Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

Santiago García Navarro

Invernos de um balneário
Parte I: Uma montagem de mal-entendidos

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Karl Erik Schøllhammer

Rio de Janeiro
Maio de 2015

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

Santiago José García Navarro

Invernos de um balneário
Parte I: Uma montagem de mal-entendidos

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Karl Erik Schollhammer
Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Guillermo Francisco Giucci Schmidt
UERJ

Profa. Denise Berruezo Portinari
Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 11 de maio de 2015

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Santiago García Navarro

Escritor e curador de arte. Graduou-se em Letras pela Universidad Católica Argentina, Buenos Aires. Publicou ensaios-ficção em diversas revistas da Argentinas e de outros países, e livros e textos de ensaio-ficção em colaboração com os artistas visuais Mandla Reuter, Dora García, Matías Duville, Adrián Villar Rojas e Nicolás Robbio.

Ficha Catalográfica

Navarro, Santiago García

Invernos de um balneário: parte I: uma montagem de mal-entendidos / Santiago Garcia Navarro ; orientador: Karl Erik Schollhammer. – 2015.

202 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2015.

Inclui bibliografia

CDD: 800

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Em memória de minhas avós

Joaquina Pérez Carro (1916-2015)
Angelina Navarro (1920-1960)
Nelly Rubertis (1928-2009)

Agradecimentos

FAPERJ, PUC-Rio, Karl Erik Schøllhammer, Rosana Kohl Bines, Antônio Edmilson Martins Rodrigues, Vera Follain de Figueiredo, Júlio Diniz, Daniela Versiani, Guillermo Giucci, Bernardo Zabalaga, José María García Navarro, Graciela Adrán, Tomás García Navarro, José Ignacio García Navarro, Joaquina Pérez Carro (†), Nelly Rubertis (†), Igo Wender, Tati García Aramburu, Helmut Batista, Elfi Turpin, Louidgi Beltrame, Clark Solack, Amílcar Packer, Julio Neveleff, Ina e Alfred Green, Marcos Guntin, Mónica Giron, Erick Beltrán, Mariano García, Carla Zaccagnini, Beto Shwafaty, Leandro Nerefuh, Felipe Prando, Mauricio Marcín, Adriana Pineda, Matías Capelli, Víctor Costales, Julia Rometti, Nacho Iasparra, Andrés Duprat (Dirección Nacional de Artes Visuales, Buenos Aires), Mariana Bellotto, Inés Katzenstein, Cláudia Miranda, Javier Sáez (†), Jane Brodie, Nicolás Robbio, Léo Sales, Teresa Riccardi, Marta Mestre, Camillo Osorio, Verónica Flom, Violeta Burkart, Toquinho, Helena Ignez, Maíra Gerstner, Gustavo Buntinx, Ezequiel Gatto, Bruno Dubner, Ezequiel Larraquy, Vanessa Teixeira de Oliveira, Marcel Gonnet Wainmayer, Puchi Seniza, Amadeo Azar, Danilo Volpato, Raquel Garbelotti, Malala Ventriglia, Nicolás Bahbouth, Cata Chlapowski, Ducha, Martín Legón, Mónica Bartolucci, Gabriela Di Giuseppe, Claudia Fontes, Santiago D'Alessio, Lucila Poisson, Margarita Gordon Davis, Edwin Harvey, Nahuel Ortiz Vidal, Antonio Millé, Alejandro De Ilzarbe, Gilda Brêtas, Horacio Abram Luján, Eduardo Molinari, Daniel Besoytaorube, Tiago Guimarães, Hernani Heffner e Fabricio Felice (Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), Marilú Marini, Matías Duville, Jorge Miñano, Fernanda Albuquerque, Ana Tomé, Marcio Harum, Eduardo Riggio, Suely Rolnik, Mónica Arroyo (Hotel 13 de Julio, *M*), Guillermo Donato (ex Librería Maya, *M*), Sr. Alberto (Bar Garota da Urca, Rio de Janeiro), Gabriel Álvarez (jornal *La Capital*, *M*), Miriam Teitelbaum (jornal *La Capital*, *M*), Mariza Rosa (Agaxtur São Paulo), Cristina Pereira (Agaxtur São Paulo), Filippo Costa (Agaxtur Buenos Aires).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Resumo

García Navarro, S**.** Schøllhammer, K. E. ***Invernos de um balneário. Parte I: Uma montagem de mal-entendidos*****.** Rio de Janeiro, 2015. 202 p. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O ensaio-ficção *Invernos de um balneário. Parte I: Uma montagem de mal-entendidos* visa entrecruzar, por meio de textos e imagens criados pelo autor ou tomados de outras fontes, a hipotética história de como, nos anos sessenta, o Rio de Janeiro tomou *M* como modelo de balneário moderno, e a do imaginário que, a partir dos anos cinquenta, *M* produziu ao se projetar impossivelmente como balneário tropical, tomando o Rio de Janeiro como modelo. Diversas pesquisas de campo e trabalho em arquivo realizados pelo autor funcionam como ponto de partida para desenvolver o assunto ao mesmo tempo no plano documental-ensaístico e no plano ficcional. Como os imaginários praianos são projetados de fora (pelo cinema, a publicidade, etc.) sobre ambos os destinos turísticos, e como são produzidos e reproduzidos pelos próprios balneários; qual é a história dessa construção; que novas relações entre imaginário e ficção podem ser estabelecidas: eis algumas das questões exploradas por esse trabalho. O eixo conceitual se desdobra numa dupla pergunta: como aconteceu a "inversão do imaginário" segundo a qual uma cidade como *M*, muito menos conhecida internacionalmente e –do ponto de vista do imaginário da praia tropical– menos atraente do que o Rio de Janeiro, transformou-se em modelo para ele, e por que vias o imaginário tropical penetrou em *M* e criou, no Atlântico frio, uma brasileiridade fora de lugar. Metodologicamente, a tentativa consiste em criar espaços ficcionais entre documentos, narrando hipóteses de como estes se vinculam.

Palavras-chave

Rio de Janeiro; *M*; praia; imaginários; modelos; tropicalidade; ensaio-ficção; narração; hipótese

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Resumen

García Navarro, S**.** Schøllhammer, K. E. **Inviernos de un balneario. Primera parte: Un montaje de malentendidos.** Rio de Janeiro, 2015. 202 p. Tesis de Maestría. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

El ensayo-ficción *Inviernos de un balneario. Parte I: Un montaje de malentendidos* pretende entrecruzar, por medio de textos e imágenes creados por el autor o tomados de otras fuentes, la hipotética historia de cómo Rio de Janeiro tomó *M* como modelo de balneario moderno en los años sesenta, y la del imaginario que, a partir de la misma década, *M* produjo al proyectarse imposiblemente como balneario tropical, tomando Rio como modelo. Diversas investigaciones de campo y trabajo en archivo funcionan como punto de partida para desarrollar el asunto al mismo tiempo en el plano documental-ensayístico y en el plano ficcional. Cómo los imaginarios sobre la vida balnearia se proyectan sobre ambos destinos turísticos desde afuera (por el cine, los diarios, etc.), y cómo son producidos y reproducidos por éstos; cuál es la historia de esa construcción; qué nuevas relaciones entre imaginario y ficción pueden establecerse: éstas son algunas de las cuestiones que el trabajo explora. El eje conceptual consiste en una doble pregunta: cómo se dio la "inversión del imaginario" según la cual un balneario como *M*, mucho menos conocido internacionalmente y –desde el punto de vista del imaginario sobre la playa tropical– menos atractiva que Rio de Janeiro, se transformó en modelo para ésta, y por qué vías el imaginario tropical penetró en *M* y generó, en el Atlántico frío, una brasileñidad fuera de lugar. Metodológicamente, la tentativa consiste en abrir espacios ficcionales entre documentos, narrando hipótesis de cómo éstos se vinculan.

Palabras clave

Rio de Janeiro; *M*; playa; imaginarios; modelo; tropicalidad; ensayo-ficción; narración; hipótesis

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Sumário

Siete historias 18

Liñita 29

Una hipótesis tal vez falsa, pero atractiva 30

Último verano 89

The Most Wonderful City 90

En M, una hora después del almuerzo 135

Diello 136

Noches de Copacabana mirando el mar 172

En los 50 y 60, *M* importó arquitectura brasileña 173

Lo semejante atrae a lo semejante 195

Carácter de la investigación 196

Referências bibliográficas, filmográficas y videográficas 198

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Lista de imagens

Notas

1. Cuando hay dos o más imágenes por página, se numeran entre paréntesis por orden de presentación en la página, de arriba abajo y de izquierda a derecha.

2. En el caso de menciones a films y libros, ver la referencia completa en “Referências bibliográficas, filmográficas e videográficas”.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

(1) Pedestal del monumento al ALmirante Guillermo Brown, *M*. Fot. del blog del Instituto Nacional Browniano, filial *M*. Disponible en: http://www.inbmardelplata.com.ar/. Genesisbrown.htm. (2) JUÁREZ, J. R. Sin título, *M*, 1970. Fot. La Capital, *M*, “Fotos de familia”, imagen 0144. 21

(1) GOLDENSTEIN, A. “Escultura del lobo marino”. Serie *M*, 2001. Fot. 50 x 70 cm. (2) QUINTERNO, D. *Locuras de Isidoro*. Buenos Aires. Feb. 1974. No. 68. 23

Etiqueta de equipaje. Hotel Urca, *M*. S/d. 25

(1) LOJO, M; MARIN, P. Dos locos en *M*, film still. (2) GARCÍA NAVARRO, S. *Hotel Urca, M*. 2012. Fot. digital. Archivo del autor. 26

Velero Tunante II. Imagen de Digital Globe, 28 sep. 2014, provista por INFOSAT. Publicada en “Familiares de los tripulantes perdidos dicen que hallaron el velero Tunante II y piden ir a buscarlos”, La Nación, Buenos Aires, 9 oct. 2014. Foto Archivo La Nación. 28

GARCÍA NAVARRO, S. Sin título, *M*. 2014. Fot. digital. Archivo del autor. 29

GARCÍA NAVARRO, S. Sin título, *M*. 2011. Fot. digital. Archivo del autor. 33

Wanda Jo (Farrell) Hager en su luna de miel en Atlantic City, 1945. Fot. Blog Shorpy. Disponible en: ttp://www.shorpy.com/node/7588?size=_. 34

(1) GILBERTO, A.; GETZ, S. The Girl From Ipanema, 1964. Video still. Sin más datos. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=UJkxFhFRFDA. (2) STENO, Copacabana palace, film still. 39

(1) Brigitte Bardot en St. Tropez, Francia, años 60. Sin más datos. (2) Postal Hotel Belmar, Miami, década del 60. Blog Miami Archives. 42

(1) Biarritz, 1966. Fot. Blog wheels on toast. Disponible en: http://www.wheelsontoast.co.uk/surf/biarritz-1966-2/. (2) SGANZERLA, R. Copacabana mon amour, film still. 43

GARCÍA NAVARRO, S. Motel *M*, Autopista Dutra, Rio de Janeiro. 2010. Video digital, film still. Archivo del autor. 44

(1) RIGGIO, E. Sin título, s/d. Fot. Archivo del autor. (2) Detalle. 48

Crucero Anna Nery, 1968. Fot. In: SÁ MOTTA, L. Viagem no tempo: Agaxtur, 60 anos. 52

ÁFRICA e Mediterrâneo. Moore Mc Cormack Lines. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 ene. 1960. Anuncio. 54

(1) Agencia de alquiler de autos frente al Hotel Provincial. Década del 60, *M*. Fot. La Capital, *M*, “Fotos de familia”, imagen 6040. (2) LA NOCHE DE *M* la copa La Fusa. Afiche de los shows de Vinícius de Moraes, Toquinho y otros en La Fusa, *M*, 1971. Publicada en WENNER, L. Nuestro Vinícius: Vinícius de Moraes en el Río de la Plata. 56

Vinícius de Moraes y Toquinho. Sin más datos. 57

(1-2) Sin datos. 58

(1) DE MORAES, V.; MARIA BETHÂNIA; TOQUINHO. En la Fusa (*M*). Buenos Aires. Trova. Feb. 1971. Tapa del vinilo. 59

Playa Grande, fines de la década del 50, *M*. La Capital, *M*, “Fotos de familia”, imagen 6041. 60

KESSEL, D. Playa Grande. 1956 ó 1957. Archivo Life. 61

(1) GARCÍA NAVARRO, S. Sin título. *M*. 2014. Fot. digital. Archivo del autor. (2) GARCÍA NAVARRO, S. Sin título. *M*. 2010. Fot. digital. Archivo del autor. 62

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

IASPARRA, N. Sin título. *M*. 2012. Fot. digital. Archivo del autor. 63

Almir Ribeiro con Marisa y Dolores Duran, Punta del Este. Sin más datos. 64

KESSEL, D. Playa Grande. 1956 ó 1957. Archivo Life. 65

RIBEIRO, A. “Canção do Mar”, letra de Frederico de Brito, música de Ferrer, 1957, sello Copacabana, Rio de Janeiro. Tapa del disco. 66

(1) DE MORAES, V. *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960. Ilustración de tapa. (2) JOBIM, T.; LEES, G.; DE MORAES, V. Someone to Light Up my Life (letra en inglés de Se todos fossem iguais a você, 1956). Hal Leonard, s/d. Partitura. 67

JOBIM, T.; DE MORAES, V.; PAIVA, R.; BONFÁ, L. Orfeu da Conceição. Odeon. 1956. Tapa del disco. 68

Postal Playa de los Ingleses, *M*. Sin más datos. 69

SGANZERLA, R. Copacabana mon amour, film stills. 70-75

(1) Sin datos. (2) GARCÍA NAVARRO, S. Sin título, *M*. 2011. Fot. Digital. Archivo del autor. 76

MUGLIA, F.; PANTANETTI, M. Walter Pintos Risso. Edificio Il Campanile. 1960, Punta del Este, 2012. Fot. 77

(1) MUGLIA, F.; PANTANETTI, M. Mario Roberto Álvarez. Raúl Sichero. Edificio Tiburón I. Edificio Tiburón II. 1981, Punta del Este, 2012. Fot. (2) PEREIRA NUNES, A. L. Rua Lafayette Cortês, Tijuca, Rio de Janeiro. 2009. Fot. Wikipedia. Disponible en: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tijuca 78

MUGLIA, F.; PANTANETTI, M. Luis García Pardo. Edificio El Grillo. 1957, Punta del Este, 2012. Fot. 79

MUGLIA, F.; PANTANETTI, M. R. Marmierca Gori. Edificio Fontaine. 1978, Punta del Este, 2012. Fot. 80

(1) DE MORAES, V.; MARIA BETHÂNIA; TOQUINHO. Days in *M*. 2003. Circular Moves. 41:42 min. Tapa del CD. (2) WIKIARQUITECTURA. Torre Rivadavia, *M*, 2009. Fot. Disponible en: http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Torre_Rivadavia. 81

WIKIARQUITECTURA. Torre Rivadavia, *M*, 2009. Disponible en: http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Torre_Rivadavia. 82

(1) RIGGIO, E. Sin título, *M*. S/d. Archivo del artista. (2) REVEILLON MARÍTIMO, 1969. Anuncio republicado en SÁ MOTTA, L. Viagem no

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

tempo: Agaxtur, 60 anos. (3-4) FARIAS, R. Roberto Carlos em ritmo de aventura, film stills. 87

(1-5) FARIAS, R. Roberto Carlos em ritmo de aventura, film stills. 88

GARCÍA NAVARRO, S. Sin título, *M*, 2014. Fot. digital. Archivo del autor. 89

LA TOUANNE, E.; SABATIER, L. J. B. Vue prise au sommet du Corcovado. Litografía. National Library of Australia. 92

Pruebas de mar del “Príncipe de Asturias”. Rio Clyde. Blog Historia y arqueología marítima. Disponible en: http://www.histarmar.com.ar/InfGral-5/ElfindelPpedeAsturias.htm 95

MANZON, J. Arpoador. Sin más datos. 96

(1-2) ASHBY, C. Copacabana beach in Dubrovnik. Video stills. Disponibles en: http://www.dailymotion.com/video/x2tlu6h. (3) COPACABANA, The Musical. Afiche. Sin más datos. 97

FREELAND, T. Flying Down to Rio, film stills. 98-101

FERGUSON, N. et al. Saludos Amigos, film stills. 102

(1-2) Postales de Copacabana, 1940 y 1942 respectivamente. (3-4) FERGUSON, N. et al. Saludos Amigos, film stills. 103

(1-4) FERGUSON, N. et al. Saludos Amigos, film stills. (5-6) “Aspectos do Rio anos 30”. Film stills. Sin más datos. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=LhOpEtsdWCc. 104

(1) TO RIO or New Zealand. Newsweek, 1940. Anuncio. (2) Detalle. 105

(1-3) HITCHCOCK, A. Notorious, film stills. 106

(1) FERGUSON, N. South of the Border with Disney, film still. (2) FERGUSON, N. et al. Saludos Amigos, film stills. 107

MUNKÁCSI, M. The Sidewalks of Rio de Janeiro, Brazil, c. 1932. Gelatina de plata. 23,16 x 31,75 cm. (2) MUNKÁCSI, M. The Sidewalks of Rio de Janeiro, Brazil, c. 1932. 110

(1-3) FITZPATRICK, J. Rio, “The Magnificent”, film stills. (2-4) FITZPATRICK, J. Rio de Janeiro, “City of Splendour”, film stills. 111

(1,3 y 5) FITZPATRICK, J. Rio de Janeiro, “City of Splendour”, film stills. (2-4) FITZPATRICK, J. Rio, “The Magnificent”, film stills. 112

(1-3) FERGUSON, N. South of the Border with Disney, film stills. 113

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

(1-2) MCLEOD, N. Road to Rio, film stills. (3-4). LEONARD, R. Z. Nancy Goes to Rio, film stills. 114

(1-5) PRESTON, H. Walt Disney en playas de Rio, 1941. Fot. Publicadas en Life. 115

(1) PRESTON, H. Estreno de Fantasy, cine Odeon, Rio de Janeiro, 1941. Fot. (2) PRESTON, H. “On the famous mosaic sidewalk”, Rio de Janeiro, 1941. Life, 6 ene. 1941. 116

(1) ALLMON, CH. Umbrellas and swimmers dot Arpoador Beach in Rio de Janeiro, Brazil. National Geographic, Mar. 1955. Fot. (2) People play in surf along beach lined with apartment buildings in Rio de Janeiro, Brazil. National Geographic, Mar. 1955. Fot. (3) ALLMON, CH. A woman walks a dachshund across pavement with undulating wave patterns in Rio de Janeiro, Brazil. National Geographic, Mar. 1955. Fot. 117

(1) VINCENT, E.; THOMPSON, F. Rio Nights. 1922. Tapa de la Edición popular de la partitura. (2) VINCENT, E.; THOMPSON, F. Rio Nights. 1922. Fisher Thompson Music Pub Co., Nueva York. 1920. Tapa de la edición popular de la partitura. Edición de 4 páginas. (3) Detalle de la anterior. 118

(1) Andy Russell y Carmen Miranda en el afiche promocional del film Copacabana. 1947. (2) RAPPER, I. Now, Voyager, film still. (3) HITCHCOCK, A. Notorious, film still. (4) LEONARD, R. Z. Nancy Goes to Rio, film still. 119

(1) LIST, H. Sommertag am See, Hamburg, 1933. Fot. Gelatina de plata. (2) SEEBERGER Frères. Lili Damita, Biarritz. 1933. Fot. (3) Playa de Copacabana, Rio de Janeiro, 1933. Fot. (4) LIST, H. Strandläufer, Ostsee, 1933. Fot. (5) COVARRUBIAS, M. Two Days at the Beach, Hollywood’s Malibu Beach, 1933. Gouache y tinta sobre papel. 36 x 52 cm. Publicado en *Vanity Fair Magazine,* Aug. 1933, vol. 40, no. 6, pp. 24-25. 120

(6) JARCHE, J. Men exercising on Brighton Beach, 1933. Fot. Daily Herald, Sep. 4th, 1933. (7) AGRICULTURE and Stock Department, Publicity Branch. Main Beach, Gold City Coast, Queensland, Australia, Jan. 1st 1933. Fot. Queensland State Archives. (8) Social. La Habana. Junio 1933. Tapa. (9) LIST, H. Island of Ischia. San Angelo. At the beach bar, 1933. Fot. (10) Playa Grande, *M*, 1933. Fot. Archivo La Nación. 121

MUNKÁCSI, M. Dolores del Rio. Fot. Harper’s Bazaar. 1936. 122

(1) MUNKÁCSI, M. Fred Astaire on his Toes. New York. 1936. Fot. Life, 28 dic. 1936. (2-4). Lloyd, B. *In Caliente*. Film. 1935. Estados Unidos. Warner Bros. 84 min. B&N. Con D. del Rio, P. O’Brien, L. Carrillo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Afiches promocionales. 123

Xavier Cugat, retrato fot. Sin más datos. 124

(1) Claudette Colbert en: DE MILLE, C. B. The Sign of the Cross. Film still. 1932. Estados Unidos. Paramount Pictures. 108 min. B&N. Con F. March, C. Colbert, E. Landi. (2) Daniel A. Lord, retrato fot. (3) Joan Blondell en: DEL RUTH, R. Blonde Crazy. Film still. 1931. Estados Unidos. Warner Bros. 79 min. B&N. Con J. Cagney, J. Blondell, L. Calhern. 4) Martin Quigley, retrato fot. (5) Mirna Loy en: WOOD, S. The Barbarian. Film still. 1933. Estados Unidos. MGM. 83 min. B&N. Con R. Novarro, M. Loy, R. Denny. (6) Joseph Breen, retrato fot. (7) Greta Garbo y Clark Gable en: LEONARD, R. Z. Susan Lenox: Her Fall and Rise. Film still. 1931. Estados Unidos. MGM. 71 min. B&N. Con G. Garbo, C. Gable, J. Hersholt. (8) William H. Hays, retrato fot. (9) KENTON, E. C. Search for beauty. Film still. 1934. Paramount Pictures. 78 min. B&N. Con B. Crabbe, I. Lupino, R. Armstrong. 125

FREELAND, T. Flying Down to Rio, film stills. 126-128

(1-3) FREELAND, T. Flying Down to Rio, film stills. (4-5) CUMMINGS, I. That Night in Rio, film stills. (6) BERKELEY, B. The Gang's All Here, film still. 129

(1) ROWLAND, R. Meet me in Las Vegas. 1956. Film still. Estados Unidos. MGM. 122 min. Color. Con D. Dailey, C. Charisse. (2) KUBRICK, S. Lolita. 1962. Film still. Estados Unidos. MGM. 152 min. Color. Con J. Mason, S. Winters, S. Lyon. (3) HUGHES, H.; HAWKS, H. The Outlaw. 1943. Estados Unidos. Hughes Productions. 116 min. B&N. Con J. Buetel, T. Mitchell, J. Russell. Afiche. (4) Joseph Burstyn, retrato fot. Sin más datos. 130

Night Club Copacabana, E. 60th Street, Nueva York, 1940. Fot. Sin más datos. 131

(1) RAPPER, I. Now, Voyager, film still. (2-3) HITCHCOCK, A. Notorious, film stills. (4) MCLEOD, N. Road to Rio, film still. 132

(1) FERGUSON, N. et al. Saludos Amigos, film stills. (2-3) HITCHCOCK, A. Notorious, film stills. (4-6) FOSTER, N. et al. It's All True, film stills. 133

MANKIEVICZ, J. Five Fingers, film stills. 136-37

INFORMATIVO RIO. "Placa que alerta sobre veados na pista vira piada no Parque Guinle". Rio de Janeiro. 20 jul. 2010. 141

COSTA, L. Perspectiva de los seis bloques proyectados para el com-dominio de Parque Guinle, Rio de Janeiro. Dibujo. 1943. 142

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

ZWEIG, S. *Brasil, país del futuro*. 143

(1) GARCÍA NAVARRO, S. Sin título, Rio de Janeiro. 2009. Fot. Digital. Archivo del autor. (2) MANKIEVICZ, J. Five Fingers, film still. (3) Detalle de fot. 1. 144

MANKIEVICZ, J. Five Fingers, film stills. 147

EARLE, A. View from the summit of the Cacavada Mountains, near Rio de Janeiro. [1822?]. Acuarela. National Library of Australia. 148

BRIERLY, O. Lord Hood's nose on Gabia. 1833-1842. Acuarela. Mirchell Library, State Library of New South Wales. 149

(1) MANKIEVICZ, J. Five Fingers, film still. (2) Cine Yeni, Ankara. Sin más datos. 150

FERGUSON, N. et al. Saludos Amigos, film stills. 151-152

(1-3) FERGUSON, N. et al. Saludos Amigos, film stills. (4) ROMERO, M. Luna de miel en Rio, film still. (5) CUMMINGS, I. That Night in Rio, film still. (6) LEONARD, R. Z. Nancy Goes to Rio, film still. 153

MARTINS, L. Grill Room del ex Casino de Urca. Fot. "Teatro do Cassino da Urca vai recuperar brilho do passado", O Globo, Rio de Janeiro, 9 fev. 2014. 154

(1) Orson Welles en el casino de Urca, 1942. Life. (2) THOMAS, T. Walt & El Grupo. 2008. Film still. Estados Unidos. Theodore Thomas Productions. 106 min. Color. Con F. Barroso, L. Blair, M. Blair. 155

RAPPER, I. Now, Voyager, film stills. 157

(1) RAPPER, I. Now, Voyager, film still. (2) CURTIZ, M. Casablanca, film still. 158

