los jefes del movimiento, conocidos como el triunvirato de los Pashás (Enver Pashá – el mismo de *La casa dorada de Samarcanda* de Corto Maltés - Talat Pashá y Cemal Pashá) así como de su ministro de Finanzas, Djavid Bey (4). Sus excelentes contactos no se limitaban a la elite otomana: también era socio de la compañía alemana Krupp... y de la británica Vickers. Esto despertó automáticamente las sospechas de que, además de ser muy hábil para conseguir socios, Parvus colaboraba con los servicios secretos de Su Majestad.

PARVUS, LA GRAN GUERRA Y LA REVOLUCIÓN

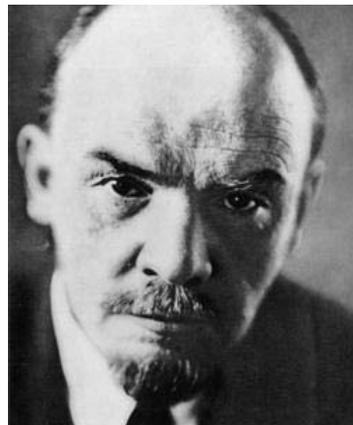
Desatada la Gran Guerra en el verano europeo de 1914, y con ella las hostilidades entre Alemania y Rusia, Parvus vio llegar una oportunidad de oro para derribar al odiado régimen zarista: hizo llegar al Estado Mayor alemán, a través del embajador en Estambul, Barón Hans Freiherr von Wangenheim, un plan para paralizar a Rusia mediante una huelga general... financiada por servicios secretos del Káiser.

Esto merece una consideración especial. La colaboración entre los círculos revolucionarios rusos y el retrógrado Imperio Alemán podía resultar paradójico y hasta inverosímil (además de muy desagradable para las convicciones de ambas partes) pero no carecía de lógica: convenía al propósito alemán de derrotar o, al menos debilitar a su gigantesco enemigo, y convenía a los propósitos bolcheviques de tomar el poder. Para Lenin y otros socialistas radicales, la guerra no era más que un inútil conflicto interimperialista al que habían llamado, infructuosa-

mente, a boicotear: los trabajadores europeos, en vez de masacrarse entre sí para beneficio de sus respectivas burguesías parasitarias, debían unirse para acabar con el capitalismo. En este marco conceptual, la derrota militar de Rusia era el mal menor: la caída de la autocracia zarista era el primer episodio de la revolución mundial de los trabajadores. ¿Qué importaba la derrota si, más temprano que tarde, los camaradas alemanes se harían con el poder en Berlín?

Por cierto, Parvus no sólo recomendaba apoyar a los bolcheviques, sino también fomentar brotes separatistas entre las minorías étnicas oprimidas por el imperio zarista, como los finlandeses, los polacos, los ucranianos y los georgianos. Los alemanes hasta le dieron un nombre a esta política de fomentar revoluciones en la retaguardia de sus enemigos: *Revolutionierungspolitik*, un enfoque que pronto comenzaron a aplicar con los irlandeses (por entonces todavía forzados a ser parte del Imperio Británico) y que sus enemigos replicaban con pueblos sojuzgados por Berlín y sus aliados como los polacos, los checos o los árabes (por caso, a través del legendario Lawrence de Arabia).

Von Wagenheim ayudó a Parvus a viajar a Berlín, adonde llegó el 6 de marzo de 1915. El plan fue aceptado, y entonces Parvus pasó a Suiza en mayo de 1915. Allí, según el espionaje austrohúngaro, se dedicó primero a canalizar millonarios fondos alemanes para financiar diarios publicados por exiliados rusos en París. En Berna hizo contacto con un receloso Lenin (5) quien, pese a reconocer su utilidad, desconfiaba de sus intenciones y trató de evitar el trato directo todo lo que le fue posible. Parvus le ofreció financiamiento, y llegó a planear con Lenin la ruta de los fondos, a través de fachadas como el Instituto para el Estudio de las Consecuencias Sociales de la Guerra, que Parvus estableció en Copenhague, en la neutral Dinamarca. Propuso asignarle el manejo de la operación a Nikolai Bujarin, pero Lenin dudaba de su capacidad y discreción, y entonces propuso a Yakov Ganetsky, Karl Radek y Moisei Uritsky.



LENIN

Parvus también montó una compañía de comercio exterior que sirvió de pantalla para el envío de información y de fondos: lavaba dinero de los servicios secretos alemanes comprando mercancías en Europa Occidental, que luego vendía en Rusia. La operatoria fue muy eficaz, y además de alcanzar sus fines, hizo a su cerebro aún más rico. Pero la vinculación de Ganetsky con el tráfico de armas llamó la atención de los siempre eficientes servicios secretos británicos, quienes pronto detectaron sus conexiones con Parvus y con la embajada alemana en Estambul. Cuando Lenin se dio cuenta de que se había descubierto que estaba siendo financiado por los servi-

cios del Káiser, ordenó suspender la operación. Por lo que se sabe, Lenin no llegó a recibir el dinero: las pruebas que se han esgrimido en ese sentido, los Documentos Sisson, son considerados una falsificación debida a los separatistas finlandeses, ansiosos de conseguir apoyo de Estados Unidos para su independencia de Rusia.



NICOLÁS II

Tras una sucesión de desastres militares, amotinamientos de tropas y protestas masivas, el Zar Nicolás II decidió abdicar el 15 de marzo de 1917. Lo sucedió un gobierno provisional centrista, encabezado por Aleksandr Kerenski, que cometió el tremendo error de continuar una lucha irremediablemente perdida. El Estado Mayor alemán decidió que era un momento ideal para aplicar el plan de Parvus, y lo llamó para que sirviera de contacto con Lenin. Pero esta vez no se trataba de financiar sus actividades, sino de algo mucho menos comprometedor para ambas partes: dejarlo cruzar Alemania en su camino de regreso a Rusia desde Suiza. Lenin aceptó tras algunas vacilaciones (pensaba que, al llegar a Rusia, sería arrestado de inmediato, algo que no sucedió) y, por su parte, el Estado Mayor le puso como condición que no hablara con socialistas alemanes. El tren partió de Suiza el 8 de abril y, tras un par de combinaciones vía marítima hacia y desde Suecia, Lenin y una veintena de sus compañeros llegaron a San Petersburgo (entonces Petrogrado) en la noche del 16. Antes de cumplirse siete meses, estaba en el poder.

EL ÉXITO FUE EL FRACASO

Visto el posterior éxito de la apuesta, uno podría suponer que el prestigio de Parvus se acrecentó enormemente: sucedió todo lo contrario. Lenin nunca le perdonó haberlo enredado con los reaccionarios generales prusianos y no le dejó retornar jamás a Rusia, y por su parte, los socialistas alemanes lo consideraron un traidor: para ellos, como es fácil de entender, su principal preocupación no era derrocar al Zar sino a su enemigo, la disimulada dictadura militar que gobernaba Alemania tras reducir al Káiser a la condición de títere. Sin embargo, y pese a estas severas y casi unánimes imputaciones de deslealtad, justo es decir que **jamás hubo prueba alguna de que Parvus hubiera entregado a un camarada a las autoridades de ninguna nación.**

En marzo de 1918, Lenin pidió la paz a Alemania y sus aliados: así Rusia salió de la guerra europea, pero sólo para caer en una guerra civil todavía más cruel y desesperada. A fines de 1918 se derrumbaron las Potencias

Centrales, al Káiser le llegó el turno de la abdicación al igual que el Zar Nicolás II (que, para ese entonces, ya había sido ejecutado junto con toda su familia) y los socialistas alemanes se lanzaron a imitar a sus camaradas rusos. Pero Alemania no era Rusia: los propios socialdemócratas de Friedrich Ebert y Gustav Noske, compañeros de partido y de lucha antes de la guerra y en el poder debido a ella, desataron una brutal represión que se cobró la vida de miles de revolucionarios, entre ellos la de Rosa Luxemburgo.

DAS KAPITAL Y EL CALEFÓN

Inmensamente rico y todavía joven (apenas había pasado los 50 años) Parvus se compró un castillo en las afueras de Zürich, la ciudad de su juventud. Allí dio rienda suelta a un apetito libertino que horrorizaba a sus ascéticos camaradas de antaño: organizaba fastuosas cenas que, invariablemente, terminaban en orgías escandalosas; fue por esa razón que los suizos lo deportaron a su patria de adopción. En 1920 se retiró a vivir a una mansión situada en las afueras de Berlín, en la Isla del Cisne. La misma tenía 32 habitaciones, además de un mayordomo, un ejército de criados de librea y un chef a su exclusivo servicio. Parvus, el amigo de Trotsky, el antiguo prisionero del Zar, hasta estableció una rigurosa etiqueta propia para todos aquellos que lo quisieran visitar. Que, por cierto, eran muchos (y muchas): en sus salones, a resguardo de la hiperinflación y de las hordas revanchistas de ultraderecha, bellezas del cine de la República de Weimar y la alta sociedad alemana intimaban con miembros del cuerpo diplomático, mientras antiguos ministros del Imperio departían amablemente con sus antiguos perseguidos, los curtidos militantes de la socialdemocracia ahora gobernante. Entre una delicatesen y la siguiente, el anfitrión se permitía criticar el Tratado de Versalles, anunciar que una nueva guerra aún peor que la de 1914-18 era inevitable, hasta enmendar un error y devolverle a Gorki el dinero que se había apropiado. Su principal preocupación, más allá de sus negocios editoriales (entre ellos, el semanario socialista muniqués *Die Glocke*), pasó a ser la escritura y publicación de sus memorias (las que, lamentablemente, hoy son inhallables). Era un personaje bastante conocido y fácilmente demonizable: era uno de los blancos favoritos de las farfescas operaciones de prensa de la ultraderecha alemana, cuyas imputaciones iban desde organizar una supuesta revuelta paneuropea a mediados de 1919 hasta reunirse con el presidente alemán Ebert, un socialista moderado, al que pretendían descalificar por vía de su compañía.



FRIEDRICH EBERT

Olvidado, execrado por una historia oficial soviética

que, durante el estalinismo, hasta cayó en la ignominia de cargar las tintas en su origen judío (6), Parvus murió el 12 de diciembre de 1924. Su cuerpo fue cremado e inhumado en un cementerio berlinés.

Mi agradecimiento a Manuel Barge (“Manolo el Deshonesto”) por haberme hecho conocer al personaje.

NOTAS

(1) “Hay grandes ideales en juego. [Pausa para masticar la comida]. Se puede ganar un montón de plata”. (En italiano en el filme).

(2) En español, *Gelfand* es la grafía más correcta de su nombre ruso. En inglés se lo suele escribir, también correctamente, *Helfant* o *Helphand* : la diferencia refleja las diversas maneras de transcribir fonéticamente a idiomas diferentes un nombre escrito en alfabeto cirílico. En alemán, francés, italiano, portugués y rumano se lo escribe *Gelfand* ; en sueco, neerlandés, checo y polaco, *Helphand* .

(3) Este episodio tal vez produzca una sensación de reconocimiento en el lector argentino. Por cierto, mientras se estaba redactando este artículo, nos enteramos que “el Parlamento británico analiza la conveniencia de que los periodistas económicos ‘operen bajo algún tipo de restricción’ durante etapas de turbulencias, para impedir que multipliquen el pánico en los inversores”.

(4) Son llamativas las tesis que Parvus esgrimió en dicho periódico: dado que las condiciones para una revolución proletaria eran inexistentes, debido al carácter atrasado y semicolonial del Imperio Otomano, proponía que el Estado desarrollara una política de activa intervención en la economía, con vistas a favorecer el surgimiento de una burguesía nacional. (Recordemos que estamos hablando de comienzos de la segunda década del siglo XX). En esto seguía, como es de sospechar, el modelo de desarrollo industrial que Alemania adoptó desde mediados del siglo XIX, con éxito notable. Véase el Capítulo 8, página 125, de *Turkey: A Modern History* de Erik Jan Zürcher, I.B.Tauris, 2004.

(5) En la novela *Noviembre 1916* de Aleksandr Solzhenitsyn se narra, entre otros episodios, un momento de la relación entre Lenin y Parvus. El exagerado carácter mefistofélico que Solzhenitsyn le asigna a Parvus y ciertos sobretonos antisemitas no permiten considerar a la novela como un relato histórico fidedigno.

(6) Es de imaginarse que la condición de judíos de

Parvus y Trotsky se presta a toda clase de delirantes teorías conspirativas de tinte antisemita. Un buen ejemplo se puede leer en este sitio:

<http://www.redicecreations.com/specialreports/2005/08aug/sovietrisefall.html>

El objetivo de los bolcheviques (entre ellos, un antisemita en toda la regla como Stalin) era crear un “estado mundial judaizado” que aboliera todas las naciones y sus respectivas culturas...

VÍNCULOS

* *Lenin y la asistencia alemana en la Revolución Bolchevique* . Anthony Sutton, *Wall Street y los bolcheviques* :

http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Sutton_Anthony/WallStreet/WallStreet_03.html

* *Wikipedia* .

* *Encyclopaedia Britannica* .

* Crítica de Michael Dirda de *Moura: The Dangerous Life of the Baroness Budberg* de Nina Berberova, *New York Review* , Nueva York 2005. *Washington Post* , 22 de mayo de 2005.

LIBROS

* *Tiempos modernos* . Paul Johnson. Javier Vergara Editor, Buenos Aires 1992. Primera Edición 1988 (primera edición en inglés 1983).

* *Auge y caída de las grandes potencias* . Paul Kennedy. Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1994.

* *Historia del Siglo XX* . Eric Hobsbawm. Crítica, Buenos Aires 1998 (reimpresión mayo 1999).

* *La era del Imperio: 1875-1914* . Eric Hobsbawm. Crítica, Buenos Aires 2004.

* *Lenin's legacy: The Story of the CPSU* . Robert G. Wesson. Hoover Press, 1978. Cap. 3, págs. 56- 62.

Orlando y La Princesa Mononoke

Patricio Flores
(septiembre 2008)

Orlando de Sally Potter



La historia de un joven hermoso, taciturno y noble (de sangre normanda salpimentada con sangre sajona) que a inicios del siglo XVII se repartía entre el placer de los encantos de su condición y época, y su afición por la poesía.

Adoptado de muy joven por la Reina Isabel, ésta dotará a nuestro joven de aspiraciones y ambiciones, posesiones, títulos y mayor nobleza... todo en reconocimiento y premio a su gracia y su belleza. A cambio, la Reina exigirá de Orlando “no dejarse marchitar ni apagarse nunca, no envejecer”. (1)

Semejante legado y condiciones, y semejante mujer, no podría menos que alterar definitivamente su carácter. En tiempos de “cosas por su nombre”, de posturas sin ambigüedades, de hombres de guerra y de mujeres en sus asuntos, de soles ardientes y de pasiones impetuosas de una juventud ensalzada –herencia ineludible de la cultura clásica-, Orlando recibirá sus credenciales de eternidad de manos de una vieja y poderosa reina, saturada de política, de sangre, de intrigas... lúgubre fondo contra el cual la belleza y juventud de Orlando irradiaría en todo su esplendor.

Y fue durante la Gran Helada, que llegó el amor. Y con él, su primera gran frustración y dolor, de manos de una princesa rusa, Sasha.

Siendo hombre y siendo noble, aprendió de esta experiencia una lección que comprendería cabalmente con el correr de los siglos: La vida es un juego del que es imposible sustraerse.

Muchos aceptan sus reglas y sus condiciones tal y como les viene, pero hay algunos que las alteran... no todos los seres pueden ser comprendidos con la misma mirada, y quizás aquellos que se muestran más discordantes, sean los más deseados, los más bellos, los que se nos graban de por vida en nuestras mentes y en nuestros corazones.

Sasha aceptó la pasión de Orlando, pero rechazó su amor, y Orlando nunca olvidará esto.

Nuestro personaje ahora viaja al Oriente, a Constantinopla, en carácter de embajador.

Cuando vuelva, ya no será el siglo XVII, ni será embajador... ni será varón.

“...es cual flor que no esparce su aroma...” (2)

Guerra entre los turcos, vivencias entre gitanos milenarios, y una naturaleza tan indócil como excitante, dejarán otra impronta en nuestro Orlando quien, ya de vuelta en su tierra, deberá enfrentarse a la pérdida de todos sus privilegios. Siendo ahora mujer, quedará excluida de los



amparos de la ley y de la médula social.

Ante la frivolidad y pobreza de su entorno –aunque orlada por nombres de peso- Orlando optará por seguir en soledad, y con el tiempo, volverá a Sasha (en sus recuerdos, es claro), reviviendo la frustración de la “presa imposible”, pero ahora del lado de la presa. Será ella quien dirá “no” al Archiduque H., y con esto, asumirá una postura desafiante a todo el sistema, a la época y a la tierra. Orlando se recibe de “mujer” el día que prioriza su independencia por sobre la propuesta de H., quien de buena fe le ofrecía abdicar para poder “volver” a repositionarse en el juego de la vida: mujer casada...hijos... en fin.

No pasemos por alto el hecho que, luego de haber gozado de las atribuciones que tuviera como (hombre) noble, se negara a ceder fácilmente sus privilegios. Pero si no tenía opción, los perdería. Solo un matrimonio podría preservarle aún su patrimonio.

“(El amor) no descansa hasta no revestirse de carne y sangre...” (3)

Su osadía se vería recompensada cuando una tarde -desbordante de soledad y poesía-, apareciera Shelmerdine “el Hombre”. Ella le ofrecerá su mano contrariando toda convención... y ya Orlando no será más Sasha etérea y huidiza; ahora será Mujer de Un Hombre. (4)

Claramente queda expuesta su voluntad de imponer y afirmar su calidad de mujer independiente. En el felm, Shelmerdine “cruzarán espadas” con Orlando, pero no aceptará el matrimonio.

Ya asentada y definida su sexualidad y su madurez, podemos especular que su lenta transformación encuentra un paralelo con el proceso madurativo de la propia Inglaterra.

Una adolescencia arrogante (Isabel I) a un período más aplomado y estable (Eduardo VII), donde todo “parecía haberse encogido” al decir de nuestro querido o querida Orlando... donde el sol ya no se adueñaba de los quehaceres ni la luna de los placeres, y donde un anillo en el cuarto dedo de la mano izquierda conllevaba compromiso solemne entre hombre y mujer, constituyendo frontera indiscutible que separaba lo admitido de lo inadmisibles. A la pasión de tiempos isabelinos, se oponía ahora la fidelidad, la modestia, el decoro, las miras a largo plazo, la especulación, la abreviación, lo estrictamente útil y práctico. La hemos visto pasear en faetones, en duques, en hansonos, en landós... y ahora vemos a Orlando en una Norton con sidecar, junto a su hija. (5)

Ya en pleno siglo XX, publicará sus vivencias en un libro. Será el corolario de vida de quien supo ganarse el derecho de sobrellevar siglos sobre sus espaldas, siendo siempre fiel a la estatura que obligaba la nobleza de su sangre.

La Princesa Mononoke, de Hayao Miyazaki



Una aldea medieval (6), una mañana apacible y soleada, se verá consternada por la irrupción furibunda de un dios jabalí que profana la calma a puro destrozo y sangre.

Un valiente y joven príncipe, Ashitaka, enfrentará al dios y lo vencerá con certero flechazo en un ojo, rematándolo con otro en medio de la frente.

Hechos los honores al dios muerto, Ashitaka se descubre en su brazo una marca, producto de una esquirla del combate. Ese daño, que con el transcurso del tiempo se iría extendiendo al resto del brazo y luego a todo el cuerpo, sería mortal para el príncipe.

Buscando el oráculo, Ashitaka comprenderá que su vida se acorta rápidamente. No obstante ello, tendrá la oportunidad de salir a enfrentar su destino, desandando el camino del dios jabalí, y buscando comprender el origen de su ira y de su embestida. Se llevará consigo la bala de hierro que extrajeran del costado del dios muerto, proyectil que causaba el dolor que explicaba su ceguera y arremetida.

