

CINESOPHIL

Entender el cine



ESCRITOS  
DE FARETTA  
EN FIERRO  
1984-1991

# Ángel Faretta

# Espíritu de simetría

## Ángel Faretta

Nacido el 21 de abril —aniversario de la fundación de Roma— de 1953, en Buenos Aires.

Escritor, crítico de cine y docente. Desde hace treinta años publica, en diferentes medios, críticas, ensayos y artículos de análisis sobre arte, literatura y cine, en los que plasma su propia teoría.

Dio cursos, conferencias y seminarios sobre: El Romanticismo y la mentalidad romántica, El cine y el mal, Introducción a la literatura fantástica, El simbolismo tradicional, El mito y su relación con el arte, entre otros temas.

Fundó y dirigió la escuela de cine Aquilea.

En la actualidad sigue dictando clases y desarrollando su obra crítica y literaria.

Ha editado *Datos Tradicionales* (poemas, 1993), *El saber del cuatro* (relatos, 2005) y *El concepto del cine* (2005).

Editorial DJAEN publicará toda su obra crítica y de teoría del cine.

Ángel Faretta

**Espíritu de simetría**

Escritos de Ángel Faretta  
en *Fierro* 1984-1991



## Índice

Agradecimientos	11
Prólogo para argentinos	15
Cazadores de la aventura perdida	33
Columbo descubre América	37
Harry: un puro sucio	41
El que le escribía al coronel	44
Greystoke: desnudo y a los gritos	47
<i>Bajo el volcán I</i>	51
<i>Bajo el volcán II</i>	54
Ésta ya la vi	58
Kolchak, detective de trasnoches	62
Irish por Christensen	67
<i>Gremlins</i> : el infierno de Joe Dante	69
Chester: un americano negro	73
El doble viaje de Michaux	77
Bertolucci: inventos criollos y estilos italianos	80
Tolkien antes de los anillos	84
Antiutopías: de Swift al oscuro R. H. Benson	87
Peckinpah: patotero y sentimental	91
Ballard y las relaciones peligrosas	97
La imaginación del futuro	101
Retrato del artista católico (furioso)	105
Fritz Lang: espíritu de geometría	112
Wim Wenders: largo regreso a casa	118

Dalí y la locura al alcance de todos	124
Georges Simenon y la atmósfera de Lieja	127
Coppola: la voluntad de poder	134
John Carpenter: maestro constructor	140
Lovecraft: de entre los muertos	145
Flashes contra lo oscuro	148
Graham Greene: el whisky del estío	154
<i>La soga</i> : juego de manos, juego de villanos	157
El lado oscuro del sol	162
Los films del 85: lo bueno, lo malo y lo cursi	169
Cine: del mito a la alegoría	175
<i>Silverado</i> : el cine que importa	182
Bioy Casares prevalece	188
Borges: el universo en forma de biblioteca	192
El derecho de la trama	194
La guerra de Troya ya no sucederá	200
Fellini: pasado por tinta	206
Poe, Lovecraft y el cine	209
Friedkin: para comerte mejor	215
Por todo el camino	220
Borges: magias imparciales del cine	225
En Australia, es decir: en ninguna parte	230
Skolimowski: anclado en la luz	237
Stevenson: inmutable como el mar	243
Variaciones sobre Mike Hammer	249
Bioy Casares: la disciplinada invención	255
<i>Aliens</i> : el jardín del mal o la Anunciación hecha a Ripley	261
Don Frutos Gómez: elemental, chamigo	266
De aquí a la eternidad	269
El mito y el cine	275
Ellery Queen: a un Dios desconocido	281
Dos films y el tiempo	284
Jünger: crimen y voluntad	290
Estética demostrada según el modelo del cine	293