(1) CRICHTON, C. The Lavender Hill Mob, film still. 156 (2) CURTIZ, M. Casablanca, film stills. (3) MANKIEVICZ, J. Five Fingers, film stills. 159

RAPPER, I. Now, Voyager, film still. 160

(1) HITCHCOCK, A. Notorious, film still. (2) MCLEOD, N. Road to Rio, film still. (3) Equipamiento de cocina en acero marca Whitehead. Dibujo. Catálogo de Whitehead, 1937, p. 20. 161

CORREIO DA MANHÃ. 5° Caderno. Rio de Janeiro. 20 jul. 1952. 164

MEDEIROS, J. A pedra da Gávea, o morro dos Dois Irmãos e as praias de Ipanema e do Leblon, Rio de Janeiro, 1952. 165

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

(1) MANKIEVICZ, J. Five Fingers, film still. (2) Vista de Botafogo desde el Corcovado, [1945?]. 169

James Mason en el 7° festival cinematográfico internacional de *M* 1965. *M*. 23/3/1965. 1 m 14 s. Copyright Archivo DiFilm. 171

GARCÍA NAVARRO, S. Sin título, Rio de Janeiro. 2015. Fot. digital. Archivo del autor. 172

(1) RODRIGUES, J. / Centro de Tecnologia e Geociências, UFPE. (2) Paseo General Paz, *M*. Sin más datos. 174

(1) GARCÍA NAVARRO, S. Sin título, *M*. 2011. Fot. digital. Archivo del autor. (2) LOJO, M; MARIN, P. Dos locos en *M*, film still. 175

(1-3) LOJO, M; MARIN, P. Dos locos en *M*, film stills. (4-6) GARCÍA NAVARRO, S. Sin título, *M*. 2010. Fot. digital. Archivo del autor. 176

GARCÍA NAVARRO, S. Sin título, *M*. 2010. Fot. digital. Archivo del autor. 177-178

(1-2) KESSEL, D. Sin título. 1956 ó 1957. Archivo Life. 180

BONIN, A. Juana Mehlhorn Kirsten, brasileña de origen alemán, *M*, 1934. Fot. La Capital, *M*, “Fotos de familia”, imagen 4167. 181

(1, 2, 4 y 5) GARCÍA NAVARRO, S. Sin título, M. 2011. Fot. digital. Archivo del autor. (3) FOTO OLGA. Eduardo Argeri Iriart viendo el incendio del Club *M*, 1960. La Capital, *M*, “Fotos de familia”, imagen 9597. 182

(1) VERGER, P. Copacabana, Rio de Janeiro, 1940/1948. (2-3) GARCÍA NAVARRO, S. Sin título, *M*. 2011. Fot. digital. Archivo del autor. (4) VASARELY, V. Afiche para Air France. 1946. 183

MUGICA, R. Balada para un mochilero, film still. 185

Bar Tubarão, M, s/d. 186

CARNAVAL carioca. Anuncio en La Capital, *M*, s/d. 188

Entrega de premios del Festival de cine de M, Teatro Auditorium, *M*, 1970. La Capital, *M*, “Fotos de familia”, imagen 4068. 189

(1) GARCÍA NAVARRO, S. Sin título, *M*. 2013. Fot. digital. Archivo del autor. (2) Playa Grande, *M*, 1977. La Capital, *M*, “Fotos de familia”, imagen 5666. (3) Playa Grande, *M*, postal, 1977. La Capital, *M*, “Fotos de familia”, imagen 0033. (4) GEMIN, M. Sin título, *M*. Serie MDP Urban Freak. *M*, 2011. Disponible en: http://mdpurbanfreak.blogspot.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

com.ar/. (5) GEMIN, M. Sin título, *M*. MDP Urban Freak. *M*, 2010. Disponible en: http://mdpurbanfreak.blogspot.com.ar/. 191

(1) GARCÍA NAVARRO, S. Sin título, *M*. 2013. Fot digital. Archivo del autor (2) SALES, L. Sin título, *M*. 2013. Fot. digital. Archivo del autor. (3) GEMIN, M. Sol de Ipanema, *M*. Serie MDP Urban Freak. *M*, 2012. Disponible en: http://mdpurbanfreak.blogspot.com.ar/. 192

(1-2) GEMIN, M. Residencial Copacabana, *M*. Fot. Serie MDP Urban Freak. 2009. Disponible en: http://mdpurbanfreak.blogspot.com.ar/. 194

AGNESE. *M XL #01*. Fot. Blog buenos aires deforme. 11 ene. 2010. 195

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Siete historias

Otra vez la noticia. Un velero tripulado por cuatro hombres salió de Buenos Aires rumbo a Rio de Janeiro y se perdió en el mar. Olas de diez metros y vientos de casi ochenta kilómetros por hora volcaron la embarcación, pero unas horas más tarde, según pudieron informar por radio, los hombres habían conseguido volverla a su posición normal y andaban sin motor ni velas derivando en paralelo a la costa de Rio Grande do Sul. Tienen comida para veinte días. Los aviones de la marina brasileña avistaron hoy diez objetos flotando en el océano –aparentemente, las velas perdidas–, pero a ellos todavía no se los pudo localizar.

Una noche, yendo en colectivo por la Dutra en dirección San Pablo, ya como a una hora de Rio, uno de esos carteles de foquitos titilantes, como de cine gringo de los años treinta o cuarenta, que enseguida se convirtieron en *los* carteles de cine, se me apareció por la derecha y quedé encandilado. Pero por la luz no: por los ecos de un nombre hermoso. ¿Cómo había ido a parar *M* ahí? No supe qué responderme, pero en el acto me imaginé al dueño del motel, un fugitivo de *M* llegado a Rio en busca de sexo y riquezas.

El primer viaje de Buenos Aires a Punta del Este que hizo Dumas con el Japonés fue parecido. El embate de las olas era tan fuerte que, muchas veces antes de finalmente atracar en la ensenada de yachts del balneario uruguayo, esperaron con estoicismo la hora de la muerte. Pero la muerte no llegó, y ahora debería decirse, por lo menos técnicamente, que no llegó nunca.

Pero miento. La primera vez que vi el cartel fue en un video de un artista carioca –estoy en Rio–, que se proyectaba en una mansión de Santa Teresa transformada en centro cultural. Que casi todas las salas del edificio permanecieran vacías y a oscuras me hizo pensar en una cueva de narco-negocios usada de vez en cuando para mostrar arte con la intención de despistar.

En el viaje que fue diferente a todos, Dumas y el Japonés salieron de *M* con la misión de entregarle un velero a su dueño, que los esperaba en Rio y probablemente era un magnate. Como el viaje duraba algo así como tres días, cada tanto uno de los dos se echaba a dormir, mientras el otro quedaba al mando del barco. Pero, al contrario de otras veces, ahora el tiempo siempre era favorable, así que por largos trechos se manejaban con el timón en automático y aprovechaban para conversar, jugar a las cartas o hacer tareas de marineros.

El video era un video sobre carteles luminosos de moteles de la Dutra. Era un video marrón, barroso, quizás por el polvo que de noche se levanta en la Dutra, que a esa altura ya es medio suburbana, medio selvática, medio rural. Un video oscuro, prácticamente negro, depresivo. Copié de la ficha técnica de la pared el nombre del autor y el título, y le pregunté a mi amigo Batista, un curador que conoce a todos los artistas de Rio, si conocía a este que me interesaba, y cuyo nombre ya no recuerdo. Batista me contestó que sí y me dijo que me iba a pasar el contacto. Nunca lo llamé o le escribí por ese asunto, y el nombre que anoté en un papelito, después lo perdí, y ya Batista tampoco lo recordó.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

En la tarde del día dos de navegación, Dumas se despierta de una siesta y se arrima al timón, como de costumbre, pero no encuentra al Japonés. Ni en el timón ni en ningún lado. La instantánea hipótesis de Dumas es que el Japonés se cayó al agua dormido. Avisa de inmediato al puerto más cercano o a la prefectura o al Club Náutico de *M* y regresa algunas millas por el mismo camino que habían seguido en dirección a Rio de Janeiro, atento a encontrar signos del Japonés en el agua. Toma además la precaución de arrojar al mar un balde atado a la punta de una soga para que, en caso de aparecer flotando en la superficie, el Japonés se pueda agarrar y subir al velero.

Más o menos tres años después, en el ómnibus que en esa época tomaba para ir a San Pablo, una tardecita miraba medio soñoliento los edificios que dan a la Dutra en las afueras de Rio, cuando empezaron a aparecer, uno detrás de otro, los cartelones de los moteles. Instantáneamente recordé el video, que había desaparecido de mi memoria sin dejar rastros, y me quedé a la expectativa del menor indicio del cartel de *M*. No hizo falta: a los cinco segundos estaba ahí de nuevo. La euforia me duró incluso hasta después de perderlo de vista. Hacía un año, yo había dejado pasar la oportunidad, y ahora la oportunidad se me imponía.

Agotadas las chances de encontrarlo, Dumas suspende la búsqueda y pone el velero de nuevo en dirección a Rio. Planea hacer la denuncia al desembarcar. Unas horas después vuelve a dormirse, pero se despierta de golpe por un sacudón de su co-equíper, que quiere acostarse un rato y le pide que tome la posta en el timón. Dumas demora en entender que el Japonés sólo había caído al mar en sus sueños. Al día siguiente, durante la siesta, Dumas vuelve a dormirse. Al despertar busca al Japonés, pero otra vez no lo encuentra. El velero sigue en piloto automático, ya se ve la línea oscura de la costa fluminense, el único a bordo es Dumas.

Hasta que en otro de esos viajes, ya habiendo hecho la tarea de identificar la altura a la que el motel se encontraba, me quedé atento a la aparición del *M*, y filmé con mi cámara de fotos, a partir del shopping Grande Rio, una hermosa secuencia de desangelados carteles, edificios y señales de ruta, hasta que en un momento, considerando que el *M* tardaba en llegar y que no quedaba mucha batería, corté. Temí no agarrarlo a tiempo, que la cámara no se prendiera, cualquier cosa. Un instante después lo reconocí de lejos y apreté desesperado el botón de encendido de la cámara. Lo filmé por varios segundos, desde que se vislumbraba bien a la izquierda del cuadro, ínfimo, hasta que se desvanecía bien a la derecha, minúsculo otra vez. Entre ambas secuencias hay una continuidad o una complementariedad sorprendente, como si la primera fuese una introducción y la segunda un hallazgo.

Al releer el cuento de Fogwill, veo hasta qué punto mi versión difiere. Lo del balde que podría ayudar al Japonés a subir al velero es un invento de alguien que ignora todo del mar. Para un navegante, una imagen irrisoria. Porque no debe de existir nada que oponga mayor resistencia a un deslizamiento sobre el agua que una cavidad como la de un balde, ni nada más ornamental que una soga para rescatar a alguien cuando lo que se tiene a disposición es un barco entero. En el relato original, Dumas había arrojado un salvavidas, del que él mismo, y no el Japonés, podría haberse sostenido en caso de caer al mar, dado que nadie iba a poder recuperarlo desde el barco.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Me llamó la atención que el nombre de *M* conviviese con el de otros mucho más fantasiosos, tipo *X* o *Y*, pero enseguida me di cuenta de que *M* también era un nombre fantasioso, porque el motel quedaba en Rio de Janeiro, donde nadie o casi nadie conocía *M*. O al menos donde nadie o casi nadie la mencionaba.

Es igualmente impreciso decir que Dumas supuso casi en el acto que el Japonés se había caído al agua. En realidad, al principio creyó que seguía dormido en la timonera y que por eso no lo había despertado. Después, al no verlo junto al timón, pensó que el otro se había escondido, situación que instantáneamente le despertó miedos atávicos. Recién al tercer intento se le ocurre la hipótesis de la caída al agua.

A este cartel se le sumó enseguida otra referencia. Según creía mi amigo Sales, a unos 300 metros de una escuela de diseño en Urca a la que él había asistido una temporada, existía un edificio de nombre *M*. Si el dato era fidedigno, acababa de aparecer el segundo pedazo de un rompecabezas sin imagen total (el primer pedazo se llamaba "Motel *M*"), porque Urca es un barrio carioca de chalets con reminiscencias marinas fabricado frente al mar, y *M* es una ciudad junto al mar con infraestructura para todos los tipos de ocio marítimo e incontables chalets. Un océano de chalets.

No es más precisa la descripción del momento en que Dumas se va a dormir y el Japonés desaparece. Dumas se va a acostar de noche, y el otro, de acuerdo con las suposiciones de Dumas, cayó al agua probablemente a las dos de la mañana. El dueño del velero, además, no es un magnate sino un ex rabino casado con una rica heredera. En cuanto a la duración del viaje, es de seis días y no tres.

Digo que Urca fue "fabricado" frente al mar, porque se construyó sobre una plataforma de tierra apisonada a los pies del Pan de Azúcar y del morro de Urca, donde antes había agua. El nombre del barrio, inaugurado a comienzos de los años veinte, deja en evidencia la artificialidad del proceso, pues procede del sintagma "Urbanización Carioca".

¿Qué es un imaginario? Querría responder a esta pregunta poniendo ideas abstractas en sintonía con la cadena de historias palpables dentro de la cual la pregunta se postula. Esta relación constituiría una premisa. Sin embargo, no sé en qué consistiría formular la respuesta a partir de esta premisa.

Pero en realidad fue Meyer, amigo de la adolescencia, el que me habló por primera vez de ese supuesto edificio. Unos meses antes de que yo me fuera a vivir a Rio, él había conocido la ciudad, y en uno de sus muchos paseos solitarios –en el último de los cuales, por el centro, le habían robado la cámara de fotos– había derivado por Urca, barrio del que nunca había oído hablar, pero que se había quedado contemplando un buen rato desde la cima del Pan de Azúcar, y que después había querido recorrer a pie, en un intento por extender la sensación agradable que había empezado a envolverlo allá arriba. Con la misma curiosidad con que había observado todo de lejos, lo vio de cerca después, mientras paseaba por las calles a media luz. Y al llegar a cierto punto, se topó con un edificio llamado *M*, y le sacó una foto.

Véase esta imagen con atención, durante al menos cinco segundos:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Interrumpí a Meyer para decirle que si me mandaba esa foto por mail iba a facilitarme mucho la búsqueda del edificio. Me encantaría, dijo, pero la perdí cuando me robaron la cámara. Ah, claro, dije yo, sin saber qué lamentaba más: que hubiera perdido la cámara, o que se perdiese la única foto que me hubiera servido.

Cierto día ocurre lo siguiente:

Pasaron varios meses antes de que pudiera poner en práctica un plan al parecer inevitable: leer los nombres de cada uno de los edificios de cada una de las calles del barrio. Creí que iba a poder completar el rastreo en un día, pero había centenas de edificios, y al final de esa primera mañana, en la que cubrí toda la mitad del barrio entre la playa de Urca y el destacamento militar del Morro Cara de Cão, estaba exhausto. Esa misma semana volví una tarde, y barrí toda la otra mitad, empezando por el borde que da a la Avenida Pasteur y terminando en la playa de Urca. El nombre que yo andaba buscando nunca apareció. En su entusiasmo, Meyer primero y Sales después, se lo habían inventado.

La estatua temporaria no ocupa un lugar vacante. Desde luego, no se trata de eso. La estatua temporaria, al subir al pedestal, se otorga a sí misma una imagen y crea un escenario más duradero que el que en ese momento ocupa.

Mientras el sol bajaba poquito a poco por detrás del Corcovado, que es por donde se pone visto desde el paseo costanero de Urca, yo estaba terminando de dar la vuelta a la curva de la playa. Era el final, al mismo tiempo, de mi caminata y de mi investigación. Yendo hacia la parada del ómnibus, me di cuenta de que esa vez yo había sentido el barrio como nunca, y sospeché que antes de que un cordón de edificios cubriera de sombras toda la línea de costa de *M*, las casas que daban al mar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

deberían de haber tenido ese aire de casa anfibia tan propio de las de Urca, de casa en la que todo el mundo estaba siempre a punto de subirse a un velero, el pasaje de un piso firme a un piso oscilante, como si todo estuviera siempre entreabierto a algo más, algo que el común de la gente, demasiado terrestre, no llega a percibir. Pero eso quizás no era *M*. O ya no lo era. Al menos en mi percepción, *M* era terrestre: las rocas al borde del mar, no el mar.

Pero de algún modo, antes de subir, la estatua temporaria había sido capaz de sentir el lugar que, por esperarla, no estaba exactamente vacío.

¿Por qué Sales y Meyer leían placas de edificios? Si parecía que esos nombres estaban puestos ahí para nadie. ¿Leer placas no era una de esas experiencias infantiles a las que es proclive cierta masculinidad, como dibujar mapas o sentir fascinación por los dinosaurios? Pero igual, qué coincidencia. Sales, que es carioca, se acordaba del nombre de *M* desde hacía tiempo (por lo menos varios años antes de conocernos), y Meyer, nacido en *M*, que pierde la foto años después.

Y decir que el lugar la esperaba, quiere decir que antes de que ella saltase, alguien había dejado preparado el lugar. Sólo que, al no haber sido utilizado por un tiempo para la función prevista, había terminado quedando abierto a la posibilidad de que ocurrieran otras cosas.

Yo iba pensando en la poca suerte que había tenido al perder tres veces lo mismo, y miraba las piedras irregulares y medio salidas de la vereda. Al terminar la curva de la playa, levanté la cabeza para echarle un vistazo a la terraza del bar Garota da Urca, al que había ido tantas veces, sobre todo al caer la tarde, y que a esa hora se llena de gente que va a tomar cerveza y de unos pocos que van a cenar temprano. Pero lo primero que vi no fue el bar, sino la entrada del edificio en cuya planta baja funcionaba el bar hacía décadas, la única entrada de edificio que no había visto de las cientos que sí había visto, acaso porque quedaba, justamente, al lado del bar, eclipsada de alguna manera por el toldo que cubre toda la terraza, y por mi interés en los parroquianos. Y esa entrada tenía encima una placa en donde claramente se leía: "*M*".

Lo primero que pensé fue que toda existencia tiene su correlato en un lugar y un tiempo opuestos y complementarios, de suerte que, si por fin se demostraba que era verdad que había un edificio *M* en Urca, entonces *tenía* que existir un edificio Urca en *M*. Ni bien terminé de perfilar la idea, me di cuenta de que estaba dando por sentado que las cosas tienden a la simetría, pero que no tenía cómo probarlo. Y sin embargo, pensé de repente, la especulación podía llegar a servirme, aunque fuera para algo tan arbitrario como sus premisas.

Los lobos marinos de la rambla de *M*, al contrario de la efigie del Almirante *B*, cuyo pedestal (mejor dicho, el pedestal que fue sustituido por el de *B*) había sido temporariamente ocupado por la mujer-estatua, pasaron a ser casi instantáneamente los nuevos íconos del balneario.

Ya era de noche y yo tenía ganas de volver a casa, pero igual entré al Garota da Urca, con la esperanza de que alguien me dijera algo sobre esa placa. En la barra, el adicionista me sugirió que pasase cualquier día de la semana y preguntara por el señor Alberto. A la mañana siguiente yo estaba ahí, hablando con ese hombre, que resultó

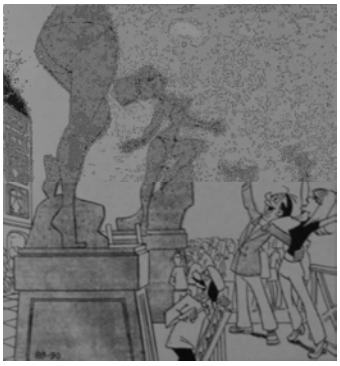
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

ser a la vez gerente del bar y administrador del edificio *M*. Tras hacerle algunas preguntas, subimos al primer piso y me mostró unos libracos de cuentas donde constaba el año de fundación del edificio: 1957. El señor Alberto se acordaba además de que el arquitecto era un judío de nombre Isaac. Dos vecinos que justo pasaban por la oficina corroboraron el dato, pero era todo lo que sabían. El señor Alberto quedó en averiguarme el apellido del arquitecto, y fue por ese motivo que pasé las dos semanas siguientes llamándolo, hasta que me di cuenta de que no iba a sacarle más información que la que ya había conseguido.

Sin embargo, la historia de los lobos se parece a la del Almirante en un aspecto crucial: también ellos esperaron algunos años antes de ser instalados sobre sus pedestales de piedra.

Trabajando esa misma noche en el archivo, me salió al paso una postal rara de La Perla, famosa playa de *M*. Por efecto de la posición desde donde había sido tomada, a varios metros de altura y varios centenares de metros de la costa, parecía una foto de las espaldas del barrio: todas las construcciones miraban al mar, ninguna a la ciudad. Como si *M* en realidad no existiese. Ahí, en la medianera desnuda de un edificio a una o dos cuadras del famoso chalet *V F*, que en esa época todavía estaba en pie, se alcanzaba a leer un solo nombre: Urca.

Ahora obsérvese esta imagen:



La mañana en que se murió el ex presidente, mi padre me llevaba en auto a la terminal de *M* para tomar el ómnibus a Buenos Aires. Todo el mundo se acuerda de qué estaba haciendo en el momento en que al ex presidente le dio aquel paro cardíaco, menos de tres años después de dejar el gobierno, aunque todavía en el poder por interpósita persona. Su mujer había devenido viuda y presidente efectiva al mismo tiempo. En el trayecto a la estación, por causa del tránsito, nos desviamos una

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

cuadra del camino habitual y tomamos la calle *25 M*. Casi en la esquina con *L R* se aparecieron a nuestra vista, a mano izquierda, las letras gruesas y toscas de la marquesina de un establecimiento hotelero y el nombre que yo había visto en la postal. Un huésped dijo del hotel: "Muy pero muy sucio. Pésima atención. Comida en mal estado. Ratas en los pasillos".

La foto de la modelo sobre el pedestal la tomó hacia 1970 un hombre llamado Jorge Raúl Juárez. El nombre de la mujer era Mónica Tissera. Juárez dice: "La alcé con mis brazos, luego en mis hombros, el resto lo hizo Mónica". *B* fue colocado en lugar de Tissera en 1977.

A juzgar por la arquitectura que mostraba la imagen, aquella postal era de la década del cuarenta, principios de la del cincuenta. Ahora yo sabía –o por lo menos podía suponerlo–, que el Urca de la postal era un hotel, y que ese hotel seguía funcionando. ¿El arquitecto de nombre Isaac habría construido ambos edificios? De cualquier manera, algo se salía de la lógica: el edificio era demasiado bajo para ser el de la postal. Y sin embargo tenía el mismo nombre, y no era un nombre común.

En los pedestales donde hoy estiran el pescuezo los lobos marinos de Fioravanti, se planeaba colocar dos obeliscos similares a los que todavía existen en los extremos de la rambla, y de menor tamaño que el que estaba proyectado erigir en el lugar donde hoy se yergue el Almirante *B*. Pero la figuración autóctona (el heroico fundador de nuestra marina, los animales de la región) triunfó sobre la monumentalidad clásica, de composición abstracta, y la metafísica de Bustillo, arquitecto del conjunto, se desvaneció en favor de lo tangible.

En el ómnibus de vuelta a Buenos Aires me entretuve imaginando historias que justificaran el puente entre las dos ciudades. Era posible que Isaac hubiese nacido en Argentina, donde la comunidad judía es importante, y unos años después de inaugurar el hotel Urca se hubiese ido a vivir a Rio de Janeiro, como yo, y construido el edificio *M* en recuerdo de su ciudad natal. Pero, ¿quién había sido ese hombre? Las historias de personas comunes siempre me entusiasmaban más que las de gente fuera de lo normal. Y de todas, las que más me atraían eran las de las personas invisibles. Porque en esos casos había que reconstruir prácticamente toda la biografía a partir de elementos indirectos, y el margen de error o de ficción se disparaba al infinito.

Que los lobos marinos no estuvieran contemplados en el proyecto original era sólo una suposición mía. La realidad es que sí lo estaban, y de tal manera, que no sólo no anularían la dimensión esotérica del proyecto, sino que actuarían, en palabras de Bustillo, como los "guardianes del Templo Solar". Que, por su parte, este templo constase de casino, hotel, instalaciones balnearias y rambla, me hizo pensar en una ciudad metafísica donde las prácticas de ocio a orillas del océano tendieran a suscitar experiencias místicas entre los veraneantes, prácticas que después, durante el invierno, podrían reproducirse espiritualmente sin necesidad de presencia humana. Es esta repetición lo que algunos llaman fantasmagorías, y que para mí se manifestaban en forma de sutiles modificaciones del tono del ambiente en los paseos, de oscilaciones mínimas de los contornos de los edificios y de los objetos más eminentes, a cuya extrañeza aportaría el vacío invernal característico de las estaciones de baños.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Toda esta historia de nombres coincidentes también podía ser una elucubración en el vacío. Por empezar, porque no tiene por qué haber razones de peso para justificar la elección del nombre de un sitio, ni siquiera el de una persona, por más cargados de significación que a otros les parezcan. Por lo que puede que el quiasmo "edificio *M* en Urca y edificio Urca en *M*" hubiese sido apenas resultado de un efluvio del inconsciente del arquitecto, y que éste –y sólo en caso de haber sido el autor de ambos edificios– lo hubiese considerado inspirador.

En la serie de sustituciones que se había ido formando en torno de los pedestales, la de los lobos marinos irrumpió, por decirlo así, con fuerza natural. Y por ese motivo, otra fuerza, equivalente o mayor, tuvo que ser introducida para que lo que había sido supuesto fuese ahora verificado.

En ese punto exacto, la trama se desvaneció como por arte de magia.