“Lo que en verdad existe, puede ser en verdad conocido” (7)

Ashitaka y su fiel reno dejarán la aldea y se adentrarán a un mundo de samurais sanguinarios, de mercaderes especuladores y vocingleros, de robos y pillaje. Allí conocerá a un extraño monje, Jigo, quien al ver la munición (la extraída del costado del dios jabalí), le relatará la historia de una “ciudad de hie-



ro” que linda con un bosque fantástico, último refugio de dioses animales, en donde reina el “dios de los bosques”: un caminante nocturno que durante el día asume la forma de ciervo con rostro humano, y que de noche yergue sobre sus extremidades traseras y crece en varias veces su tamaño, cobrando forma de deidad antropomórfica. Su gobierno es de paz. No obstante, las continuas incursiones en busca de minerales y la constante tala de árboles, han puesto a dioses y animales del bosque en pie de guerra contra dicha ciudad, ciudad donde gobierna con mano firme una Dama, Lady Eboshi.

Ashitaka tendrá un encuentro casual donde se enfrentan ambas fuerzas y allí conocerá a Mononoke, una muchacha criada por Moro, una diosa lobo, y que era la líder de una reducida manada. De esta vivencia, Ashitaka rescatará de la muerte a un par de habitantes de la ciudad, e iniciará un camino que lo exaltará y a la postre, permitirá preservar su vida: el camino de la paz.

La trama se torna muy compleja en este punto, y no es afán de este servidor aburrir (aunque lo logra con un nivel de refinamiento que a veces es admirable).

Pero permítaseme saltearme hasta el hecho que, luego de un combate decisivo en que mueren casi todos los animales, muchísimos hombres, y queda derruida la “ciudad de hierro”; pereciendo incluso el propio “dios de los bosques”, Ashitaka alcanzará y comprenderá el propósito de su viaje... quizás también el “porqué” de su herida a tan temprana edad.

El final nos muestra un pueblo devastado, un Ashitaka iluminado, y un escenario donde se podrá reconstruir otra ciudad, pero esta vez, basada en principios bien distintos a los que la forjaron en el pasado; en el principio de la armonía entre todos los seres que habitan ese espacio, hombre, animal y dios. Lady Eboshi tanto como Mononoke seguirán distanciadas pero seguramente, su lectura de los hechos y sus motivos de venganza, habrán cambiado para siempre.

Enlace



Ambos felms tienen el noble cometido de presentarnos en sociedad la importantísima figura de la “mujer”. Se destacan por lejos -dentro de una vasta iconografía- de



aquellos que se posan solo en lo obvio, o en aspectos poco creíbles o razonables.

Ambos refieren historias de príncipes y princesas, y de las obligaciones derivadas de tales estirpes.

Podríamos agregar el interesante carácter de “refundacional” que conllevan las guerras, tema apasionante y complejo.

Pero entre muchas, me gustaría destacar solo una: “vivir” es el “derecho” que debe ganarse, jugando el juego de la vida.

Siendo innecesario el distingo entre “vivir” y “despertarse respirando”; seguiremos en la dirección en la que el “vivir” significa “definirnos”, “orientar nuestra nave insignia”, plantearnos y plantear permanentemente el rumbo de las cosas, tomar decisiones que afecten nuestro norte actual y corregir todo aquello que no da los resultados esperados.

Este “vivir”, si bien arranca con el nacimiento, no es hereditario ni transmisible ni tiene relación alguna (que yo vea al menos) con títulos o con cunas de abolengo. Es más, ni siquiera tiene que ver con el sexo con que nacimos.

No todos los esfuerzos serán exitosos ni todos los hechos serán conducentes; el azar, nuestro hogar, las personas que conocemos y las que no conoceremos jamás, también juegan un papel en todo esto. Nunca navegaremos dos veces el océano de la vida (8). Orlando y Ashitaka lo tuvieron muy presente.

Orlando no había nacido mujer, pero llegaría a serlo. Tampoco había escogido su sexo. Nadie puede hacerlo. Pero lo que sí es de suyo propio y lo será por siempre, será su identidad sexual, con todo lo que implica.

¿Operan fuerzas ingobernables? Muy cierto, pero solo recién cuando el esfuerzo humano ha llegado al límite de sus alcances, de sus posibilidades. (9)

A veces, esta búsqueda se debe a condiciones innatas del ser, y otras veces, la vida es quien presenta la circunstancia.

Este es el caso. Ashitaka podría haber sido un gobernante justo en su aldea; sin embargo, un dios arrebatado lo obligó a salir a enfrentarse a su destino. A su retorno, Ashitaka estará mezclado entre dioses y reyes, como uno

más entre ellos.

Dejemos la última palabra a la genial Virginia Wolf

“La vida, según convienen aquellos cuya opinión vale algo, es el único tema digno del novelista... según esas mismas autoridades, nada tiene que ver con estar sentado en una silla, pensando. El pensamiento y la vida son polos opuestos. Por consiguiente –ya que sentarse en una silla y pensar es precisamente lo que ahora hace Orlando-, solo podemos recitar el almanaque, rezar el rosario, sonarnos las narices, atizar el fuego y mirar por la ventana hasta que haya concluido. Orlando estaba tan quieta que se hubiera oído hasta la caída de un alfiler. ¡Ojalá hubiera caído un alfiler! Siempre eso hubiera sido alguna vida. O si una mariposa hubiera entrado por la ventana y se hubiera posado en su silla, uno podría escribir sobre ello. O si se hubiera levantado a matar una avispa. Ya podríamos empuñar la pluma y escribir. Ya habría una efusión de sangre, aunque de sangre de avispa. Donde hay sangre, hay vida. Y aunque matar una avispa es una bagatela en comparación con matar un hombre, es sin embargo, un tema mejor para el novelista o el biógrafo que este mero dejarse vivir, este repensar, este inmovilizarse en una silla día tras día, con un cigarrillo y una hoja de papel, una pluma y un tintero”.

A Dorothy Gale y a Tilda Swinton.

Notas:

1- Dorian Gray, ¿no?

2- Del bolero *Una mujer*, de don Gregorio Barrios

3- Virginia Wolf, *Orlando*

4- En la novela, se casarán ambos, y Shelmerdine vivirá de travesía en travesía, cual su naturaleza viril, mientras Orlando lo sueña despierta y lo espera, cual la suya.

5- En la novela, tendrá un hijo, y será varón, y será de Shelmerdine, cuya belleza andrógina como la de Orlando nos sugiere que alguna vez, fuera mujer, y deviniera con los siglos en varón.

6- Para los japoneses, si no hay una aldea y no son tiempos medievales, no hay felm posible.

7- Sócrates, del *República* de Platón

8- Parafraseando a Heráclito el Oscuro

9- El cambio de sexo de Orlando (entiéndase bien) me lleva, en cuanto milagroso, a un Bowman ya en manos de su destino estelar, iniciando su nuevo ciclo evolutivo. (Odisea 2001)



UN LARGO CAMINO A CASA

A pesar de sus similitudes con infinidad de relatos fílmicos de guerra y acción, se trata de la auténtica historia de la retirada de la Legión Checoslovaca durante la I Guerra Mundial

Pablo Martín Cerone
(octubre 2008)



La historia involucra una guerra, un pelotón de prisioneros, un tren cargado de oro y una huida, a través de miles de kilómetros, en busca de un puerto a través del cual retornar a la tierra natal. Parece una excelente historia para un western ambientado en la época de la Guerra de Secesión ¿no? Sin embargo, es una historia real, y no ocurrió en las llanuras del Mississippi hacia 1862, sino en medio de Siberia hacia 1918. Es una historia tan llena de coraje, determinación y astucia como de codicia, sangre y traición: en suma, una historia protagonizada por personas que encarnaron, a la vez, lo mejor y lo peor de la condición humana. Con ustedes, la retirada de Rusia de la Legión Checoslovaca en medio de la Gran Guerra y la Revolución.

HOLLYWOOD NUNCA APRENDERÁ

Es extraño que el cine y la literatura no se hayan ocupado más de una historia como ésta. Tiene todo: coraje, sangre, astucia, determinación, codicia, traición, y el anhelo de hombres envueltos en una guerra por regresar a su tierra natal. Regreso que requería atravesar más de ocho mil desolados kilómetros soportando un clima riguroso y el fuego enemigo para, entonces, cruzar dos océanos, sortear un bloqueo submarino y tener que derrotar a una de las más formidables maquinarias bélicas de la historia, la del Káiser Guillermo II de Alemania y sus aliados Habsburgo. Porque, por si fuera poco, a la patria de checos y eslovacos había que crearla: estaba integrada a la fuerza al Imperio Austrohúngaro.

Un eventual interesado en narrar la aventura de los integrantes de la Legión Checoslovaca cuenta también con obvios paralelismos literarios e históricos que pueden servirle para enriquecer la trama: por dar dos ejemplos clásicos, la *Odisea* y la *Anábasis* de Jenofonte, la crónica de la desesperada retirada de diez mil mercenarios griegos del Imperio Persa, a fines del siglo V antes de nuestra era, una vez que el aspirante al trono que los había contratado fue muerto y derrotado.

Tal vez (sólo tal vez) a esta historia le jueguen en contra dos factores: uno, que sus protagonistas pertenecen a dos naciones más bien ignotas; el otro, que se trata de una gesta colectiva más que de la obra de un héroe o grupo de héroes. No hay aquí grandes papeles protagónicos, no hay aquí un Napoleón, o un Bolívar, o un Julio César, porque los legionarios más conocidos son nombres que dicen poco o nada fuera de sus países de origen: dos posteriores presidentes de Checoslovaquia, el antiguo arquitecto Jan Syrový y el antiguo granjero Ludvik Svoboda, un militar que devino líder fascista, Radola Gajda, y un escritor satírico, Jaroslav Hasek.

Este rodeo a modo de comienzo no tenía otro objetivo que explicar mi interés por la historia. Con un poco de suerte, espero que lo que sigue a continuación despierte el interés del eventual lector.

EN BUSCA DE UNA PATRIA

Los checos y los eslovacos son dos pueblos vecinos del centro de Europa. Ambos son predominantemente católicos, y hablan idiomas de raíz eslava que son mutua-

mente comprensibles con un poco de buena voluntad (algo parecido a lo que nos sucede a los que hablamos español con los que hablan portugués). A comienzos del siglo XX, Bohemia y Moravia (las dos regiones donde se habla checo) eran ricas regiones industriales integradas a Austria; Eslovaquia, una tierra de campesinos y mineros dependiente de Hungría. Austria y Hungría eran reinos separados con un mismo Emperador, el anciano Francisco José I de Austria (un Habsburgo, por cierto el esposo de la Emperatriz Sissi) y gabinete, fuerzas armadas, moneda y aduana comunes, pero los factores de unidad se acababan allí. Si bien la gran mayoría de la población era católica, había importantes minorías luteranas, calvinistas, ortodoxas, judías e incluso islámicas. En Austria, los austríacos habían impuesto el uso de su propio idioma, el alemán; en Hungría, los húngaros habían logrado hacer lo mismo con el magiar en 1867, además de obtener un gobierno y un parlamento separados. El acuerdo hubiera funcionado si no fuera porque el Imperio Austrohúngaro agrupaba, además de a las dos nacionalidades dominantes, a una miríada de pueblos diferentes, cada uno de los cuales pretendía (al menos) el mismo arreglo que los húngaros le habían arrancado a la corona de Viena. Los austríacos, de mala gana (1), habían cedido ante los checos en cuanto al uso de su idioma en Bohemia y Moravia, pero en poco más; los húngaros no estaban dispuestos a ceder en nada ante nadie. Las crisis eran frecuentes: las conspiraciones separatistas eran cuestión de cada día. Cuando el Imperio quedó involucrado en la Gran Guerra que comenzó en 1914 (2), muchos de esos conspiradores prefirieron desertar y volver sus armas contra su propio Estado.

Entre ellos estaban los círculos de exiliados checos y eslovacos en países como Rusia o Francia, que comenzaron a formar grupos de voluntarios para luchar por la liberación de sus patrias. A ese núcleo se le sumaron compatriotas que militaban en los ejércitos de los Habsburgo y que desertaron o fueron tomados prisioneros en el frente oriental: ya en 1914 había una brigada del ejército ruso formada por checos y eslovacos, llamada desde 1916 Brigada de Rifleros Checoslovacos (*Ěskoslovenská střelecká brigáda*). En 1917, esa brigada y otras similares que luchaban en Francia, Italia y Serbia se unieron para formar la Legión Checoslovaca, a imitación de la famosa Legión Extranjera francesa, y con vistas a servir de base para la conformación de las fuerzas armadas de Checoslovaquia una vez declarada la independencia.

La brigada que servía en el frente ruso contaba con 7300 hombres y estaba formada por tres regimientos, que recibieron nombres de líderes de una insurrección del siglo XV contra los Habsburgo (3): el Primer Regimiento, Jan Hus; el Segundo, Jiří z Poděbrad; el Tercero, Jan Žižka. Para octubre de 1917 ya había un considerable ejército de dos divisiones, y que llegó a tener 60 mil hombres.

En ese entonces, la guerra marchaba muy mal para Rusia: en marzo había abdicado el zar Nicolás y asumido un gobierno provisional liderando por Aleksandr Kerensky; a comienzos de noviembre, los bolcheviques se harían con el poder. El nuevo gobierno, consciente del desastre militar, económico y social al que se enfrentaba,



entró en negociaciones con Alemania y Austria-Hungría a espaldas de los antiguos aliados occidentales, y el 3 de marzo de 1918 firmó el Tratado de Brest-Litovsk, una de cuyas disposiciones significó la retirada de Rusia de la guerra.

Sin apoyo ruso, la Legión no podía seguir combatiendo, y consecuentemente, acordó con el gobierno revolucionario, el 14 de marzo de 1918, que se le facilitara su evacuación hacia Francia, donde proseguiría la lucha por la liberación de las patrias. Pero, dado que el poderío de los Imperios Centrales hacía impracticable cualquier viaje hacia el oeste, a la Legión no le quedó otra alternativa que poco menos que emprender la vuelta al mundo viajando hacia el este: debía cruzar Siberia (un periplo de más de 5 mil kilómetros), embarcarse en Vladivostok con rumbo a América y, desde allí, atravesar un Océano Atlántico infestado de submarinos alemanes para seguir la lucha en Europa Occidental. Verdaderamente, un viaje de pesadilla. O, claro, si hablamos de asuntos checos... kafiiano.

TRENES RIGUROSAMENTE VIGILADOS

Otra disposición del Tratado de Brest-Litovsk establecía el retorno a sus países de los prisioneros alemanes, austriacos y húngaros, que habían sido internados en Siberia. El 14 de mayo de 1918, en la estación del legendario Ferrocarril Transiberiano de Chelyabinsk, del lado asiático de los Urales, se encontraron un grupo de prisioneros húngaros (en viaje al oeste) y un pelotón de la Legión Checoslovaca (en viaje al este). No está claro lo que pasó, pero aparentemente hubo disturbios entre ambos grupos, y entonces las autoridades comunistas desarmaron y arrestaron a los checoslovacos. (También parece que se trató de una excusa: había órdenes previas del gobierno de obstaculizar la evacuación, a consecuen-

cia de las amenazas transmitidas por el embajador alemán, el Conde Von Mirbach-Harff). Otro pelotón checoslovaco, enfurecido, asaltó la estación ferroviaria y liberó a sus compañeros, y terminó adueñándose de la ciudad. El gobierno ruso, entonces, ordenó que se capturara y desarmara a todos los legionarios, con lo que estalló un conflicto a lo largo del Transiberiano, en el que las desorganizadas milicias bolcheviques no fueron rival para la Legión, que para comienzos de julio controlaba la mayor parte de la línea entre los Urales y Vladivostok.

Con los checoslovacos expulsando a las fuerzas del gobierno central, pronto se alzaron en armas multitud de grupos secesionistas o anticomunistas en toda Siberia, con lo que el derrumbe del régimen revolucionario pareció cercano. A mediados de julio de 1918, cuando los legionarios estaban a un día de marcha de Yekaterinburgo, y bajo el temor de que decidieran liberar al zar Nicolás II y a su familia (que estaban reclusos en esa ciudad) los comunistas decidieron asesinarlos.

Consciente de que la Legión era poco menos que la columna vertebral de la reacción (el citado Radola Gajda llegó a ser el comandante supremo de los antibolcheviques) el gobierno revolucionario decidió considerar la destrucción de sus antiguos aliados como uno de sus objetivos principales, y para ello hasta recurrió a armar a sus antiguos enemigos, los prisioneros de los Imperios Centrales que se había comprometido a devolver a casa: se dio el caso, entonces, de que algunas batallas de la guerra por la independencia de Checoslovaquia del Imperio Austrohúngaro se libraron en las profundidades de Asia.

Preocupados por el caos que envolvía a Rusia, fuerzas militares de Estados Unidos, el Reino Unido, Francia y

Japón habían comenzado a desembarcar en Vladivostok en abril de 1918, tratando de hacer contacto con los checoslovacos. Pero en pocas semanas el escenario cambió por completo: Alemania y sus aliados se derrumbaron entre setiembre y noviembre, con lo que la evacuación de la Legión dejó de interesar a los vencedores. Y además, éstos comenzaron a recelarse entre sí: Japón apoyaba una intervención en gran escala en Rusia y la creación de un estado títere en Siberia Oriental, mientras que Estados Unidos comenzaba a temer a la expansión de sus aliados nipones tanto como al gobierno de Lenin, y presionaba por el pronto retiro de todas las fuerzas extranjeras.

Desperdigados por la enorme y helada Siberia, sin dinero, sin aliados, rodeados de fuerzas hostiles, a los checoslovacos no les quedó otra salida que involucrarse en la guerra civil rusa y atarse a los destinos (y a los



recursos) de los antibolcheviques: los brutales cosacos del Almirante Aleksandr Kolchak (1874-1920) o del Atamán Grigori Semiónov (1890-1946) y sus aliados japoneses. En agosto de 1918, los checoslovacos se anotaron un gran éxito: la toma de la ciudad de Kazán, un importante puerto sobre el Río Volga, del lado europeo de los Montes Urales. Con la ciudad, caería también en su poder el tesoro de los zares, incluyendo nada menos que 540 toneladas de oro, que fueron a robustecer las arcas del gobierno de Kolchak en Omsk (4).

EL ÚLTIMO VAGÓN

Pero del oro hablaremos más adelante, porque primero deberemos aclarar el papel decisivo de los ferrocarriles en la guerra civil rusa. (Recordemos que, hacia 1918, estábamos recién en los comienzos de la era del automóvil incluso en países avanzados como Estados Unidos: la atrasada Rusia estaba varios pasos por detrás, y más aún la remota Siberia). El tren ya había sido imprescindible para la colonización de los extensos e inhóspitos territorios asiáticos de Rusia a fines del siglo XIX; la doctrina militar rusa de comienzos del siglo XX (que, al igual que las de las demás grandes potencias, se basaba en la rapidez de la movilización de las tropas y la fluidez de la línea de abastecimientos y comunicaciones) había convertido al manejo de las redes ferroviarias en cuestión de seguridad nacional. De hecho, los historiadores suelen señalar

que, paradójicamente, las grandes mejoras que dicha red experimentaba en los años inmediatamente anteriores al estallido de la Gran Guerra obraron como un aliciente para el ataque alemán de 1914: los asesores militares del Káiser calcularon, alarmados, que al ritmo de avance del tendido de vías, quedarían en inferioridad estratégica con respecto a su gigantesco vecino oriental hacia 1916.

También se ha señalado que el territorio que controlaban los revolucionarios de 1917 era precisamente aquel en el cual la red era más densa, con lo cual gozaban de una importante ventaja sobre sus adversarios, por lo general obligados a movilizarse a pie o a caballo y, por ende, muy limitados en su despliegue. Pero además, los bolcheviques sabían hacer uso de dicha ventaja: el Comisario del Pueblo para la Guerra, León Trotsky, empleaba como cuartel general móvil un tren que contenía una oficina, una imprenta, una estación telegráfica, un centro radiotelegráfico y otro eléctrico, una biblioteca, un garaje y una instalación de baños. (Era tan pesado que se necesitaba, para arrastrarlo, dos locomotoras).

La guerra dio un vuelco a favor de los comunistas durante 1919, que entonces comenzaron la reconquista de Siberia. La cual, como puede colegirse de lo expuesto, consistió en la captura de sucesivas estaciones del Transiberiano ante unos checoslovacos que, por su parte, defendían la línea con un curioso ingenio: un tren blindado artillado llamado Orlik ("pequeña águila", en checo) y que en realidad había sido capturado a los bolcheviques en Simbirsk.