Beckett: el crimen de la espera	299
<i>After Hours</i> : el camino a Damasco	302
Lawrence Block: botellas escrutadas	308
Decadencia y caída del realismo	311
José Giovanni: hampa dorada	317
<i>Los tres chiflados</i> : la conspiración de los necios	320
Cámara subjetiva	326
McCoy: luces y sombras	332
<i>Los intocables</i> : la interioridad perdida	336
Simenon: premios y obsesiones	341
Doble de tema	344
Welles: nadie es inocente	349
Dicha y desdicha del guerrero	352
Fredric Brown: los caminos de la noche	356
Sobre dos o tres temas fílmicos	359
Patrick Modiano: señales de vida	364
Sobre <i>Viaje insólito</i> : consideraciones intempestivas	367
Hjortsberg: Satán es un nuevo rico	372
Frankenstein representado	375
Rodolfo J. Walsh: la otra aventura	380
<i>El estado de las cosas</i> : citadas	383
W. R. Burnett: nadie vive eternamente	388
<i>El estado de las cosas</i> : estáticas	391
Sherlock Holmes: esfinge semiótica	396
<i>El último emperador</i> : la pérdida del reino	399
Ricardo Piglia: el crimen del otro	404
John Huston: humana aventura	407
Los Taviani: hacer la América	412
El cine y el mal	417
Tema del cine y del héroe	422
John Carpenter: la torre abolida	427
Ritos de iniciación en el cine	432
<i>Bird</i>	437
Apuntes para una (otra) historia del cine	442

San Cassavetes Zen	447
Las veredas de Saturno	452
Obsesión del espacio	455
El cine: la superficie de las cosas	460
Fantasmas en la máquina	465
Lawrence Kasdan: Doctor Angélico	469
La cosa en cine	474
La conjura de los tilingos	478
La última tentación de Coppola	484
Coppola: el genio del cristianismo	489
Beckett: humor y temblor	493
Cameron: conocimiento por los abismos	497
Weir: la lección del maestro	502
Cine y modernidad	507
Notas para una introducción al cine de horror	513
Notas para una introducción al cine de horror (II)	518
Para una introducción al cine de horror (III)	522
Épocas y obras del cine	526
El mito y el cine (II)	531
Elefantes en una tierra baldía	535
William Friedkin: el bosque invertido	539
<i>Goodfellas</i> : un juego para los vivos	545
Guía para perplejos	551
Guía para perplejos II	556
Viaje por el Danubio	561
<i>El Padrino III</i> : Coppola, nuestro contemporáneo	567
Nota Bene	573
Cronología	574

## Prólogo para argentinos

Los ensayos, críticas, artículos y notas aquí reunidos por primera vez muestran el desarrollo de mis ideas con respecto a una teoría general del cine y de la literatura, del pensar y el poetizar, y fueron parte de mi repertorio mental, con sus balbucesos incluidos, en el período que corre entre 1984 y 1991.

Se me aconsejó —amigos, discípulos, editor— que conservara todos y cada uno de los textos tal cual fueran publicados y que hiciera, en todo caso —como comienzo a hacer aquí—, una nota prologal o epilogal advirtiendo al lector acerca de mis desacuerdos actuales —y que imagino definitivos— con el lejano Yo escritor y ensayista de tantos años atrás: ha corrido una generación desde entonces.

He intentado hacerlo —mantenerlos intactos—, pero en algunos casos debí tachar alguna frase, suprimir algún párrafo inclusive. Sería imposible mantenerlos en su estado original y por ello mismo renuncié a publicarlos íntegros. El lector no pierde nada, el autor gana en evitarse náuseas y el erudito ratón de biblioteca —de existir todavía tal espécimen— tiene una tarea por delante. Tarea que por sus pecados seguramente merecerá.

A fines de 1983, nuestro país fue sacudido por una de esas inyecciones de optimismo, más bien en grado de alarmante sobredosis, que lo asaltan cuando un régimen militar es reemplazado por uno democrático. Los que ya pasamos el medio siglo de vida sabemos de estas cíclicas escaladas anímicas, seguidas de descensos abisales tan impresionantes como las primeras ascensiones. Allí se da un resurgir

de esperanzas que se traduce, por lo general, en un culto desaforado por lo joven, lo nuevo, y un aire de primavera que invade los cuatro puntos de nuestra ciudad; en el interior del país no sé si, a excepción de dos o tres ciudades, sucederá lo mismo. Por ello las fuerzas espirituales cuanto anímicas desencadenadas por tales hechos desembocan en una profusión de novedades, especialmente en aquellos campos relacionados –siquiera de manera tangencial– con lo artístico, lo estético, lo creativo y lo cultural, dicho así, en sentido general, aunque propalado en voz alta y a golpes de pecho por los cultores de una forma laica de la religión estética. A esta época se la denominó entre nosotros “destape”, estando en ello por primera vez en dos siglos –nada menos– que detrás de España y no delante de ella, como era ya por ese entonces nuestra bicentenaria tradición.