Isaac también podía haber hecho el edificio *M* en Urca con los dividendos obtenidos por su participación en el hotel Urca en *M*. Éste, como supe después, no había sido un hotel pequeño, por más que lo sea el que hoy existe: un buen día, al pie del cordón de alguna vereda, encontré una etiqueta de equipaje del antiguo hotel Urca, que quedaba en la esquina de las calles *S L* y *3 F*, a cuatro cuadras del actual, y en cuyo centro resplandecía la fachada bastante imponente del edificio.

Para mi sorpresa, el antiguo hotel Urca, que casi con seguridad era el mismo que se veía en la postal pero de espaldas, seguía un estilo más parecido al edificio *M* en Urca que al actual edificio Urca en *M*: un racionalismo simplificado, de impronta regionalista, honesto y vulgar. Tal vez Isaac había tenido la pretensión de levantar un hotel *M* en Urca –lo cual, a juzgar por el éxito de los pocos que habían funcionado en la zona, hubiera proporcionado interesantes beneficios–, pero tal vez la presión de los vecinos por mantener el barrio como zona residencial, ya entonces hubiese impedido cualquier emprendimiento de otro orden, e Isaac se hubiera visto obligado a cambiar el programa del edificio antes, o incluso durante, su construcción.

Era posible, por ejemplo, que, respecto de los lobos, otros esperasen algo más que una mera sustitución.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

No creo haber visitado el hotel Urca en el siguiente viaje a *M*. Es probable que haya pasado bastante más tiempo. Pero sí, ahora recuerdo que por lo menos una vez tuve la intención de visitarlo y no encontré a nadie. No era de los hoteles que cerraran en invierno –y, de hecho, un cartel a la calle lo aclaraba–, pero como tal vez en invierno la cantidad de pasajeros disminuía hasta un nivel metafísico, no es improbable que el encargado del lugar cerrase ocasionalmente si tenía que ir a hacer alguna diligencia.

Si un imaginario debía su existencia a un tejido de narraciones sobre el mismo asunto, y si éstas variaban inevitablemente unas de otras, cada vez que eran narradas, era imposible que no se produjeran malentendidos. Malentendidos entre la información objetiva sobre un lugar –por ejemplo, *M*– y las esperanzas de la gente de encontrar ahí lo que, tal vez, era algo que la propia gente llevaba consigo, y que reconocía o pretendía reconocer en los íconos de una ciudad. Pero entonces, ¿dónde empezaba la cadena de narraciones? Eso había que averiguar. El momento exacto en que la mala interpretación empezaba a dar frutos.

Entré una tarde justo después de la siesta, hacia fines de noviembre. Ya se notaba más movimiento en la zona y también en el hotel. En la escueta recepción atendían dos mujeres, una de las cuales resultó ser la dueña. Después de presentarme, le pregunté si ese Urca era el mismo que antes había estado en la calle *S L* esquina *3 F*, y me respondió que sí. Entonces quise saber si el nombre venía del barrio de Rio, y para mi sorpresa, me respondió que no, que "Urca" era una palabra de origen vikingo, o tal vez celta, o vasco, que significaba "hotel flotante en el mar". Nada que yo hubiese podido averiguar antes, por mucho que le hubiese prestado atención al escudo del hotel, que se repetía en los vidrios de la puerta y las ventanas: su emblema no era un hotel flotante, sino una especie de galeón.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Pero por otra parte, si se analizaba, por ejemplo, una cantidad sustancial de postales sobre un mismo paisaje, era posible detectar, en los segundos o terceros planos, repeticiones imprevistas, imperceptibles, que incluso si consistiesen en la simple recurrencia de un color dominante, podían traer a la superficie algo dormido en el fondo de la humanidad, o por lo menos en el fondo de una sociedad específica. Pero además, por lo menos entre los modernos, esas reapariciones podían ser aprovechadas –es muy probable que inconscientemente– por los productores de las imágenes para mantener a los destinatarios de esas imágenes ligados a ellas, y por medio de ellas, a los intereses de los productores.

Yo no me había presentado en el hotel Urca para que le dieran la espalda a lo que creía era el primero de una serie de descubrimientos que podían llegar a revelar una conexión hasta entonces improbable entre Rio de Janeiro y *M*. Pero el principio de la serie demostraba en realidad ser su fin, lo que a su vez desarmaba toda la parafernalia instalada a su alrededor, sin la cual ninguna serie podía ni siquiera empezar a imaginarse.

Alguna lección debía de poder extraerse del salto de Tissera sobre el pedestal esotérico.

Acabo de terminar de leer un libro de Claudia Gaspar llamado *Orla carioca*, que recorre una por una, desde el fondo de la bahía de Guanabara hasta el extremo oeste de la ciudad sobre el Atlántico, todas las playas de Rio de Janeiro, reconstruyendo su historia y sus anécdotas, describiendo sus aspectos y particularidades. Me llamó la atención que sobre el origen del nombre "Flamengo" se barajara más de una hipótesis. Podía referir, por ejemplo, a la existencia de una población más o menos permanente de flamencos en los bordes de la playa, si bien estas aves, sopesa Gaspar, son más comunes en el Viejo Mundo que en América. Podía ser también, entonces, que el nombre proviniese de inmigrantes flamencos llegados a Rio de Janeiro para trabajar en la caña de azúcar. ¿Cuándo? Quizás a fines del siglo XVII, momento en que se consolida el nombre, y que será el que la playa reciba hasta hoy. Postulación, esta última, endosada por Álvaro Teixeira Filho, dice Gaspar, quien cita a su vez una carta de Dierick Ruiters, piloto del barco holandés *Blauwen Meeu* (escuchen: "Gaviota Azul"), escrita en 1618 y titulada "Tit is Rivier Guanabara": "Legaram os holandeses seiscentistas à toponímia do Rio de Janeiro o seu apelido pátrio – flamengos – e a denominação popular dos seus navios –as 'urcas', como se pode ver: Morro e Praia da Urca e Praia do Flamengo, na Zona Sul da cidade; e Ilha do Flamengo, atual Ilha do Engenho, no litoral fluminense da Guanabara, em frente ao Município de São Gonçalo".

Según el proyecto original de Bustillo, los lobos saludarían el nacimiento del sol sobre un horizonte que hasta hoy ellos mismos enmarcan, y el Obelisco Mayor Solar, cuyo pedestal terminó ocupando el Almirante, sería cada mañana el encargado de recibir la luz divina y de distribuir lentamente las sombras según el desplazamiento del astro por la extensa plaza sin vegetación.

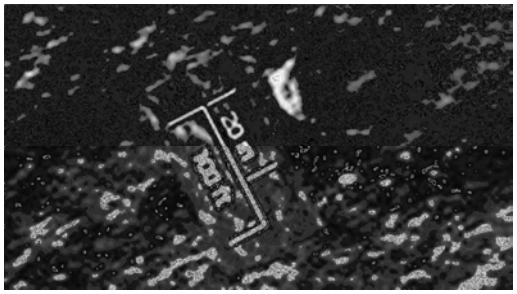
Ahora bien, ¿y el hotel flotante en el mar?

Lo que me llamaba la atención del cuento de Fogwill era que, siendo que iban sólo ellos dos en el velero, el Japonés hubiera desaparecido sin que Dumas supiese cómo ni por qué. No había habido condiciones meteorológicas como para provocar un

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

naufragio, de manera que, o bien se había quedado dormido, o bien se había suicidado, o bien una orca había saltado sobre el velero o golpeado el casco y hecho tambalear al Japonés mientras éste andaba por la cubierta, lo que, finalmente, sí, había hecho que cayera al agua, siendo eventualmente devorado por el animal. Entonces era una desaparición misteriosa. Prácticamente una desaparición caprichosa, propia de alguien raro, que es como sin duda Dumas describe a su compañero de navegación. Raro sin, por otra parte, ser especialmente raro. Y lo que, de todo, más me llamaba la atención, era que esa desaparición tan singular ocurriese en el trayecto entre *M* y Rio de Janeiro. De una manera que podía ser esencialmente la misma, creía yo, había y no había un hombre llamado Isaac que unía ambas ciudades, y un nombre, Urca, cuyos trayectos aparecían y desaparecían todo el tiempo a los ojos del observador. Es decir, a mis ojos.

Ya pasaron veinte días y el velero continúa desaparecido. Tanto la marina brasileña como la argentina anunciaron hoy que, salvo que se reciba alguna señal de parte de los náufragos, la búsqueda se da por concluida.



Si Urca no significaba "Urbanización Carioca" sino "barco", el hotel de *M*, por interpósita historia, quedaba vinculado al barrio de Rio. Ahí me di cuenta de que no perdía nada si sospechaba de Isaac como posible creador de esa historia, hasta ahora no revelada. Pero creo, en el fondo, que lo más importante no es la revelación, sino la elipse que las cosas trazan para decir lo que no es posible decir cuando no están dadas las condiciones; y para, sin decirlo, acabar diciéndolo. Como si sacaran del vacío un conejo, y después un ramo de rosas, y después una mujer (o un hombre, qué más da) en traje de baño.

Lo que rescato de la lamentable desaparición de los náufragos es que, contra lo que tantos ensayistas y científicos andan diciendo por ahí, existan todavía en el planeta regiones inaccesibles para el hombre.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Liñita

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Miro este paisaje desde hace treinta y dos años. Aunque no exactamente este mismo, porque no siempre fue igual. La casa de la izquierda, por ejemplo, no existía. Tampoco el ligustro en primer plano. Ni el que se ve más atrás. Ni la chimenea beige de la izquierda (se ve medio azulada pero es beige), ni el techado de vidrio de la derecha, ni la vegetación de al lado, ni los árboles del medio, ni prácticamente nada de lo que entró en la foto.

Porque al principio, casi la única edificación que existía en la manzana era esta casa. Esta casa que es la casa de mis padres, donde viví siete años, hasta que me fui a hacer la universidad a otro lugar.

Lo que en cambio siempre hubo en este paisaje es la liñita roja del último plano, así como mucho de lo que queda oculto por las cosas que aparecen en la foto. Antes, casi toda la manzana era terreno baldío, y desde esta terraza se veían lejanos los

chalés del otro lado de la calle. Detrás de esos chalés había más chalés, y más atrás otros más, y otros más, más atrás todavía (pero a esos no se los llegaba a distinguir). Y así hasta el centro, una de cuyas estribaciones es el edificio con un cartel en la punta que brilla por las noches, formando la liñita.

La liñita es el cartel del edificio Havanna.

El nombre del edificio en realidad es Demetrio Elíades, en homenaje al fundador de la famosa marca de alfajores. Hasta acá, el lado pintoresco de la historia.

Enrique David Borthiry, uno de los mejores escritores de *M*, detestaba a Elíades. Le dedicó un libro furioso, *Palomas tristes tiene la paz*. Elíades, el griego fundador de Havanna, armador como Aristóteles Onassis, amigo de Aristóteles Onassis, controlaba la mitad de los negocios de *M* y con sus edificios destruyó la ciudad antigua, explotó a miles de obreros, puso la ciudad a sus pies.

Todo el mundo sabía que Elíades controlaba la ciudad.

Como el cartel de Havanna remata el edificio probablemente desde el día en que el edificio se inauguró, todos lo llamamos "edificio Havanna". Es probable que el nombre popular haya servido para tapar la parte siniestra de la historia.

Nadie lo sabe fuera de Argentina, pero durante muchas décadas los alfajores fueron un ícono de esta ciudad. Porque acá se inventaron, y porque era el único lugar donde se vendían. Los turistas, al final de sus vacaciones, compraban Havanna para llevar de regalo, pero también como suvenir. Muchos incluso guardaron las latas y después las cajas, que traían imágenes de las playas y del casino. Pero el suvenir de verdad era el alfajor.

Cuando Elíades o sus herederos vendieron la empresa y la marca se hizo global, los turistas dejaron de asociar los alfajores con *M*. Y los habitantes de *M*, a su vez, dejaron de asociar la marca con la memoria indigna de Elíades.

Pese a todo, me pregunto si, ahora que los Havanna son conocidos en Brasil, *M* no habrá llegado de algún modo a oídos de sus habitantes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Una hipótesis tal vez falsa, pero atractiva

Kogan está sentado en la silla china de su escritorio mirando por la ventana. Lo absorbe la atmósfera de la calle, hecha de parques y de un ángulo azul de la bahía. Por el ámbito laxo de su conciencia entran y salen imágenes de sujetos que, en medio de los quehaceres cotidianos, se sustraen de todo y se van lejos, lejísimos, hasta los lugares de vacaciones donde querrían ser felices en ese instante. Sumido en un oleaje sentimental, él parece uno de ellos. Pero no le interesan las vacaciones. Lo que le interesa es la clase de turistas suspendidos que viven imaginándoselas.

Se levanta y se acerca a la ventana para ver las cosas con algo más de precisión. Apoya los nudillos de las manos en el alféizar de madera del edificio de 1927 (un tesoro de la antigüedad en una urbe que, como tantas otras, se agranda demoliéndose a sí misma), y de pronto el paisaje que tiene a la vista, en vez de hacerse más nítido, se vuelve más borroso todavía. Es como si esa misma sensación de sustracción sobre la que estaba meditando, ahora se desplomara sobre él. Cierra los ojos y, sorprendido por una ráfaga de beatitud que de pronto lo despeina, se descubre parecido a un personaje de publicidad. Pero no se siente un canalla. Agradable y feliz asalto, murmura, y vuelve a sentarse.

Está en Rio de Janeiro. No obstante, sigue sin darse cuenta de que vive en Rio de Janeiro. Y no porque no termine de creer en esa suerte, para otros envidiable. Si hubiera sabido que el destino iba a soltarle la mano en esas costas, por lo menos habría hecho algo para aliviar tanto abandono. Pero llega de la manera más desprevenida, aguanta unos días con la convicción de que pronto va a poder irse, y más rápido de lo que hubiera podido imaginar, las circunstancias se vuelven extremadamente dramáticas –y a su manera, también, cautivantes (pero igual, sobre todo, extremadamente dramáticas)–, hasta que un día se da cuenta de que perdió su última chance de irse.

La vieja y fría Alcatraz, que conoció por una película de su infancia, hubiera sido mejor presidio. En las horas perdidas, en las infinitas horas perdidas, se acerca a la ventana del escritorito desde donde consigue ver la bahía, y se interna en antiguas memorias.

Se ve en el verano inaugural de su pubertad, caminando por la lejana *M*, donde nació. Obligado por una incomprensible rigidez de la organización familiar a ir a la playa todos los días soleados, sin excepción, desde principios de diciembre hasta principios de abril, todos los años de su vida hasta que cumple la mayoría de edad, desarrolla por la playa un comprensible recelo, pese a todo inverosímil. ¿Cuántos millones de personas no lo considerarían un traidor?

Pero no es traición. Es otra cosa, que podría explicarse si al menos hubiera alguna pista de por qué un joven Samuel Kogan camina, en un hermoso día de sol y mar suave y extenso, no por la costa alta desde donde la sierra se inclina hacia el océano, ni por las playas reverberantes de cuerpos luminosos y arenas espejadas, sino por cualquier calle que quede a una cuadra del mar (desde donde todos los murmullos son lejanos, como de roces de vestidos, entre medio de los cuales un grito alegre de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

vez en cuando resalta). A más de cien metros, siente el joven Kogan, la playa palpita como una suspendida inminencia.

Kogan vuelve a sentarse. Es historiador y trabaja en una investigación sobre las ciudades balnearias. Busca inventar un método por medio del cual tocar, en el sentido más físico posible, los imaginarios que rodean esas ciudades. No reunirlos en una teoría general, sino tocarlos.

Pero, sobre todo, lo que Kogan pretende es poder transformarse en un ser capaz de entrar en esos imaginarios y recorrerlos como si fueran paisajes reales. Más reales incluso que los paisajes reales: anhela convertirse, aunque sea sólo emocionalmente, en un ser de otra dimensión.

Tan difícil de asir es la materia de la que están hechas sus fantasías, que por momentos se queda en pausa, como un video. El efecto suele durar unos segundos, después de los cuales suele sentir que esa materia es, además, devastadora. Algo de tal magnitud que se destruye a sí mismo, por la propia fuerza que lo arrastra. Vasta, devastadora: le gustaría poder sostener que detrás de esas palabras hay una sola etimología, pero por más que busca, no encuentra ninguna prueba a favor.

Suena el timbre. Es el portero que lo llama para avisarle que llegó un sobre y que lo deja en la casilla del vestíbulo. El portero siempre tiene ese gesto para con Kogan. Kogan es un hombre común que, sin habérselo propuesto nunca en los cuatro años que lleva en el edificio, inspira un respeto doctoral. Es el doctor Kogan, pero nadie lo llama doctor. Es un historiador cualquiera, conocido únicamente por sus colegas en la facultad, en cuya red de publicaciones ni siquiera publica. Es un profesor invisible, a punto de caer del sistema. Un hombre común, proclive a las caminatas, el jugo natural de ananá y menta y las puestas de sol.

Todo empieza –ji, ji: "todo empieza"– la tarde en que, viviendo todavía en Buenos Aires, vuelve del centro a su casa con dos discos de Vinícius y Toquinho que compró porque sí, y pone el primero en el equipo de música del living.

Va a la cocina a prepararse un té, y mientras espera que hierva el agua y las hebras reposen, escucha de lejos los tres primeros temas, mientras mira por la ventana que da de la cocina a la calle. Al llegar el cuarto tema, lo sorprenden unas frases graciosas que Vinícius y Toquinho se dicen como si estuvieran tocando en vivo. Pero él cree que actúan, porque no escucha murmullos ni risitas de gente, ni siquiera los hielos tintineando en el vaso de whisky de Vinícius. Lo que más le llama la atención, sin embargo, es que Vinícius y Toquinho insisten en recordar un show que dieron alguna vez en *M*. Justamente en *M*, donde Kogan nació.

Entonces, por primera vez en muchos años, esa ciudad se despierta y manda señales desde algún punto apartado, pero aún así perceptible, del espacio interior de Kogan. Desde algún punto de su enorme y desconocida intimidad.

Al llegar a la pista número once, un poco asombrado y otro poco presintiendo, vuelve a escuchar a los músicos hablar de *M*. Y esta vez Vinícius y Toquinho pronuncian "*M*" dos veces (una cada uno). Como si quisieran dejar en claro que *M* es importante para ellos. Un brasileño diría: como si quisieran *fazer questão*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

El lugar que los músicos van recreando forma en el éter una especie de nube, no del todo irreal, donde se entremezclan cosas que él alguna vez oyó y vio, y que ahora se vuelven palpables. No porque ellos las mencionen (no las mencionan). Ellos hablan en realidad de otros temas. Hablan de una tal Jece (al principio, desconocedor de la grafía brasileña, él creyó que se escribía "Jessy"), hablan de los *showcitos* que daban en *M*, dicen "¡ah, *M*!, qué lindo que la pasamos, ¿no?": vaguedades. Pero deben de ser los tonos de voz, deben de ser las pausas o las vocales alargadas por el recuerdo lo que hace que él sienta cada cosa que dicen como si estuviera en medio de ellas. Escondidas entre tarareos, entre falsos arranques, entre risas esponjosas, tan placenteras al oído, vienen otras imágenes, que a Kogan le gustaría poder discernir.

Cosas no sólo de *M* ni mucho menos. Cosas tal vez sobre todo de Rio. Casi infinitas imágenes de Rio, que las voces traen sin querer, y que despiertan otras imágenes, las del Rio que él conoció a los once años, en un viaje con sus padres y sus tres hermanas, del que le quedan, más que paisajes, sonidos y sensaciones físicas: la densidad del aire, las descomunales palmeras, la humedad en todo y la escala sobrehumana, los desolados espacios públicos, las rocas misteriosas, las piscinas junto al mar, las alejadas, el mar rugiendo en los bordes de los morros, la curvatura desnuda de esos morros, las distancias, la risa loca de los pobres, la arrogancia de los ricos (más tarde dirá: la prescindencia con la que los ricos hablan del país). Kogan vuelve imaginariamente a *M*.

De pronto, entonces, lo más importante del disco es ese minuto sin música. Y para entender palabra por palabra lo que dicen, vuelve al principio de la pista cada vez que Vinícius y Toquinho terminan de hablar. Cuatro, cinco, seis veces, hasta que descifra todo el mensaje. Pero no hay nada de singular en el mensaje, salvo el tono, y ese mantra que lo hace volver, cada vez más emocionado, a su ciudad natal. A partir de ese momento, su interés por ellos o por la Bossa Nova dependerá del interés que ellos demostraron una vez por *M*.

Cuándo habrá sido ese show, y por qué toda esa melancolía al recordar *M*, se pregunta Kogan. *M* no tenía nada que ver con el mundo y las canciones de esos músicos, siempre apegados a lo propio, a sus barquitos, a sus arenas, a sus carnavales, a sus historias. ¿Y si esas frases no reflejaban una *saudade* en particular, sino más bien la tendencia general brasileña a sentir, a cultivar, a enamorarse de la *saudade*? ¿O Edith Piaf lloró alguna vez por Atlantic City?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Nada lo convence, ni siquiera su propia objeción. No obstante, considerando el asunto desde otra perspectiva, es cierto que el motor que siempre había movido a viajeros y expediciones fue la afición por lo desconocido, por lo diferente, incluso por lo opuesto. En ese caso, podía ser que *M* se les representara a Vinícius y Toquinho como una antítesis de Rio de Janeiro, y por eso mismo, ejerciera sobre ellos una dulce, irresistible atracción. ¿Por qué otra razón, si no por el vértigo del exotismo, unos brasileños se interesarían por una playa no brasileña?

A las dos semanas viaja a San Pablo por un congreso de historia. Se siente obligado a asisitr para no perder los últimos beneficios que el sistema académico está dispuesto a ofrecerle.

Una noche justo antes de cenar, en el cuarto que Kogan ocupa en un departamento de la Avenida São Luís, irrumpe a los gritos su amiga Garbelotti, la dueña de casa. Kogan le había hablado de su curiosidad por el disco de Vinícius y Toquinho, y Garbelotti, con quien esa tarde hubiera visto *Copacabana mon amour* en el cine de no haberlo postrado a último minuto una lumbalgia, le dice, con la sincera emoción de unos saltitos, que en la película de Sganzerla, la tercera que hubiesen visto juntos esa semana de retrospectiva en la Cinemateca, la protagonista era invitada a pasar un verano en *M*. Kogan acusa la noticia con estupor, pero enseguida se hunde en una desconocida felicidad oceánica. ¿Por qué? ¿Qué de esas memorias de un pasado remoto y qué de esas frases sueltas que empieza a recoger de las fuentes menos pensadas lo mueven a buscar algo que ni siquiera vislumbra? En lo inmediato, teme que la emoción le tensione todavía más las lumbares y decide quedarse en la cama lo más quieto posible.

La película se proyecta diariamente, siempre en distintos horarios, para darle oportunidad al público de asistir a toda la retrospectiva. Esto es un lunes. El miércoles Kogan está en condiciones de ir a verla, pero antes se somete a una sesión de masajes con un gordo de origen japonés que le recomendó su amigo Basbaum, alto, rápido, matón, seguro de sí mismo hasta el ridículo, cuyo método terapéutico consiste en acomodar la espalda a toallazos y golpes de karate, y que al año muere de un paro cardíaco.

Kogan se queda en San Pablo dos semanas, y de lo que menos se ocupa es del congreso de historia. No para de pensar en la coincidencia de que *Copacabana mon*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

amour se estrenara en 1970, y que el verano de ese mismo 1970 Toquinho y Vinícius permacieran cien días en *M*. Son dos referencias con el suficiente peso y lo suficientemente próximas entre sí como para que se las pueda pasar por alto. Cualquiera con un poco de instinto estaría dispuesto a iniciar una investigación seria a partir de ellas, y las consideraría, además, dos magníficas pistas.

Pero para iniciar una investigación habría que delinear una hipótesis, por extravagante que fuese en un principio. Al final de la primera semana, mientras camina por los alrededores de la casa de Garbelotti, en el centro viejo, Kogan dice: "Ya está. La hipótesis es que *M* constituyó para Rio de Janeiro, por causas a investigar, un polo de turismo por lo menos entre fines de los años sesenta y principios de los setenta". Y enseguida entra en duda. Cincuenta pasos después, agrega: "Un polo de turismo no, un modelo de balneario moderno", e inconscientemente empieza a caminar más rápido.

Se pueda comprobar más adelante o no, la hipótesis no deja de asustarlo: si *M* puede estar en boca de un personaje de la élite copacabanense como destino de vacaciones, significa que puede estar en boca de muchos iguales a él, que puede llegar a ser un destino de vacaciones común a los de su clase. Pero, ¿qué necesidad tendría un carioca opulento de salir de una ciudad de playas como esa justamente durante el verano, y sólo para pasar la temporada en un balneario de aguas frías, sin palmeras autóctonas y en medio de un paisaje marcadamente más homogéneo que la siempre cambiante y risueña apariencia de Rio? De querer salir de Rio, podría irse a Cuba, o a Acapulco, o a Miami.

Una nochecita, Garbelotti le cuenta que, no lejos de su casa, hay una esquina que le hace acordar a Buenos Aires. Y como él le contó que *M* fue imaginada, diagramada y construida por la élite de la capital, cree que esa esquina puede parecerse a *M*. Y lo lleva.

La noche es oscura y suave, pese a las cáusticas luces de la Praça da República. Cuando termina la jornada laboral, poca gente deambula por esos laberintos. En otras partes, el centro se convierte en un desierto peligroso, en el que los zombies acechan y la suerte no acompaña. Pero él ya lo atravesó una noche, rodeado de lucecitas titilantes y fachadas de monstruosos edificios, y oyó ruidos casi imperceptibles, tal vez de fantasmas, y nunca sintió miedo.