Hacia fines de 1919, los soldados de la Legión estaban agotados por una guerra que sentían ajena y deseaban volver a casa: además, con el derrumbe de los Imperios Centrales, ya existía una gallarda República



Checoslovaca. Por su parte, la retirada de las fuerzas antibolcheviques hacia Extremo Oriente comenzaba a parecerse a una fuga desordenada, y la crueldad y prepotencia de los cosacos les granjeaba la antipatía de la mayoría de los soldados checoslovacos. Kolchak y Semiónov, desesperados por la marcha de los acontecimientos, tramaban demorar la evacuación de la Legión, sus únicos soldados de valía, y tuvieron la mala suerte de que sus comunicaciones fueran interceptadas. Fue el comienzo del fin.

En enero de 1920 los legionarios llegaron a un acuer-



do con Trotsky: finalmente se les facilitaría el paso hacia Vladivostok. El precio fue una traición: la entrega de su aliado Kolchak y del oro del zar a los comunistas. El almirante fue fusilado a los pocos días. En cuanto al oro...

EL BOTÍN DE LOS VALIENTES

Podemos dar por seguro un hecho: entre el momento en que la Legión Checoslovaca tomó el control del tren y su devolución al gobierno de los comunistas rusos desaparecieron 123 millones de dólares en oro (al valor de la época: hoy éste sería diez veces superior). La evidencia circunstancial apunta a los checoslovacos, pero ahí comienza el problema, porque escasean las pruebas. La versión más aceptada de la historia sostiene que sólo siete de los ocho vagones que cargaban el oro de la reserva imperial de Kazán fueron devueltos al gobierno de Moscú, y la Legión conservó en su poder el restante, con el fin de asegurarse la repatriación comprando o alquilando barcos en Vladivostok. Hubo un remanente, que aparentemente sirvió para fundar una institución bancaria en Praga, el Banco de la Legión (Legionářská banka o, en su forma abreviada, Legiobanka). Dos investigaciones diferentes apuntan a transferencias bancarias producidas por esas fechas en Vladivostok: William Clarke, en su libro *The Lost Fortune of the Tsars* ("La fortuna perdida de los zares") afirma que se usó la sucursal de Vladivostok de la Hongkong & Shanghai Banking Corporation (HSBC); Shay McNeal, en *The Secret Plot to Save the Tsar* ("El complot secreto para salvar al Zar") sostiene que la ruta del dinero sigue por bancos de San Francisco. Los historiadores checos y eslovacos niegan esto, y basan su versión en documentos como los protocolos firmados entre representantes de la Legión y de los bolcheviques, que establecen que todo el oro fue devuelto.

Los evacuados desde Extremo Oriente, a partir del 15

de enero y hasta el 2 de setiembre de 1920, totalizaron 67.739. Antes de embarcar, los checoslovacos entregaron sus armas al movimiento independentista coreano. Que se había levantado en armas contra... los japoneses.

NOTAS

(1) En honor a la verdad, debe decirse que el dominio austríaco era relativamente benévolo, además de bastante ineficaz, y en comparación con posteriores pesadillas totalitarias padecidas por los checos, como el nazismo o el estalinismo, casi un juego de niños.

(2) De hecho, la Primera Guerra Mundial comienza con el asesinato en Sarajevo, Bosnia, del heredero del trono austrohúngaro y de su esposa por un grupo separatista serbio.

(3) Los reclamos de Jan Hus y sus seguidores (husitas) eran más bien de índole religiosa, pero fueron reinterpretados en clave nacionalista durante el siglo XIX. ¡El uso político de la historia tiene su historia!

(4) La composición de las reservas (en rublos de 1918) se puede ver haciendo clic aquí.

ALBERTO
MIGRE
presenta

Rolando Rivas, Taxista

A través de una entrevista a Darío Billani
(*Historia Integral de la Televisión Argentina*) y
de testimonios de televidentes, echamos algo
de luz al fenómeno de la telenovela

Darío Lavia (abril 2008)

Con la excusa de que la señal Volver reemitirá el ciclo *Rolando Rivas, Taxista*, se plantea una situación casi surrealista en Argentina. Se trata de una de las pocas veces que tenemos chance de volver a ver un ciclo legendario de la TV. ¿Qué significa esto? En un país serio y medianamente avanzado (Estados Unidos y España, por citar dos pertenecientes a idiomas diferentes), la mayoría de los programas televisivos de los años '50 en adelante se han ido guardando y archivando de manera metódica, por dos razones primero laborales y luego comerciales. En torno a esta disciplina, florecieron estudios, productoras, distribuidoras y exhibidoras que justificaron los gastos a través primero de la reposición de los programas y, más tarde, de la edición para el mercado de video hogareño. La comerciabilidad de tales archivos, hoy indiscutida, no pareció gozar de viabilidad entre los planeamientos de los funcionarios de los canales argentinos entre sus momentos fundacionales y hace unos diez años atrás. Salvando excepciones (por ejemplo, Goar Mestre), la casi totalidad de los programas, ciclos de ficción y unitarios que alguna vez se emitieron, se evaporaron de las filmotecas, archivos y videotecas oficiales. Por supuesto, esta circunstancia genera una neblina surrealista (en algunos casos, ennoblecedora del recuerdo) sobre algunos títulos paradigmáticos. Con la reemisión de *Rolando...*, tenemos posibilidad de cruzar el recuerdo de la serie con la visión actual (luego de 36 años de su emisión original y 27 de su última reposición).

Para ofrecer una visión histórica del fenómeno, entrevistamos al estudioso Darío Billani, especialista y autor de

la *Historia Integral de la Televisión Argentina*, citada por la mayoría de los textos del tema publicados en nuestro país. Luego, como matiz, citaremos recuerdos personales de televidentes de la época y contrastaremos con un testimonio antagónico. ¿La auténtica estatura del ciclo? Hay tantas realidades como receptores...

Buenas noches, Sr. Billani. Le molesto para hacerle unas preguntitas, ¿dispondría de diez minutos?

Buenas noches, Sr. Lavia. Dispongo de años para usted, jajaja

Le aseguro que no se trata de un paquete de turismo. Le propongo hacer un viaje, ¿accedería a retroceder al año 1972?

Será más que un placer...

Se dice que ROLANDO RIVAS, TAXISTA revolucionó la historia del teleteatro argentino. ¿Fue para tanto? ¿Hasta esa época, cuáles eran los hitos del género?

Bueno... cuando un género, sobre todo el teleteatral tan esquematizado entonces, promueve un giro de 180 grados podemos afirmar que "fue para tanto". El teleteatro argentino, a partir de *Rolando Rivas, taxista* introduce un nuevo lenguaje dentro del género, lo cambia para siempre. Y aquí la genialidad: sobre un esquema hartamente repetido "muchacho clase media baja-adolescente capri-



SOLEDAD SILVEYRA Y CLAUDIO GARCÍA SATUR

chosa y rica", se introduce la creatividad. Una historia verosímil, porteña, de la calle, del pueblo... Los personajes comienzan a hablar como la gente de la calle, lo cual inmediatamente provoca una identificación y hasta cierta complicidad con el televidente. Las cámaras en la calle (proeza para la época), dentro de un taxi, en las plazas, en los cafés de la ciudad le otorgan a la historia una frescura hasta entonces nunca mostrada en un ciclo de ficción y menos en una historia de amor. Detrás de *Rolando...* hay éxitos memorables: *El amor tiene cara de mujer* y *Cuatro hombres para Eva* (de Nené Cascallar), *Muchacha italiana viene a casarse* (de Delia González Márquez), *Simplemente María* y *Rafael Heredia, gitano* (de Celia Alcántara) y *Nostalgias del tiempo lindo* (de Abel Santa Cruz), entre otros títulos. Es importante destacar una perla histórica: no es la primera vez que un taxista es el personaje central de una telenovela; en 1968 Gerardo Galván escribe *Me llamo Julián, te quiero* con Juan Carlos Dual como el taxista y Nora Cárpena (quien protagonizaría la segunda temporada junto a Rivas) en los roles centrales. Aquella novela fue la primera en encuadrar una historia de amor dentro de un marco escenográfico urbano, sin el suceso que en 1972 provocó *Rolando Rivas...*

**¿Sabes algo de cómo fue la génesis del proyecto?
¿Cómo lo recibió el público, al que imagino atribulado entre tantos funestos hechos en la vida real?**

Migré ha contado la historia muchas veces. Hasta entonces había sido uno de los autores pilares del Canal 9 de Romay, a quien le presenta la idea por primera vez. Es sabido que Alejandro Romay siempre introdujo sus ideas y sugerencias para todos y cada uno de los programas producidos en su canal (de ahí aquello de "Idea: A.R."). Sobre esa base, el Zar rechaza la idea y reprende a Migré diciéndole: "Estás loco Alberto, ¿cómo se te ocurre sacar una novela desde adentro de un taxi?". Este hecho provocó un distanciamiento entre autor y productor que recién se repararía en 1986. Con la idea de *Rolando...*, el autor recalca en las huestes del 13 donde ya los hermanos Vigil habían comprado un gran paquete accionario. Le otorgan el espacio de los martes a las 22, condicionándolo a que si la historia no concita interés (léase "rating") en tres meses sería levantada de la programación- El martes 7 de marzo de 1972, a las 22 sale al aire el primer capítulo y en menos de un mes la histo-

ria gana la calle, la gente y revoluciona el género. ¿Por qué la inmediata identificación? La Argentina vivía los aciagos tiempos de la dictadura de Lanusse y comenzaba a ebullición en pro de la vuelta a la democracia. Eran los tiempos de los jóvenes revolucionarios, del amor por las ideas, de las utopías y los sueños. Rolando Rivas era un soñador, un ser como tantos de la gran ciudad que buscaba en el amor el remanso para una vida gris y hasta mediocre. Huérfano y único sostén de una familia compuesta por la hermana mayor (María Elena Sagrera), un hermano que luego se revelaría como guerrillero (Darwin Sánchez) otro adolescente con las rebeldías de la época (Pablo Codevila) y una hermanita en edad escolar (Miriam Antelo). Soportaba el asedio de una cuñada (Leonor Benedetto) y a duras penas sobrellevaba una pobre relación con su novia del barrio (Mabel Landó) pese a la férrea oposición del padre de la muchacha (Antuco Telesca), quien odiaba a los taxistas porque culpa de "uno que por no llegar tarde a la cancha", atropelló a su esposa sumiéndolo en la viudez. Sobre ese panorama que, convengamos, se asemeja a tantas historias reales conocidas, el amor de una joven le otorga a la vida del taxista un horizonte de esperanza pero con elementos que sólo Migré sabía construir. Migré fue el único autor que supo escribir con el lenguaje de la gente, le dio a la televisión una cantidad importantísima de títulos que tenían que ver con la gente, con el pueblo, con el ser urbano- Ahí es donde se produce ese fenómeno tan extraño, y a la vez apasionante, de la identificación del televidente con una historia o personajes que hablan su mismo idioma, que saben de su propia historia, que caminan y viven en su misma ciudad.



ALBERTO MIGRÉ
(IMAGEN GENTILEZA DARÍO BILLANI)

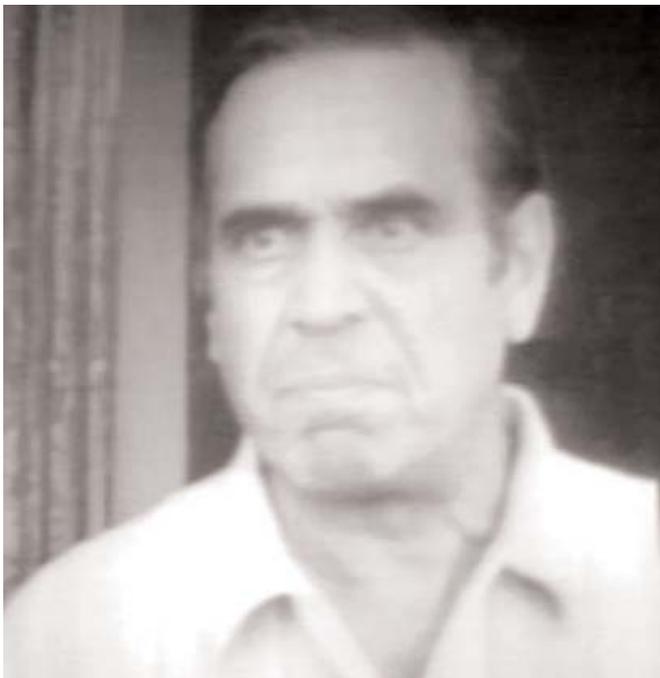
**Ciertamente Migré, fue uno de los titanes de la telenovela argentina. ¿Era en 1972 un autor consagrado?
¿Cuáles habían sido sus éxitos?**

Ya en 1972 Migré era un autor respetadísimo. Para un actor, ser convocado por Alberto Migré era un pasaporte seguro a la popularidad. Había comenzado a escribir historias cuando tenía poco más de 17 años, en la desapa-

recida Radio Argentina. No hay que olvidar que la gran pasión de Migré fue la radio, a la que dedicó sus últimos trabajos. Antes de *Rolando Rivas...*, había logrado éxitos importantes: las historias protagonizadas por el rubro Beatriz Taibo-Atilio Marinelli para el *Teleteatro Palmolive del aire* (canal 13, 1963), *Su comedia favorita* (1965 a 1970) con Guillermo Bredston como protagonista exclusivo y elencos rotativos, *Lo mejor de nuestra vida... nuestros hijos* (1967) donde convoca a Delia Garcés en lo que sería su único ciclo en televisión. Un título de los tantos que preceden a *Rolando...* merece párrafo aparte: *Mujeres en presidio* (canal 9 - 1967/68) donde adaptando una historia que había sido éxito en radio y TV (*0597... da ocupado*) construye por primera vez en la tv argentina una historia que muestra las vivencias de mujeres dentro de una cárcel.

¿El formato de episodios de hora y media era habitual para el género? ¿Y el horario de martes a las 22?

Desde 1964 se inaugura, sobre todo en el canal 9, el formato de 90 minutos para el teleteatro semanal; modalidad que paulatinamente es adoptada por el resto de los canales. Entonces, el horario central estaba radicalizado en dos franjas horarias: 20.30 a 22 y 22 a 23.30. El canal 13 ubica la novela después de *Martes con Horangel* (ambos ciclos debutan el mismo día) y antes de *Actualidad en 24 horas* (el habitual resumen de noticias del canal). Como dato curioso, te cuento que el día que el primer capítulo de *Rolando...* sale al aire; a la misma hora, canal 9 emite el undécimo capítulo de la reposición de *El hombre que volvió de la muerte*. Si recordamos que García Satur fue parte del elenco de *El hombre...*, no es un dato menor...



ANTUCO TELESKA

¿Qué me dices de los protagonistas principales? ¿Fueron elegidos por el autor en base a popularidad o rango interpretativo?

Claudio García Satur fue una elección de Migré; lo vio

inmediatamente como el personaje. Ya habían trabajado juntos en *Adorable Profesor Aldao* (el último título de Bredston para *Su comedia favorita*) Para el personaje de Mónica Helguera Paz, el autor pidió a Nora Cárpena; pero cuestiones contractuales determinaron que la protagonista femenina fuese Soledad Silveyra quien a pesar de sus



MARÍA ELENA SAGRERA

20 años, venía con una carrera importantísima, ya era primera figura y con un par de éxitos en su haber. Sin dudas, la gran apuesta fue Satur. Lanzar un actor de reparto, medianamente conocido a un protagónico absoluto y en un canal como el 13, habla de la finísima intuición de Migré como autor y productor.

En el elenco creo que hay dos favoritos tuyos, María Elena Sagrera y Antuco Telesca. ¿Qué nos puedes decir de ellos?

Es verdad. Más favoritos de Migré que míos. Aquí hay otro punto importante para señalar: la fidelidad del autor con un grupo de actores de reparto excepcionales que quedaron grabados para siempre en la memoria de los televidentes. Se dio el lujo y tuvo la osadía de recuperar a Fanny Navarro (relegada y marginada por su pasado peronista) e incluirla en *Mujeres en presidio*. Apostó, como él mismo declaraba en los reportajes, a "grandes actores que permanecen olvidados", muchos de ellos provenientes de la radio: Antuco Telesca (un grande de verdad, un valor irrepetible), Mario de Rosa, Dora Ferreiro, Elsa Piuselli, Susy Kent, Sara Prósperi, Hilda Bernard, Tomás Simari, Nina Nino; otros, como Marita Battaglia figura emblemática de los teatros independientes. Además, recuperó actores cómicos para quienes creó personajes dramáticos: Guillermo Rico, Osvaldo Canónico, Haydée Padilla. Actores de profunda extracción teatral como Blanca Lagrotta, China Zorrilla, Paquita Más y María Elena Sagrera, una actriz estupenda egresada del Conservatorio Nacional de Arte Dramático, hoy injustamente olvidada,

¿Cómo es eso del "hermano guerrillero"? Y más allá del detalle, ¿qué limitaciones tenían los autores (Migré en este caso) a la hora de poner en el libro aspectos complejos de la realidad? Digo, ¿no suponía algún tipo de peligro?

Evidentemente la tarea no era fácil. Había mesas de lectura en los canales donde se supervisaban y censuraban libretos (sobre todo en tiempos de gobiernos militares). Ante una realidad tan latente en esos años, no pudo soslayarse esa situación dentro de la trama. Rolando tenía un hermano, Quique, integrante de un "grupo comando" que muere en un enfrentamiento con la policía. Simultáneamente se descubre que era uno de los participantes de secuestro de Fernando Helguera Paz (Luis Politti), padre de Mónica. Cuando la repetición de 1979, no fue eso lo que molestó a las autoridades militares sino la presencia de Politti por entonces exiliado en España. La versión que se emite por VOLVER no tendrá esos elementos, todo lo de Politti fue cortado. Por esa razón, Migré siempre se opuso a la reposición de la novela, no quería ofrecer una obra mutilada. Volviendo a las limitaciones, había temas que no podían tratarse directamente: homosexualidad, adulterio, cuestiones religiosas, drogadicción, etc. Algunos autores pudieron sugerir esos temas en sus novelas o unitarios y evadir la censura de manera original e inteligente; otros no pudieron o no quisieron y optaron por el camino del teleteatro-folletín.



LUIS POLITTI

Aparte del reconocimiento popular (medido en el rating), ¿hubo reconocimiento a nivel de prensa o premios de cronistas? Y, dentro del seno televisivo, ¿hubo imitaciones o remedos?

El reconocimiento del público fue inmediato y eso, obviamente, se tradujo en las cifras del rating. Algunos periodistas de entonces cargaron feos tintas contra Migré y la novela. Desde *Satiricón*, genial exponente del mejor humor gráfico de los '70, se lanzaban ironías y críticas (algunas muy duras) contra la televisión toda y especialmente contra el teleteatro. Un ejemplo concreto de esto se expone perfectamente en el libro *TV Guía Negra* (Ediciones de La Flor, 1974) donde pueden leerse críticas de los periodistas Carlos Ullanovsky y Sylvia Walger, presentados en el texto como "los más lúcidos fiscales de la televisión argentina".

Con respecto a imitaciones, no las hubo; sólo una olvi-

dable remake de la novela titulada *Ella contra mí* (Canal 9, 1988) emitida en formato diario y adaptada por Elio Eramy. Del elenco original, sólo fue incluido Guillermo Rico cubriendo el papel que otrora desarrollara Antuco Telesca.



BEBA BIDART

Antes mencionaste que "la cámara sale a la calle". ¿Con qué técnica eran realizados estos fragmentos en exteriores? ¿Filmación con película de 16 o grabación en videotape? ¿Hay algún ciclo que haya instaurado esta modalidad o ya es incorporado con el inicio de la TV argentina?

En el primer episodio las cámaras de estudio salen a la calle y muestran a Rolando Rivas, enfrente a la entrada de Canal 13, presentando la novela. En el mismo capítulo hay escenas tomadas en 16 mm, que muestran al taxista por las calles de Buenos Aires, Roberto Denis, un director lúcido y eficaz, le supo imprimir a la novela un ritmo urbano hasta entonces no conseguido o no utilizado para un teleteatro. Hay que tener en cuenta que entonces no existía la cámara de video tape (bautizada por el ciclo periódico "Videoshow" como "la máquina de mirar") y sacar las enormes cámaras de estudio a la calle implicaban movilizar un camión de exteriores. Este aspecto le demandaba a la producción (y al canal, claro) gastos considerables. Si bien recurrir al formato de 16 mm resultaba más económico, significaba al mismo tiempo demoras considerables ya que ese material debía someterse al lógico proceso de revelado y el posterior empalme con el formato en video tape.