Por primera vez un fenómeno epocal fue producido y hasta nominado primero en la España geográfica y europea y no en esta provincia alejada de lo que fue un imperio, y que desde comienzos del siglo XIX o ya en las últimas décadas del anterior, se caracterizó por ser la punta de lanza de experimentaciones pioneras, campo de prueba de modificaciones o –si queremos reducirlo formularmente–, en el *único* y estricto experimento y forma de modernidad posible y efectivo de todo el mundo iberoamericano. *Todo*.

Pero esta vez, a comienzos de los años ochenta del siglo pasado, como digo, sucedió algo diferente. La altiva capital porteña se vio puesta por primera vez lateralmente o detrás de un fenómeno producido en la España europea. Así, muchos de nosotros –¿muchos?–, vimos con asombro que aparte del idiotismo de “destape”, se sumaban por primera vez también formas subculturales, desde jergas y hasta jergonzas, pasando por modismos, hábitos culturales y hasta gastronómicos, que eran importados desde España y no exportados hacia allí.

También hay que tener en cuenta que esto puede haberse debido a que buena parte de las editoriales locales eran compradas por consorcios españoles o ya globalmente europeos pero que encargaban a sus empleados peninsulares el ocuparse de lo que, equivocadamente, suponían todavía sus feudos idiomáticos correspondientes.

Hay otras analogías, sobre todo de tipo político (pero político en el sentido más lábil y elemental de la palabra), que dejo para que el sociólogo tenga algo de qué ocuparse.

Bien. Fue en esa atmósfera, en ese clima mental, que comenzó a editarse la revista *Fierro*, como forma apendicular en lo gráfico del así llamado “destape” y sus aditamentos anejos de franqueza o brutalidad en el tratamiento de la sexualidad, la que, unida o yuxtapuesta a lo monstruoso, lo maquinal y lo técnico en un paradójico asentir a las profecías del Marqués de Sade, era gran parte del material publicado en la revista. Quienes conocíamos la obra del citado aristócrata francés y así lo utilizábamos en consecuencia –es decir actualizándolo–, notamos que se acercaba una época de todavía mucha mayor represión que las padecidas hasta la fecha. Pero la verdadera, auténtica –¿definitiva?– represión. Aquella que se aprestaba a practicar la sociedad permisiva en su salto global, esa sociedad hedonista que pocos años atrás había liquidado –literalmente– a algunos de sus más lúcidos críticos, como Pier Paolo Pasolini o Mishima Yukio.<sup>1</sup> Había que limpiar el terreno de todo posible aguafiestas, desde el Mediterráneo al Mar del Japón.

Esa percepción –o más bien apercepción– nos hizo a algunos conscientes de que la lucha por las ideas, el combate y la polémica cultural se verían desbordadas o desfiguradas por la permisividad. Un sitio como la revista *Fierro* se presentó como medio idóneo para exponer sucinta o dilatadamente una visión polémica de las cosas que ya se intentaban hacer pasar como únicas y, además, queridas por todos. He allí, por cierto, la operación sádica o sadeana por excelencia: hacerle creer a la víctima de la cosificación y el empleo de su cuerpo y su energía como campo de experimentación posible y pasible de todo tipo de manipulación que ése es su destino. Con el plus –que es un *minus*– de convencerlo no sólo de que ése es su único destino sino, y más aún, que debe desearlo como el único de los destinos posibles.

La revista, que fue pensada para ese público que había quedado en *stand-by* durante la década anterior, esa “gente detrás de las

paredes” a la que ahora se intentaba capturar mediante lo nuevo y efectivo, me permitió acercarme en forma lateral a cierto lector al que ya por ese entonces jamás hubiera podido aproximarme en forma directa. En resumen, la revista pensada para publicar básicamente la “nueva historieta” me tuvo como columnista de cine y de literatura siendo mi permanencia en ella, y por siete bíblicos años, la de una suerte de huésped incómodo y siempre de paso, que era cíclicamente cuestionado por el dueño-editor y sostenido de todas las maneras posibles por el director de la propia revista y –todo hay que decirlo– mi amigo: Juan Sasturain.

Así, desde el primer número, mi estancia fue una suerte de presencia incómoda sostenida internamente por el secretario de redacción. Algo que, obvio es decirlo, comenzó a alarmar también a ciertos lectores –tal vez creados *ex profeso* para la sección de correspondencia– que reclamaban con urgencia mi expulsión del medio, cosa que el propietario tuvo siempre entre sus planes.