Garbelotti es una persona con gran inclinación a reírse. Si a eso se le suman sus ojos azules encendidos, un pelo azabache que parece de charol y la nariz siempre cantarina, constituye una compañía de sin igual encanto.

La esquina que le quiere mostrar a Kogan tiene la altura de las partes más altas del centro. Efectivamente, el edificio academicista recuerda a Buenos Aires, pero a una Buenos Aires demasiado alta, que existe sólo en esa esquina. Y como *M* es más baja aún que Buenos Aires, la idea que Garbelotti podría haberse hecho de ella se aleja todavía más del espejo que cree estar mirando. Pese a todo, Kogan le dice que le recuerda a *M* como pocos lugares. Y Garbelotti, que además de alegre es inteligentísima, frunce el ceño y le responde que la próxima vez que intente mentir evite el leve tartamudeo que esta vez lo delató. Y se ríen. Y siguen así, entre chistes y otras complicidades, mientras vuelven caminando al departamento envueltos en una nube de amistad.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

En el mismo viaje, perdido una tarde en las inmediaciones de la Praça do Patriarca, a Kogan lo asalta una idea sencilla: ¿por qué no entrevistar a Toquinho? Como el viaje está llegando a su fin, se mete de inmediato debajo del último *orelhão* que queda en kilómetros a la redonda, colocado justo a cuatro metros y medio de donde está él, y llama a Carneiro. Carneiro es un amigo suyo reciente, que justo dos noches antes, en un bar de la Rua Augusta, le había dicho que conocía a muchas figuras del mundo del espectáculo. Entre ellas, al productor de Toquinho. Con la velocidad con la que las cosas se precipitan en una megalópolis, Carneiro llama al productor, el productor lo pone en contacto con el asesor de prensa, y un día después, tras pensarlas bastante, Kogan le envía al músico, a través del asesor de prensa, una cantidad de preguntas por mail.

Las respuestas, si bien se hacen esperar (al fin y al cabo, el entrevistado es Toquinho), terminan llegando. Para esa altura, hace días que Kogan está otra vez en Buenos Aires.

En el instante que antecede a la lectura del mail, Kogan se ilusiona con la perspectiva de sumar nuevas pistas a su hipótesis. El mail provee varias informaciones generales sobre la estadía de los músicos aquella temporada en *M*, y en especial, sobre su trabajo conjunto y los shows que daban todas las noches. Pero la imagen que Toquinho se hace de la ciudad es un catálogo de lugares comunes. Lo que Kogan esperaba era que… Bueno, lo que esperaba era que apareciese otra ciudad. Una ciudad que nadie hubiera visto nunca, o que no hubiera visto nadie en mucho tiempo. Incluso una ciudad desconocida, como las que los extranjeros suelen imaginarse.

- Por que foi tão especial aquela apresentação em La Fusa de M*?*

- Em La Fusa de Buenos Aires, junto com Maria Creuza, havíamos feito nosso primeiro trabalho em junho de 1970 com enorme sucesso. Ainda não éramos parceiros musicais. La Fusa de M *confirmou aquele sucesso contando com a participação de Maria Bethânia numa temporada e de Chico Buarque numa outra seguida. Era como se minha parceria com Vinicius se consolidasse de uma forma concreta.*

- Por que tantas saudades de M*?*

- Porque tínhamos histórias para contar sobre músicas que criamos ali. Muitas canções nossas surgiram naquele balneário argentino. O próprio local inspirava nossa criatividade. Vivíamos com o violão e a máquina de escrever do lado, desde que acordávamos até sair para o show, à noite. Aproveitávamos a inspiração diariamente.

- Como foram aqueles shows?

- Os shows faziam enorme sucesso. A boate lotada todas as noites. A mídia a nosso favor, elogiando e aplaudindo. O público participando, empolgado com as canções e com o ritmo brasileiro. Tudo isso contribuiu para que M *permanecesse na memória como algo brilhante em nossa carreira.*

- Tinham alguma imagem de M *antes da viagem?*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

- De um lugar de paisagem privilegiada, de gente alegre e bonita. De um centro de lazer à beira mar, rico em restaurantes, boates, hotéis, teatros e cassino. Tudo o que se exige para viver a vida como deve ser vivida.

- Houve alguma coisa de M *que chamou especialmente sua atenção?*

- Lembro-me que gostava de ir ao cassino. Fui algumas vezes. Ganhei e perdi pouco, mas me diverti muito.

Kogan se decepciona, probablemente sin razón. Aunque Vinícius y Toquinho no se hubiesen hecho una imagen personal de *M*, por lo menos el origen de la *saudade* quedaba aclarado. Kogan se pregunta: ¿y con eso qué?

Asombrosamente, un año más tarde, salen a la luz dos libros dedicados a los shows en *M*: uno, del musicólogo Enrique Strega, compendiaba la rica historia de vínculos entre la bossa nova y el nuevo tango; el otro, de una periodista llamada Lilian Wenner, era un crónica de las muchas visitas que había hecho y los muchos recitales que había dado Vinícius en el Río de la Plata[1]. Y aunque ambos libros aportaban bastantes novedades a esa historia hasta entonces para él misteriosa, no decían nada de la conversación del disco, no traducían en nada el tono irrepetible de ese breve diálogo, creado a propósito para una grabación en estudio, en Milán, cinco años después de los recitales en *M*.

Entonces Kogan, con toda la razón del mundo, se decepciona. Con Vinícius muerto, no quedan sobrevivientes de aquel verano. Alguien dirá: ¿y Chico Buarque y Maria Bethânia? Es cierto, pero Kogan está convencido de que semejantes tótems jamás aceptarían perder tiempo prestándose a una entrevista comola que él querría hacerles.

De pronto, Kogan recapacita y rearma su mapa mental, todo en un parpadeo. Ahora se pregunta si los clichés de las respuestas de Toquinho no estarán revelando, precisamente, lo que un sector de la sociedad carioca (¿la alta burguesía o la mediana?) podría haber ido a buscar a la clase de balneario que era *M* en la década del sesenta. Qué clase de balneario: he aquí otra pregunta interesante.

Entonces Kogan decide volver a *Copacabana mon amour*. Al verla por primera vez, quizás por un conocimiento todavía demasiado somero de la vida y de la lengua brasileñas, quizás por distracción, quizás por un motivo todavía menos tangible, no había entendido que el personaje de Lílian Lemmertz (el que invitaba al personaje de Helena Ignez a pasar unas vacaciones a *M*) no era hija del patriciado carioca, sino otra prostituta, diferente del personaje de Ignez sólo por el hecho de vivir en un sucuchito copacabanense –de esos que en Brasil llaman *kitenete*, a lo sumo *quarto e sala*–, mientras que la otra vivía en una favela, tal vez Cantagalo, tal vez Pavão-Pavãozinho.

Por lo visto, Kogan no había entendido que todo en esa escena era un gran montaje, en el que ambas hubieran estado dispuestas a creer al precio que fuese. Más aún: hay algo de profundamente escénico en la manera en que ellas hablan entre sí. Algo de

[1] V. WENNER y STREGA.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

profundo y de escénico. Algo siniestro que, en la superficie, gira como una comedia. Como si ellas dos se hubiesen pasado la vida cavando con la esperanza inconfesa de no encontrar nada. Lo cual no difiere gran cosa de la actualidad, se dice Kogan, que piensa en su vida y entiende que, confundido como todos en Rio, era lógico que hubiese tardado tanto en darse cuenta del lento e inexorable embrutecimiento de su percepción. Salir a la calle en esa ciudad era perder la razón. Era desesperar y enloquecer. Y no sólo en virtud de las condiciones atmosféricas.

Tal vez las dos prostitutas imitaban a mujeres ricas a las que habían conocido (tal vez mujeres de sus clientes, tal vez ellas mismas sus clientes). Al final, si las imágenes de *M* que Toquinho le había descripto podían reflejar las que otros también se habían hecho de la ciudad, por qué no suponer lo mismo de los personajes de Ignez y Lemmertz. Lo común a Toquinho, Vinícius y las dos prostitutas era sentir, como brasileños, una especie de admiración o de afecto por *M*. Incluso una especie de necesidad. Las maneras de hablar de los músicos reales y de las prostitutas ficticias eran tan convincentes... Cualquiera hubiera dicho que *M*, en comparación con Rio, era la cifra del paraíso. Y esta sensorialidad inaprensible es precisamente lo que mantiene a Kogan ligado a su investigación, por pobres o absurdas que sean las señales que va recibiendo en el camino.

Es más: a los personajes de Sganzerla *M* se les aparece como promesa de salvación. Como el lugar al que iría cualquiera con tal de evitar su propio infierno. Para un secuestrado, para un preso, para un exiliado, para todo aquel que estuviese privado de su libertad, piensa Kogan, cualquier promesa de vida menos violenta sería tomada como promesa de salvación.

A la vez, se dice Kogan, en Brasil había una dictadura. Y sin embargo, las aglomeraciones multitudinarias en las playas no estaban prohibidas. Kogan revisa su colección de fotos de Ipanema, Copacabana y Leblon de los años sesenta, y constata que la cantidad de gente a orillas del mar era tanta, que daba la sensación de que la menor estampida podía provocar una masacre.

Pero yendo al nudo de la cuestión, contemporáneamente se estaba dando un fenómeno musical de magnitudes insospechadas, incluso para los propios brasileños. En 1963 se edita *The Composer of "Desafinado"*, el primer disco de Tom Jobim en Estados Unidos. Jobim acaba de escribir "Garota de Ipanema" (1962) con Vinícius de Moraes, y la incluye en el disco. En apenas dos años, la canción se graba más de cuarenta veces[2]. La cantan Nat "King" Cole, Peggy Lee, Sarah Vaughan. Luego lo harán Ella Fitzgerald y Mina. La canta Astrud Gilberto para un musical de rebeldía adolescente (la particularmente estúpida *Get Yourself a College Girl*[3], 1964), al lado de un Stan Getz que sonríe, según Kogan, como si acabara de preñar a todas las nenas de la película, incluyendo a la propia Astrud, más próxima a una estatua que una escultura. La cantan Dionne Warwick y Sacha Distel (1964) en una versión inmune a la insulina (él, según Kogan, masticando los compases como tabletas Adam's, ella corriendo al borde del ataque cardíaco una carrera con zapatillas de suela de lata). En marzo de 1964 se edita *Getz/Gilberto*, y al año siguiente el disco gana cuatro Grammies, uno de ellos por "Garota de Ipanema".

[2] CASTRO, 1990, p. 317.
[3] "Conseguite una colegiala".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

En 1965, se edita *The Sound of Ipanema*, de Paul Winter y Carlos Lyra; en abril de 1966, *Getz/Gilberto #2*; y en marzo de 1967, *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim.* (Durante la grabación en Hollywood medio año antes, el tierno, el incomparable, el *fully-talented* Tom Jobim toca la guitarra con cara de pavo, como si Sinatra, dice Kogan, fuera dios, y Tom su última criatura). La música no puede ser más sensual, más feliz, más lúcida. Ipanema desborda la imaginación de millones.

Los dos álbumes de Gilberto/Getz y el de Jobim/Sinatra incluyen "Garota de Ipanema" y "Corcovado". No es casual. La Bossa Nova, por ideología, es música de playa o de departamentos de cara a los morros y al mar. La Bossa Nova representa a Rio, pero sobre todo, representa a Copacabana e Ipanema. Con las manos sobre el alféizar de la ventana, olvidado de golpe de su realidad, Kogan canturrea: "Ah! porque estou tão sozinho..."

Pero el éxito abrasador de esta canción-perla llamada "Garota de Ipanema" debe entenderse como parte de un movimiento más amplio, que se inicia con el *Orphée Noir* (1959), de Marcel Camus, ganador de la Palma de Oro en Cannes (1959), el Oscar a la mejor película extranjera (1960) y el Globo de Oro (1961). Basado en el *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinícius, y rodado en Rio, cuenta una historia de favelas y carnaval con banda sonora de Bossa Nova.

Tres años después, en otro tono, la comedia italiana *Copacabana Palace* (1962), del director de cine de masas Steno, autor de títulos como *Al Doctor Jekyll le gustan calientes* (1979) e *Infarto para un Don Juan* (1980), expone a João Gilberto, Tom Jobim y Luiz Bonfá a una escena de playa en la que entonan la "Canção do mar", escrita por este último. El *Orphée noir*, de enorme acogida en Europa, Asia y Estados Unidos, significa el lanzamiento mundial de la Bossa Nova. *Copacabana Palace* produce un alto impacto en Italia.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Pues bien. El mismo mes del mismo año en que se lanza *Getz/Gilberto*, los militares dan el golpe. Y, aunque no deliberadamente, el disco y toda la fama previa de "Garota de Ipanema" y de la Bossa Nova pasan a servir de cortina de humo. La suave vida carioca, que es real pero existe casi únicamente en las playas cariocas de moda, no representa la vida del país. Nadie lo sabe en el exterior, y la Bossa Nova se esparce haciendo creer algo que sólo es a medias.

En o desde Ipanema, no obstante, Rubens Gerchman desarrolla su versión política del pop. Lygia Clark revoluciona la relación entre neoconcreto y sensorialidad con las investigaciones que inicia en 1963. Hélio Oiticia, por su parte, empieza a politizar el neoconcreto entrando en la favela, justamente el año del golpe. Leila Diniz, entre otras, representa la liberación femenina con su comportamiento personal y su desempeño cinematográfico y televisivo. Nace el periodismo contracultural de *O Pasquim* en 1969. El Cinema Novo produce una ruptura en las convenciones cinematográficas y da una nueva imagen política del Brasil. Toda una serie de movimientos entrecruzados que pueden calificarse de izquierda al menos en sentido cultural, y muchas veces de manera explícitamente política, efervescen al mismo tiempo en las playas de la zona Sur (en primer lugar, Ipanema), y contrastan con un país eclipsado por la represión militar.

En 1966, se estrena *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos de Oliveira. En 1968, *Copacabana me engana* y *Roberto Carlos em ritmo de aventura*. Es el mismo año en que, con el AI5, se absolutiza el poder militar. En 1970, *Copacabana mon amour*. Ese año, el sector de Ipanema vecino de Copacabana conocido durante cuatro años como "Píer", se transforma en epicentro de un nuevo ciclo de la contracultura (hippismo, New Age, movimiento vegetariano, Tropicalismo, etc). Kogan encuentra en una vaga hipótesis de Ruy Castro una pista más para intentar entender los motivos por los cuales Sganzerla toma la postura que toma en su película:

> "O principal marqueteiro político do governo Médici, o general Otávio Costa (considerado um militar inteligente, especialista em propaganda e guerra psicológica, inspirador de campanhas como 'Ame-o ou deixe-o' e 'O país que vai pra frente') pode ter visto o risco de um confronto inútil nessa área – ao passo que uma certa tolerância poderia reverter até em benefício para a imagem de 'liberdade' que o governo queria passar. Se o *desbunde* era uma 'fuga' às derrotas políticas da geração de 1968, que fosse – podem ter raciocinado os militares. Otros estavam 'fugindo' para a luta armada e, esta sim, era preocupante, porque desafiava a autoridade do regime. Daí a dura suspeita, hoje levantada por muitos, de que a 'república independente' do Píer pode ter sido uma cortesia do governo Médici"[4].

Entre contraculturales y reaccionarios, contingentes de bañistas de todas las clases, bajo un panorama superior a sus fuerzas.

Nessas condições, imóvel diante da grande miséria nacional, o otário só pode seguir dopado de sol, da cachaça e de magia. Até um dia acabar de vez com essa nossa evidente necessidade do samba, de necrofilia e de saudade. O sol de Copacabana enlouquecendo certos brasileiros em pouquíssimos segundos, deixando-nos completamente tarados, atónitos e lelés. As luzes sobrenaturais paralisando-nos. Nos, os fantasmas espoliados do planeta.

La playa como una máscara, como una cápsula, como una trampa, se dice Kogan.

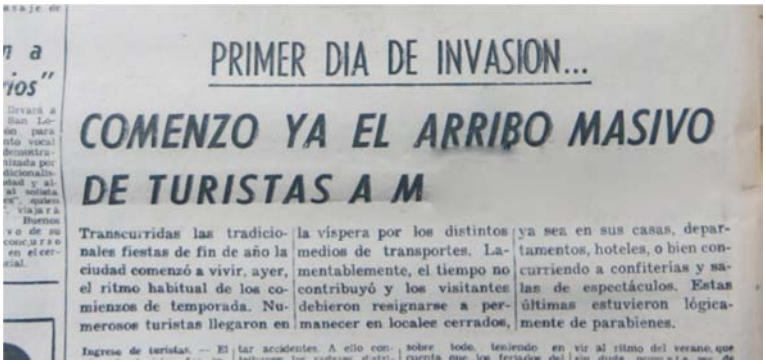
[4] CASTRO, 1999, p. 299.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

A paisagem desta ex capital apodrecendo maravilhosamente.

Kogan ve la calcinación de la selva que cubre los morros, las ramas de los árboles retorcidas y llorosas como en algún pasaje de la *Divina comedia*, el mar retirado por detrás de la línea del horizonte, las parvas de algas hediondas cubriendo por trechos las arenas de oro.

¿Era posible que *M* viniese a ofrecer una vía de escape a esas alucinaciones? En todo caso, la pregunta era a quién. Kogan suspira, muerde la punta de una birome, recuerda en ese instante dos o tres cosas que guarda en su archivo, y va a buscarlas.



PRIMER DIA DE INVASION...

COMENZO YA EL ARRIBO MASIVO DE TURISTAS A M

Transcurridas las tradicionales fiestas de fin de año la ciudad comenzó a vivir, ayer, el ritmo habitual de los comienzos de temporada. Numerosos turistas llegaron en la víspera por los distintos medios de transportes. Lamentablemente, el tiempo no contribuyó y los visitantes debieron resignarse a permanecer en localee cerrados, ya sea en sus casas, departamentos, hoteles, o bien concurriendo a confiterías y salas de espectáculos. Estas últimas estuvieron lógicamente de parabienes.

[5]

Trata de imaginarse al habitante de *M* que leía esta nota la misma mañana de su publicación, en el verano de 1970, y en cuanto empieza a delinearse en su mente la situación de lugar, lo acobarda un sentimiento de asfixia. Enseguida le viene a la memoria una postal de 1966 que una vez compró en un mercado viejo y que ahora no encuentra por ninguna parte. En la postal, el turista le contaba a alguien, no recuerda a quién, que ese verano en *M* había personas durmiendo en sus autos o en la playa porque no conseguían alojamiento ni siquiera subalquilando chalets ya ocupados por otros turistas. Esa era la misma *M* que un tal Pierre Kalfon presentaba en un libro de viajes llamado *Argentine* y publicado un año más tarde en Éditions du Seuil. Sin embargo, la percepción de *M* que tenía este observador extranjero le parecía más sugerente:

> "*M*. Ni Saint-Tropez ni Miami: algo más bien a mitad de camino entre una y otra, sobre un paisaje de Costa Vasca. Es el suburbio vacacional de Buenos Aires, situado en la punta de un delgado apéndice rectilíneo de 400 km al que llaman 'la ruta de la muerte' por su sobrecarga de automovilistas excitados. Tras extasiarse –lo pide la costumbre– en el iodo oceánico, los porteños corren en busca de las distracciones de la 'perla del Atlántico': dos casinos, 76 nigth-clubs, 54 discotecas, 38 cabarets, 283 whiskerías, un festival de cine. También hay playas.
>
> Estas cifras (casi) falsas serán verdaderas mañana, porque la ciudad –la sexta del país– crece a todo vapor. Los 'oligarcas' tienen allí sus villas suntuosas. Allí, todo porteño sueña hoy con tener un departamento en 'propiedad horizontal', es decir, en pisos. Desde hace quince años se construyen a ritmo acelerado altos y lujosos *buildings*, desiertos en invierno, zumbantes de ajetreo durante la bella estación, que hacen que *M*, la más 'superficial' de las ciudades argentinas, luzca también la estampa más 'americana'. Como sea, durante el verano es la única que ofrece –así, en estado puro, podríamos decir– el espectáculo alucinante de la muchedumbre. En la enorme

[5] LA CAPITAL, ***M***, sábado 3 de enero de 1970.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

> torta del casino, herencia de la megalomanía peronista[6], un tropel de todas las edades, de todos los colores –de todos los sexos– se amontona de 16 a 4 alrededor de las 52 mesas de juego (récord mundial, según parece), y las playas son una verdadera caricatura: apiñados hasta el infinito bajo carpas de tela, bajo sombrillas, al aire libre –el horizonte del mar en cualquier caso tapado por la exposición sucesiva de vestimentas, termos y equipos de mate– los veraneantes veranean. A coro.
>
> Un consuelo al menos: a seis kilómetros del centro, un pequeño puerto de pescadores sicilianos con lanchones de un color amarillo vivo restituye la dimensión humana: mientras unos arrastran nasas entre aromas de salmuera, otros arrojan pescados a las focas domesticadas"[7].

A Kogan lo cautiva la vivacidad del retrato. Parece estar viendo esa ciudad de los años sesenta hormiguear ante sus ojos. Especialmente gracias a las dos primeras frases. Dos frases alquímicas. Y suficientes como para despertar el interés de las clases brasileñas adineradas. Porque, si *M* se parecía a Saint-Tropez,

nada impedía que Brigitte Bardot –o, en el peor de los casos, una decente sustituta–, apareciese en el momento menos pensado; si se parecía a Miami,

debía de ofrecer el confort de una ciudad moderna, deportiva y artificial; y si se parecía a la Costa Vasca,

[6] El autor se equivoca: el edificio es previo al peronismo.
[7] KALFON, 1967, p. 121-22. La traducción de la cita es de Kogan.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

tendría un paisaje de barrancos y mansiones oceánicas punteado de grupitos de surfers europeos, o cuando menos, de surfers argentinos con un toque europeo.

En ese caso, piensa Kogan, hay muchas chances de que, durante la primera temporada posterior a la publicación del libro de Kalfon, el Brasil pudiente hubiese instalado la moda de ir a *M*. Pero, ¿cuántos ejemplares de ese libro habrían llegado a Brasil? ¿Y de qué manera? Y una vez en Brasil, ¿qué lectores habrían hecho correr la voz sobre una ciudad tan indescriptible y tan… a la mano?

Hubiera sido fabuloso entrevistar a Sganzerla, piensa Kogan. Pero Sganzerla también está muerto. Y Lílian Lemmertz, la bellísima Lílian Lemmertz, la mágica y casi angélica Lílian Lemmertz, muerta también. Alguien vive, sin embargo: Helena Ignez, la rubia desaforada. Y además, viuda del director. ¿Qué posibilidad hay de contactarla? No sólo conocería sus ideas y sentimientos, sino también, por su intermedio, a los del propio Sganzerla.

Y pensar que la primera sospecha de lo que sería su futura pesquisa se le presentó, por un golpe de intuición, la tarde en que volvía del centro de Buenos Aires a su casa con los discos de Vinícius y Toquinho en una bolsita. Era un atardecer soleado –se acuerda perfectamente– y las vitrinas de la tienda de Arenales casi Nueve de Julio estaban en sombra. Lo cual, al revés de lo que cualquiera apostaría, tornaba más visibles los artículos en exposición.

Él pasaba por ahí de pura casualidad, porque no era un barrio que frecuentase, y de pronto giró la cabeza y vio, en la vitrina de la izquierda (la puerta quedaba al medio), unos discos en primer plano y esos nombres de músicos brasileños tan evocativos…

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Brasil, Brasil… Y los compró. Pero, ¿y si no hubiera caído en la tentación de comprarlos? ¿Nada de todo lo que ocurrió después hubiera ocurrido? ¿Por más cerca que hubiese estado de cualquiera de los materiales que ahora alimentan su incertidumbre?

Tal vez era una exageración. Ya había leído un cuento de Fogwill, una vez, sobre dos hombres que habían emprendido en velero el trayecto *M*-Rio, y uno de los dos desaparecía durante el viaje sin dejar rastros. Todas las artimañas del relato estaban dirigidas a mostrarle al lector hasta qué punto el desaparecido había desaparecido. Fogwill había logrado llevar la ausencia a un extremo.

También se acuerda del día en que estaba saliendo de Rio por la autopista, y al cabo de más o menos una hora, vio a través de la ventanilla el cartel gigante de un motel llamado *M*.

Este tipo de cosas le habían dejado el sentimiento, nada superficial, de que detrás de cada aparición de *M* en su vida había un hueco.

Con los discos ya en la mano, cruzó la Nueve de Julio a la altura del obelisco y, sorprendido por la simplicidad de un monumento que no había dejado de observar durante años, sintió una revelación aproximarse: que los discos que estaba por escuchar habían estado esperándolo toda la vida.

Cierta mañana, Kogan se decide a poner a prueba la investigación en la que está enredado, y dedica unos días a confrontar, ítem por ítem, las cualidades balnearias de Rio de Janeiro y de *M* en la época. Sentado frente a su computadora, con el pequeño ventanal a la izquierda y, a través de él, el chato panorama del oeste de Buenos Aires, establece estadísticas y diseña cuadros comparativos. Los resultados son previsibles, y esto a Kogan al mismo tiempo lo decepciona y lo tranquiliza. Lo decepciona porque, en el fondo, nunca había abandonado la esperanza de ser el autor de un hallazgo deslumbrante. Pero lo tranquiliza porque ahora por lo menos sabe, sin sombra de duda, a qué suelo atenerse.