Hemos avanzado la entrevista en numerosos aspectos, pero aún no hemos hablado del argumento de Rolando Rivas, Taxista durante su primera temporada y que cambios hubo durante la segunda.

Como te conté antes la historia es simple: un taxista de barrio, aparentemente único sostén de una familia compuesta por tres hermanos, más uno casado y los habituales avatares de la profesión. En medio de esas circunstan-



El canal Volver repone en su horario original (Martes, 22hs) el ciclo. ¿Sabes algo de este esfuerzo? ¿Estaba el ciclo perdido acaso? Luego de su emisión original, ¿cuántas veces fue repuesto?

El ciclo no estaba perdido, pero sí con los cortes efectuados en la reposición de 1979. Las razones por las cuales no se emitió antes le corresponden totalmente a Migré; se resistía a que se emitiera una creación tan importante en una versión atropellada por la censura. El trabajo del canal Volver, por lo que pudo verse en el primer episodio, es impecable y denota un esfuerzo poco común a la hora de recuperar o salvaguardar material de televisión. Es una iniciativa que hay que aplaudir y apoyar para que se extienda con todos los ciclos que lograron salvarse de la desmemoria de un puñado de funcionarios incapaces.

Testimonios de televidentes

Corría el año 1972 cuando Canal 13 pone al aire en



MARCELO MARCOTE

forma semanal *Rolando Rivas, Taxista* (en la época del entrañable logo del "Telepibe"), cuya acción transcurre en nuestra ciudad, siendo su principal intérprete Claudio García Satur en el personaje del título de la obra. Creo que fue la tira que mejor ha ilustrado las andanzas de un "tachero" de la noche porteña. Cada semana en episodios correlativos, había un personaje relevante como artista invitado y después de 36 años, perdura como una de las mejores telenovelas que nos haya dado la televisión argentina. Acompañando a Satur una Soledad Silveyra que daba brillo al rol de Mónica Helguera Paz. Junto a ellos quiero resaltar a Luis Politti, en el rol del padre de Mónica (lamentablemente el actor dejaría la tira por conflicto con la producción) y la revelación de Carlos Artigas en el rol de "Cortito", amigo de Rolando de la barra del café. También rescato a dos personajes que aportaron calidez y ternura, ellos son una hermosísima Nora Cárpena y un inolvidable Marcelo Marcote.

Carlos Oscar Vasek (cinéfilo)

cias, irrumpe el amor en la figura de una adolescente de la clase alta. La primera temporada recorre todas las circunstancias que desembocarán en la concreción de esa relación, la cual se concreta con el esperado casamiento. Esta historia simple y a primera vista poco original, fue contada de una manera excelente y enriquecida con imágenes creativas, música adecuada y hasta con fragmentos de *El Principito*, que eran leídos por Rolando Rivas. Antes de iniciar la segunda temporada, Soledad Silveyra decide abandonar la novela y nuevamente encontramos una salida inteligente de Migré: consigue que el público odie el personaje de Mónica Helguera Paz. Como el propio autor ha dicho en muchos reportajes: "Matar el personaje hubiese implicado plantear un recuerdo permanente. Habría fotos, recuerdos, sensaciones".

La segunda temporada incorpora el personaje de Natalia Riglos Arana (Nora Cárpena), viuda de un guerrillero, el "Ñato Córdoba" (otra vez se traza un paralelo con la realidad nacional) y con un hijo pequeño, Quique (Marcelo Marcote). Natalia, será el nuevo amor de Rolando. La temporada 1973 posibilita renovar e incorporar nombres al elenco: Santiago Gómez Cou, Mecha Ortiz (con un papel especialmente escrito para ella), Eva Dongé, Blanca Lagrotta (estupenda actriz, también incondicional de Migré), Jorge Barreiro, Guido Gorgati y Claudia Cárpena, entre otros.



LEONOR BENEDETTO



¿No es genial? Un gran abrazo y Dios ilumine a don Migré.

Francisco Pesqueira (Actor)

Debo confesar que en 1979, yo prefería *El Zorro* antes que *Rolando...* Pero creo que es justo hacer una pequeña mención para uno de los integrantes, hoy lamentablemente olvidado: un grande del buen humor, Guillermo Rico. También, ¿por qué no? mencionar al músico "Pocho" Gatti y al cantante Carlos Paiva, hacedores del leiv-motiv de Rolando Rivas. Particularmente recuerdo un capítulo en donde el protagonista llevaba en su taxi a Juan Marcelo. Iba al canal porque debía participar en el programa de Pipo Mancera. Por la noche, Rolando recordaba a su amada y de fondo se escuchaba el tema "Volver a enamorarme" de J.M. Rolando pasaba un vaso de whisky sobre su frente mientras añoraba a Mónica. ¡Sensacional! ¡En el elenco de apoyo estaba también Beba Bidart! Y la Benedetto. ¡Aplausos para todos ellos!

Julio Uyúa (cinéfilo e integrante de "Nostalgia por lo Inmediato")

Hace un par de años vi *Piel naranja* por *Volver* y quedé fascinado. ¡Qué diálogos!, ¡qué maravillosos actores! (China Zorrilla, Marilina Ross, Arnaldo André, Raúl Rossi, Fernanda Mistral, Haydée Padilla, Berta Ortega, María Valenzuela, etc). ¡Genial! Pensar que ví el final cuando era pequeño y no pude dormir por dos semanas por la impresión que me causó. Con *Rolando Rivas, taxista* me pasa algo similar. No la vi en su año original de estreno (aunque no soy Darío Lopilato tampoco soy Mario Labardén) sino por su reposición en 1979 (si no memorizo mal lo daban antes de la copia a los almuerzos que hizo Analía Gadé por Canal 13). Tengo absolutamente presente a todo el elenco. Me quedó una escena en que estaban todas las viejas (Pepita Muñoz, Margarita Luro, Dorita Ferreiro, Paquita Más (excelente), Edelma Rosso, Idelma Carlo y Susy Kent). Recuerdo que también actuaban Luis Politti, Santiago Gómez Cou, Antuco Telesca, Dorys del Valle, María Elena Sagrera (¿dónde estará esa actriz?). No puedo olvidar una escena que me da mucha ternura (no tengo cable y no puedo ver *Volver* y me encantaría verla de nuevo) en la que Marcelo Marcote llama por teléfono y responde Sagrera.



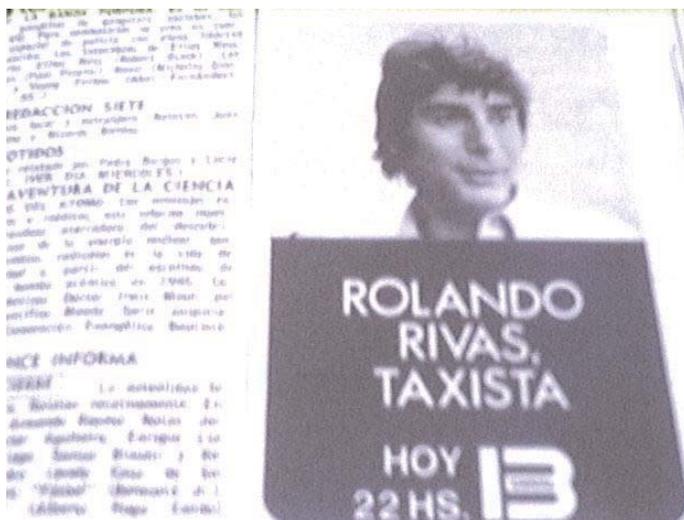
GUILLERMO RICO

Sagrera: Hola ¿quién habla?

Marcelito: ¿Está Rolando?

Sagrera: No está, señorita.

Marcelito: ¡No soy señorita, señor!



Liliput bizarro y loco: Enanos en la pantalla



Se trata de los grandes titanes de la serie B, ninguno de los cuales superaba el medio metro de estatura. Enanos acondroplásicos, lili-putienses y otros habitantes asombrosos de Tiny Town

El Abuelito

Artículo publicado originalmente en 2000
Maniacos #37
(septiembre 2008)

No tenían nombre, pero hace poco nadie sabía como se llamaban. Ni alma siquiera hasta entrado el siglo XVI, cuando la Iglesia Católica se la concedió en señera enciclica. No figuran en los repartos, ni alcanzan fama, ni premios, ni memoria. Por no tener, no tienen ni estatura. Bueno, la tienen pero más bien menguada.

Destinados desde siempre al espectáculo, los enanos son, junto a los gorilas, las únicas criaturas del mundo real que han alcanzado el estatus de ícono del fantástico. Más allá de su talento, que algunos mostraron a raudales, frecuentaron cine a toneladas, de la gran producción al serial y a toda la gama de la B a la Z. Enanos de celuloide hay muchos, pero no se trata ahora de hacer un censo. Hoy les toca conocer a cuatro de entre ellos, los más ilustres, gente que supo hacer virtud de su propia naturaleza. Seres bizarros por excelencia, dedicados desde el advenimiento del cine a imponer su presencia, siempre acogida con regocijo.



THE WIZARD OF OZ (1939) EN LA TIERRA DE LOS MUNCHKINS

Greetings from Tiny Town

Tiempos pasados, señoritos, menos timoratos que estos, en los que a nadie avergonzaba contemplar trapezistas, cantantes o músicos acondroplásicos. Desde Europa emigraron un montón de ellos hacia la tierra prometida, una Norteamérica en la que reyes del espectáculo como Barnum & Bailey o los Ringling Brothers ofrecían trabajo seguro para quien cultivase sus habilidades en alguno de los shows más grandes que la vida que bajo el mando de tales magnates recorrían el país de este a oeste.

Los seres pequeños impusieron durante décadas un star-system paralelo cuya popularidad hoy no puede ni concebirse. Tomaron nombres rimbombantes y vidas inventadas, como el General Pulgarcito, descubierto por Barnum en 1842, que aparecía en escena ataviado de escocés, Hércules o Napoleón, cuya existencia entera se transformó en espectáculo y a cuyo entierro asistieron nada menos que diez mil personas; Waino y Plutano, los Salvajes de Borneo, dos hermanos gemelos oriundos de Connecticut algo retardados; la Princesa Tiny, de 47 cm, que se reclamaba aristócrata y tenía seis dedos en la mano derecha; el Mayor Mite, un dandy de medio metro colaborador en los cortos de "La Pandilla" de Hal Roach; la Princesa Wee Wee, bailarina de revista, proclamada por la crítica como "la mujer pequeña más perfecta del mundo"; Luz Villalobos, la estrella enana de Chihuahua y su cuadro de danza española...

El enano más bello del mundo

De los años '20 a los '40, no hubo parque de atracciones en Estados Unidos que no tuviese su Tiny Town, una pequeña urbanización que reproducía en miniatura el suburbio de cualquier ciudad, donde los enanos residían

y recibían al público visitante disfrazados con pelucas y haciendo cabriolas. En una de estas extrañas "midget villages" se dio a conocer la Doll Family, compuesta por Harry, Daisy, Grace y Tiny, un grupo de pequeños actores llegados de Alemania a principio de los años '20.

Kurt Schneider se llamaba el patriarca del clan, un hombre en miniatura con ademanes de señorito que solía aparecer vestido de etiqueta luciendo sus 50 cm más chulo que un ocho, rostro aniñado, cabello rubio, cigarrillo en mano, altivo y mosqueado. Cuando llegaron a América, los Schneider adoptaron el apellido Earles, y con este nombre empezó el pequeño Harry sus andanzas, entre las que se cuentan algunas apariciones en producciones mudas insignificantes.

En una de tantas incursiones que el dipsómano y bonachón Tod Browning solía hacer por las ferias añorando de sus años pasados como artista de circo, vino a trabar amistad con Harry Earles. Fue el hombre diminuto quien le llamó la atención sobre los relatos de un escritor de segunda, Clarence "Tod" Robbins, autor de una novela desquiciada muy próxima a la sensibilidad enfermiza de Browning. Se llamaba *The Unholy Three* e inmediatamente conquistó al cineasta, que en 1925 estrenó la película con el mismo título (Argentina: *La Bruja*, España: *El Trío Fantástico*). El consejo de Harry era interesado, ya que contaba con el papel del enano que forma parte sustancial de una trama inolvidable: compinchado con el forzado del circo, un ventrílocuo (el gran Lon Chaney) decide convertirse en anciana. Abre una pajarería en la que vende loros y animales de compañía para introducirse como dulce abuelita en casa de sus clientes millonarios junto al que llama su nieto, Harry Earles vestido de bebé y metido en un carricoche de paseo. Cuando no lo ven, el pequeño desvalija cajas fuertes y hasta asesina los incautos clientes.

Tres son multitud

Pero el Trío Fantástico, como los Tres Mosqueteros,



TRES MUNCHKINS CANTAN "DING DONG, LA BRUJA HA MUERTO". A LA DERECHA, HARRY EARLES

son cuatro: al gigante, al travesti y al enano, se suma un gorila que tienen en casa metido en una jaula y que acabará por zamparse a los malvados. Contado así mucho sentido no tienen, la verdad, pero como siempre Browning construye con materiales absurdos una obra maestra de perversidad y relaciones humanas al borde del delirio. Imágenes que se clavan en la retina: la del menudo Earles fumando un puro ataviado con camisón entre infantiles juguetes; las escenas de la feria, con la mujer gorda, el tragasables y el muñeco parlante; la del Trío huyendo de la policía en un coche, con Chaney llevando bajo el brazo a Harry y Victor McLaglen metiendo al simio en la parte trasera... cine mágico, del que hace sudar, turba e hipnotiza. Y para que vean como cambian los tiempos: entonces gustó tanto que cinco años después se rodó una versión sonora, la única en que se oye hablar a Chaney, calcadita de la muda y en la que Earles repite su inmortal papel, con voz chillona y cascada y mala leche a raudales.

Enanismos

La Little People of America (LPA) define el término "enanismo" como una condición médica o congénita que impide a un adulto superar la talla de 147 cm. De acuerdo a su causa, el enanismo se clasifica en acondroplasia, oseocondroplasia, condrodistrofia, y osteocondrodistrofia.

Acondroplasia: La acondroplasia es la causa más común de enanismo. Afecta a uno de cada 40.000 niños y no parece haber una diferencia entre varones y mujeres. Este tipo de enanismo implica malformaciones óseas que conducen a un desarrollo incompleto. Los acondroplásicos tienen características anatómicas específicas, como torso de tamaño normal, brazos y piernas cortos, cabeza grande, frente prominente, nariz achatada en su parte superior (entre los ojos) y dientes amontonados. Su estatura promedio es de 1,30 metros.

En inglés el término "Midget" solía ser utilizado como sinónimo de "Dwarf" (enano). Pero en la actualidad "dwarf" denonima a los enanos acondroplásicos, en tanto que "midget" sirve para denominar a las personas de corta estatura que mantienen sus proporciones humanas a pesar de su tamaño.



HARRY EARLES Y DAISY EARLES EN FREAKS (1932)

El sendero de las baldosas amarillas

Habla que te habla, Harry, que era muy leído, le enseñó a Browning otro relato del mismo escritor, "Espuelas", versión casi literal de lo que se convertiría en *FREAKS* (Arg: *Fenómenos* / España: *La Parada de los Monstruos-1932*), cuyos derechos cinematográficos tenía comprados la Metro. Tocaría aquí ponerse a decir y no parar de esta joya cumbre: que si la fascinación de Browning por la mutilación, el circo y la otredad, que si sus planteamientos radicales e inéditos, que si también sale Daisy, la hermana de Earles, que si provocó tanto a la sociedad de su época, que si tal y que si cual: a ver, si alguno de ustedes no la ha visto, haga el favor de dejar de leer y marcharse castigado al cuarto oscuro.

Baste señalar que comercialmente no estuvo Harry muy acertado porque *Freaks* disgustó tanto a su productor, Louis B. Mayer, que después de condenar al ostracismo a Browning, vendió los derechos al Gran Amo de la explotación de los años '30, el incorregible Dwain Esper (director de perlas como *MANIAC*, *MARIHUANA-WEED WITH ROOTS IN HELL* o *HOW TO DRESS IN FRONT OF YOUR HUSBAND*) para que la exhibiese por las ferias del pueblo, proscrita durante décadas de todo circuito de distribución.

La carrera cinematográfica del enano guapo parecía llegada a su fin cuando una producción justamente mítica vino a dar nueva oportunidad a la gente pequeña, sacán-

dola por un instante de los abismos de la serie B a la que cada vez más se veía relegada. La película es esa cima del cine lisérgico llamada *THE WIZARD OF OZ* (El Mago de Oz-1939). No hubo pequeño actor que no estuviese dispuesto a aparecer como munchkin para dar la bienvenida a Dorothy de Kansas. Para Earles y la Doll Family aquellos trajes y peluquines de colores significaron su despedida del cine; no así para un enano diminuto y malencarado, veterano de la pantalla que ya había aparecido en *FREAKS* y que entre un centenar de chiquitines más se dedicaba a dar palmas y armar jarana en torno a Judy Garland.

El Rey de Liliput

Desde que en 1929 hiciera de engendro submarino en la versión muda de *THE MYSTERIOUS ISLAND* (La Isla Misteriosa) y de enano diabólico en la extraña y sofisticada *SEVEN FOOTPRINTS OF SATAN*, Angelo Rossitto, que así se llamaba la superestrella de Mundo Liliput, supo de las grandes posibilidades de su físico. Cetrino, de rostro cortado a hachazos, una gran cabeza toda ojos y boca, acondroplásico (que quiere decir cabezón y de miembros muy cortos), moviendo su cuerpo diminuto y vivaz con expresión perpetuamente amenazadora, Angelo construyó a lo largo de sus más de 50 años de carrera un ícono del fantástico labrado título a título, a través de los más extravagantes papeles. Después de haber trabajado con actores míticos (Conrad Veidt, Lon Chaney) fue su amigo John Barrymore, el Dr. Jekyll de la versión de 1920, quien le animó a seguir en el cine. Como todos



ANGELO ROSSITTO CAE FRENTE A BELA LUGOSI EN THE CORPSE VANISHES (1943)

los enanos procedentes del circo, ejerció algún tiempo de doble de actores niños; en concreto, y por difícil que resulte de creer, de la tierna y angelical Shirley Temple.

Era la época anterior a la autocensura de las productoras, y el trabajo no faltaba, así que con los ahorros conseguidos, Angelo montó un kiosco de prensa cerca de los estudios y se puso a vender periódicos entre rodaje y rodaje. Hombre bragado, fue uno de los pocos intérpretes de *FREAKS* que se proclamó orgulloso de la película y salió a defender a Browning cuando se le atacaba como loco y perverso; fundó el primer sindicato de enanos que la historia registra, la "Little People of America Association", mas su espíritu combativo no pudo con las mojigaterías que se avecinaban, cuando en nombre de correcciones políticas varias, mostrar en la pantalla seres menudos pasó a considerarse de mal gusto y los enanos se vieron desterrados a la gloria de la serie Z.

Yo quiero ser Angelo Rossitto

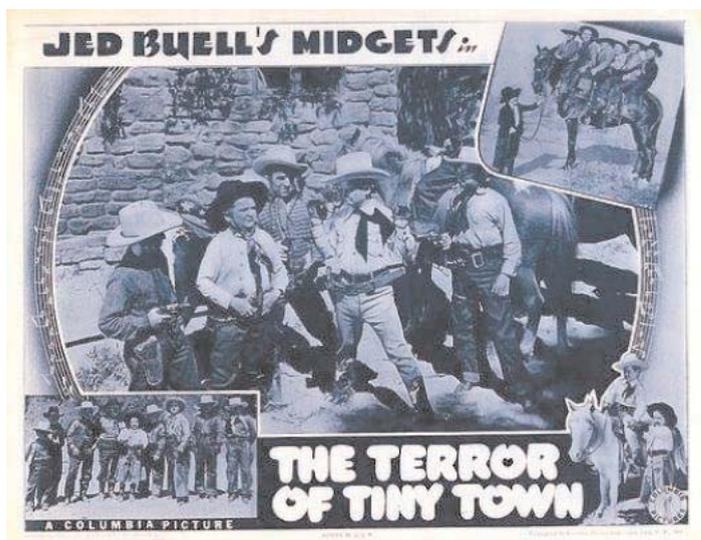
Fue terminar el rodaje de *SIGN OF THE CROSS* (El Signo de la Cruz-1932) de Cecil B. De Mille, donde Angelo luchaba en el circo romano al frente de una horda de pigmeos contra un grupo de amazonas, y encontrarse con que los pequeños ya nada podían esperar de las majors. Lejos de amilanarse, nuestro hombre instaló sus reales en productoras pobres como Monogram y PRC, junto a toda una plétora de acotres allí arrumbados por practicar cine de horror.