Las desgracias de la horizontalización no tienen nombre. Por aquellos años, tras superar una férrea tiranía, se pensó que, por lo mismo y como carácter compensatorio necesario, debía aparecer ahora una igualdad extrema y dilatada, y se creyó –como tantas otras veces– que cualquier cosa que atentara contra la medianía intelectual, que no fuera a simple vista comprensible, siquiera en un nivel acústico, violaba las normas de comportamiento democrático. Las cartas de ciertos lectores parecían irritarse crecientemente en relación con mi “oscuridad” y las dificultades de lectura eran tomadas... ¿Por qué eran tomadas? Por aviesas formas de elitismo que se habían refugiado en la crítica estética para sobrevivir a sus blasones y amurallar un poco más su estrecha torre de marfil.

Algunas de tales demandas –debo confesarlo ahora– me parecieron ya por entonces enternecedoras en sus ridículas y cándidas pretensiones de legibilidad, que no hacían otra cosa que traducir con crudeza la elementalidad intelectual, la ignorancia y lisa y llana de quienes de nuevo eran inducidos a pensar que el arte, la cultura, la vida estética, el pensar y el poetizar no son nada más que una tarea de

ciertas ideas con las que venía trabajando desde unos diez años atrás. Es obvio, o se hizo obvio entonces, que el cine y el cine por excelencia, que es el desarrollado en los Estados Unidos (aunque no por norteamericanos *wasp*, como no me canso de repetirlo), se mostró como una temprana, lúcida y lamentablemente poco visitada forma del pensar y el poetizar que había establecido una pionera línea polémica demarcatoria a los imperativos o, en todo caso, a ciertos imperativos de la así llamada modernidad.

Se trataba de exponerlos.

Y se trató de exponerlos teniendo presente: primero, su genealogía. Segundo, su modo operativo. Tercero, la relación genealógica con su proceder. De allí quedó por delante la tarea de: a) delimitar su especificidad. Su carácter diferente de todas, *todas* las artes anteriores. Pero también, b) qué elementos de las formas anteriores del pensar y el poetizar tomó para sí el arte del cine, sin olvidar que las tomó curándolas —en esa suerte de aduana simbólica que erigió— de todas sus excrecencias tanto románticas como utópico-renacentistas.

a) Delimitar su especificidad. Pero sin caer en el lazo tramposo tendido por la autonomía de la esfera estética que se venía arrastrando como un lastre —subproducto del Renacimiento— y que hiciera paradójica eclosión con el Romanticismo, el que intentó volver a hacer del arte algo heterónimo, pero sucumbiendo para ello en el limbo idealista donde la actividad del Espíritu se hace nada menos que tarea individual y ultrasubjetiva. Tarea ya no de titanes sino de “únicos y singulares”.

A esta tentación angélica el cine también le dijo que no, repasando además su genealogía. Es lo que llamo “ajuste de cuentas”. Que, por cierto —me disculpo por estas puntualizaciones didácticas, pero el grado de desentendimiento es ya “ejemplar”—, no se trata de ninguna “ruptura” (idiotismo sentimental que parece embobar a muchos de mis contemporáneos permanentemente jóvenes), sino de superación en el sentido estricto, casi biológico del término: asimilando los fermentos que le son necesarios y eliminando los que no necesita para su seguimiento productivo.

Para delimitar su especificidad operativa, para mejor decir, se tuvo siempre en cuenta el exacto punto de partida metódico empleado por su creador, D. W. Griffith, desde los propios comienzos de su acción en 1908. Ello me llevó a acuñar la tríada ejemplar operativa: fuera de campo, principio de simetría, eje vertical.

Con esta tríada el cine, su concepto –fundado por Griffith–, procedía a una liquidación inmediata contra los postulados positivistas de los Lumière pero también –y esto resulta ejemplar– contra los regresos mágicos de Méliès. Puso una distancia total, creó una línea demarcatoria definitiva con la extensión del espacio fotográfico o fotográfico-teatral, donde la cámara pasivamente es un mero útil de registro de una realidad fija o de una irrealidad lúdica.

Una vez delimitado eso, se hizo evidente que era imposible seguir sosteniendo ningún tipo de “lectura” ni, sobre todo, de interpretación del hacer del cine sobre la base de supuestos anteriores al cine. La tríada ejemplar servía, por cierto, de guía, zahorí o senda hermenéutica para preguntar por el qué del cine. Su qué es su cómo.

b) Pero el cine, su concepto, no se propuso ningún comienzo desde cero ni nada que se le parezca. Allí fue cuando estableció, también *ad ovo*, lo que he llamado su “aduana simbólica”. Todo el pasado –al menos el occidental– del pensar y el poetizar fue escrutado en su hacer y operar.