Es más: ahora va a poder mantener esos datos frescos en la mente, y así evitar extraviarse a medida que se aleje de la base de su pesquisa. Aunque es sólo a partir de esa base que podrá seguir buscando aquella pista que, justamente por irrisoria, haya sido pasada por alto una y otra vez, una y otra vez, y, contra todo pronóstico, acabe siendo la decisiva.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Los cálculos de Kogan le otorgan a Rio nueve de diez ventajas sobre *M*. Los ítems comparados son: 1) paisaje, 2) clima, 3) servicios balnearios, 4) hotelería, 5) casinos, 6) vida nocturna, 7) hitos turísticos, 8) música, 9) servicios de prostitución y 10) identidad local. (El único en el que *M* supera a Rio es el número 3, principalmente porque en Rio las formas de uso de la playa prescinden casi por completo de los servicios balnearios).

En suma, absolutamente cualquier ítem que se tome de ejemplo demostrará lo innecesario del sistema comparativo. Elijamos, entonces, el número ocho. Kogan escribe: "A Rio de Janeiro se la identifica en el mundo con dos ritmos distintivos: el samba y la Bossa Nova, el segundo de los cuales no habría existido sin el primero. Ninguno de los dos, en virtud de su fama, necesita mayor presentación".

"En cambio, la única figura que distingue a *M* es un compositor e intérprete cuya música, de fama mundial, está asociada al tango, es decir, a Buenos Aires. Ese músico, nacido en el seno de una de las miles de familias de Italia del Sur que llegaron a *M* entre fines del siglo XIX y principios del XX (entre ellas, la rama materna de la genealogía del autor de estas líneas, judeo-alemán por el lado paterno), es Astor Piazzolla. Y si bien dos de sus composiciones se vinculan con *M*, lo hacen por una vía lo suficientemente lateral como para no servir en ningún sentido a la promoción del balneario".

Antonio Millé, un viejo y rozagante abogado tataranieto del fundador de *M*, al que Kogan conoció en uno de sus viajes a Buenos Aires, le contó en un almuerzo en su departamento del Palacio Estrugamou, en medio de una pinacoteca variopinta e inacabable, la siguiente historia. En los años cincuenta, los padres de Millé pasaban los veranos en *M*, de diciembre a marzo, junto con otras familias de la vieja burguesía urbana de riqueza rural. Arrebujado en su sillón renacimiento, de espaldas a cinco óleos de *M* firmados por célebres pintores locales, Millé rememora esa *M* y deja caer una lágrima. Él era un muchacho y vagaba con sus amigos por los potreros y las calles arboladas de una zona que se extendía desde la antigua terminal de ómnibus –antes, estación de trenes de los grandes bañistas– hasta los fondos de la casa de Victoria Ocampo y de la de su hermana Silvina y su cuñado Adolfo Bioy Casares, donde estos últimos dos escribieron parte significativa de su obra, y Borges, algunos grandes textos.

Millé y su camaradaje andaban todo el día sueltos, y a veces se allegaban al mar, así que volvían a las casas únicamente para el almuerzo y la cena. Y a veces únicamente para la cena, porque era costumbre salir con una canasta de comida en la bicicleta y quedarse vagando hasta oscurecer.

A fines de esa década, Millé está por despedirse de dos paraísos (pero no lo sabe): *M* y su niñez. Una muerte lo modifica todo. No la de su padre o la de su madre, ni siquiera la de sus abuelos o hermanos, ni la de ninguno de los miembros de los círculos y subcírculos de los que se compone su clase. El que muere es el bicicletero, que atendía en un local frente a la estación de ómnibus, y a quien Millé y sus amigos frecuentaban. Esto ocurre en la primavera del 59.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Por dos detalles, dice Millé, algunos se representaron esa muerte con tintes tragicómicos: 1) el bicicletero fallece en un accidente de bicicleta, y 2) días después, el hijo del bicicletero compone una música magistral en su memoria. Millé se acuerda, obnubilado, de la primera vez que la oyó. Tan bien como se acuerda del bicicletero. El bicicletero era Vicente Piazzolla, padre de Astor, conocido como Don Nonino. El nombre de la música que compone no hace falta decirlo. Y cuando cuenta esto, Millé deja deslizar otra lagrimita frente a Kogan, pero como si estuviera solo. Astor Piazzolla, agrega Millé al tiempo, siempre dijo que nada de lo que escribió después fue superior a ese tango en homenaje a su padre.

Millé, que ama la memoria que conserva de *M* pero que, como todos los grandes burgueses de su época, se mudó a Punta del Este, o más lejos, ni bien entendió que *M* ya no era territorio exclusivo de los suyos, afirma que Piazzolla compuso otro tango inigualable, pero en un sentido muy diferente al de "Adiós, Nonino". Si éste es nítidamente melódico y sentimental y, en consecuencia, apto para cualquiera, el otro es estructuralmente laborioso y melódicamente inasible y, en consecuencia, de los tangos más intelectuales que Piazzolla haya compuesto. Este tango, para sorpresa de Kogan, se llama "*M* 70".

Al llegar a su casa esa tarde, estudia las aseveraciones de Millé y descubre que la mayoría de la crítica especializada las comparte.

Jorge Raúl Lombardo, electo intendente de *M* en 1963, escribe por esa época un librito con un programa de gobierno para la ciudad. Es un programa ambicioso pero no imposible. Conoce a Piazzolla desde la primera infancia, porque su familia también venía de Italia y alquilaba un cuarto en el mismo conventillo que los Piazzolla. Cuando Astor, ya internacional, toca en Buenos Aires en los años sesenta, Lombardo, aprovechando los viajes que hace a la capital en calidad de jefe del primer balneario del país, se hace la costumbre de ir a escucharlo.

En el café que se toman en el entre tiempo de uno de esos shows, en el año 65, Lombardo le regala el librito y Piazzolla comenta: "*M* 70, lindo tema para un tango". Y va y lo escribe. Y es un tango endiablado, o directamente un tango destruido y quizás incluso un anti-tango. Pero de la misma manera es un tango completamente fuera de lo común, extrañísimo, una música inimaginable.

Lo paradójico es que el programa de Lombardo es muy razonable. Su único costado irracional es la ambición de las metas que se propone. Pero carece de misterio. Es decir que Piazzolla toma el título y hace algo completamente diferente. Y sin embargo completamente vinculado.

Lo que me cuesta entender, o lo que me hace pensar sin que nunca llegue a ninguna conclusión, ni siquiera a ninguna idea, dice Millé, es cómo uno recrea en cuestión de días la ciudad que el otro habría querido rediseñar en un lapso de varios años. A veces incluso fantaseo con la posibilidad de que esas dos ciudades existan por ahí. Escuchándolo a Millé, Kogan se pregunta, a su vez, si acaso habrá algún pasadizo secreto que las conecte.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Kogan vuelve a la ventana que da a los parques, mira otra vez el paisaje difuso, efecto de la luz mojada por el vapor de la rompiente, y se pregunta por qué está en Rio. Pero no oye ninguna respuesta.

Muchos meses después, Kogan y su amigo Gemin visitan al fotógrafo Eduardo Riggio en la casa de éste en los confines de *L P*, barrio de los antiguos pobladores de *M*. Unas cuadras antes de tocar la puerta, Gemin le señala un característico chalet "estilo *M*", advirtiéndole que fue en esa casa, en uno de los cuartos del fondo, donde Osvaldo Lamborghini escribió *Las hijas de Hegel*. Desde entonces, Kogan no podrá leer a Lamborghini sin sentir la luz cenicienta y plateada y la atmósfera marina de esa tarde.

La visita a Riggio es sugerida por Gemin, que lo conoce bastante y sospecha que, por haber trabajado en los años sesenta como fotoperiodista de las temporadas de verano de los principales diarios nacionales, el viejo debe de guardar un archivo valioso sobre las playas. Y Kogan sigue preguntándose si de verdad alguna vez *M* atrajo al turismo internacional.

Riggio tiene ochenta años pero no aparenta la edad que tiene. Vive en la soledad de ese barrio aislado sin necesitar de nadie. Además es gracioso y conversador, y en esa soledad parece vivir bien, aunque no sea feliz. A lo largo de esa tarde y de esa noche, Kogan escudriñará los ojos del viejo cada vez que pueda, siempre intentando que el viejo no lo note.

A Riggio no le gusta hablar de su propia vida. Lo que Kogan sabe de esa vida lo sabe por Gemin. Y una de las cosas que sabe, y de la que no se hubiera dado cuenta por sí mismo, es que Riggio es homosexual. Pero eso Riggio nunca lo ventiló. Gemin y otros conocidos lo fueron deduciendo por señales dispersas que de a poco iban encastrándose.

Kogan se pregunta cómo habrá hecho el viejo para llevar toda una vida al margen de las costumbres del resto, en esa punta alejada y silenciosa de la provincia que era *M* fuera de las temporadas de verano. Sobre todo si durante el verano, cuando todas las costumbres se relajaban, él vivía yendo de un lado a otro para abastecer la curiosidad de los diarios nacionales.

Toman mate y charlan durante más de una hora en el escritorio mal iluminado, antes de que Riggio ponga su archivo a disposición. Kogan y Gemin pasan el resto de la tarde viendo copias y negativos, contactos reencuadrados con lápiz graso de color y pegados en carpetas percudidas por el tiempo (los bordes impecables indican que, una vez que Riggio las guardaba, volvía a abrirlas muy pocas veces), ordenando materiales acumulados sin criterio en una interminable cantidad de cajas que ellos van apilando sobre sillones o sobre otras cajas, insistiendo para que el fotógrafo revise cajones, armarios, cuartos enteros. Riggio responde con comentarios pacientes pero vagos a preguntas que Kogan y Gemin formulan con una curiosidad cada vez más insatisfecha. De repente, otra vez fijo en los ojos de Riggio, como si supiera que detrás de ellos hay algo profundamente escondido, Kogan le pide que les muestre las fotos que nunca se animó a mostrar. Y el viejo se queda mudo, no dice una palabra, incluso levanta la cabeza por un instante y la tuerce hacia la ventana de luz neblinosa,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

como intentando disolver ese momento. Pero más que mudo está impávido, como si nunca le hubiesen hecho el pedido, como si no hubiera captado la insinuación.

En ese instante, desde otro sector del escritorio, y sin sacar los ojos de un negativo que miraba con lupa sobre una caja de luz ya gastada y medio rota, Gemin, de repente excitado, dice a los gritos: "Kogan, no vas a creer lo que estoy viendo. Acabo de encontrar el eslabón perdido de tu hipótesis brasileña".

En el acto, Kogan acerca la cabeza a la caja de luz, agarra la lupa que Gemin le cede sin mirarlo, y la desliza cuidadosamente sobre el plástico lechoso de la superficie de la caja: parece mentira, pero lo que ve en la foto es un remolcador arrastrando un crucero hacia dentro del puerto de *M*,

en la popa de cuyo casco se lee con claridad:

Contra toda expectativa, Kogan no se manifiesta. Apenas dibuja la sonrisa de un alma en meditación. Gemin entiende el gesto: aunque Kogan estuviera lleno de dudas, su intuición siempre había sido correcta, y ahora, abrumado por una especie de efecto búmeran, que de la incertidumbre lo empuja de golpe hacia una luminosa verdad, se echa para adentro, como amortiguando la tensión. Pero es justamente ahí adentro donde ya empieza a rumiar los pasos a seguir.

Al analizar la foto, Kogan reconoce las escolleras Norte y Sur, cuyos extremos definen la entrada al puerto de *M*, observa la estructura del barco, su porte (más bien

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

chico), y se sorprende con la elegancia de las proporciones del diseño y los detalles ornamentales, tan diferentes de los cruceros de la actualidad. Ve también, a la izquierda de la foto, una aglomeración de personas esperando el barco en la escollera Norte.

Enseguida quiere saber el año de la foto. Se da vuelta y se lo pregunta a Riggio, que quedó a sus espaldas, quieto y de pie en un rincón del escritorio. El viejo responde que no se acuerda bien, que sólo puede asegurar que la sacó entre fines de los sesenta y principios de los setenta, porque con tanto trabajo durante tantos años, y sin haber tomado la precaución de fechar los rollos, sólo puede recurrir a su memoria, y su memoria, a esa altura de la vida, está llena de agujeros. Sin prestar demasiada atención a estas últimas consideraciones, Kogan le agradece y le dice que de cualquier manera la información le sirve. Ya tendrá tiempo de confrontarla con documentos en hemerotecas y archivos.

Qué bien, ¿no? Al fin Kogan se depara con algo más que una mención a *M* en boca de un brasileño, no importa si real o ficcional. Ahora cuenta con el documento de un viaje que, en efecto, tuvo lugar, y que probablemente llevó a *M* a muchos turistas de Rio y otras ciudades.

A la una de la mañana, Kogan y Gemin se despiden de Riggio, que les había preparado una merluza al horno con papas, y regresan por el paseo costanero. A la altura del casino, entran por la calle de la casa de Gemin, Kogan lo despide en la puerta y retoma la costa por el camino por el que vinieron. Es octubre o noviembre y la ciudad está desolada. No porque todavía no hayan llegado los turistas, sino porque el viento que sopla pone los huesos como barras de hielo. Kogan llega a la casa de sus padres, dormidos hace horas, y pasa la madrugada rastreando huellas del Rosa da Fonseca en Internet. Así es como, en algún momento, llega a un blog con miles de biografías de barcos. Podía esperarse cualquier cosa de internet, menos un regalo de esos.

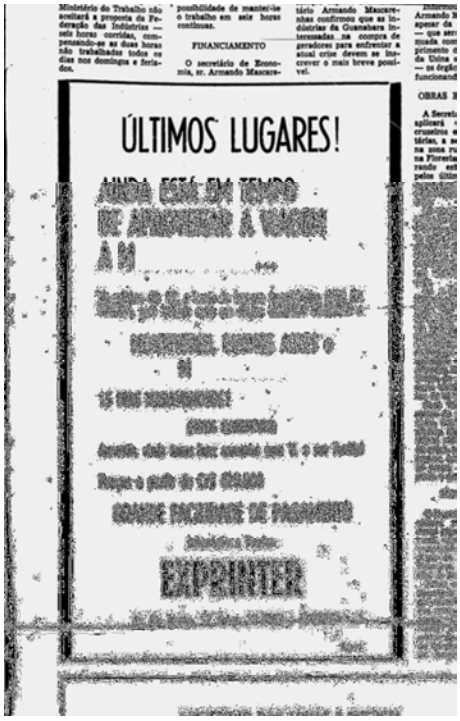
Lo más curioso es que alguien, en algún lugar de Brasil, se había tomado el trabajo de compilar y divulgar la biografía del barco que su amigo Gemin había rescatado del olvido gracias a una foto guardada en una especie de valija de cuero en el cuarto del fondo de una casa casi en las afueras de una ciudad lejana de prácticamente todo menos del mar.

La historia del barco, contada por uno de los miembros del blog, parece un óbito más que una descripción técnica, piensa Kogan. Incluso el texto habla del Rosa da Fonseca como si fuese una mujer, y se dedica a narrar con detalle los hechos sobresalientes de su vida, empezando por el nacimiento (en Yugoslavia, en 1962) y terminando con la muerte (en la India, en 1998). Como sea, para Kogan lo importante es la visita del Rosa da Fonseca a *M*, y las condiciones que permitieron ese viaje.

Uno de esos *bloggers* es un capitán de nombre Humberto de Lima Moraes, que había estado a cargo del Rosa da Fonseca en noviembre de 1966. Moraes consigna: "Partimos en viaje de crucero fletado por una empresa de turismo, recibiendo pasajeros en Rio de Janeiro y Santos, siguiendo hacia Montevideo, Buenos Aires y *M*, retornando a los puertos brasileños de origen". Escribe como un telégrafo, piensa Kogan. La empresa de turismo que el capitán menciona podría ser Exprinter, porque

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Kogan encuentra, en la edición del *Correio da Manhã* del 1º de febrero de 1967, al final de esa misma temporada, el siguiente aviso:



Pero sigue buscando y encuentra también el anuncio de una excursión armada por una tal Stella Barros, que el 3 de enero de 1960, en el mismo diario, publicaba:

¿Quién será esta Stella Barros?, se pregunta Kogan. ¿La titular de la Asociación Cristiana Femenina de Rio?, ¿una *petite* empresaria independiente con acceso a la alta sociedad?, ¿la promotora de una empresa fantasma? Kogan piensa en ella y siente olor a cigarrillo, vislumbra una peluca plateada, manos de uñas puntiagudas gesticulando y una boca diminuta que describe, por teléfono, los varios y coloridos paisajes de *M*.

Y ahora supongamos que Stella Barros murió, que no hay cómo contactarla, se dice Kogan, ¿podré encontrar con vida a otra mujer que haya trabajado hace medio siglo en la ACF? De pronto recuerda a su tía abuela Esther Rodríguez, titular durante años de la ACF de *M*. ¿Habrá diálogo entre las ACF del mundo? ¿Quién dice que una entrevista con la tía Esther no hubiera permitido un acceso directo a Stella Barros y

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

sus negocios? Pero la tía Esther agoniza, ya demente, en un hogar de ancianos, sin experimentar siquiera ralos instantes de lucidez.

Kogan empieza a darse cuenta de que está rodeado de muertos, o de muertos inminentes, y no sabe si apurarse a entrevistarlos o dejarlos partir.

Pasa los próximos meses rastreando posibles agentes de viajes y posibles pasajeros de cruceros que hubieran tocado el puerto de *M*. Su amiga Doyle Maia le asegura que una conocida suya, Guimarães Neto, por cierto condesa o baronesa, pasó varias temporadas en *M* en los años sobre los que Kogan investiga. Maia los pone en contacto vía FB, y Neto emite una débil señal antes de disiparse para siempre en la indiferencia del éter.

Entre tanto, Kogan conoce en otro congreso de historia a una colega, Souza Neto, especializada en conflictos jurídicos en la edad clásica francesa, de unos sesenta y cinco años, militante de la vida en la playa, que le asegura haber visitado *M* en su niñez. La foto familiar que le envía por mail tiene un defecto: ella, sus padres y sus hermanos ocupan tanto espacio dentro del cuadro, que lo único que se deja entrever del paisaje costero de fondo es una línea negra de la que se podría llegar a deducir que es una barranca.

El contacto directo con testigos de la época parece imposible por ahora, se dice Kogan, que entiende que ha llegado el momento de torcer el rumbo. En ese nuevo estado mental, le viene la idea de leer las memorias del famoso playboy Jorginho Guinle, miembro de la familia fundadora y propietaria del hotel Copacabana Palace y malgastador de una incalculable fortuna, y por eso mismo estrella imperecedera de la vida mundana carioca y del jet set internacional de los años dorados de Hollywood y de Copacabana, que no por nada resultan contemporáneos. Pero ni en las memorias del extraño Jorginho, ni en las del servil arribista y columnista social y político Ibrahim Sued, que lee a continuación, Kogan encuentra una sola mención a viajes de crucero a *M* fletados por magnates.

El día que cierra por fin el libro de Sued, asqueado de haberlo leído hasta la última página, Kogan descubre el blog de la empresa Agaxtur, autodenominada "pionera en turismo de cruceros en Brasil", y cuyas actividades habían comenzado en 1962, justamente con un viaje del Rosa da Fonseca (en aquella ocasión, con destino a Manaus).

Kogan se aferra inmediatamente a esta nueva promesa. En el blog, sin embargo, recoge información parcialmente contradictoria con respecto a la que ya tiene:

> "En el primer compromiso con el barco italiano Andrea C, AGAXTUR lanzó el Réveillon 1969-1970 en Buenos Aires. Un viaje de trece días. El pasaje de año fue celebrado en Buenos Aires y *M*. Por primera vez, había un barco extranjero en crucero por *M* y la llegada al puerto fue espectacular".

Y enseguida, una referencia a una anterior visita de cruceros de la misma empresa a *M*: "Ya en 1963, él [Aldo Leone, fundador de Agaxtur] fletó el Rosa da Fonseca y organizó el primer Réveillon a bordo, con destino a Buenos Aires y *M*". ¿Cuál era entonces la información correcta? Todas, tal vez. De las cuales, no obstante, era

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

necesario sustraer las apreciaciones del tipo "primer Réveillon" y contabilizar sólo los años de los viajes (1960, 1963-64, 1966-67, 1969-70) y el número máximo de pasajeros. La capacidad del Rosa da Fonseca, igual que la de los otros tres "cisnes blancos", que era como la empresa Agaxtur llamaba a los buques que arrendaba del Lloyd Brasileiro, era de 450 turistas. En total, 2.250 en cuatro barcos. Ahora bien: ¿podrían 2.250 personas haber diseminado una idea de *M* en Brasil?

A pesar de haberlo intentado durante mucho tiempo, nunca había podido entrar en una hemeroteca en *M*, y ese mal augurio había dejado otra vez en punto muerto la búsqueda de los cruceros. Tres hemerotecas le hubieran sido de ayuda –la de la Universidad, la del Municipio y la del diario monopólico de *M*–, pero por diversos motivos permanecían cerradas hacía tiempo, o resultaba casi imposible descubrir la forma de acceder a ellas. En la Municipal habían robado uno de esos mamotretos en los que se encuadernan por bimestres las ediciones de un periódico, y en la de la Universidad, los lectores se habían tomado el hábito de recortar de ejemplares únicos el material que les interesaba. En respuesta, ahora se les exigía a los usuarios credenciales de investigación y un papeleo barroco. Después de cierto tiempo, el empleado de la hemeroteca de la Universidad testimonió el último gesto de eureka del último de los investigadores que pudo entrar a esos recintos, hoy inaccesibles como cámaras de pirámides egipcias.

En el ínterin, Kogan escribió su ensayo sobre la formación del imaginario de Copacabana, pieza de referencia en su rubro hasta el día de hoy.

Pero una de esas hemerotecas, la del diario monopólico, se abrió como por arte de magia tiempo después, por efecto de un contacto lejano que Kogan logró revivir de la manera más accidental, una tarde en una conversación por Skype con Lucosi, amigo de un amigo de Buenos Aires, cuyo padre era a su vez amigo del gerente general del diario, y gracias a quien consiguió un permiso de ingreso a la hemeroteca firmado por el propio gerente, llamado Álvarez. Así, el mismo que para esa altura había abandonado definitivamente la investigación sobre cruceros, voló expresamente de Rio a *M* en busca de sus naves.

Mientras Kogan pasa páginas de viejos ejemplares en la sala de lectura del archivo, Miriam Teiltelbaum le sirve café y galletitas y, casi sin respirar, pormenoriza los infinitos aspectos de su trabajo, sus intereses personales y su entorno familiar, social,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

político. Teitelbaum estudia en la Universidad Nacional y organiza, arregla y custodia los materiales del archivo desde hace veinticinco años. Es un alma tesonera y vivaz, y Kogan, que se interesa por sus historias, rápidamente se hace el hábito de oír con una oreja y dedicar lo que le queda de atención al rastreo en las ediciones de los diarios, quehacer que no demanda otra capacidad que la de detectar ciertas palabras clave – "crucero", "Rosa", "Rio de Janeiro", "Brasil"– en los titulares, los anuncios y los epígrafes de las fotos. Así puede leer todo lo que necesita, que igual termina no siendo mucho, pese a que dedica varias tardes a revisar el archivo.

Pero tal vez la charla con la señora Teitelbaum lo distrajo y él, sin darse cuenta, perdió horas preciosas, y pasó por alto páginas todavía más preciosas, en las que tal vez estaba contenida toda la verdad de la que ahora, tal vez y solamente tal vez, se aleja irremediablemente, dadas las dificultades de acceder al archivo, porque aunque ahora tiene ingreso irrestricto y casi automático, él ya no vive ni en *M* ni en Argentina, y no puede quedarse indefinidamente ahí.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

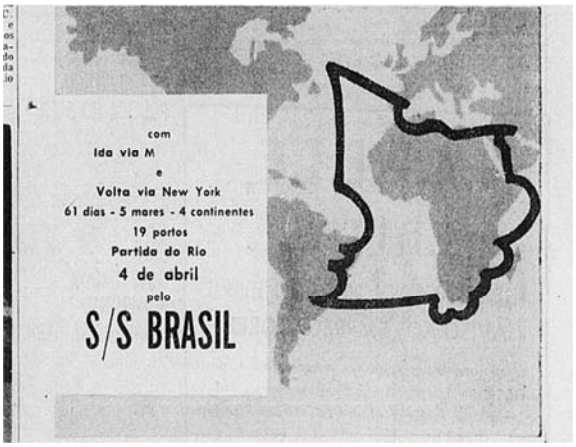
Una de las cosas que a Kogan siempre lo habían intrigado era el hecho de que lugares que uno ha conocido en algún momento especial de su vida, en un viaje de placer o una escapada hecha dentro de un viaje de trabajo, puedan borrarse por completo de la memoria consciente sin que ningún esfuerzo por recuperarlos sea de ayuda. Perdida la vía de acceso al recuerdo, piensa Kogan, no hay cómo recurrir a alternativas, porque éstas sólo podrían existir si no dependieran de aquélla. Lo único que ha quedado es un recuerdo íntimo, desprendido de cualquier signo visible, de cualquier referencia externa. Y así, uno sólo tiene el recuerdo vívido de un lugar impenetrable. No tenemos a quién recurrir, porque no sabríamos qué pistas darle para que nos oriente. No recordamos qué fue lo que hicimos o qué nos pasó en ese lugar, no sabemos con quién estábamos, no sabemos en qué región, en qué país, durante qué viaje o en qué época de nuestras vidas lo conocimos, pero sabemos que estuvimos ahí. Recordamos un sentimiento, pero no el escenario donde ese sentimiento nos atravesó.