Angelo no tardó en hacer buenas migas con el Bela Lugosi de la época yonqui, merodeando por la fantasmal mansión de *THE CORPSE VANISHES* (Orquídeas Mortales-1942) o secundándolo como sicario contra George Zucco en la sin pies ni cabeza *SCARED TO DEATH* (1947); Karloff lo conoció como diminuto comerciante chino en una de sus encarnaciones como improbable detective oriental, en *MR. WONG IN CHINATOWN* (Mr. Wong en el Barrio Chino-1939); Sherlock Rathbone Holmes se lo encontró saliendo de una maleta caracterizado de Bongo el Salvaje de la Selva en *THE SPIDER WOMAN* (1944); luchó contra Johnny Weissmuller en *JUNGLE JIM IN PYGMY ISLAND* (1950); fue uno de los tres cerditos en la joya de la extravagancia *BABES IN TOYLAND* (1934) zurrándose con el Gordo y el Flaco; acompañó a Maria Montez entre purpurinas y damascos en *ALI BABA AND THE FORTY THIEVES* (Alí Babá y los 40 Ladrones-1944); estuvo como demonio en *DANTE'S INFERNO* (La Nave de Satán-1935); hizo de gnomo en la maravilla onírica *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM* (Sueño de una Noche de Verano-1935) del gran Dieterle.

Las Mujeres Araña

Con la década de los '50 vino la tele y el cine Z más loco y decadente. Y en él estuvo prolífico nuestro acon-

Pistolas Chiquitas



Imperdonable sería no nombrar el título liliputiense por excelencia, un western de argumento ortodoxo en que no falta el chico, la chica, su viejo tío ranchero, el saloon, la barbería y la horda de bandidos malos. Pistoleros y cabareteras, persecuciones y tiroteos, todo muy manido si no fuese porque la cinta está completamente interpretada por enanos, con decorados a su medida y ponies en lugar de caballos.

El inagotable Sam Newfield es el responsable de tan feliz idea; para ello contó con una compañía teatral acondroplásica, los Jed Buell's Midgets, en la que hay hasta una cantante sexy un chiquilín acróbata. Con semejantes premisas puede imaginar que *THE TERROR OF TINY TOWN* (1938) no puede aburrir a nadie, al menos si es persona de gusto y abomina como es ley de lo vulgar y lo contemporáneo.

El enano olvidado



JOHN GEORGE, ALDEANO, EN *BRIDE OF FRANKENSTEIN* (LA NOVIA DE FRANKENSTEIN-1935)

John George era su nombre de batalla, aunque había venido al mundo como "Tufei Fatella" en 1898 en algún recoveco de la Siria otomana. Si bien no era un enano acondroplásico, su corta estatura y su escoliosis galopante (que le daba un aspecto de jorobado), le permitió una precoz salida laboral en el Hollywood de los años '10, llegando a convertirse en algo así como favorito de Rex Ingram, que lo utilizó en varios filmes a partir de *BLACK ORCHIDS* (Orquídeas Negras-1916), de los que mencionaremos *THE PRISONER OF ZENDA* (El Prisionero de Zenda-1922), *SCARAMOUCHE* (Scaramouche-1923) y *MARE NOSTRUM* (Mare Nostrum-1925).

Liam O'Leary, biógrafo de Ingram, dice que el director se cansó del vicio de George por las apuestas, y luego de completar *Mare Nostrum* en Niza, Francia, lo envió de regreso a Estados Unidos. Tod Browning empleó a George en varios vehículos para Lon Chaney, como *OUTSIDE THE LAW* (Fuera de la Ley-1920), *THE ROAD TO MANDALAY* (El Tuerto de Mandalay-1925) y *THE UNKNOWN* (El Hombre Sin Brazos-1926), donde interpretaba a "Cojo", asistente de Chaney y personaje esencial del memorable filme.



En esta escena de *FORCE OF EVIL* (La Fuerza del Destino-1948), John George está sentadito en un juzgado y observa a las estrellas del filme, John Garfield y Thomas Gomez.



LON CHANEY Y JOHN GEORGE EN *THE UNKNOWN* (1926)

También secundó a otros íconos del terror, como Boris Karloff en *THE BELLS* (Las Campanas-1926) y fue el único intérprete en aparecer en ambas versiones de *DRACULA* (1931), la hispana con Villarías y la versión oficial con Bela Lugosi. Durante el cine sonoro, George apareció en innumerables filmes de todo tipo, usualmente como extra, poniendo a prueba la atención del espectador aficionado, siempre alerta para percibir la aparición de George en cualquier fotograma de multitudes, como los que ilustran este apartado.

D.L.

droplásico. Como muestra un botón, que no los quiero marear con tanto dato, vayan tres ejemplos. El primero, uno de los títulos más torpes y extraños de la década: *MESA OF LOST WOMEN* (1953), un destarifo de laboratorios, sabios locos (Jackie Coogan, el Tío Lucas de la Familia Addams) y pin-ups de formas turgentes haciendo de mujeres araña con uñas descomunales, que a la media hora consigue levantar fuerte dolor de cabeza. Angelo repite uno de sus roles habituales, el de ayudante del mad doctor. ¡Da gloria verlo aupado en su taburete extra largo mientras maneja frascos y probetas!

La segunda perla, *INVASION OF THE SAUCER MEN* (1957). ¿Recuerdan a los marcianos cabezones de grandes dientes que deambulan de un lado a otro pinchando a la gente con sus manos-jeringas? Pues Angelo y no otro era quien se ocultaba bajo tan venerable ícono de la ciencia-ficción cincuentera.

Tercer ejemplo, su participación como vendedor de periódicos, un papel a su medida, en la obra de culto

DAUGHTER OF HORROR (1955), genialidad muda e insólita de narrativa afilada como cuchilla de afeitar.

Más allá de la cúpula del trueno

Los sesenta y los setenta ven a Rossitto establecido en la tele, haciendo de muñeco tipo Espinete en un programa para niños o acompañando en sus aventuras al detective Baretta, la versión barriobajera de Starsky y Hutch. Por entonces conoce a Al Adamson, el jipi loco que intenta reproducir con más pena que gloria el cine B que visio-



ANGELO ROSSITTO EN *DRACULA VS. FRANKENSTEIN* (1971)

nase en sus años mozos, y del que Angelo formaba parte sustancial. Así puede lucirse a gusto en *DRACULA VS. FRANKENSTEIN* (1971), amenazando con un hacha a un descompuesto Lon Chaney Jr., o dedicarse a cambiar cerebros en la descacharrante *BRAIN OF BLOOD* (1972), donde sale como Dorro, el pequeño cirujano asesino.

Su último papel de relieve es el de Amo de la Ciudad en *MAD MAX 3* (1984); todos deben recordarle encaramado a un gigante con yelmo negro y zurrando la badana a Mel Gibson. Casi ciego estaba el pobre al terminar, y aún así siguió rodando, la última vez junto a un senil Vincent Price, el último de los actores míticos que le faltaba por conocer. Angelo murió en 1991, a los 83 años. Pero el trono del pequeño rey de la serie Z no quedó vacío: dos dignos aspirantes ocuparon su puesto.

Miguelito y Misquamacus



MICHAEL DUNN COMO MIGUELITO LOVELESS

El primero, un tipo sin suerte. Se llamó Michael Dunn, era oseo-displásico, muy pequeño y la mar de listo. No pasó por las manos de Barnum, ni de ningún otro vampiro circense, que se cultivó refinadamente. Desde jovencito se dedicó a actuar y su sueño era convertirse en intérprete shakespeariano, un poco difícil, la verdad, cuando solo se cuenta con 51 cm de altura. De genio

vivo, algunos lo recordarán como el doctor Miguelito Loveless de la serie del Oeste pop *WILD WILD WEST* (Jim West), que con su rayo reductor pretendía empequeñecer a toda la humanidad para pasearse por el planeta hecho un gigante. Envidiable ocupación, mas el pobre Michael nunca tuvo humor para verlo así, y a pesar de que ustedes y yo estaríamos orgullosos de participar en títulos como *DR. FRANKENSTEIN'S CASTLE OF FREAKS* (1974) o *THE WEREWOLF OF WASHINGTON* (1973), a él le daba mucha vergüenza y una pena tremenda. Así que no tardó nada en morirse.

El segundo, el actual Rey de Liliput, el gran Felix Silla, llegado de Roma en los años '40 para caer de bruces en show de Barnum. Menos mal que sus habilidades como trapecista le facilitaron el



FELIX SILLA

paso a la tele, con la fortuna de ingresar nada menos que en *THE ADDAMS FAMILY* (Los Locos Addams / La Familia Addams-1966) en calidad de "Tío Cosa", un ser peludo y con boina que reside en la chimenea. De ahí a la eternidad: robot enano en *BUCK ROGERS* (1979), niño simio en *PLANET OF THE APES* (El Planeta de los

Simios-1968), troll en *BEWITCHED* (Hechizada / Embrujada-1970), marciano en *STAR TREK* (Viaje a las Estrellas-1966), y sobre todo el papel por el que se le venerará siempre en esta casa: Misquamacus, el hechicero indio que le sale a una desgraciada de dentro de un grano en la grandiosa banalidad en colores *THE MANITOU* (El Manítú / Retorno desde la Quinta Dimensión-1978). ¡Para que luego no digan que el Abuelito no es moderno!

Los dos manitúes

En el largometraje *THE MANITOU* (1978), dirigido por William Girdler, se narra la delirante historia de una mujer que se interna en un hospital de San Francisco debido a un tumor en la espalda. Luego de que los médicos descubren que el tumor en verdad es un feto, un espiritista (Tony Curtis) se pone a consultar diversos especialistas, hasta que un académico (Burgess Meredith) indica que el se trata de un hechicero indio de 400 años que elige esta manera para volver a la vida.



DOS MANITÚES: FELIX SILLA (IZQ) Y JOE GIEB (DER.)

En el filme, dos intérpretes son acreditados como "Misquamacus" (o "Misquamacas"). Uno es Felix Silla (izq.) y el otro, el enano luchador Joe Gieb (der.).

D.L.

LA MASCARA DEL DEMONIO

El Príncipe Vadja: Tu sonrisa ha desaparecido. ¿Quieres que dejemos el Castillo? ¿Encuentras demasiado tristes estos viejos muros?

Princesa Katia Vadja: No. Quiero seguir aquí. La melancolía de esta casa me gusta. Durante siglos ha sido nuestra residencia, ¿por qué cambiar ahora? Aquí está el pasado... Y la memoria de quienes nos precedieron...

J.P. Bango
(febrero 2008)

"La Mascara del Demonio" arrastra una rara leyenda de defectos formales que deja de lado la mención al sistema de producción de aquellos años, el poco respeto que sobre la obra de un autor —primerizo o no— ejercían, principalmente, los distribuidores internacionales, capaces de alterar su montaje inicial y su banda sonora así como la duración última de la película en función del público y país al que se dirigiera. Pero ni el paso del tiempo ni el desdén de los distribuidores logró enterrar en las catacumbas del olvido una película, ésta, donde necrofilia y goticismo se daban de la mano para refundar un estilo narrativo que el propio Bava había ayudado a edificar en la imprescindible "I Vampiri" de Riccardo Freda, sirviéndose ahora de retazos ideológicos de alguna de las obras capitales de la Hammer, a cuyo regazo también se acomodaría el ciclo que Corman desarrolló en los sesenta sobre las obras del gran Edgar Allan Poe.

"La Máscara del Demonio" se revela como una cinta de terror instintiva, poseedora de un prólogo impactante pero, a la vez, funcional, que introduce al espectador en esta historia de amantes castigados y maldiciones profetizadas, con la inquisición y el vampirismo como protagonistas residuales. Excavando en su argumento podemos deducir algunas singularidades gozosas que intensifican su importancia y significación última:

La Princesa Asa es condenada a morir en la hoguera pero antes ha de ser exorcizada clavándole una máscara de pinchos en su rostro; vejación de la que se defiende, presa de la cólera, pronunciando una feroz execración contra los descendientes de aquellos que financian y consienten el oprobio. Un estruendoso colofón antes de créditos que no es sino el germen de todo lo que está por venir en un argumento cuya intensidad se regenera al albor de la resucitación de la Princesa Asa, doscientos años después, gracias a la sangre y torpeza de un ingenio viajero, el Doctor Kruvajan, cuya llegada a los dominios de los Vadja desencadenará el inicio de la venganza anunciada.

Bava utiliza sus conocimientos en el campo de la fotografía para dotar a la película de un aire irreal y oscuro, incluso en las estancias más iluminadas que no son las del castillo sino las de unos jardines repletos de ramajes mustios y estatuas siniestras. La luz se resguarda de la aristocracia pero no del pueblo ni de sus cantinas, ni de un campo abarrotado de vida y ríos, incluso cuando sobre su cauce se pose el cadáver de uno de los caballerizos



**POCO ANTES DE SER EJECUTADA, BARBARA STEELE
LANZA MIRADAS DE MISERICORDIA**



GRAN IMAGEN PARA POBLAR UNA PESADILLA INFANTIL

del castillo.

El entretexto oculta la descomposición de una familia aristocrática de aires ancestrales sufriendo de los excesos de aquellos que posibilitaron su fortuna, viviendo amedrentados por el recuerdo de un pasado cuya naturaleza se explicita del modo que mejor saben hacer las cintas de género: con fantasmas. El Príncipe Vadja se ve asediado, pues, de visiones terribles y temores atávicos que terminan de trastornarlo sine die cuando el revivido Jabutich se presenta en su dormitorio de madrugada. El temor de la desintegración de los antiguos regímenes no se expresa con revoluciones como en "El Gatopardo" sino en la suciedad que se acomoda en unas estancias abandonadas a su suerte, y en el intelecto de aquellos que celebran su senectud embriagados de cortinas negras, cuadros ancestrales, temores invencibles y leyendas que no se olvidan. En este sentido, el fantasma resucitado de Igor Jabutich ejerce de conciencia personificada vomitando un exabrupto de justicia diabólica pergeñada contra aquellos que sintiéndose del lado de Dios promovieron condenas públicas como escarmiento.

Formalmente, "La Máscara del Demonio" aún conserva el aroma de varias secuencias antológicas:

a) La presentación de la Princesa Katia, cuyos poderosos ojos se iluminan por una luz de ascendencia dudosa, mientras sujeta a dos perros negros con firmeza frente a



LLEGAN LOS DRES. ANDREI GOROBEC Y KRUVAJAN: 200 AÑOS NO SON NADA



CUANDO BAVA USA CÁMARA SUBJETIVA, LA AMENAZA DE LA MÁSCARA CON PINCHOS ES MUCHO MÁS DAÑINA



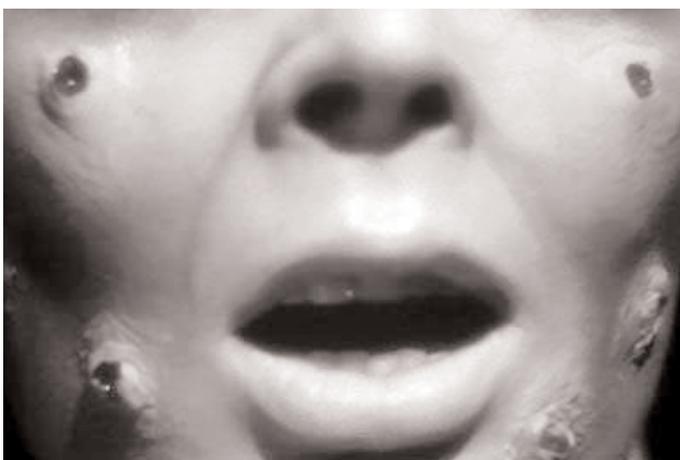
OTRO VILLANO DE ULTRATUMBA: IGOR JAVUTICH (EN LA CARNE -DESCOMPUESTA- DE ARTURO DOMINICI)

las ruinas de la Iglesia donde reposan los restos de la bruja condenada, envuelta en brumas y oscuridad, incluso a esas horas del día.

b) La de la niña que va a buscar leche para su madre atravesando un bosque sombrío. Su planificación recuerda a una de las secuencias más reconocidas de "The Leopard Man" de Jacques Tourneur, y aunque esta vez la amenaza no se consuma sí servirá de inquietante génesis del rapto del Doctor Kruvajan, tentado por la curiosidad frente a un misterioso coche de caballos, cuya apariencia feérica inspiraría también al "Drácula" de Coppola.

c) La resucitación del Príncipe Igor, emergiendo de la tierra con su máscara infernal y sus uñas afiladas, recibiendo sobre su cuerpo enlodazado el sabor del agua y de la tormenta, bajo cuyo amparo y custodia, al igual que ocurría en la novela de Stoker, se sirve el más cruento de los augurios. Tumbas resquebrajadas, bosques embebidos de brumas y ramas densas, candiles suspendidos en el vacío, cadáveres ahorcados tras las puertas, pasadizos que ocultan trampas y pozos sin fondo, muertos vivientes que atacan a sus hijas, puñales que atraviesan los ojos de los cadáveres, máscaras del demonio y demás simbología macabra se adueñan de la dirección artística de esta película, y de alguna de sus soluciones más dramáticas, y justifican su sentido recargado y, especialmente, su indisoluble apuesta por el horror total.

Este gusto por la acumulación de detalles y por la den-



¿UD. PODRÍA RESISTIR ESTA BOCA?