Para no extender en demasía este escrito prologal, puede afirmarse que lo más importante, axial, central, eminente en este sentido, es la resolución del cine en relación con el problema de la alegoría. Al optar por el operar simbólico, el cine se opuso drásticamente a aquélla, pero liquidando de raíz todos los intentos –tímidos o cerriles– que pretendían, con diferente suceso, convertir en sinónimos ambos términos.

Digamos que el cine, su concepto, al lograr de manera absoluta retomar el plano operativo del símbolo y lo simbólico, desmontó en paralelo las pretensiones de lo alegórico, llegando incluso a develar su carácter disolutorio, “separador”. Si el cine tan sólo hubiera hecho esto, ya sería digno de todo encomio y admiración. Pero –lo repito una vez más–, lo hizo luego de siglos de carencia de su correspondiente

nivel operativo. Asimilable al entendimiento ritual que se daba como ya definitivamente perdido.

Cabe puntualizar sobre lo anterior que el cine, en su hacer, logró religar la función operativa simbólica a su repetición intencional anagógica, es decir, ritual, por supuesto. Lo que no logró –porque eso depende y dependerá siempre del Mundo– fue restaurar las condiciones –históricas, materiales, concretas– de una ritualización comunitaria. Recordó a un Occidente ya drásticamente secularizado, “filisteo”, vaciado de todo sentido metafísico y simbólico, sus privilegios y lo llevó a ser nuevamente actuante en relación con lo representado, partícipe comunitario. Pero también lo llevó a recordar sus deberes como contemplador, su –como lo he denominado después– *quia*.

Debe tenerse presente que, por los mismos años de la publicación de estos ensayos y artículos, se fue desplegando la parte central de aquello que he llamado “la autoconciencia del cine”. Así, tales críticas y escritos teóricos fueron contemporáneos de las obras de autores como Coppola, Friedkin, De Palma, Carpenter e incluso de las primeras debidas a James Cameron. El momento no podía ser más propicio. Había que ver tales obras y despliegues con cierta conciencia no atemporal pero sí con cierta visión histórica “de largo alcance”. Al comprender lo hecho por directores como Coppola –subrayadamente–, apareció casi de inmediato el qué de lo efectuado con anterioridad por los autores “clásicos” como Hitchcock, Hawks y Minnelli. Pero también se hicieron las luces en relación con las obras menos frecuentadas –o que para muchos eran tan sólo “nombres” más que obras estrictas– de directores como Douglas Sirk, Otto Preminger y decenas más.

Se llegó a entender teóricamente que el cine y sus obras, una vez producida la revelación autoconciente de las dos primeras partes de la saga de *El Padrino*, no podían revelar de la noche a la mañana una determinada conciencia estética, histórica, política y sobre todo religiosa, sin que las obras anteriores –del así llamado “período clásico”– hubieran alimentado, preparado el terreno y sostenido el estallido de la autoconciencia.

Se trataba también de desentrañar cómo pudo ser ello posible sin un marco decisorio, sin un –¿cómo decirlo?–, sin una forma de poder, no sólo económico, que cobijara y diera lugar a tales formas estéticas. Era –como decía Schopenhauer de su propia filosofía– nada menos que el huevo de Colón. Solamente se trataba de golpear apenas un poco en la base de su cáscara para tener resuelto el problema.

Apareció así la importancia fundamental que tuvieron en el concepto del cine, en su pensar y su poetizar, los así llamados “grandes estudios”, los que venían siendo sometidos, hasta ese entonces, a una soterrada campaña de desprestigio, qué digo, a una verdadera “leyenda negra”. Como el cine, en su hacer y su concepto, era ya para ese entonces imposible de negar, tanto en sus logros como en sus metas, se trataba entonces –sobre todo, pero no exclusivamente, por la “vía europea”– de pensar las grandes obras del cine como azares, barruntos, salidas individuales y prometeicas de artistas neorrománticos cercados por seres torvos y malévolos. Bajo ese punto de vista, los dueños de los grandes estudios eran reducidos a ser tan sólo unos hombres ávidos de dinero a los que les importaba un ardite de toda idea artística, la que, de existir, era contrabandeada por los directores bajo sus tontas e ignorantes narices.

Seguir bajo esa perspectiva necia cuanto miope era algo que no resistía el más mínimo análisis.