Hay ciertos lugares que, mucho más que otros, piensa Kogan, tienen esa capacidad de pasar desapercibidos para la mayoría de los que los visitan, y luego reaparecer en la memoria de éstos en la forma de una imagen profunda pero ilocalizable. Por extraño que resulte a los ojos de un argentino, que la venera sin excepción, para un extranjero uno de esos lugares es *M*.

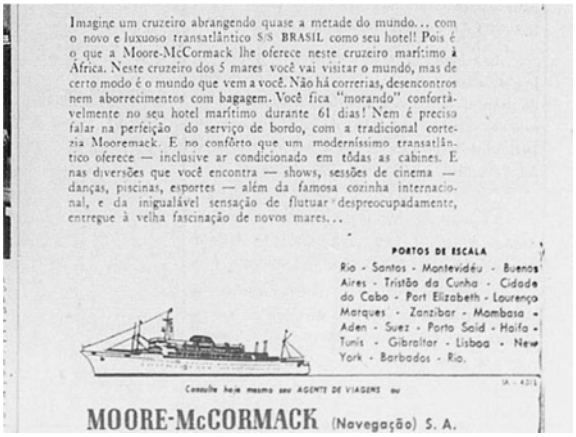
De esto Kogan empieza a sospechar cuando, al prestarle atención a sus propias memorias inaccesibles y hacer un esfuerzo por comprenderlas, empieza a asociar las brechas de información en su mente con la manera en que se escriben los diarios que va revisando.

En un anuncio aparecido en la edición del *Correio da Manhã* del 15 de enero de 1960 para promocionar una excursión al África que, con Rio como punto de partida y último destino,

pasaría por otros dieciocho puertos (el propio anuncio pone el número de relieve, además de mencionarlos a todos),



el único puerto destacado y luego omitido



es *M*.

Kogan encuentra en este lapsus una coincidencia con sus propios olvidos, y sospecha que el responsable de redactar el anuncio también los sufre. Se podrá argumentar que la segunda omisión de *M* ocurrió justamente porque la ciudad ya había sido

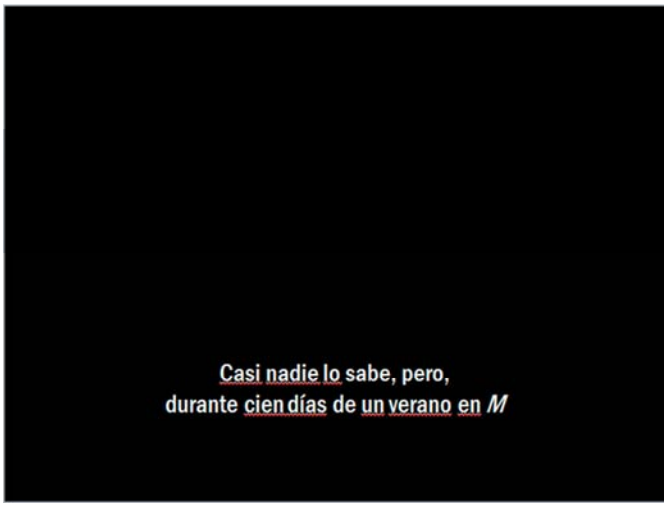
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

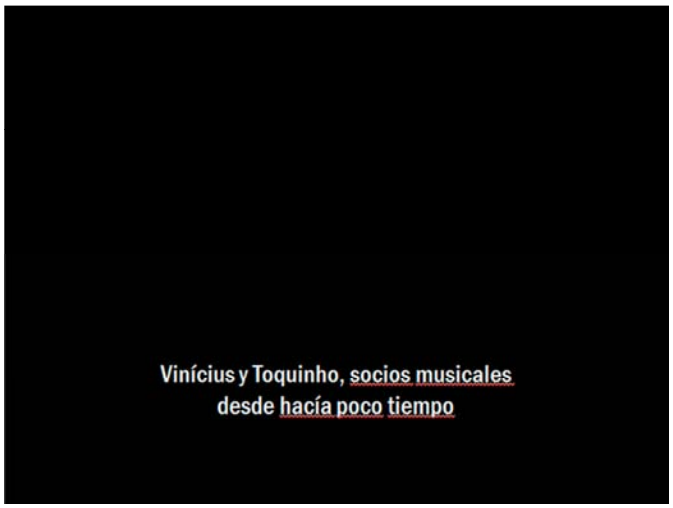
mencionada, pero resulta improbable. El redactor del anuncio escribe "Rio" tres veces y "New York", dos. Pero escribe "*M*" una vez y luego se olvida, anticipando así el hueco que se gestará en la memoria de los turistas una vez que regresen a sus casas.

No se trata, según él cree, de una omisión excepcional y azarosa, sino recurrente, aunque nunca deliberada. Ni siquiera se trataría, pese a las supuestas evidencias, de efectos buscados por operaciones explícitas o subliminales de los medios. En cambio, piensa Kogan, podría postularse que estos lugares desaparecen por cuenta propia, o por decisión de sus pobladores, o por efecto de su extraña genética. Lo único cierto es que *M* pertenece a ese conjunto, ni siquiera estrecho, de lugares fantasma. Lugares que impactan en la sensibilidad y luego se disipan. Así, sin más.

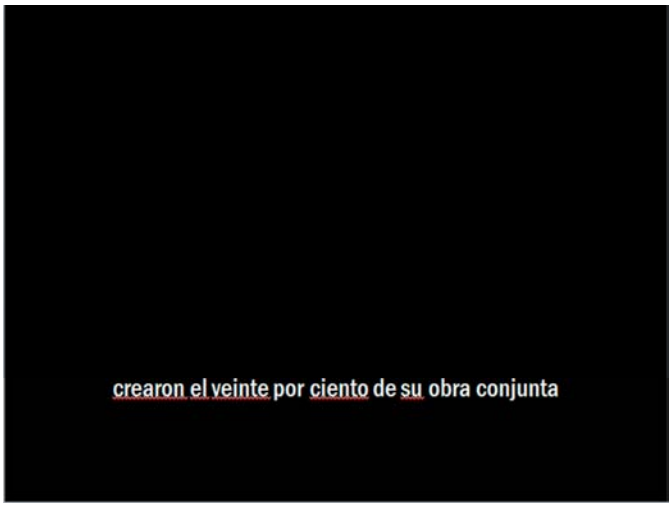
¿Cuántos miles no hicieron ese viaje africano y regresaron llenos de recuerdos vívidos, de historias, de accidentes y aventuras, y visitaron y luego olvidaron *M*?

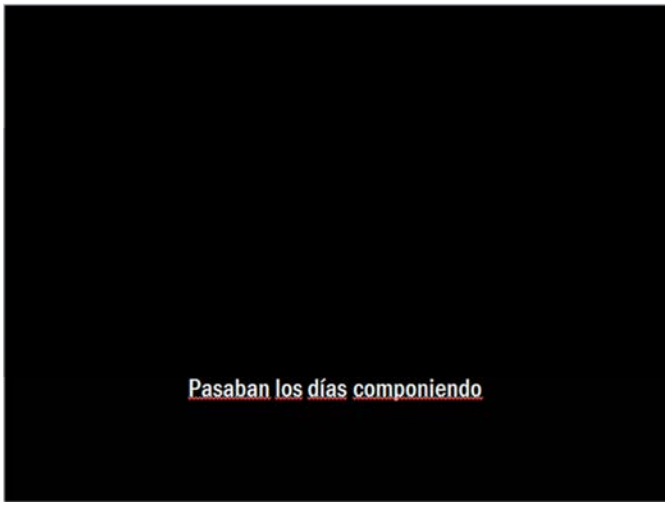
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA



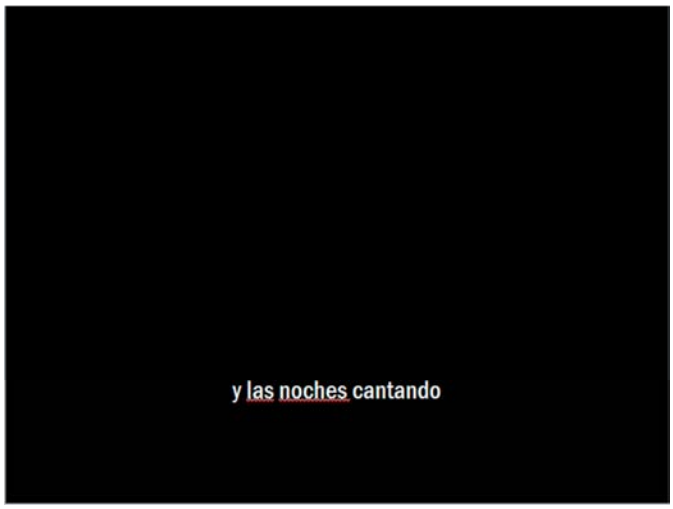


PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

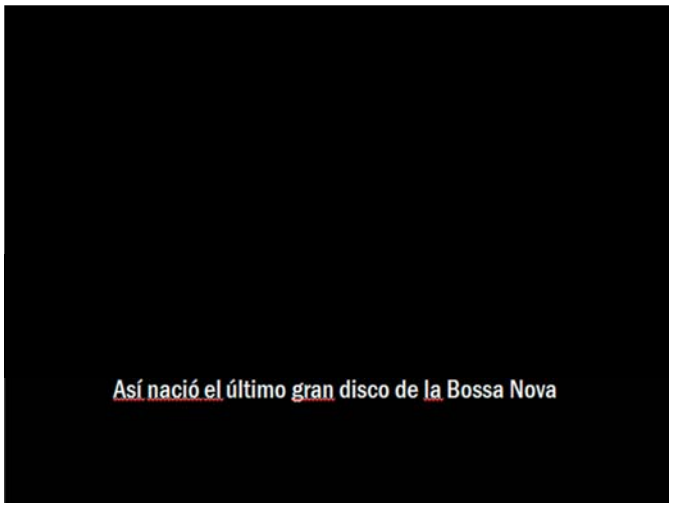


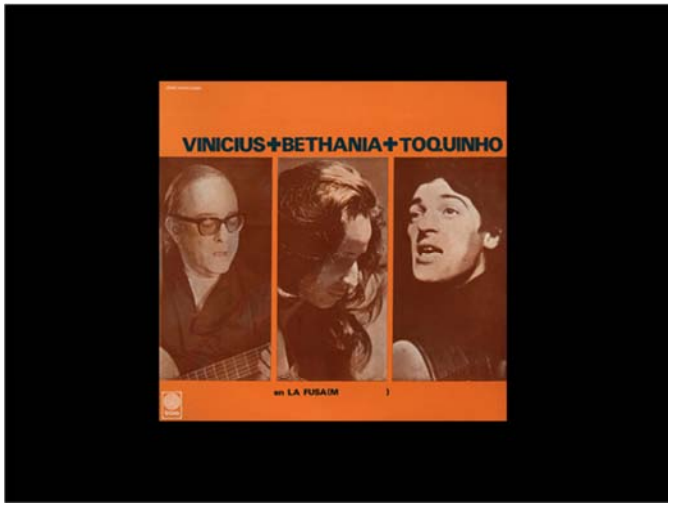


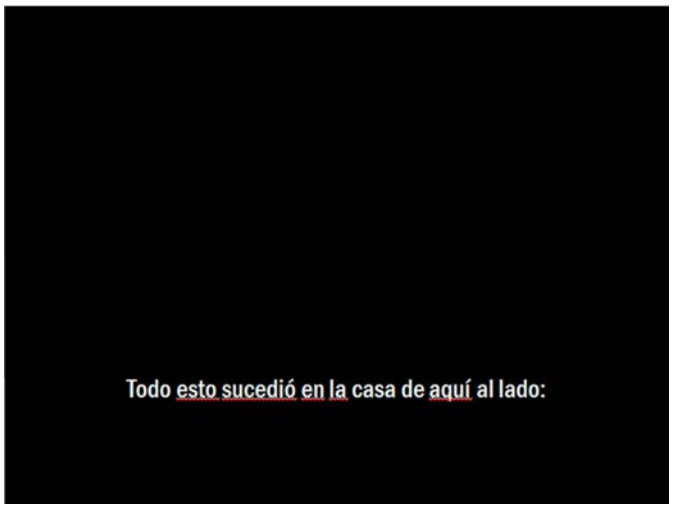
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA



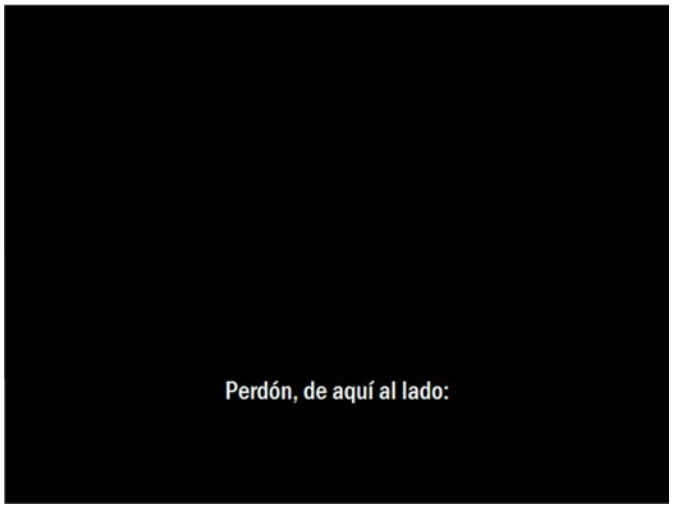
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

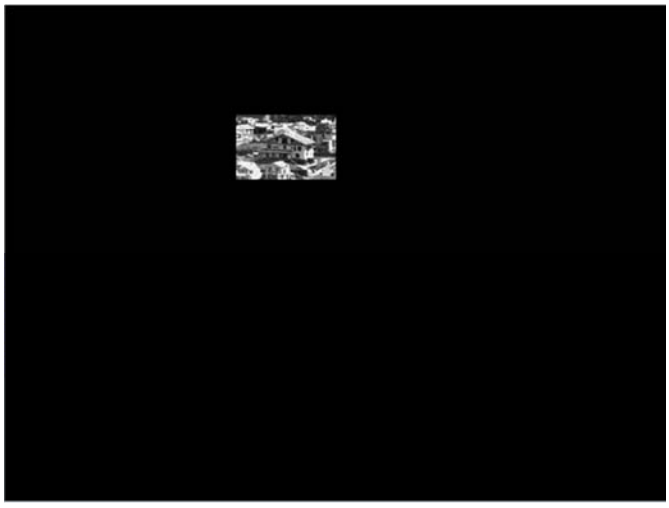




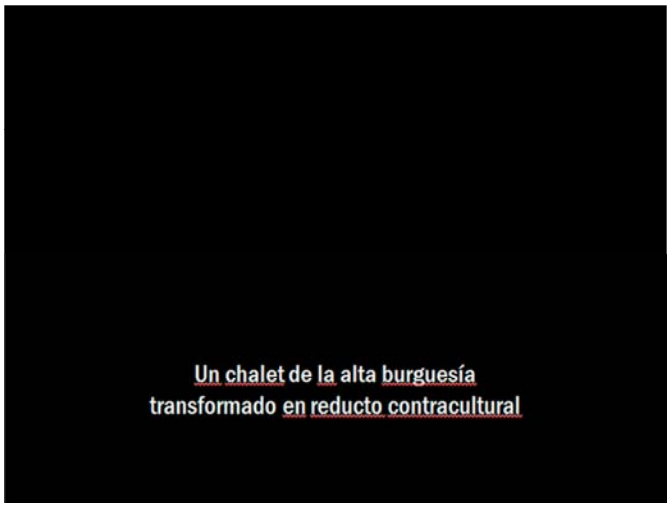


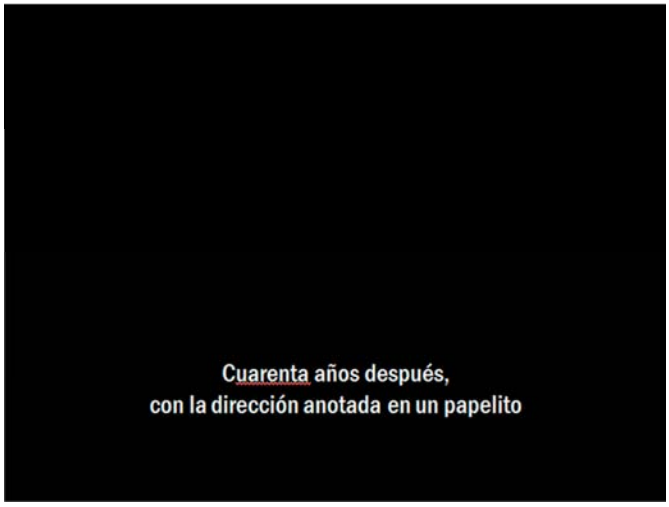
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA



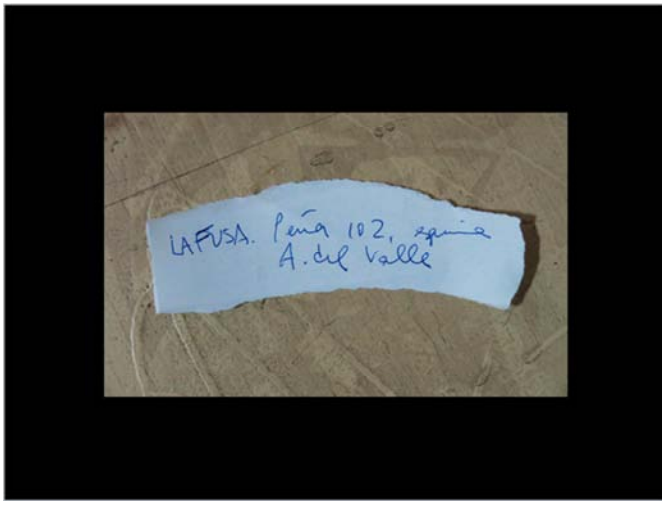


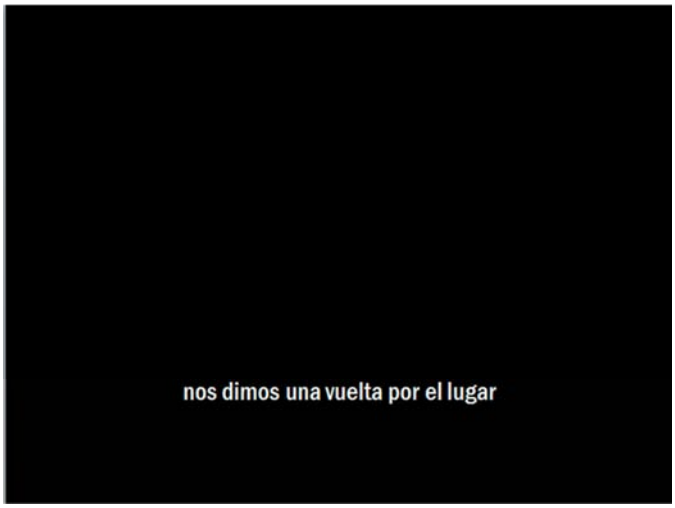
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA



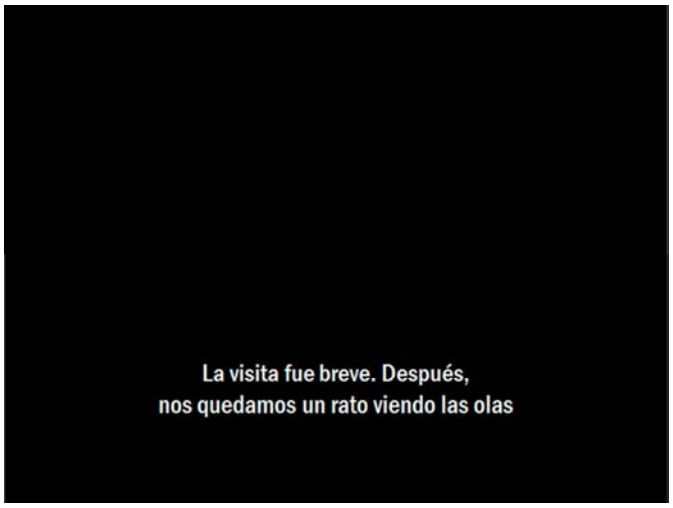


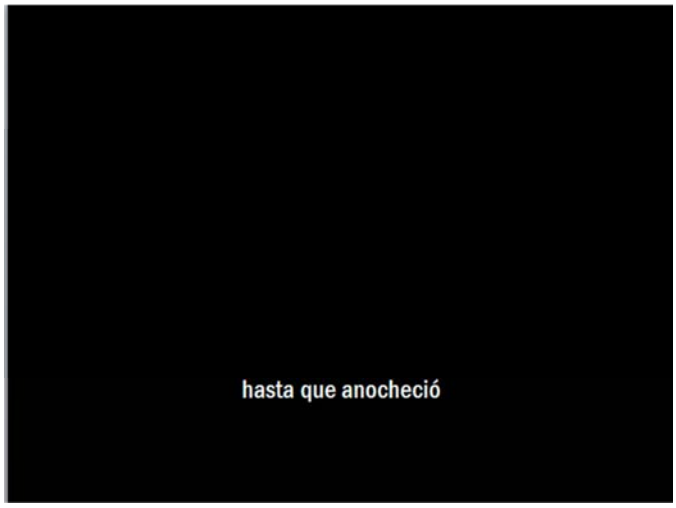
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA





PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA





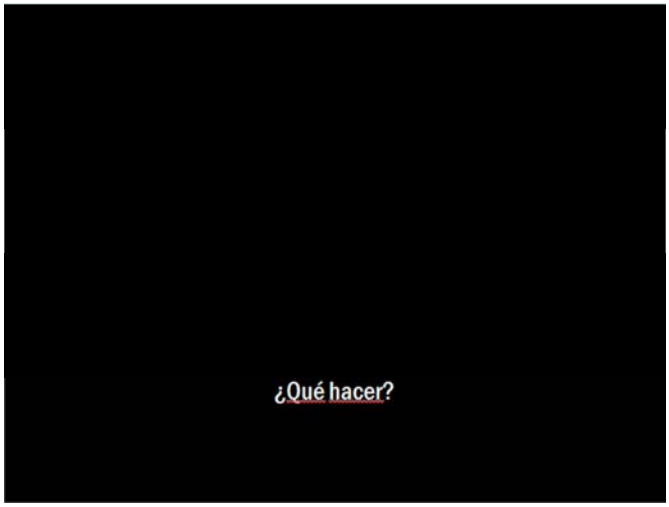
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

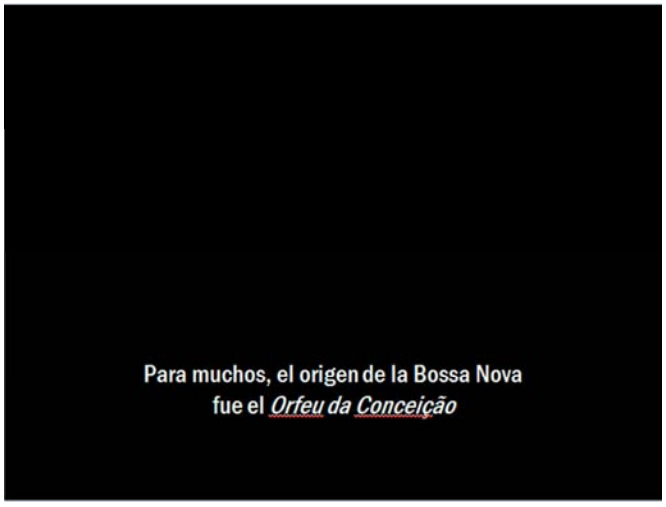
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

(La escena sucede en un *night club* de *M*).
Al mediodía siguiente

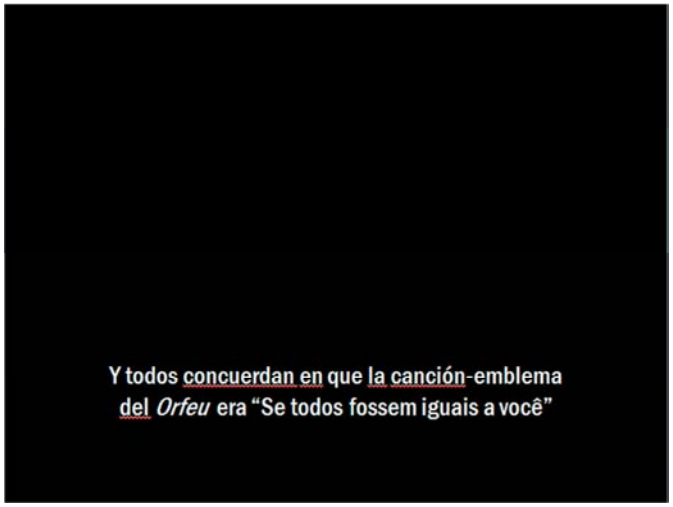
el cantante muere ahogado

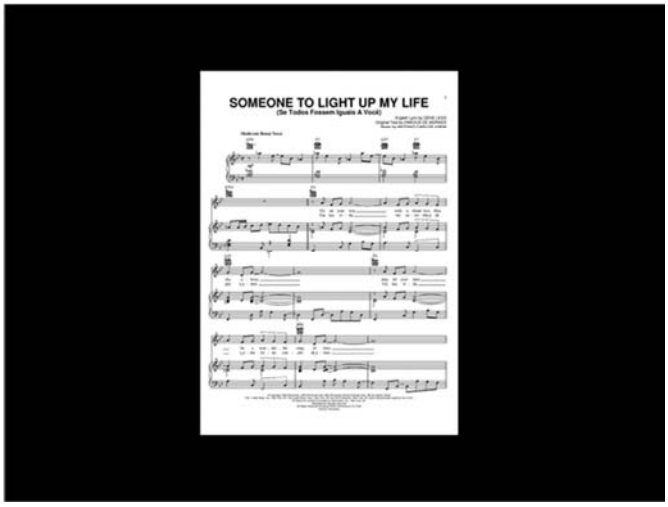
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA