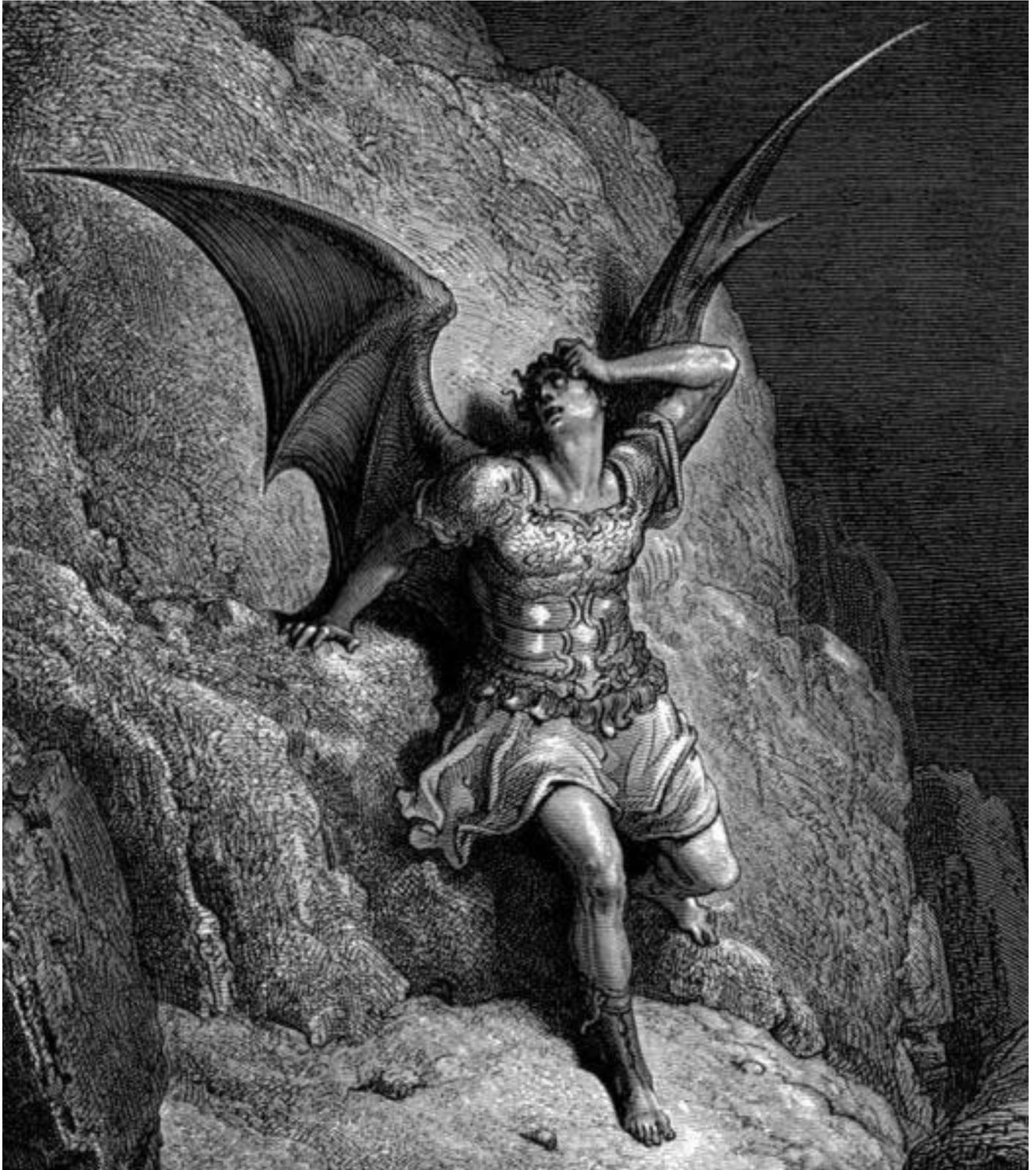
sidad de la puesta en escena se convierte en un elemento más de la narración, contribuyendo a forjar su apariencia umbrosa y turbadora. Pero Mario Bava no se conforma con la Forma, dotando a la película de un Contenido cuyas vertientes se explican en términos de contraposición: por un lado, Bava contrasta la alegre vida del pueblo y de la hospedería con las estancias mórbidas de un castillo agonizante. De otro, juega con la idea del doppelgänger, enfrentando a la Princesa vampiro Asa contra su doble, la bella heredera Katia, cuyo rostro y apariencia virginal desea poseer a toda costa para culminar el último de los preceptos de su venganza, esta vez, en términos de reencarnación. El duelo está servido y se resuelve de forma circular con la ayuda de un émulo de Van Helsing, de profesión sacerdote, y de un joven doctor de apostura enamorado incapaz de detener los encantadores efluvios de la bruja.

Bava cierra la película como la empezó: con una turba antorchada ajustando cuentas con el pasado; entremedias hemos asistido a una obra pervertida de excesos y desarreglos de guión, errores de raccord y de montaje, que, sin embargo, conserva buena parte de su poderío visual y alcance mitómano, varias secuencias estimulantes, y una indudable capacidad para sobrevivir a su tiempo. Igual que los vampiros, ya veis.



**EL TERROR (LA RESURRECCIÓN DE IVO GARRANI)
PERO VISTO A TRAVÉS DE LOS DEDOS DE UNA MANO**

EL DIABLO EN 33 VIÑETAS



El Diablo en 33 viñetas

Satanás, el Infierno, el Número de la Bestia, la adoración de los demonios, la posesión demoníaca, la brujería, la recepción de estos fenómenos en el arte y mucho más. Una nota para leer con un crucifijo entre los dedos...

**Pablo Martín Cerone
(junio 2008)**



LA CAÍDA SEGÚN DORÉ

1) Sus nombres.

Satán es una palabra hebrea que significa "Adversario" o "Acusador": su sentido resulta transparente si recordamos que su primera aparición es en el Libro de Job. **Satanás** es tanto su equivalente en griego como en persa. **Diablo** proviene del griego diábolos, y no es

más que la traducción de Satán; a su vez, **Iblís** es la corrupción árabe de diábolos. **Demonio** proviene del griego daimon ("dividir"). **Belcebú** ("Señor de las Moscas") es un nombre cargado de desprecio con el que los hebreos se referían a Baal, una antigua deidad de varios pueblos del Levante a la cual se le ofrecían sacrificios humanos: de allí la repulsiva referencia a dichos insectos, que pululaban en sus templos. Para el cristianismo, **Lucifer** o **Luzbel** ("portador de luz", identificado con el Lucero del Alba, o sea el planeta Venus) era el nombre angélico del Diablo antes de rebelarse contra Dios. (El judaísmo lo considera una entidad diferente a Satán). **Mefisto** o **Mefistófeles** ("destructor mentiroso") no es el Diablo, sino uno de sus príncipes subordinados (al igual que **Belial** o que **Asmodeo**) y su nombre proviene de la leyenda medieval alemana del pacto del Doctor Fausto.

2) La Personificación del Mal. La existencia de una entidad sobrenatural maléfica, que actúa en contraposición a la voluntad de un Dios benévolo, es creencia tanto del cristianismo como del Islam. Pero ambas religiones son monoteístas, y por ende, dicha entidad no puede ser una figura igual a Dios sino una mera criatura, y su derrota en el Fin de los Tiempos se tiene por artículo de fe. (El judaísmo llega aún más lejos: algunas de sus corrientes incluso consideran idolatría la creencia en un ser trascendente con autoridad sobre el reino metafísico del Mal, e incluso interpretan la participación de Satanás en el Libro de Job de un modo totalmente diferente. Un antiguo

Rabino de Roma, Elio Toaff, afirmó que "Satanás es considerado como uno de los ángeles que están al servicio de Dios. ¿Porque tiene esta horrible fama? Solamente porque su deber es el de poner en evidencia los pecados, los vicios del pueblo. Es el ángel acusador, que le hace ver a Dios el lado peor del pueblo de Israel").



ANTON LAVEY

Varias herejías cristianas han sostenido que el Mal es un principio igual al Bien, de los bogomilos a los cátaros o albigenses. Se da por seguro que esta creencia es una herencia de la religión maniquea, la cual, a través del mandeanismo, recibió la influencia de la antigua religión persa, el mazdeísmo, en la cual existe un principio del Bien identificado con la Luz (Ormuz o Ahura Mazda) y otro del Mal y las Tinieblas, Arhimán.

3) La Iglesia de Satán. Anton Szandor LaVey, el Papa Negro (neé Howard Stanton Levey, 1930-97) es un ocultista norteamericano que fundó la Iglesia de Satán el 30 de abril de 1966. Ésta no tiene nada que ver con sacrificios humanos o venerar al Diablo: ve en Satán a un símbolo de la inteligencia, un ángel de Dios que pensó por sí mismo y se rebeló contra él. Celebra la libertad y reniega del cristianismo, así como de la truculencia de los cultos satánicos, a los que acusa de ser tan negativos como el cristianismo.

Cree en la dualidad del Bien y el Mal y afirma que la Iglesia de Satán es la unión de esos extremos, el ying y el yang, ya que sin Bien no habría Mal y sin Mal no habría Bien. Su símbolo principal es una estrella de cinco puntas.

La Iglesia de Satán es un culto reconocido como tal por el gobierno federal de Estados Unidos. Hasta tal punto es un culto que ha padecido escisiones heréticas, como la del Templo de Set de Michael Aquino, que considera que Satanás no es un simbolismo, sino una entidad real a la que rinde culto.

4) Baile de diablos. El Diablo es una presencia perceptible en la música popular. Limitándonos al rock, el pop y el blues, y sin rompernos demasiado la cabeza, podemos citar "Sympathy for the Devil" (Rolling Stones), "Me and the Devil blues" y "Crossroad blues" (Robert Johnson), "Friend of the Devil" (Grateful Dead), "Devil in her heart" (The Donays y luego The Beatles), "Devil's dance" (Metallica), "Devil's haircut" (Beck), "Black Sabbath" (Black Sabbath), "The number of the beast" (Iron Maiden), "The Devil's been busy" (Traveling Wilburys), "Encuentro con el Diablo" (Serú Girán), "Balada del Diablo y la Muerte" (La Renga). Además, claro, de "Zatán, Zatán" de Quiste Sebáceo, el imposible rockero ceceoso creado por Diego Capusotto...

5) El Tentador. ¿Recuerdan los pasajes bíblicos que se refieren a la Tentación de Jesús? En ellos, el Diablo es conciliador, medido, razonable. Jesús no: él es el exceso.

6) Seis Seis Seis: en realidad no se trata de uno de los nombres del Diablo sino del Anticristo, una figura cuya aparición en el final de los tiempos describe el Libro de la Revelación (en griego, Apocalipsis). Dice el autor (la mayoría de los estudiosos concuerdan en que no es el Apóstol Juan): "Aquí hay sabiduría: El que tiene entendimiento, cuente el número de la bestia, pues es número de hombre. Y su número es seiscientos sesenta y seis" (Revelación, XIII, 18). Obviemos por un momento el hecho de que en los códices y fragmentos de papiros más antiguos que se conservan (siglos III y IV) el número no es 666 sino 616. (En el siglo II, San Ireneo afirma que "616" era una errata). ¿Qué significa esa cifra?

Éste es uno de los ejemplos más difundidos de gematría, o sea, la numerología aplicada a los textos sagrados del pueblo judío: la conversión de un nombre escrito en alfabeto hebreo a su equivalente numérico. La mayoría de los expertos cree que se trata de una referencia críptica al Emperador Nerón, el primer perseguidor de los cristianos: el equivalente numerológico de su nombre, escrito en arameo (la lengua hablada por los judíos de Palestina durante el siglo I de nuestra era) es precisamente el famoso número.

7) Iconografía. La imagen de un Diablo mitad hombre y mitad macho cabrío es de origen medieval, y su modelo fueron los faunos, criaturas mitológicas romanas similares a los sátiros griegos relacionados con el dios Pan. Los faunos son seres del bosque, aficionados a asustar a las personas, y Pan es un dios orgiástico asociado con la



LINDA BLAIR EN *THE EXORCIST*

naturaleza salvaje y, por ende, inspirador de miedo profundo ("pánico").

8) Diablos Rojos: se hacen llamar así las parcialidades de clubes de fútbol como Independiente de Avellaneda, América de Cali, Ñublense de Chile, Toluca, Manchester United, Kaiserslautern, Al Ahly de Egipto, así como las selecciones nacionales de Bélgica y Congo. Los Diablos Rojos del DF mexicano son un popular equipo de béisbol.

9) Actores (¡actrices!) que personificaron al Diablo en el cine: si IMDb no se equivoca, el primero fue el célebre director George Méliès en su filme *LE DIABLE AU CONVENT* (1899). Entre los más destacados, podemos citar a Conrad Veidt (en *SATANAS* de F. Murnau, 1920), Vincent Price (*THE STORY OF MANKIND*), Mickey Rooney (*THE PRIVATE LIFE OF ADAM AND EVE*), Lon Chaney Jr. (*THE DEVIL'S MESSENGER*), Clay Tanner (*ROSEMARY'S BABY*), John Carradine (*AUTOPSIA DE UN FANTASMA*), Franco Citti (*RACCONIT DI CANTERBURY*), Max Von Sydow (*THE SOLDIER'S TALE*), Robert De Niro (como "Louis Cyphre" en *ANGEL'S HEART*), Leo Marks (*THE LAST TEMPTATION OF CHRIST*), Robert Vaughn (*WITCH ACADEMY*), Viggo Mortensen (*THE PROPHECY*), Higinio Barbero (*EL DIA DE LA BESTIA*), Al Pacino (como "John Milton" en *THE DEVIL'S ADVOCATE*), el ex Dead Kennedy Jello Biafra (*THE WIDOWER*), Ian Holm (*SIMON MAGUS*), Gabriel Byrne (*END OF DAYS*), el ex Who Roger Daltrey (*STRANGE FREQUENCY 2*), Gary Oldman (*BEAT THE DEVIL*), Rosalinda Celentano (*THE PASSION OF THE CHRIST*), Peter Stormare (*CONSTANTINE*) y Daniel Craig (en la próxima I, *LUCIFER*)

10) Clasificación de los demonios según Alfonso de Espina (1467): 1- Demonios del destino. 2- Trasgos. 3- Íncubos y Súcubos. 4- Hordas que se desplazan. 5- Demonios domésticos. 6- Druides. 7- Demonios que

nacen del ayuntamiento con seres humanos. 8- Demonios engañosos. 9- Demonios que atacan a los santos. 10- Demonios seductores que fuerzan a las viejas a ir a los aquelarres.

11) Clasificación de los demonios según Francesco Maria Guazzo (1608): 1- Demonios de las capas superiores del aire. 2- Demonios de las capas inferiores del aire, que se dedican a provocar tormentas y borrascas. 3- Demonios terrestres, que invaden bosques, cavernas y campos. 4- Demonios del agua, que invaden ríos y lagos. 5- Demonios subterráneos, que provocan terremotos y resquebrajan los cimientos de las casas. 6- Demonios nocturnos. Son lucifugos y de carácter extremadamente malvado.

12) Los demonios y el santo ideal para enfrentarlos, según Sebastien Michaelis (1613). Demonios de primera jerarquía: para Belcebú, San Francisco. Para Leviatán, San Pedro. Para Asmodeo, San Juan. Para Baalberith, San Bernabé. Para Astaroth, San Bartolomé. Para Verrin, Santo Domingo. Para Gresil, San Bernardo. Para Sonnilon, San Esteban. De segunda jerarquía: para Karo, San Vicente. Para Camal, San Juan Evangelista. Para Clavel, San Martín. Para Rosal, San Basilio. Para Soplador, San Bernardo. De tercera jerarquía: para Belfal, San Francisco de Paula. Para Olivier, San Lorenzo.

13) Los demonios y los pecados capitales, según Peter Binsfeld (1589): Lucifer (Soberbia). Mammón (Avaricia). Asmodeo (Lujuria). Satanás (Ira). Belcebú (Gula). Leviatán (Celos). Belfegor (Pereza).

14) El Demonio Creador: Soñé que el Demonio había creado el mundo, por puro y arrogante regocijo, para mayor gloria de Su Nombre. Había creado los cielos y la tierra, el mar y las estrellas, los tilos y los tigres; hasta había creado a los desventurados dinosaurios. Y creó al hombre y a la mujer, macho y hembra los creó, y les dio por residencia el Jardín de las Delicias, y esto fue así para mayor gloria de Su Nombre. Y para mayor gloria de Su Nombre fue que los condenó a perderse y a añorar para siempre ese Paraíso, que les había sido concedido sólo para que padecieran la conciencia de su pérdida.

Pero uno de los ministros del Demonio, el Príncipe de Sus Ángeles, se rebeló ante Él y Su Sinistra Obra, hija de la vanidad más implacable. Ese Ángel se llamaba Emanuel, que significa Dios con nosotros. Hubo una batalla en los Cielos, y Emanuel y sus partidarios, los Hijos de la Luz (que eran miríadas) fueron derrotados y confinados a los arrabales de la Creación. La desesperanza fue amiga suya por largos eones; pero Emanuel es tenaz, y prometió a los Hijos de Mujer que les enviaría un Salvador que los guiaría en la victoria contra los Hijos de las Sombras.

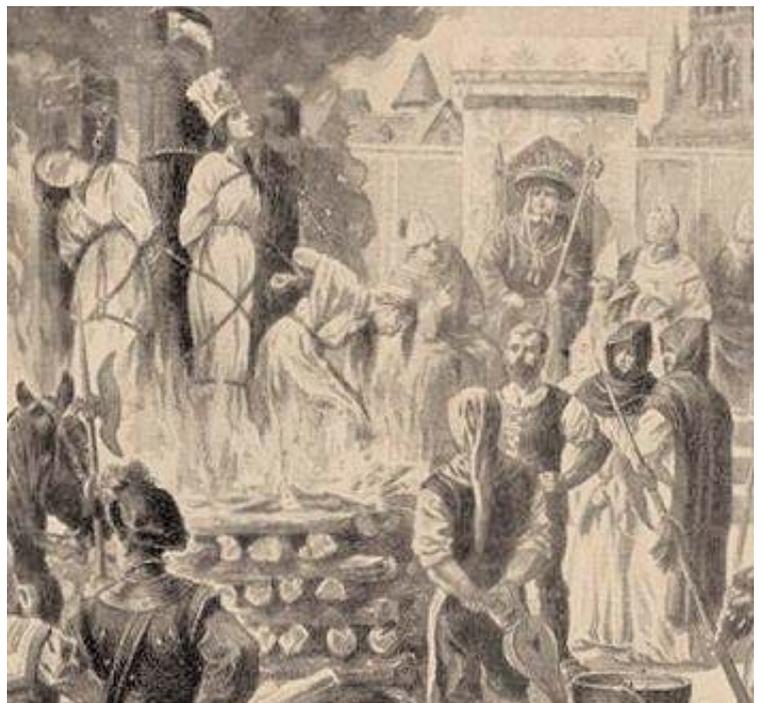
A su vez, el Demonio Creador sabe que la humanidad se ve atrapada por la desesperación cuando ésta es incompleta, cuando aún conserva una mínima ilusión de esperanza. Entonces el Demonio Creador atrapa esa desesperación supérstite, organizándola en grandes redes conceptuales a las que los humanos llaman religiones.

Hay quienes dicen que la Caída de Emanuel es, tal vez, la más brillante y cruel jugada del Demonio Creador.

(Fragmentos de un *Evangelio Gnóstico Desconocido*, a veces llamado *El Evangelio Apócrifo de la Creación*)

15) Algunos novelistas, cuentistas y poetas que tomaron al Diablo como personaje: Dante Alighieri (*La divina comedia*), John Milton (*El paraíso perdido*), William Blake (*El matrimonio del Cielo y la Tierra*), Goethe (*Fausto*), Baudelaire (*Las flores del mal*), Gustave Flaubert (*La tentación de San Antonio*), Machado de Assis (*La Iglesia del Diablo*), Hilario Ascasubi (*Santos Vega*), Estanislao Del Campo (*El Fausto Criollo*), Dostoyevski (*Los hermanos Karamazov*), George Bernard Shaw (*Hombre y Superhombre*), Mark Twain (*Cartas desde la Tierra*), Thomas Mann (*Doctor Fausto*), Fernando Pessoa (*La hora del Diablo*), Mijail Bulgakov (*El maestro y Margarita*), Robert Henlein (*Job, una comedia de justicia*), Bioy Casares (*Historia prodigiosa*), Anne Rice (*Memnoch, el Diablo*).

16) Domicilio. La residencia del Diablo en el Infierno (del latín infernum, "inferior") ha quedado fijada para toda la eternidad por el Canto XXXIV de *La Divina Comedia*, escrita por el florentino Dante Alighieri a comienzos del siglo XIV. Sin embargo, la teología católica ha evolucionado hasta considerar al Infierno, más que la residencia de Satán o un lugar destinado al castigo eterno de los pecadores, "la situación en la que llega a encontrarse quien libremente y definitivamente se aleja de Dios, fuente de vida y de alegría", como afirmara el Papa Juan Pablo II en 1999.



GRABADO ANTIGUO: CACERÍA DE BRUJAS

Dada la condición penitenciaria del Infierno, se suelen usar como sinónimos del mismo a nombres que corresponden a concepciones similares, pero que no guardan relación con morada alguna del Príncipe de las Tinieblas. **Sheol** es el nombre que el Antiguo Testamento asigna a la morada de todos los muertos, sin distinción, y la descripción de la misma varía según el texto. **Gehena** es un nombre hebreo del Valle de Hinón, cercano a Jerusalén, donde se arrojaban los cadáveres de criminales tan execrables que no se les consideraba dignos de recibir sepultura, así como cuerpos de animales muertos y hasta basura: pronto adoptó el sentido de lugar de aniquilación definitiva, sin remisión. **Hades**, **Tártaro** y **Averno** son nombres clásicos para el mundo de los muertos, repetidos, sin relación directa con el domicilio del Diablo.