Se trataba muy simplemente de ver a personas como Mayer, Fox, los cuatro Warner Brothers, Zanuck, Sam Goldwyn –más allá de sus problemas con el idioma inglés– mediante aquello que era lo único que podía explicarlos, teórica y prácticamente. Como hombres de poder y decisión que debían –era ya evidente– tener uno y varios puntos de vista en común con un Alfred Hitchcock, un John Ford o un Frank Capra.

Mediante esa inducción hipotética se trabajó a partir de entonces. El mismo tardorromanticismo que seguía haciendo perder toda perspectiva en relación con las artes del pasado se quería trasladar al cine y su concepto. Ya era *doxa* el que un Leonardo, un Miguel Ángel, luego

un Vivaldi, que cientos y miles de pintores y escultores del Renacimiento, por ejemplo, eran seres en busca de una romántica autarquía huyendo de las garras de los Médici —¡ni hablar de los Borgia!—, de los diversos papas, los monarcas y la dinastía de los Habsburgo completa. Que todos éstos querían... pero, ¿qué querían? Querían, claro está —era obvio ahora—, lo mismo que sus protegidos. Por entonces leí algo de Guillermo de Ockham dedicado a su príncipe: “Protégeme con la espada que yo te protegeré con la pluma”.

Se había hallado la clave de bóveda de todo el edificio teórico.

Todo esto fue lo que circuló por mis escritos de aquellos años como un fuera de campo y *basso continuo*, como un marco y hasta un *décor*. Luego, el factor genealógico de gran parte de los dueños de los estudios cuanto de algunos de los mismos directores implicados, como de cientos de guionistas, actores, músicos, figurinistas y demás, completó el giro hermenéutico emprendido. El origen austrohúngaro de muchos, la mayoría de ellos.

Por ese entonces, en forma paralela, surgía en algunos sectores europeos un “interés” nostálgico por lo austrohúngaro, al que se intentó reducir a su ciudad capital, Viena, y a personajes raros, únicos y extravagantes. Si fronterizos mejor. Se desempolvó así toda serie de autores “olvidados”; artistas de todo tipo, pensadores, acuñadores de epigramas, cultores del fragmento, charlistas de café y toda una larga y compleja pléyade de personajes excéntricos. Cualquier mención al Imperio y a los Habsburgo era, por supuesto, policialmente controlada. De aparecer, lo hacían con el carácter de... Sí: con el carácter de monarcas y príncipes habitando en un limbo poblado de valeses, operetas y confitería. Pero ¿podía seguirse, también allí, sosteniendo tal ineptitud y tal cortedad? Era obvio que no. Hubo que leer, meditar, investigar y, sobre todo, pensar en relación con lo que un historiador contemporáneo —siempre entendido mal, por otra parte— llama “la historia imaginaria”. Allí se intentó comprender cuál era la característica, mejor dicho el hilo conductor, la figura en el tapiz que había hecho del mundo comprendido en el Imperio austrohúngaro esa maravillosa y proteica singularidad durante todo el siglo XIX.

Singularmente a lo largo de todo el siglo primero de la modernidad, el Imperio habsbúrgico había demostrado que se podía tener una modernidad en lo técnico, lo industrial, lo cultural y hasta en lo social<sup>3</sup> sin para ello tener que adoptar las formas políticas y menos aún “religiosas” del mundo liberal-anglosajón, que ya se postulaba como único e irremplazable. El Imperio demostró entonces que se podían tener todos los beneficios de la era industrial, técnica y científica pero sin aceptar los parámetros liberales que supuestamente hacían posible tal estado de cosas. Para acabar con esa “mancha”, con ese baldón, con ese testigo peligroso y constante de que podía haber modernidad sin liberalismo, se inventó toda una guerra; y mundial. Pero ¿se había logrado en paralelo destruir toda esa mentalidad acuñada por el Imperio austrohúngaro? Aquí el matiz diferenciador no fue tan sólo quedarse embretado en el rescate de personajes excéntricos, escritores olvidados y estetas de interiores limbales o sumidos en invernaderos decadentes, ni continuar rastreando toda serie de *diletantti* fugaces. Nos preguntamos: ¿adónde se había trasladado gran parte de toda esa mentalidad? Pero además: ¿adónde y a qué lugar se había trasladado, pero con la conciencia y la voluntad firmes y decisorias de proseguir con lo ya conquistado? El lugar saltó de inmediato a la vista: era Hollywood y su *locus visibilis*, los “grandes estudios”.