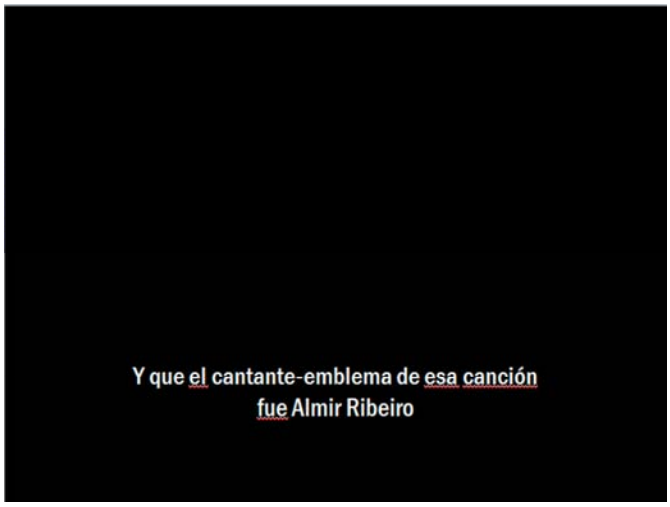


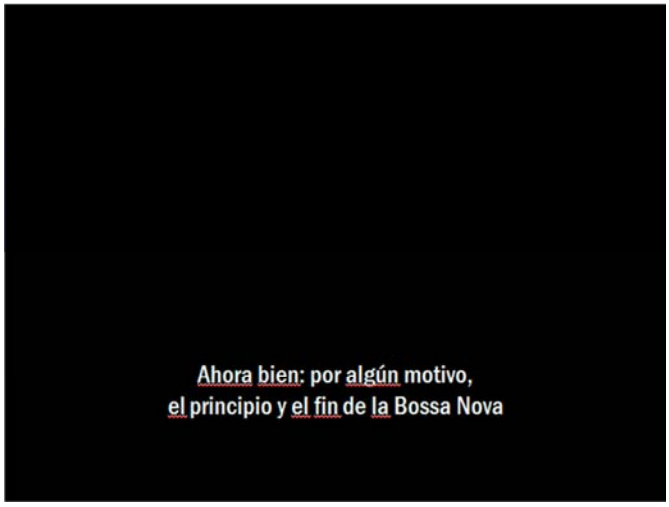
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA





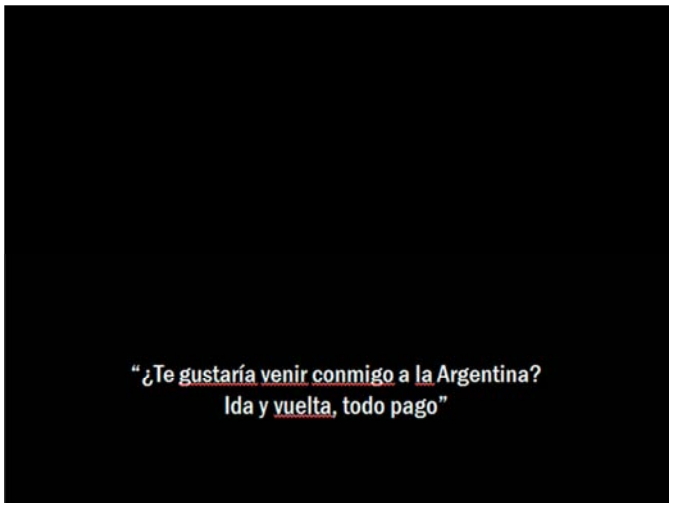
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA



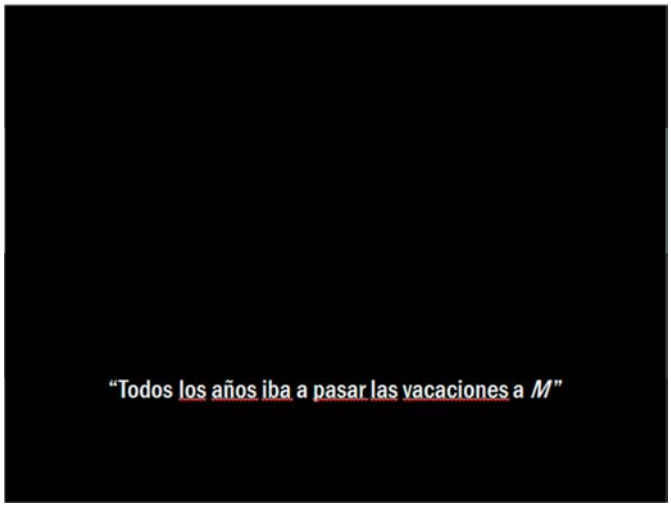


PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

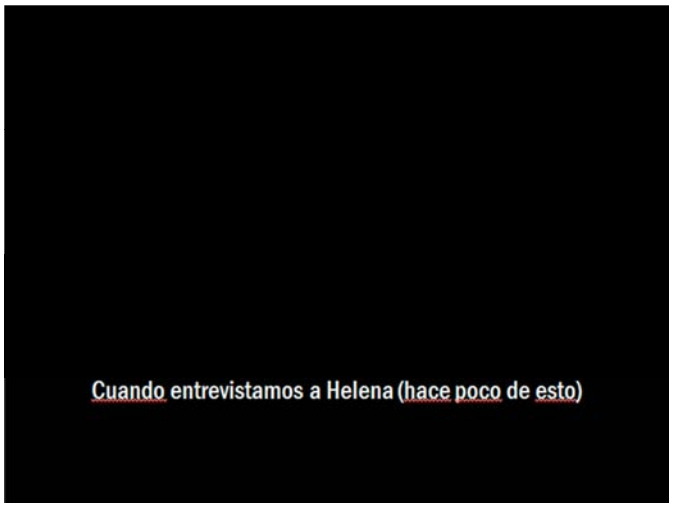
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

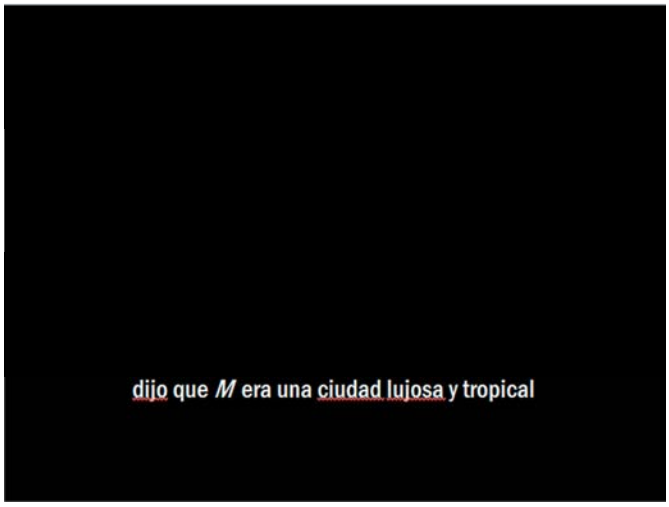


PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

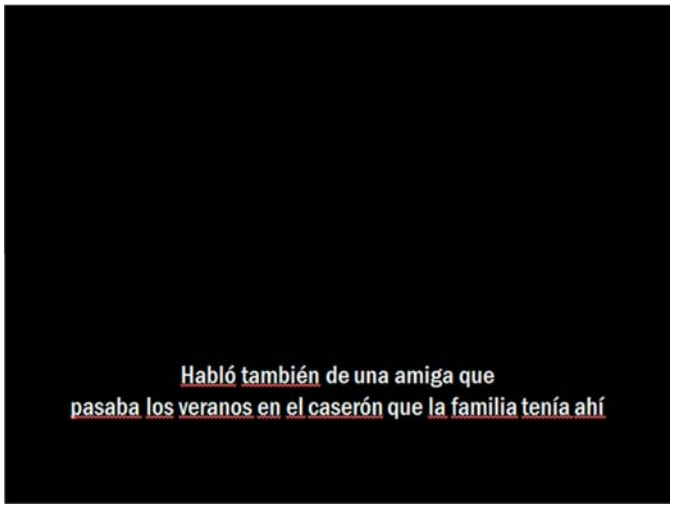


PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

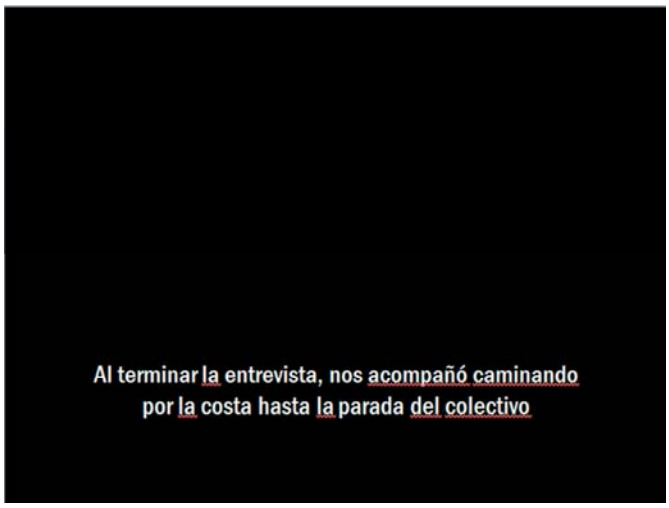


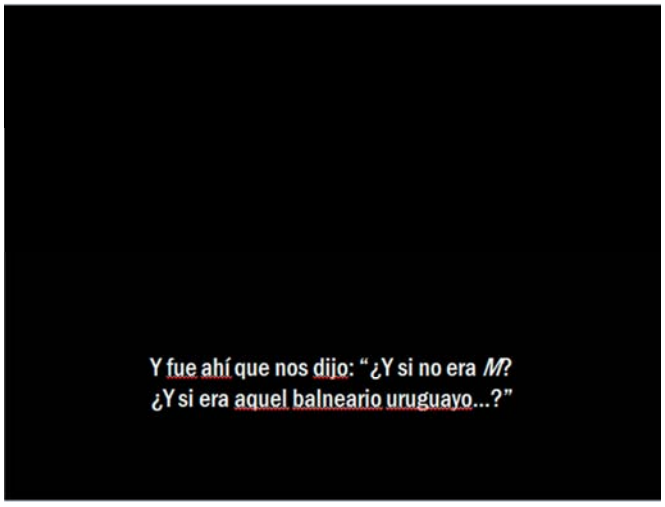


PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA



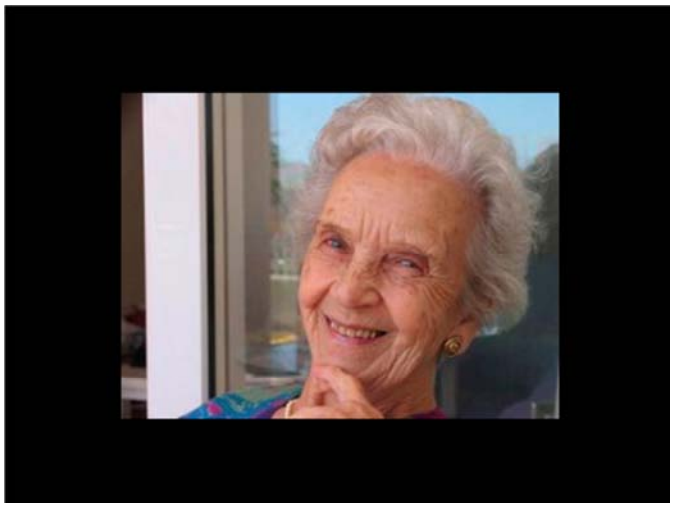
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

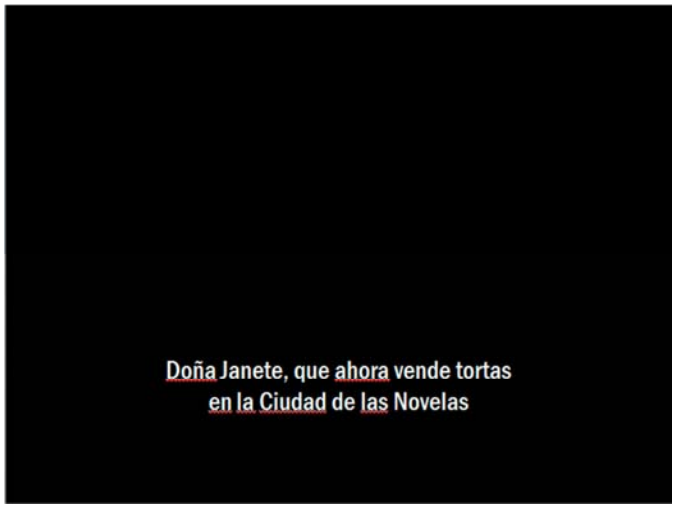




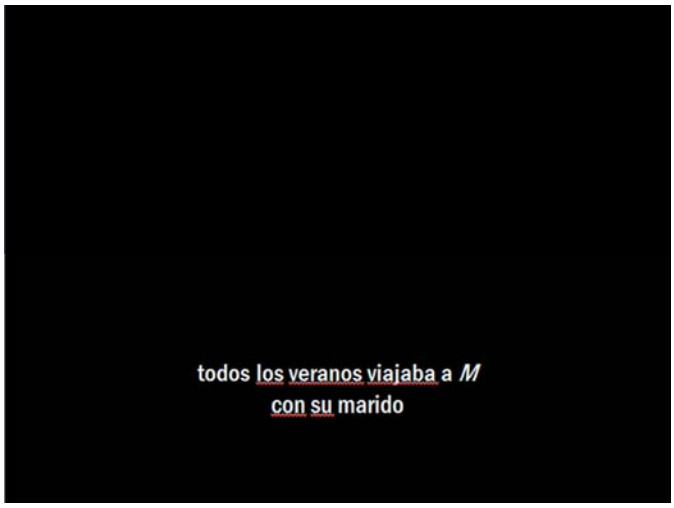
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

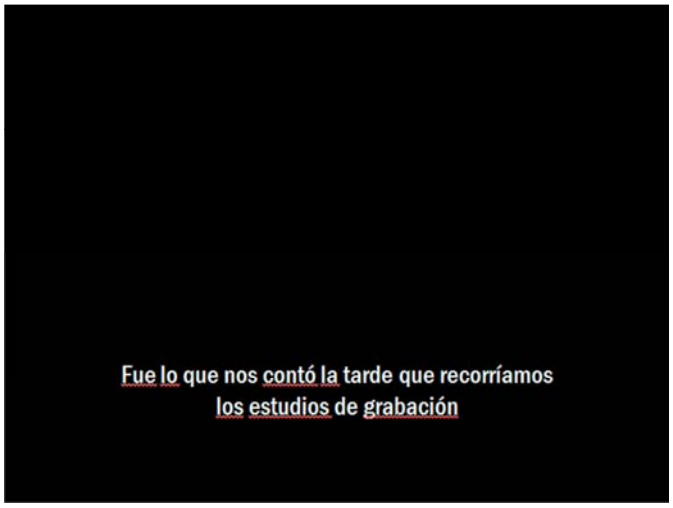
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA



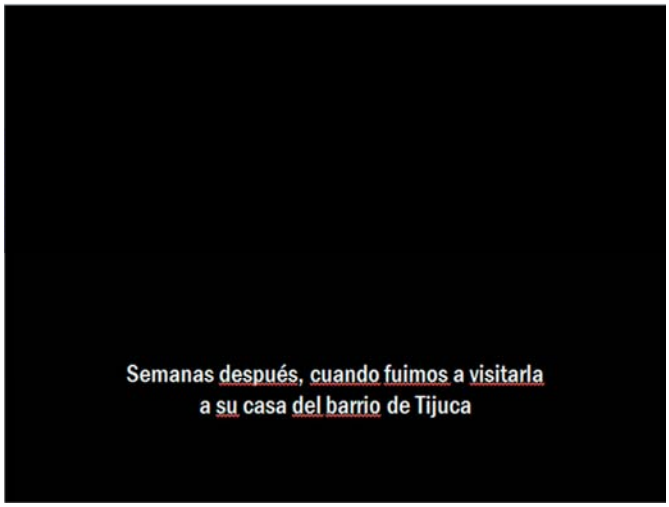


PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

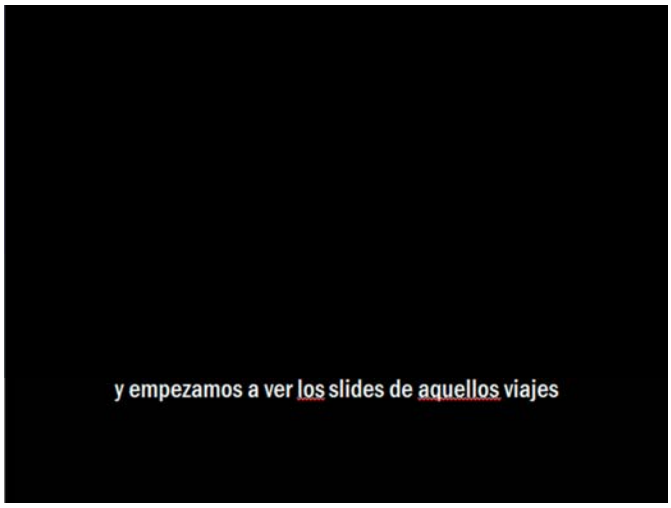


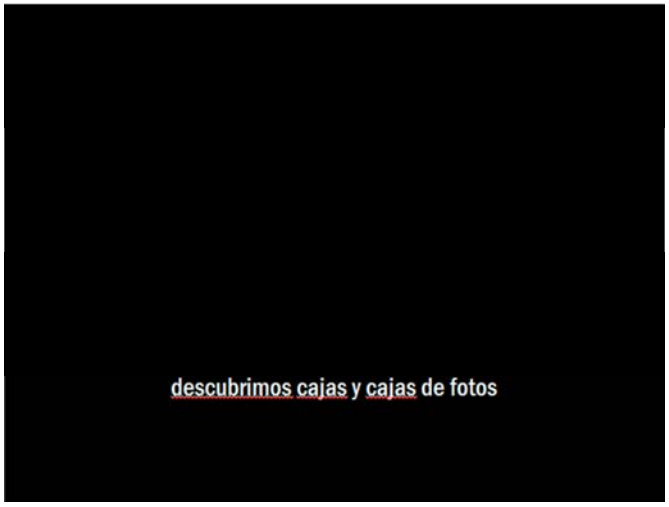


PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA



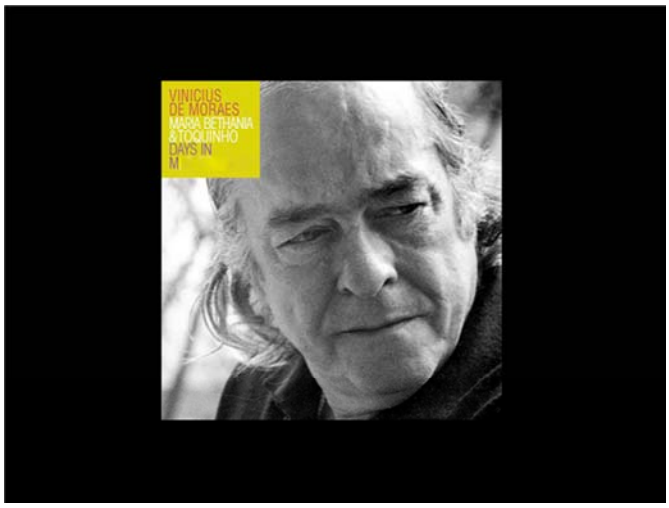
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA



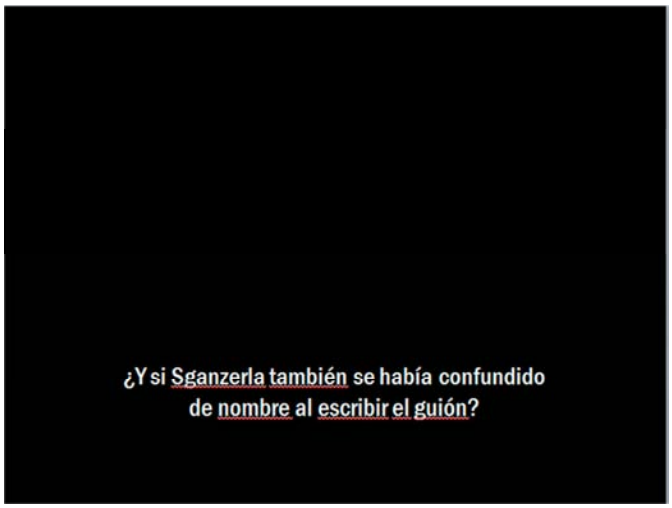


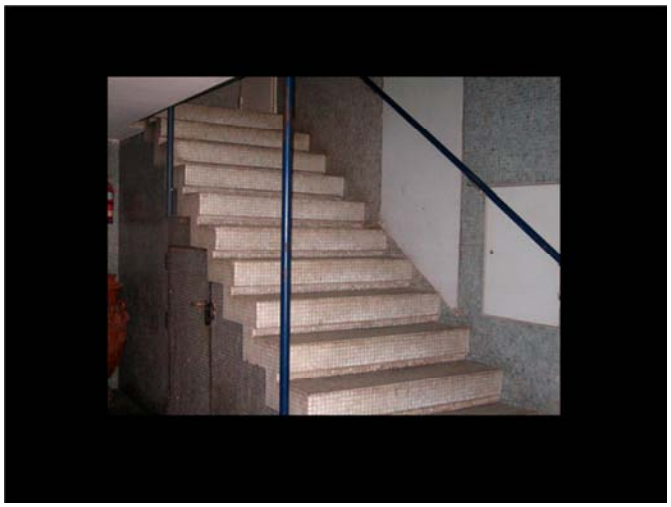
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA





Una de esas tardes en la sala de lectura con Miriam Teitelbaum, nuestro héroe tiene súbitamente la sensación, nada agradable, de estar leyendo lo que en realidad le hubiera gustado escribir. Creía imposible que alguien lo hubiese dicho antes en los mismos términos que él ya había imaginado, y que esperaba fueran la materia y el hilo conductor de su libro. Pero ahí estaba él: comprobando con la boca abierta un plagio anticipado.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Brasil en M

Arriba el "Princesa Leopoldina" y Zarpará el "Rosa da Fonseca"

Brasil, de alguna manera, se ha dado cita en M . En este agitado fin de semana, ya hacia el fin de febrero y cuando todavía destella alguna luz de la farándula carnavalesca recogida en el ámbito de los centros de diversión, casi mil turistas de ese país (hombres de negocios, ejecutivos, artistas, funcionarios y profesionales en su mayoría), llegan al balneario argentino trayendo con ellos un poco del generoso espíritu festivo y musical del trópico.

[8]

"Brasil, de alguna manera, se ha dado cita en *M*". ¿Cómo describir el efecto que una frase de este tipo podía tener en el corazón de Kogan? Hacía cincuenta años, con el descuido típico de los periodistas, y sobre todo con el descuido típico de los periodistas que cubren las temporadas de verano, alguien había escrito una frase de efecto, no obstante capaz de capturar una sensación social significativa. Una frase muy probablemente exagerada, impresionista, sin mucha base real. O una observación aguda que no necesitaba mostrar pruebas inmediatas para sustentarse y, así y todo, dar perfecta y fácilmente en el blanco.

Leída cincuenta años después por un investigador universitario poco apegado a las convenciones, esa frase se transforma en el estrecho portal de acceso a una zona llena de peligros. Todo depende de cómo se haga esa lectura. Con qué intenciones, con qué recursos, perseguido por qué fantasmas. Entendida como síntesis de un testimonio, puede servir de pivote documental a una teoría de la historia; entendida como una proyección imaginaria de los deseos e instisfacciones de una sociedad, puede resultar útil al análisis sociológico; entendida como una pieza periodística meramente retórica, puede ser pasada por alto.

Kogan la entiende como una prueba irrefutable e inútil. "Casi mil turistas", "hombres de negocios", "ejecutivos", "artistas", "funcionarios", "pofesionales". Una lista perfecta. Casi podría decirse, una lista ideal. Sociólogos e historiadores estarían encantados. Pero él, aunque es historiador, busca otra cosa. Ni un solo nombre en esa lista. Ni un solo indicio de por qué viajan, ni qué dijeron al volver, ni a quiénes les contaron qué cosas. Reconoce, pese a todo, una relación significativa: "trópico" + "balneario argentino". Pero ni una sola pista de fondo de qué es lo que los vincula.

LA CAPITAL

Brasil en M

[9]

[8] LA CAPITAL, ***M***, domingo 19 de febrero de 1967.
[9] Ibíd.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Los diarios le demostraron a Kogan que, además de Agaxtur, Exprinter y Stella Barros, había otras empresas envueltas en el negocio de los excursiones marítimas y que, por tanto, la cantidad de pasajeros a *M* superaba cómodamente los 2250 que él había calculado en un principio (a los que tenía que sumar los casi mil que se mencionaban en la nota del Princesa Leopoldina y el Rosa da Fonseca). A esa altura, la información acumulada le parecía en todo sentido preciosa, pero inaccesible. La tenía en la mano, pero no le servía. Kogan estaba profundamente desalentado. Su hipótesis por fin brillaba por cuenta propia, pero en el fondo no significaba nada.