17) ¿El Fuego Eterno? La imagen del Infierno como un lugar de castigo para los pecadores, sede del perfecto e inmortal dolor sin destrucción, es una creencia cristiana muy temprana. De los primeros pensadores de la Iglesia, sólo Orígenes (siglo III) creía posible la salvación final de todas las almas, pero sostenía que **remarcar en público esta idea "no es conveniente en vista del bien de los que tropiezan con dificultades para contenerse**, incluso si temen el castigo eterno (...)". La Iglesia condenó dicha idea de Orígenes en el Concilio de Constantinopla (543): "quien dice o piensa que el castigo de los demonios y los malvados no será eterno, que tendrá un fin (...) sobre él recaiga anatema". El artículo 17 de la Confesión Luterana de Augsburgo (1530) afirma que Cristo "condenará a los impíos y los demonios a torturas infinitas. Condena a los anabaptistas, que sostienen que el castigo de los condenados y los demonios tendrá un término".

Durante la Edad Media, **el erudito irlandés Juan Escoto Erígena negó la materialidad del Infierno**, y lo reemplazó por el sufrimiento infligido por la conciencia, pero se trata de casi la única excepción: los tres principales maestros medievales, San Agustín, Pedro Lombardo y Santo Tomás de Aquino, insistieron en que los dolores del Infierno eran tanto espirituales como físicos, así como destacaron el papel del fuego en el tormento eterno. Como poco a poco se desarrolló la teoría de que el Infierno incluía no sólo los dolores más espantosos que la mente humana pudiera imaginar sino aún los inconcebibles, los autores cristianos comenzaron a rivalizar en la pintura del horror de sus tormentos. San Agustín escribió que estaba poblado de animales carnívoros feroces, que desgarraban los cuerpos de los condenados en un proceso lento y doloroso en medio del fuego. San Esteban Grandinotense afirmó que los sufrimientos eran inenarrables, porque si un ser humano llegaba siquiera a concebirlos, moriría de terror en el acto. Richard Rolle señaló que el condenado desgarraba y comía su propia carne, bebía la hiel de los dragones y el veneno de los áspides, y su cama y su vestido consistían en "horribles alimañas venenosas".

Durante el muy racionalista siglo XVIII, las visiones antedichas comenzaron a resultar inverosímiles, pero esta desconfianza en el instituto infernal no se proclamaba en público por razones similares a las de Orígenes.

(Antes del cristianismo, Cicerón había defendido el sostén de una religión en la que ya no creía - el antiguo culto romano - sólo por su carácter de auxiliar del decoro público). En 1741, William Dodwell observó: "es muy evidente que desde que los hombres han aprendido a desechar la aprensión del Castigo Eterno el Progreso de la Impiedad y la Inmoralidad entre nosotros ha sido muy considerable". No parece casual, entonces, que **por esos años el Parlamento británico extendiera la pena capital a más de 300 delitos**.

Richard Whately (1787-1863) retomó en parte las ideas del Erígena: el Infierno no es un lugar físico, sino una metáfora de la aniquilación personal, del olvido de Dios. **La inmortalidad es un don: quien la merece, merece experimentarla en el Cielo; quien se prueba indigno de ella, no padece otro castigo que extinguirse con la muerte**.

18) Una orden religiosa para los Infiernos. En 1732, San Alfonso Liguori fundó la Orden de los Redentoristas, especializada en sermones acerca del fuego del Infierno: en el mismo momento en el que el protestantismo comenzaba a repudiar la creencia en el castigo eterno, el catolicismo la revivió. Liguori publicó en 1758 *Las verdades eternas*, un libro que incluía atroces descripciones de los castigos infernales, como ésta: "el infeliz torturado estará rodeado por el fuego como la leña en un horno. Encontrará un abismo de fuego abajo, un abismo arriba y un abismo a cada lado. Si toca, si fe, si respira, toca, ve y respira sólo fuego. Estará hundido en el fuego como el pez en el agua. El fuego no sólo envolverá al condenado, sino que le entrará por el intestino para torturarlo". Continúa en este tono durante páginas y páginas, así que me perdonarán si detengo la cita aquí....

Otro redentorista, Joseph Furniss, se especializó en... **libros para niños**. En *La visión del Infierno* afirma que éste es un lugar cerrado en medio de la Tierra, con arroyos de azufre y de brea hirviendo, un diluvio de chispas y una lluvia de fuego. Hay seis mazmorras, cada una con una tortura diferente: una prensa ardiente, un pozo profundo, un suelo al rojo vivo, un cubo hirviendo, un horno al rojo vivo y un ataúd al rojo vivo. Furniss hasta llega a describir los horribles tormentos que sufre un niño pequeño, y las justifica afirmando que "Dios fue muy bueno con este niño. Es muy probable que Dios viese que empeoraría cada vez más y que nunca se arrepentiría, y así tendría que castigarlo aún más severamente en el Infierno. De modo que Dios, en su compasión, lo llamó del mundo en la niñez temprana".

Otra obra similar que difundieron los redentoristas fue *El Infierno abierto a los cristianos de Pinamonti*, tratado del siglo XVII que se siguió imprimiendo hasta 1889, y que sirvió de modelo a James Joyce para el sermón sobre el Infierno que incluye en *Retrato del artista joven*.

19) El Infierno, desde el Cielo. Santo Tomás de Aquino formuló la desagradable idea de que el goce ocasionado por la contemplación de los sufrimientos de los condenados era uno de los placeres del Cielo. El calvinista Thomas Boston afirmó: "Dios no los compadecerá sino que reirá de su calamidad. La gente virtuosa del Cielo se

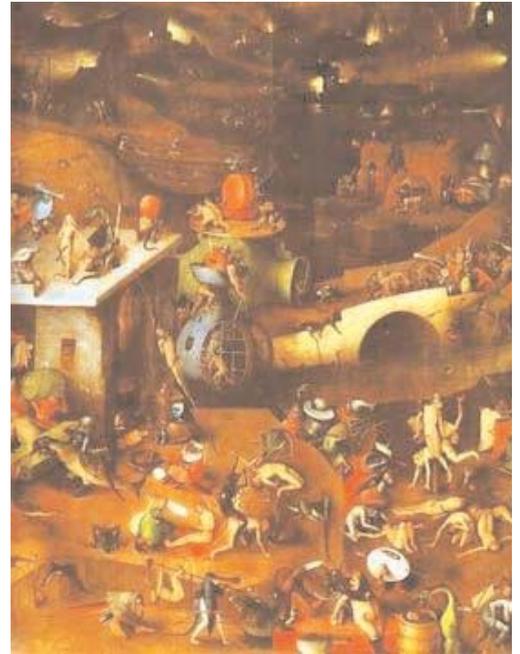
regocijará ante la ejecución del juicio de Dios, y cantará mientras el humo se eleva eternamente". William King escribió en 1702 que "la bondad así como la felicidad, de los benditos se verá confirmada y promovida por reflejos que provienen naturalmente de esta visión del sufrimiento que algunos soportarán, que parece ser una razón apropiada para la creación de esos seres que en definitiva tendrán un destino miserable, y para su continuación en esa existencia miserable".

20) Turismo aventura. Dante es tal vez el más célebre de los viajeros literarios o mitológicos que descendieron a los Infiernos, pero no el único (Teseo y Pirítoos, Heracles, Orfeo, Sócrates, Ulises, Eneas, Pantagruel, Fausto, Scrooge, Adán Buenosayres, etc.). Jorge Luis Borges destaca, en *Otras Inquisiciones*, a *Vathek*, el protagonista de la novela homónima de William Beckford (1782).

Vathek (Harún Benalmotásim Vatiq Bilá, noveno califa basida) erige una torre para descifrar los planetas. Éstos le auguran una sucesión de prodigios, cuyo instrumento será un viajero fuera de lo común. Un día, un mercader llega a la capital imperial: su rostro es tan atroz que los guardias que lo conducen ante el soberano lo hacen con los ojos cerrados. Antes de desaparecer, el mercader le vende al califa una cimitarra en la que hay grabados unos caracteres misteriosos y cambiantes. Otro viajero misterioso los descifra: un día significan soy la menor maravilla de una región donde todo es maravilloso y digno del mayor príncipe de la tierra, otro, ay de quien temerariamente aspira a saber lo que debería ignorar. El califa se entrega a la magia; la voz del mercader, salida de la nada, le propone abjurar del Islam y adorar a las tinieblas, a cambio de que le sea franqueado el Alcázar del Fuego Subterráneo, donde se atesoran los talismanes que sojuzgan al mundo y las diademas de los sultanes anteriores a Adán y de Suleimán Bendaúd (Salomón hijo de David). *Vathek* se rinde; el mercader le exige cuarenta sacrificios humanos. Transcurren años sangrientos en los que el califa apenas deja atrocidad sin cometer; un día llega a una montaña desierta. La tierra se abre en su presencia, y *Vathek* desciende, con una mezcla de terror y de esperanza. Una muchedumbre pálida y silenciosa vaga sin mirarse por las galerías de un palacio infinito; perdido en sus laberintos, el califa comprende que el Alcázar del Fuego Subterráneo abunda en esplendores, pero es también el Infierno.

21) Cacodelphia: el Infierno Porteño. En el libro séptimo del Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal, el protagonista es guiado en su descenso a los infiernos por el astrólogo Schultze, una versión apenas disimulada del inclasificable y casi insondable Xul Solar. Descienden al Averno (la oscura ciudad de Cacodelphia, o "ciudad de los hermanos malos" en griego) **en el bajo Saavedra, en Buenos Aires**, donde, a principios del siglo pasado, "la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo" (hoy la zona está completamente urbanizada). Se accede a la ciudad a través de un ombú, que se abre a partir de un conjuro que involucra tanto saberes cabalísticos (el Tetragrámaton) como gauchescos (los nombres de Martín Fierro, Juan Sin Ropa y Santos Vega). La estructura de la misma es similar a la del Infierno del Dante, y

le sirve al autor para satirizar a sus contemporáneos: los habitantes de cada barrio de la ciudad comparten un vicio o pecado capital. Así, por ejemplo, tenemos el Plutobarrio, el barrio de la Avaricia (donde se adora al oro) o el barrio de la Soberbia, donde se halla emplazado el Senado de Cacodelphia, o el de la Lujuria, que alberga al recordado Frontón de los Verdeviejos y al Estanque de los Lujuriosos.



EL INFIERNO, SEGÚN BOSCH

22) Otros infiernos. El infierno sabiano consiste en cuatro vestíbulos superpuestos con hilos de agua sucia en el piso, y de un vasto recinto principal polvoriento y deshabitado. El lóbrego infierno del místico sueco Immanuel Swedenborg es una comarca pantanosa, regida por demonios que acaban sucumbiendo a su propia monstruosidad: los condenados habitan en él porque no pueden soportar los esplendores del Cielo. G. B. Shaw (Hombre y Superhombre) le da un carácter más bien metafísico: los condenados a padecer su eternidad se distraen con los artificios del lujo, el arte, la erótica y el renombre.

23) Posesión: La palabra proviene del latín *possedere*, "ser dueño" o "apoderarse de algo". Es revelador el origen etimológico de *possedere*: *post* (prefijo que indica "después" o "más allá") y *sedere* ("estar sentado" o "situado"), o sea, "estar sentado detrás". Probablemente, esto venga de una antigua creencia popular que presentaba a la posesión como a un pequeño espectro sentado encima del damnificado, dedicado a ocasionarle pesadillas y problemas de personalidad. En todo el Antiguo Testamento, la posesión demoníaca apenas se menciona en dos pasajes, pero en el Nuevo abundan las menciones de Jesús o los Apóstoles expulsando demonios de los cuerpos de poseídos. Esto podría significar tanto que el Diablo se puso a trabajar duro a partir de la Era Cristiana como que la Iglesia misma convirtió el temor a la posesión en una razón más para volcarse a la religión y a Dios...

Se dice que San Hilario (291-371) expulsó un demonio de un camello (reafirmando así que estos entes también poseen a seres inferiores) y que San Gregorio Magno (540-604) afirmó que una monja fue poseída por un demonio que ingresó en su cuerpo a través de una lechuga, al olvidarse de hacerse la señal de la cruz antes de comer.



EL AQUELARRE, SEGÚN GOYA

24) La invocación de los demonios.

"El sentido común demostrará que el hábito de invocar a los malos espíritus, a menudo porque eran malos, ha existido en una vastísima variedad de culturas, clases y condiciones sociales, para ser una tontería propia de la credulidad infantil. La experiencia mostrará que no es cierto que desaparece en todas partes frente al avance de la educación; por el contrario, algunos de sus

más perversos ministros han sido los más altamente educados. La crónica mostrará que no es verdad que caracteriza a la barbarie más que a la civilización; hubo más adoración de los malos espíritus en las ciudades de Aníbal y Moctezuma que entre los esquimales o los salvajes de Australia. Y el conocimiento de las ciudades modernas mostrará que se continúa practicando en Londres y en París, en la actualidad" (Gilbert K. Chesterton, *Los peligros de la nigromancia*).

25) Aquelarres. Se creía que las brujas celebraban reuniones nocturnas en las que adoraban al Demonio. Estas reuniones recibieron diversos nombres, aunque predominan dos: sabbat y aquelarre. La primera de estas denominaciones, es casi con seguridad, una referencia antisemita, cuya razón de ser es la analogía entre los ritos y crímenes atribuidos a las brujas y los que, según calumnias desgraciadamente muy populares, cometían los judíos. La palabra aquelarre, en cambio, procede del vasco aker ("macho cabrío") y larre ("campo"), en referencia a la finca en que supuestamente se practicaban dichas reuniones en Navarra.

Según se creía, en los aquelarres se practicaban ritos que suponían una inversión sacrílega de los ritos cristianos. Entre ellos estaban, por ejemplo, la recitación del Credo al revés, la consagración de una hostia negra o la bendición con hisopo negro. Además, casi todos los testimonios hacen referencia a actos de infanticidio, antropofagia, consumo de sustancias alucinógenas y promiscuidad sexual: de hecho, uno de los ritos que simbolizaban la adoración del Diablo consistía generalmente en besar su ano (osculum infame). Probablemente, en la raíz de estas creencias bastante fantasiosas estaba el recuerdo deformado de antiguos rituales paganos, cuyo ejemplo más conocido en la actualidad es el de aquellos relacionados con el dios griego Dioniso.

Se creía que los aquelarres se celebraban en lugares

apartados, generalmente en zonas boscosas. Algunos de los más célebres escenarios de aquelarres fueron las cuevas de los Pirineos en España y Francia, el Monte Brocken en Alemania, y el nogal de Benevento y el Paso de Tonale en Italia.

26) La caza de brujas. Apenas hay registros de persecuciones de brujas anteriores al siglo XIII: hasta esa época, se consideraba a su existencia como una superstición pagana, indigna de un cristiano. La cacería de las brujas comenzó, con tintes de fenómeno de histeria colectiva, en regiones montañosas atrasadas como los Alpes o los Pirineos. Fue, como las acusaciones de crímenes rituales que los romanos imputaban a los cristianos o éstos a los judíos, una forma de canalizar el descontento social en un medio sumido en la ignorancia y el fanatismo. **Como príncipes y dignatarios eclesiásticos sabían bien, la única manera de evitar que una turba de campesinos desposeídos se rebelara contra el orden social vigente era dirigirla contra los judíos o los acusados de herejía o brujería.**

A esto debe sumarse la perversa vida propia que adquirió el instrumento de persecución, la Inquisición: como se financiaba con los bienes confiscados a los condenados, estaba obligada a obtener condenas para subsistir, y la necesidad de obtener condenas llevó a la adopción de la tortura. A partir de un conjunto de confesiones arrancadas bajo tormento por dos dominicos alemanes, Heinrich Kramer y Jakob Sprender, el Papa Inocencio VIII se convenció de la realidad y la peligrosidad del fenómeno, y otorgó amplios poderes a ambos monjes, quienes publicaron en 1486 una compilación de sus "investigaciones", *Malleus Maleficarum*. Dado que los métodos de interrogatorio que aplicaban ponían palabras en boca de las víctimas y éstas debían repetirlas obligadas por la tortura, los hallazgos de Kramer y Sprender parecieron verse confirmados en toda la cristiandad, una y otra vez... **salvo en Inglaterra, donde la aplicación de tormentos estaba prohibida.** (Había una única excepción: ante la negativa a declarar).

"Los perseguidores alarmaban constantemente a las autoridades con relatos de conspiraciones amplias y cada vez más graves de brujas; y **tan pronto como se les permitía torturar presentaban, no sólo veintenas de víctimas, sino centenares de acusaciones, con lo cual justificaban sus pronósticos.** A algunos perseguidores se les pagaba de acuerdo con los resultados: Baltasar Ros, ministro del Príncipe - Abate de Fulda, ganó 5.393 florines por 250 víctimas en 1602-1605". (Paul Johnson, *Historia del Cristianismo*).

Parece difícil negar, entonces, que **la brujería medieval es un fenómeno que nunca existió; si, de algún modo, Satanás estaba presente en dichas persecuciones, era en las mentes de los inquisidores.**

27) La caza de brujas II. El punto anterior podría dar la idea errónea de que la caza de brujas fue una aberración puramente católica. Martín Lutero creía que era necesario ejecutar a las brujas porque pactaban con el Diablo (aún cuando no hicieran daño a nadie) e hizo quemar vivas a cuatro mujeres en Wittenberg: se basaba en

un versículo del Antiguo Testamento que advierte que "no tolerarás que una bruja viva" (Éxodo, XXII, 18). Sin embargo, no fueron los luteranos los protestantes que persiguieron más fanáticamente la brujería, sino los calvinistas: en Escocia, ejecutaron a 4400 personas entre 1590 y 1680 (compárese con las menos de mil que sufrieron idéntica suerte en la Inglaterra anglicana en un período bastante más largo, de 1542 a 1736).

28) La caza de brujas III. Señala el citado Johnson que los más salvajes perseguidores de brujas fueron el arzobispo de Tréveris, Johann Von Schönburg, y su segundo el obispo Binsfield. Entre 1587 y 1593 quemaron vivas a 368 mujeres en unas veintidós aldeas; **"en dos de ellas, dejaron viva a una sola mujer en cada una"**. (Hasta procesaron y asesinaron a uno de sus propios jueces, Dietrich Flade, acusado de "excesiva benignidad"). Otro perseguidor destacado fue Philip Adolf Von Ehrenberg, obispo de Wurtzburg, quien ejecutó a más de 900 personas entre 1623 y 1631, incluyendo a su propio sobrino, a 19 sacerdotes y a una niña de siete años. Horrorizado, un jesuita, Friedrich Spee, que había sido confesor de las acusadas de brujería, escribió un tratado llamado *Cautio Criminalis*, que afirmaba: "la tortura puebla nuestra Alemania de brujas y perversidades inauditas, y **no sólo Alemania sino cualquier nación que lo intente (...)** Si todos no nos hemos confesado brujas, es sólo porque no todos hemos sido torturados".

Con el fin de las guerras de religión europeas en 1648, la persecución de las brujas disminuyó abruptamente. Hubo esporádicos estallidos de fanatismo en Suecia hacia 1660 y en Inglaterra y Nueva Inglaterra ("las brujas de Salem") hacia 1690. La última ejecución legal de una bruja fue en la Suiza calvinista en 1782, y hubo una muerte ilegal en la pira en la Polonia católica en 1793.

29) Íncubos y súcubos. El íncubo ("que reposa arriba") es, según leyendas europeas medievales, un demonio que adopta la forma de un hombre y que asalta sexualmente a las mujeres durante el sueño. El **súcubo** (del latín *succubus*, de *succubare*, "reposar debajo") es, simétricamente, un demonio que, bajo la forma de una mujer atractiva, se aparece en sueños a los hombres (en especial a monjes) y mantiene relaciones sexuales con ellos, alimentándose con su energía vital y agotando o incluso matando al desventurado. Algunos autores medievales sostenían que íncubos y súcubos no pertenecían a géneros demoníacos diferentes, sino que se trataba de los mismos demonios, que utilizaban el semen recibido como súcubo para embarazar a muje-



URBANO GRANDIER

res como íncubos. Se reputaba a las criaturas discapacitadas física o mentalmente como resultado de estos coitos demoníacos.

30) De orgía en orgía con Asmodeo. Urbain Grandier (1590-1634) fue un sacerdote católico francés que fue quemado en la hoguera, tras ser condenado por brujería. Grandier era un sacerdote de la Iglesia de la Santa Cruz de Loudon, que adquirió fama de donjuán merced a sus aventuras con diversas mujeres, incluyendo a monjas del convento local de las Ursulinas. En 1632, y aparentemente por mero despecho, fue acusado de haber embrujado a las internas y de conjurar a Asmodeo para realizar actos malvados e impúdicos con ellas. Grandier fue declarado culpable a pesar de no haber confesado bajo tortura: en

nada le ayudó haber proclamado públicamente su repudio al hombre fuerte de la Francia de entonces, el cardenal Richelieu.

31) Sabiduría popular diabólica. El Diablo sabe por Diablo, pero más sabe por viejo. A quien Dios no le dio hijos, el Diablo le da sobrinos. Cuando se reúnen los aduladores, el demonio sale a comer. El que de santo resbala, hasta demonio no para. El que demonios da, diablos recibe. Un diablo bien vestido, por un ángel es tenido. Dos hijas y una madre, tres demonios para un padre. Bien sabe el diablo a quién se le aparece.

32) Citas sobre el Diablo. "¿No sabes que el Diablo no existe, y que es sólo Dios cuando esta borracho?" (Tom Waits, *Heartattack and vine*). "El mejor truco del Diablo fue convencer al mundo de que no existe" (Baudelaire, *El jugador generoso*). "Si el Diablo no existe, y por ende es el hombre quien lo ha creado, lo hizo a su imagen y semejanza" (Dostoyevski).

33) El Infierno y el Mundo. "Para los mortales, esta vida es la ira de Dios. El mundo es un Infierno en pequeña escala". San Agustín.



DIABLO EN NIGHT OF THE DEVIL (1958) DE JACQUES TOURNEUR

EL ÁUREA MISMA DE TU SEXO (1)

“Después de todo tú eres
la única muralla
Si no te saltas nunca darás un solo paso”
(Luis Alberto Spinetta, “La búsqueda de la estrella”)

Díptico de Patricio Flores
Enlace socrático de Darío Lavia y Pablo Martín Cerone
(exclusivo para este Libro de Oro)

TIAN BIAN YI DUO YUN

(El sabor de la sandía-2005), de Tsai Ming-Liang

Lee es un joven actor de películas porno, y Chen es una joven guía de museo. Ambos viven en un mismo edificio, en una ciudad taiwanesa azotada por una sequía brutal, que obliga a cada ciudadano a salvarse como pueda. De un acuerdo entre Gobierno y productores se llega a imponer a la sandía como un sustituto eficaz del agua para la sed y los calores. Pero para la higiene y otros usos no había alternativas. Cada cual debía autoabastecerse de agua a como dé lugar.

Con el tiempo y persistiendo las sequías, la sandía irá ganando un espacio entre las discusiones políticas, sociológicas, religiosas y filosóficas... e incluso, irá asumiendo aspectos y roles novedosos, banales, impensados y hasta estúpidos (según el tamaño y el color de la sandía, era una muestra del carácter de quien la comía, por ejemplo).

Lee y Chen se conocen y se enamoran, pero... Lee no puede corresponder sexualmente al amor de Chen. No es tan fácil: su sexo es una herramienta de trabajo, no una natural expresión de sus sentimientos. Debido a su falta de erección, Lee huirá de Chen, confinándose a sus lujuriosos asuntos y despojado de toda esperanza de amor sincero.

Chen buscará a Lee y lo esperará tanto tiempo como sea necesario. Las necesidades y las urgencias del amor



sólo se superan con la paciencia del amor. Esta historia nos muestra en este punto que el amor es como el veneno de las serpientes, que envenena y mata al tiempo que inmuniza y cura.

Luego de vicisitudes de lo más bizarras, ambos se encontrarán y completarán la elipsis del amor de un modo que seguramente quedará en la galería de los más grandes pasajes del cine moderno.

MATKA JOANNA OD ANIOLÓW

(Madre Juana de los ángeles-1961), de Jerzy Kawalerowicz

“Ven y toca mi puerta”
(Spinetta, “Ganges”)

Bien adentrado ya el siglo XVII, la pequeña ciudad francesa de Loudun (“Laudunum” para los amantes de Astérix), aparecía como un refugio desfasado y gótico de tiempos y valores prontos a caer en desgracia bajo el



largo brazo del ahora todopoderoso Richelieu. Aquí llegará un joven y ascendente párroco, el padre Urbain Grandier, con un futuro sin dudas promisorio. Pero esta misión terminaría siendo fatal para él. Grandier moriría en la hoguera acusado de brujerías y no sólo eso, sino además, de soliviantar y envilecer a las monjas Ursulinas del Convento. Hasta aquí el argumento de *Los Demonios de Loudun* de Aldous Huxley, cuyas serias consecuencias se desarrollan en nuestra película de la noche.

Un compañero de armas, el joven jesuita Josef Suryin, acaba de llegar al pueblo tras meses de ayuno y autorreclusión (2) para pacificar las mentes atribuladas de los lugareños, expulsar a los demonios usurpadores y, principalmente, rescatar a Juana, la Madre Superiora.

“(Los exorcistas) dicen que si alguien ve al Diablo, su fe en Dios y en la Iglesia crecen. Por eso muestran tales cosas a la gente. Como trucos de feria”, diría el Padre Brym, párroco del lugar. Aunque la propalación de tales aberraciones contrariaba el dogma católico sobre la materia, los hechos singulares del convento no podían ser ocultados al pueblo, y terminaron a la larga, por ser un bastión para la fe católica.

“¿Puede descubrir un hombre a Dios a través del Diablo?” pregunta Suryin a Brym. “Quien sabe, Padre” le contesta. “Podría no ser una mala manera. Quizás los santos llegaron a serlo así... a no ser que no haya ningún diablo allí (señalando el convento). Toda mujer está inclinada a pecar”. “Y a ser una santa” retruca Suryin. “Basta con mirar el mundo”, afirma un confiado padre Brym. “No conozco el mundo”, admite al fin Suryin, cuya vida nunca rebasaba los permisos, las reglas y confines del monasterio. Hasta hoy.

Seremos testigos directos entonces de los bailes, contorsiones, blasfemias, impudicias y provocaciones fruto del diabólico dominio a que tanto Juana como sus monjas se hallaban sometidas. También veremos a cuatro expertos exorcistas —más el Padre Suryin— intentando arrancar a los demonios (ocho en total) del cuerpo de las desdichadas monjas (3).

Encuentro con el rabino

“Yo te entrego mi rosa más negra”
(Spinetta, “Nena boba”)

Los exorcismos no sólo fueron frustrantes sino que, además, terminaron por horadar el casto corazón de Suryin, sometiéndolo al influjo de la pasión que le despertara una ya irredimible Juana, y agotado ante el esfuerzo y la flagelación que diariamente se infligía por no ceder ante tal pasión, entrará en trance y en él, mantendrá una conversación con un rabino -en realidad un alter ego-.

“Quizás el problema no sean los demonios, sino la ausencia de ángeles”, diría el rabino. “El ángel de la Madre Juana se ha ido, y ahora quizás solo se tiene a sí misma... Quizás (todo esto) sólo sea la naturaleza humana”. (Al fin se introduce el criterio de “histeria colectiva” dentro del convento, para alivio de Satanás y sus acólitos).

“¿Cuántas veces cayó y se levantó el hombre?” seguía un insistente y convincente rabino. “¿Cuántas veces fue asesinado el paciente Abel por Caín? Toda la maldad perpetrada por el hombre no es comparable a toda la maldad que le atormenta”.

Al fin y al cabo, las hermanas Ursulinas eran víctimas de su propia sensualidad, exacerbada por una castidad impuesta, así como por un instigador procaz ya ajusticiado.

Suryin pregunta, el rabino responde: “¿Cómo puede (el diablo) poseerlo (al hombre)?”. “Cuando el hombre lo ama demasiado”. “¿Puede el hombre amar a Satán?” “El amor es la raíz de todo lo que hay en la Tierra. El amor es tan poderoso como la muerte”. “No aprenderé nada de vos”, sentencia Suryin. “¿Os gustaría aprender todo de una vez, en un tris? ¿Queréis conocer todos los demonios creados por el eterno Adonai y a aquellos nacidos de incontables ángeles y mujeres terrenales, aquellos que se han alzado en vuestro interior para nublaros el juicio y desposeeros de vuestra sabiduría? ¿Y aquellos que ahora están en vuestro corazón? ¿Queréis saberlo todo? Dejad que entren en vuestra alma”.

En el altar de Satanás



“Ya me estoy volviendo “canción”...barro...tal vez...”
(Luis Alberto Spinetta, “Barro tal vez”)

“Yo os mostraré el camino” dice Suryñ a solas con Juana. “¿Cuál camino?” responde ella. “Vos queréis que sea tranquila, sin color, pequeña, como los miles que vagan por la tierra... Verme rezando todos los días... ¿Y me prometéis la Salvación para eso? No quiero tal Salvación. Si uno no puede ser un santo, es mejor estar condenado”, dice todo esto desde el clímax de su sensualidad. “¿Sabéis lo que significa comprenderlo todo?” pregunta ahora una Juana dócil y sumisa. “Significa ser uno con la Luz Eterna y todavía permanecer en la Tierra. Estar en los altares con velas e inciensos para volver como oración en todos los labios. ¡Oh! Eso es la vida, la vida eterna. Si no... ¡Prefiero estar con los demonios!” sentencia al fin, Juana, la única.

“Volved a casa Padre Josef, idos de una vez. El viaje os tranquilizará. Volveréis a vuestra celda, a vuestros libros, y los demonios podrán abandonar vuestro cuerpo y alma”, aconseja un sabio Padre Brym.

El Padre Suryñ se había decidido. Matará a dos mozos de cuadra jóvenes y puros y los ofrecerá en sacrificio ante el altar del Diablo. Consumado esto, Satanás se apoderará de él, abandonando por siempre al cuerpo de Juana, y Juana, será una Santa al fin (4).

Enlace socrático

“Hay una luz / sólo hay una luz, oh / sólo hay una luz
y acaso más nada en este mundo”
(Spinetta, “Pobre amor llámenlo”)

Darío: Fe, represión, fanatismo y Eros: a partir de estas cuatro variables ha venido evolucionando un ser racional en este planeta. Algunos, como el padre Josef, se sacrifican en pos de su fe fanática por la represión del Eros. En el siglo XVII, la religión es un misterio ante el cual las personas comunes se mantienen a distancia prudencial pero a su vez, según confiesa la Hermana Malgorzata, la vida religiosa ofrece a la mujer una oportunidad de escapar a la dureza y la



violencia de la vida conyugal. En la actualidad, la fe y Eros siguen transitando caminos opuestos, pero ya Lee hace de su oficio de erotizar un trabajo seguro que no conlleva riesgos de hoguera, y ambas guías parvularias, tanto Chen como Juana, ante una misma irrupción de Eros en sus vidas, sufren y afrontan traumas demasiado similares. Entonces, la evolución de los derechos civiles, la revalorización del individuo, la liberación sexual, la era de la paz, el psicoanálisis y el descubrimiento de la libido, etc. ¿no han hecho nada por suprimir el trauma provocado por los choques entre Eros y la autorrepresión?

Pablo: Aquí es donde podríamos convocar a un viejo sabio vienés, un tal doctor Sigmund, y al concepto vertebral de su obra “El malestar en la cultura”. Freud afirma que “el designio de ser felices que nos impone el principio del placer es irrealizable”, y más aún, “todo el orden del universo se le opondrá”, comenzando por nuestra inevitable decadencia física y mortalidad, siguiendo por la implacabilidad de las fuerzas de la Naturaleza y (paciencia, ya llegamos) terminando por los problemas de la relación con los otros seres humanos (“el infierno son los otros”, afirmó Jean-Paul Sartre). Freud llega aún más lejos con esta metáfora: “el plan de la «Creación» no incluye el propósito de que el hombre sea «feliz»”.

En lo que hace a las relaciones con los demás, Freud no se refiere solamente a la vida de pareja, familiar o laboral, sino a la organización social, y define “cultura” al conjunto de instituciones que los seres humanos hemos creado para dominar la Naturaleza y para regular nuestra vida social (otro autor tal vez hablaría de “sociedad” en vez de “cultura”, y con ello el concepto ganaría en claridad). A cambio de crear instituciones para protegernos mutuamente del clima, las enfermedades, el hambre, las fieras salvajes, la sociedad se cobra su shakespeariana libra de carne: porque la sociedad misma reposa sobre la renuncia a la inmediata satisfacción de los instintos del individuo; la sociedad es una construcción destinada a controlar nuestros instintos, especialmente los agresivos, pero no sólo ellos. Pensemos qué diría nuestro empleador o cliente si le dijéramos que hoy no vamos a trabajar porque preferimos dedicar la mañana a hacer el amor con una nueva pareja, qué diría cualquiera de nuestras vecinas si les dijéramos que matamos a su esposo porque se le ocurrió dejar que su perro ensuciara nuestro jardín, qué diría cualquiera de nuestros compañeros de trabajo si dijéramos que su nuevo suéter nos gusta tanto que hemos decidido quedarnos con él, qué diría cualquiera de nuestros vecinos si le dijéramos que hemos pasado una espléndida noche de lujuria con su hija apenas adolescente (o peor aún, su hijo). Cualquiera de los ejemplos antedichos se puede invertir (por ejemplo, que el hijo mencionado sea el nuestro): el efecto sería todavía más claro, y aún más perturbador. En síntesis, amigo Lavia: no hay salida. No sólo eso: nunca la habrá. Siempre habrá fricciones entre la sociedad y el individuo, y la historia de esas fricciones es el arte: estos dos filmes son un ejemplo.

Darío: Ya que hemos mencionado a tantos autores, no vendrá mal uno más, Isaac Asimov, que en uno de sus cuentos apunta a cómo será el ser humano del futuro. Según él, desecharemos la pesada y finita carga que implican nuestros cuerpos, dedicándonos a desarrollar el intelecto y la mente para migrar, en algún par de eones, de nuestras prisiones corporales a convertirnos en luz. Si del mundo del siglo XVII al de la actualidad, en la variable sexo, podemos percibir una disminución progresiva en lo relativo a represión y prejuicios, con vistas a ese futuro lejano, se trataría de una involución. Como cuesta trabajo imaginarse un mundo así (estamos lejos de vislumbrar la psicología de tales seres) concluyamos repitiendo, en lo que a nosotros toca, la frase del magistral diálogo del cura y el Rabino: “el amor es la raíz de todo



lo que hay en la tierra” (a pesar que no se aclare si es amor por los demás o por uno mismo...).

Pablo: Darío, creo que aquí Asimov se deja llevar no hacia el futuro, sino hacia el pasado: su cuento no hace más que visitar una idea que circula en el mundo occidental desde hace al menos 2.500 años, tal vez más, verbigracia, la doble oposición espíritu - materia y alma - cuerpo, siendo el orden de los términos una indicación de jerarquía. Las filosofías de Pitágoras, Platón, Simón el Mago, Basilides, Marción, Plotino, Manes / Maniqueo, San Agustín y sus sucesores cristianos, han sido episodios en la historia de esa idea. (También podría citar aquí a Buda - para quien el mundo físico es ilusorio - que no pertenece al orbe occidental). Según el catedrático John Dominic Crossan y su imprescindible obra “El nacimiento del cristianismo”, dichas filosofías dualistas son sarcófobas (del griego sarx, “carne”, y fobos, “pánico” (5)) en el sentido de que abominan de la carne y llegan a considerar al cuerpo mortal como una prisión del alma encarnada. Dicha alma es inmortal, y aspira a liberarse del cuerpo y volver a formar parte del mundo perfecto de las Ideas, los Arquetipos, Dios, según el caso. El cuerpo, por su parte, es mortal, corrompible, imperfecto, casi despreciable, denigrado por la enfermedad, la discapacidad, la maldad de los otros, la decrepitud. Pero pensemos en qué espacio deja para el amor a otra persona, a otro cuerpo mortal e imperfecto: un enfoque de este tipo termina negando la naturaleza humana. (6) y (7)

Notas

1) El título de este díptico (“El áurea misma de tu sexo”) es una referencia a una frase de una canción de Luis Alberto Spinetta, “Todas las hojas son del viento”.

2) “Resulta interesante leer, en este contexto, lo que otro contemporáneo de Lallemand, John Donne, el católico convertido al anglicanismo, el arrepentido poeta que se hizo predicador y teólogo, nos dice a propósito de la autodisciplina. «Cruces extrañas y méritos de otros hombres, no son míos; cruces espontáneas y voluntarias adquiridas por mis propios pecados, no son mías; no son mías tampoco las cruces tortuosas, remotas e innecesarias. Ya que estoy condenado a soportar mi cruz, debe haber una que sea mía, una cruz que Dios ha hecho y ha

puesto en mi camino, que es tentación y tribulaciones en mi oficio; y no debo apartarme de mi camino para tomar mi cruz, pues no sería mía, ni hecha para que yo la llevara. Yo no estoy obligado a perseguir con ansia, como hace el cazador, ni a permanecer fijo y sin moverme, ni a provocar una peste y quedarme allí, ni a lanzar una injuria contra mí mismo y no defenderme. No estoy obligado a dejarme morir de hambre practicando un ayuno sin sentido, ni a lacerar mi carne con flagelaciones inhumanas. Pero estoy condenado a soportar mi cruz, la cruz que es solamente mía, la que ha confeccionado para mí la mano de Dios y que es ocasión de tentaciones y tribulaciones en el camino de mi vocación.» (Extraído de *Los Demonios de Loudun* de Aldous Huxley).

3) Según nos narra el poeta romano San Venancio Fortunato (siglo VI DC) la monja y princesa franca Crodielma presentó cargos contra la Abadesa Basina ante los tribunales eclesiásticos debido a que las rigurosas y ascéticas normas monacales estaban siendo desplazadas por hábitos propios de la aristocracia romana, como juegos de dados, baños y banquetes. Es bueno saber que Crodielma sería excomulgada por el mismo tribunal por rebelarse contra la autoridad de la Abadesa.

4) Para Suryn, un sencillo homenaje de nuestra parte, compartiendo a **Luis Alberto Spinetta** y su “Kamikaze”:

“Cayó por fin
el loco kamikaze.
Creyó ubicar,
su propio sol naciente.
Luego en su reino
el kamikaze comprendió su error.
Al fin,
morir así
es en vano”.

Y también a **Fernando Pessoa**



“Y pienso: tal vez nunca viviste, ni estudiaste, ni amaste, ni creíste,
(Porque es posible hacer la realidad de todo eso sin hacer nada de eso);
Tal vez hayas existido apenas, como una lagartija a quien le cortan la cola
Y eres ésa cola más allá de la lagartija, agitadamente.
Hice de mí lo que no supe,

Y lo que podía hacer de mí no lo hice,
El traje que vestí estaba equivocado.
Me conocieron luego por quien no era y no lo desmentí y me perdí.

Cuando quise arrancar la máscara,
Estaba pegada a la cara.
Cuando la arranqué y me vi al espejo,
Ya había envejecido,
Estaba borracho, ya no sabía vestir el traje que no me había quitado.

Dejé la máscara y dormí en el vestíbulo
Como un perro tolerado por la gerencia
Por ser inofensivo

Y voy a escribir esta historia para probar que soy sublime". (fragmento de *Tabaquería*, poema de Fernando Pessoa)

5) De donde podemos deducir que la tenebrosa etimología de "sarcófago" es "el que devora la carne" (phagos = "comer").

6) Orbitando en este punto sólidamente expuesto por Pablo y Darío, recaemos en la vehemencia con que HAL 9000 defiende su misión y su rol dentro de la Discovery,

atacando mortalmente a una tripulación humana que, en definitiva, no era más que... un estorbo tanto para él como para la misión, así como las cuestiones de la conciencia o del alma lo son para el cuerpo en la satisfacción de sus urgencias (y viceversa). De esta pugna habla el díptico y el enlace socrático. Como resultante el propio Bowman terminará desarticulando los centros nerviosos superiores de HAL practicando así una "lobotomía" con dicho ordenador, abandonando luego la Discovery para iniciar su viaje a través de la "Puerta de las Estrellas". Prescindiendo del Cuerpo, el Alma liberada accede al infinito.

7) En el juicio que condenara al padre Grandier a la hoguera, sorprende "Madre Juana de los Ángeles" con la siguiente acusación: que Grandier las había hechizado y demonizado "arrojando un ramo de rosas por encima de los muros del convento". Podríamos conjeturar que Juana no estaba endemoniada, sino apasionadamente enamorada. Después de todo, las diferencias son prácticamente imperceptibles.