Ni siquiera otras notas que descubrió en sus inmersiones en el archivo del diario le aportaron nada realmente decisivo. Esta nota, por ejemplo, que incluía el nombre de un pasajero, hubiese sido valiosa en otras circunstancias.

Domingo 2 de enero de 1966

Promoción Internacional del Balneario

Puerto: Arribaron 500 Veraneantes de Brasil

Medio millar de turistas brasileños son, desde la víspera, huéspedes de nuestra ciudad. El arribo de este grupo de visitantes inició la temporada en lo que a la recalada de buque afectados a la realización de cruceros de verano se refiere, tal como ha venido ocurriendo en el transcurso de los ciclos estivales anteriores.

En este caso se trata de la moderna motonave "Anna Nery", de Río de Janeyro, a cuyo bordo viajan 480 turistas brasileños, en su mayoría jóvenes parejas que realizan su viaje de bodas, llegada en una excursión de fin de año por la empresa de turismo Agaktur, de Santos. La nav", consignada a la agencia Delfino, fondeó ante nuestro puerto a las 7.30 sin poder realizar la maniobra de arribo hasta promediar la mañana en razón de la densa niebla que en esos momentos cubría la zona costera. Salvado el inconveniente, el "Anna Nery" hechó amarras en la escollera norte a las 10.5, aguardando el arribo de los viajeros numerosas familias de nuestra ciudad.

Naturalmente, el mal tiempo reinante malogró la primera jornada de estadía en el balneario, no obstante lo cual, gran parte de los turistas visitantes, entre los cuales se encontraba el doctor Fernández Piñeyro, destacado camarista jubilado, y su esposa, realizaron una prolongada excursión en ómnibus especialmente fletados al efecto, recorriendo los lugares de mayor atracción de la ciudad, especialmente el sector ribereño, puerto, barrios residenciales, Avenida Colón y zona céntrica. Por la tarde y la noche hubo mayoritaria concurrencia a las salas de entretenimientos. Muchos, también, gustaron sabrosos platos típicos servidos en las cantinas del puerto.

▪ Zarpará mañana

Hoy, los turistas brasileños dispondrán de la mañana libre, y luego del almuerzo, participarán de una excursión a sectores cercanos a la ciudad, abarcando el paseo Laguna y Sierra de los Padres, la Unidad Turística de Chapadmalal, Miramar, etc.

La nave zarpará mañana por la mañana con rumbo al puerto de Buenos Aires donde permanecerá tres días. El jueves pondrá proa hacia Montevideo y posteriormente, ya en el término de su itinerario, recalará en Porto Alegre, Santos y Río, completando un crucero de aproximadamente quince días de duración.

Se formulan votos por un venturoso año 1966

Una síntesis de la actividad desarrollada durante 1965 se dio a conocer en el transcurso de la última sesión anual efectuada por el Rotary Club del Puerto. Participaron de la reunión asociados, sus esposas y familiares. Además de los directivos, se encontraban presentes el presidente del Club Náutico, escribano José R. Vilas. Fueron recordadas en primer término las fechas gratas de rotarios y familiares. Se incorporó como nuevo miembro de la institución, el Sr. Aristóbulo Ruiz, cuya presentación estuvo a cargo del Sr. Luis Paladino.

Para formular votos por un venturoso 1966 habló el presidente de la entidad, Sr. Henry Pandolfo. Agradeció a los presentes la labor desarrollada, significando la grata oportunidad de la simpática reunión en la que se recordó la labor realizada durante el ciclo pasado y cuanto se proyectaba efectuar en el nuevo año. "Ello se podrá concretar merced a la cooperación de todos los miembros rotarios, nutridos de un mismo ideal y de un renovador espíritu creador", expresó finalmente.

El Año Nuevo Nació con A

[10]

[10] LA CAPITAL, ***M***, 2 de enero de 1966.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Pero "Fernández Piñeyro", en primer lugar, seguramente se escribía "Fernandes Pinheiro", y en segundo, era un apellido tan anodino e intercambiable como la mayoría de los cincuenta apellidos de origen portugués que figuran, combinados de todas las maneras posibles, en la mayoría de los carnets de identidad de Brasil, pensó Kogan. Si se hubiese llamado Fernandes Neto o Guimarães Pinheiro hubiera dado exactamente lo mismo. El periodista hubiese facilitado las cosas de haber mencionado al menos la ciudad de origen o de residencia del visitante, su nombre de pila y el de su mujer, la cantidad de hijos y la cantidad de nietos… ¿Cómo rastrear hoy al destacado camarista jubilado Fernández Piñeyro del Brasil? ¿En los registros de actividad de las cámaras judiciales brasileñas anteriores a 1966? (¿Pero cuándo se habría jubilado exactamente?). ¿En los registros de los hoteles de *M* en funcionamiento ese año y en actividad hasta hoy? Esta última vía estaba descartada, porque Kogan ya había recorrido uno por uno todos esos hoteles, que no eran pocos, y no habían encontrado ni rastros de lo que buscaba. Porque, si bien esos hoteles habían estado obligados a guardar registros de todos sus pasajeros, la fecha de vencimiento de esa obligación, para el caso de alguien alojado en 1966, había ocurrido hacía miles de años, y todos los archivos, sin excepción, habían sido tirados a la basura.

Lo que Kogan nunca hubiese podido imaginar es que, gracias al registro de un diario, él iba a poder ver, con sus propios ojos, el rostro de uno de esos turistas.

Hace declaraciones a la prensa el turista internacional que llega a M. en el primer día de 1968. Una joven y bella brasileña.

[11]

En conclusión, y después de mucho esfuerzo, Kogan había llegado a saber, con un grado bastante alto de aproximación, que la gran mayoría de los turistas llegados en esos cruceros eran brasileños; que habían superado los diez mil; que un porcentaje importante provenía de San Pablo, donde la empresa Agaxtur tenía su sede central, aunque solían viajar también gran cantidad de cariocas, si bien en menor número; y que todos ellos, o casi todos, pertenecían a la clase media-alta.

Pero si no podía identificar ni a uno solo de esos miles, a por lo menos uno que le hubiese contado qué sintió al ver lo que vio, qué expectativas tenía antes de su viaje, cómo soñó después con esa ciudad –que, muchos años más tarde, una canción de João Bosco rescataría del olvido de la manera más extraña y en cierto sentido más

[11] LA CAPITAL, ***M***, 2 de enero de 1968.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

patética, al evocarla como "la remota *M*"–, y cómo intentó copiar en Rio algo de lo que vio en *M*, ¿de qué le servían toda esa cantidad de datos genéricos?

La simple historia de una oleada anual de turistas brasileños en las costas de *M* para los festejos de fin de año, en el fondo, no le producía el menor interés. No era eso lo que buscaba. Él quería saber qué había quedado de todo eso. Cuáles habían sido los efectos de esos viajes. Qué transformaciones habían ocurrido en los lugares de origen de los turistas después de aquel contacto con *M*. Pero de eso no sabía nada. Absolutamente nada.

Al menos, pensó entonces, le quedaba de consuelo el perfil fantasmal de una señorita tal vez ya muerta.

En realidad, él intuyó desde el principio que su hipótesis era falsa. Pero también supo desde el principio que era buena. Si no podía llegar a nada de manera concluyente, era porque ya casi no quedaban pruebas disponibles, ni medios de acceso a las que el tiempo había perdido. La situación de Kogan era como la de ciertos arqueólogos: todo lo más que le cabía encarar era la reconstrucción hipotética de un modelo, con la limitación siempre zumbante de que nunca podría ser más que una reconstrucción hipotética.

Pero si *M* hubiera sido un modelo para Rio en los años sesenta, ¿por qué no quedaban rastros del fenómeno? Kogan llegó a presumir que algún acontecimiento fulminante los había sacado de escena. Por lo pronto, las condiciones de su hipótesis general estaban dadas. Pero… pasó, no pasó, de eso él nunca iba a estar seguro. Tal vez otro investigador, más adelante, con el tiempo…

Sin embargo, Kogan sabía que había una aspiración a que eso ocurriera. Una aspiración a que Rio admirase *M*. A los habitantes de *M*, y a los argentinos en general, les hubiera gustado que fuera así. Ser primero la Biarritz argentina, y más que argentina, sudamericana, y después, la playa modelo de la gran playa tropical. La máxima aspiración.

Pero los miles de brasileños que habían llegado a las costas de *M* habían llegado también a las costas uruguayas, y Kogan nunca había reparado en el otro balneario que se promocionaba en la mayoría de los anuncios sobre cruceros a *M*. Igual, no creía que pudiera sacar nada en limpio estudiando Punta del Este, por más que *M*, llegado el caso, debiese compartir su gloria con ella.

Con todo, le faltaba conocer la última peripecia, la menos factible, la más inverosímil.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Porque el barco amarrado por esas fechas en el mismo sector del puerto de *M* donde años antes habían atracado, un verano sí, otro no, el "Rosa da Fonseca" y el "Princesa Leopoldina", se llamaba "Eugenio C". Y como le había explicado el señor Filippo Costa en una amena entrevista cierta tarde en la pequeña sede argentina de Agaxtur, en la esquina de la Avenida Corrientes con la calle Florida, de Buenos Aires, los barcos de la naviera Costa, a la que pertenecía el "Eugenio C", habían sustituido a los antes mencionados Rosa y Leopoldina por dos motivos "simples y razonables": mayor porte y equipamientos más modernos, necesarios ante el aumento de la demanda.

Y había ocurrido que en la escena más famosa de la cinta *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968), fruto de la brillante colaboración de Paulo Mendes Campos en un guión mediocre, el carisma del cantante del título, la heterogeneidad sonora de sus canciones y la vomitiva complicidad con la dictadura de todos los implicados en el film (incluyendo, *aliás*, al adorable Mendes Campos), en la escena más famosa de esa cinta taquillera, decíamos,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

se dejaba ver, inscripto en la proa del barco al que el helicóptero del cantante se aproximaba, un nombre sonoro y evocador.

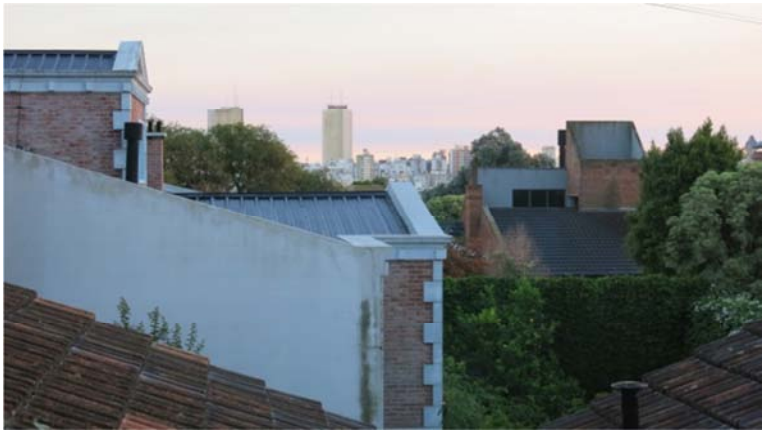
Y a juzgar por su posición sobre la costa de Copacabana, el crucero se dirigía indiscutiblemente rumbo al sur. En otras palabras, que tras una escala en Punta del Este, atracaría en el puerto de *M*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Último verano

Me desperté de golpe ni bien había amanecido y fui al baño a hacer pis. Abrí la ventanita que da a la calle y, pese a que estamos en enero, entró un aire fresco, vigorizante. Y con el aire, un hermoso olor a verduras, del que todo me pareció impregnado. Aunque no debe de ser exactamente olor a verduras, y si lo fuera, no se me ocurre de dónde podría venir, pero es un olor conocido, a la vez de campo y de mar. Tuve la sensación de que era un olor del pasado, y al mismo tiempo, que era la última oportunidad que tenía de sentirlo, porque ya nadie sabe cómo serán los veranos del futuro.

Antes de volver a dormirme, aproveché y saqué otra foto del edificio Havanna.



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

The Most Wonderful City

I. Introducción

Dejemos en claro de entrada una cuestión que debería tomarse con la máxima seriedad posible: al estudiar los imaginarios sociales, siempre el margen de error de una hipótesis es mayor que el margen de acierto, entre otras cosas porque la única manera de hablar adecuadamente sobre los imaginarios sería aplicando un método que nunca podrá inventarse. Este método consistiría en recoger cada una de las imágenes que pasaron por la mente de cada uno de los individuos sobre los que, en un determinado período, impactó la persona, el lugar o la acción sujeto del imaginario (Carmen Miranda o Rita Hayworth, Rio de Janeiro o *M*, el asesinato de Nicolás II o el del archiduque Francisco Fernando), y con todo ese material diseñar un mapa exhaustivo. Desde luego, no valdría seguir los parámetros de un mapa convencional. Tendrían que confeccionarse esa clase de mapas equivalentes en extensión al territorio que representan (mapas borgeanos). Pero entonces, una de las tantas preguntas que le surgirían a quien quisiese inventar este método es: ¿cómo recuperar el contenido de la mente de los muertos?

Por lo pronto, una imagen, una idea, un lema, el ritmo de una canción, suficientemente repetidos en un determinado territorio durante un determinado lapso de tiempo, y divulgados mediante rumores, mediante sistemas masivos de comunicación, mediante redes sociales o de alguna otra forma, generan lo que Wolgang Iser llama "significaciones imaginarias". Y estas significaciones, aunque no puedan dar cuenta exhaustiva de aquello que significan, nos aproximan al problema. El problema del problema es que, por lo general, sólo contamos con estas significaciones, no con los contenidos mentales de la población que las consolida en sus ideas, obras, acciones y modos de socializar. Es a fin de cuentas la población la que acepta ser tanto la receptora de una cierta imagen pública como la productora de variaciones a partir de esa imagen. Los productos y los medios de comunicación, las formas textuales, visuales, audiovisuales y sonoras de cualquier tipo que diseminan una significación imaginaria no siempre son las productoras de la significación. Uno de los papeles primordiales de estas vías de transmisión consiste en recoger las significaciones flotantes en el océano de sensaciones que constituyen el *ethos* –muchas veces, en realidad, el *pathos*– de la opinión pública, y hacer de ellas algo divulgable. Sólo que no siempre esas variaciones se tornan públicas, y muchas veces, por desgracia, se pierden en la maraña de un tiempo no historizado.

Es a través de las significaciones, en consecuencia, que recogemos o creemos recoger la materia prima de los imaginarios. No queremos decir con esto que los imaginarios se generen en los individuos. Desde luego que no. El productor y a la vez recipiente de un imaginario es una imaginación colectiva a gran escala, el comienzo y el fin de cuyo volumen se desconocen, debido a que se encuentran en incesante movimiento, y normalmente a la más alta velocidad. Pero son los individuos los que, alimentándose de toda esa masa, informe o no del todo, colaboran perfilando una significación, dándole el filo y el magnetismo que le permitirán a esa significación destacarse. Ahora sí, empecemos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

II. Fantasía, invención, composición, descubrimiento

Fantasía

La historia de la difusión de los atractivos de Rio y de quienes han sucumbido a ellos se remonta, aunque a un lector contemporáneo le parezca increíble, a fines del siglo XVIII[12]. No obstante, encuentra su formulación sistemática a partir de la década de 1820. En este sentido, crucial resulta 1816, año en que una troupe de pintores, escultores, arquitectos y artesanos conocida como Misión Artística Francesa llega al Brasil, no sólo para *civilizar* la nueva sede de un reino en el exilio[13], sino también para emprender una masiva descripción de sus edificios, paisajes, tipos humanos y costumbres. Se diría que es por la labor de estos artistas, menos colectiva de lo que el nombre de la expedición haría suponer, que cobra forma la primera percepción de la ciudad como conjunto de vistas. De magníficas vistas.

A partir del último tercio del siglo XIX y los comienzos del XX, tras la abolición de la esclavitud en el Brasil (1888) y el advenimiento de la república (1889), con la enloquecida modernización del tejido urbano de su capital (iniciada bajo la intendencia de Pereira Passos: 1902-1906) y los hábitos, estilos y consumos que proliferaron en consecuencia, con los fastos del centenario de la nación (1922) y el descubrimiento consiguiente de que se podía promocionar la capital como ciudad turística, con los adelantos de la navegación marítima y aérea, con una sociedad transformada por los medios masivos de comunicación, etcétera, etcétera, etcétera, se crea una nueva conciencia local, y progresivamente mundial, de que Rio es, como diría Paul Berten, "The most wonderful city in the entire world"[14]. Y lo cierto es que, a pesar de algunos vaivenes, esa conciencia o fama o incluso inmortalidad no ha dejado de reverberar hasta la fecha.

No obstante, de los numerosos motivos iconográficos que despertaron el interés de los artistas de siglos pretéritos han sobrevivido sólo dos hitos, y ambos prehistóricos: el Pan de Azúcar y un Corcovado durante mucho más tiempo conocido por su propio perfil

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

[12] MARTINS, 2000, p. 16.
[13] La misión, acogida en Rio por el rey Dom João VI de Portugal, introduce el academicismo en Brasil y funda instituciones culturales fundamentales del siglo XIX, como la Academia Imperial de Belas Artes (1826).
[14] Personaje del film *Nancy goes to Rio* (1950).

que por el Cristo que lo remata desde 1931.

La nueva imagen de Rio, la que le hace pronunciar a Berten un elogio irrefutable, está esencialmente ligada a las playas. Al Rio de Janeiro que el mundo contemporáneo conoce, al Rio de Janeiro que es a la vez el Rio de nuestras fantasías.

La pregunta fundamental de este texto se proyecta, por lo tanto, hacia un lugar misterioso, que por definición, o por naturaleza, nunca dejará de serlo. La pregunta es: ¿cómo nació esa ciudad, o ese mito?

Copacabana, Ipanema... he aquí el Rio de fantasía. El placer y la belleza. El sol, el mar y las curvas de Niemeyer. La Bossa Nova y el samba. El hedonismo, el lujo y la sinrazón. La vida nocturna. El carnaval. Lo moderno. Lo popular. El erotismo. El mestizaje.

La molicie y la malicia.

Este Rio de Janeiro, el Rio de fantasía, ¿cómo nació?

Invención

Ronda a esta altura del siglo un lugar común según el cual la playa fue inventada. Es probable que le debamos la iniciativa al libro *El territorio del vacío. La playa y el imaginario occidental*, del prestigioso historiador francés Alain Corbin. La cuestión de los orígenes, de cualquier modo, es siempre escurridiza. Si fue que todo empezó, como suele decirse, con el libro de Corbin, habrá que aclarar que el término "invención" aparece recién en el título del quinto capítulo del tercer apartado, esto es, en la instancia conclusiva del estudio. Pese a tan desventajosa posición, la frase "La invención de la playa" ha tenido un éxito lo suficientemente resonante como para poder reproducirse y producir variaciones en ámbitos académicos y literarios en general, en Francia y fuera de ella[15]. A tal punto que ya nadie duda de que, en efecto, el acto despreocupado y feliz de zambullirse en el mar y dejarse arrastrar por las olas

[15] Confirmando su magnetismo, la edición española directamente se titula *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750-1840)*. (Barcelona: Grijalbo, 1993).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

o intentar remontarlas no existió siempre, ni es concebible sino como el resultado lentamente construido de una densa tradición.

Salvo que se piense en los vascos de Bayona, anualmente congregados para los baños de mar en Biarritz antes de que Biarritz fuese, precisamente, inventada, y donde vieron dos veces zambullirse a Napoleón[16]. O en las tribus tamoias, cuya predilección por el mar es bien conocida[17]. Si no, que lo diga el poeta:

> "A imaginação do Senhor / Flutua sobre a baia. / As pitangas e os cajus / Descansam o dia inteiro. / O céu, de manhã à tarde, / Faz pinturas de baú. / O Pão de Açúcar sonhou / Que um carro saiu da Urca / Transportando com amor / Meninas muito dengosas, / Umas, nuinhas da silva, / Outras, vestidas de tanga, / E mais outras, de maillot"[18] (Murilo Mendes, poema "1500", *História do Brasil*).

A diferencia de "estos estos lugares naturales, donde se manifiesta un placer espontáneo y muchas veces popular", dice Corbin, existe "el equipamiento racional de playas destinadas a un público distinto, de emociones cuidadosamente orientadas, controladas y enaltecidas, en el centro de un fastuoso teatro de piedra, verdes jardines y arena"[19].

Según Corbin, la playa, en los términos en que el Occidente moderno la experimentó, tuvo su formulación inicial en el litoral del Atlántico Norte europeo. Pero llegar hasta ella supuso desmontar antes una percepción puramente negativa: desde la Antigüedad clásica, se decía que el mar estaba maldito, que era diabólico, que estaba habitado por monstruos. Si esta percepción no se hubiese modificado, seguiríamos yendo de vacaciones al campo, al bosque o a la montaña. Descubrir la playa fue, en este sentido, una tarea menos exploratoria que de develamiento. Hizo falta abandonar ciertos modos de ver y crear otros.

A fin de cuentas, la playa nació de la codificación del gesto de contemplar desde la orilla hacia la inmensidad del mar abierto, lo que suponía una actitud muy diferente de la de observar la escena encuadrada, y por tanto segura, de la actividad de los puertos, como era costumbre desde la época helenística[20].

Hasta que llegó la hora de las estaciones balnearias, cuya formación pasó por varias fases. Con diferencias según el lugar y la época, ese proceso incluyó una serie de "invenciones", que evolucionaron a lo largo de doscientos cincuenta años: los paseos desde la ciudad hasta el litoral "rústico", con el fin de contemplar el "espectáculo del mar"; la observación de la vida de los pobladores de los litorales como parte de la construcción de una visión pintoresca del mundo; la recreación pictórica de esas gentes y paisajes; la rehabilitación o mejora de la salud en contacto con el aire salitroso; los baños terapéuticos; las excursiones por la costa inculta o virgen o salvaje; la codificación de los ritos de una nueva mundanidad, primero aristocrática y luego burguesa; los paseos por las *promenades* extendidas longitudinalmente a pocos metros del océano; los suvenires y la industria del suvenir; las postales; los juegos de azar (la ruleta primero, el complejo del casino más tarde); los baños de mar como esparcimiento; los deportes náuticos y de playa, en especial el yachting; la exhibición

[16] CORBIN, 1989, p. 279.
[17] GASPAR, 2004, p. 140.
[18] MENDES, 1990, p. 10.
[19] CORBIN, op. cit., pp. 279-280.
[20] CORBIN, op. cit., pp. 201-211.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

del cuerpo saludable; el *flirt*; la sensación íntima del sol sobre la piel; los night clubs, las boites, los pubs y los moteles.

Lo que en Europa había comenzado en el segundo tercio del siglo XVII, con la recreación paisajística de la playa por parte de los pintores holandeses y, a partir de 1750, con la inauguración del balneario real de Brighton, en Inglaterra, comenzó a llegar al Atlántico Sur sólo a finales del siglo XIX. Y por ahí empieza la historia de las playas de Rio. Así como un poco antes había comenzado la historia de *M* como balneario.

Existen libros, artículos, ensayos y exposiciones (*Morny et l'invention de Deauville*, de Dominique Barjot, Eric Anceau y Nicolas Stoskopf[21]; *L'invention du tourisme*[22] e *Histoire de l'invention du tourisme dans le Sud-Est de la France XVIe-XIXe*[23], de Marc Boyer; "A invenção da praia", de Paula Alzugaray[24]; entre muchos otros títulos) que han seguido de cerca los pasos de Corbin. Uno de los más recientes, *A invenção de Copacabana*, es de la brasileña Julia O'Donnell, experta en este campo, y su publicación el anteaño pasado levantó un verdadero revuelo de ventas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Composición

Scholem Aléijem tenía un personaje particularmente entrañable que actuaba como médico en la ciudad imaginaria de Krasílevke. Cierto día, recibe en su consultorio a un hombre demacrado, de nombre Iósef Rotschild, tenedor de libros en la ferretería de Mendel Lópete, y lo toma por el Barón Nathan Mayer Rothschild (1840-1915), uno de los grandes magnates de la historia. Acaso sin saberlo, el médico le recomienda como bálsamo la fórmula del ocio de las élites de fines del siglo XIX y principios del XX. Lo interesante es que, hasta el día de la fecha, las características de esa fórmula no han sido modificadas en ningún punto sustancial, más allá del hecho de que el acceso a esos placeres, para fortuna de las masas, se ha ido abaratando con el tiempo:

> "Usted, querido señor Rotschild, tiene que desentenderse de su trabajo. ¡Nada! ¡Nada! Tómese un vapor, un lindo vapor, llévese a alguna de sus secretarias, la más linda, y dese un buen paseo por el mar. Vaya a la Costa Azul. O a Portofino, o a Nervi. Yo también estuve allí. No se arrepentirá. El aire de mar, la vida a bordo, las hermosas muchachas, un poco de pocker..."[25]

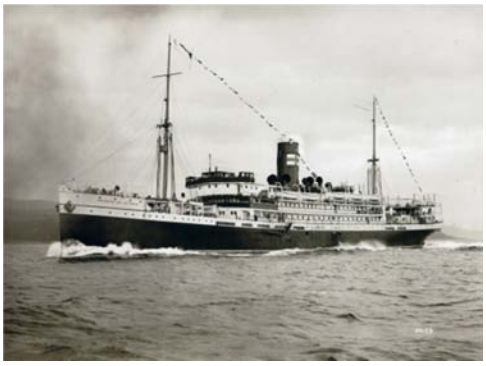
Raro que el médico no mencione la vida en la playa, es cierto. Ya en esa época, el ocio balneario, con su complejo sistema de arquitecturas, servicios, códigos y reglamentaciones, estaba extendido por toda Europa y Estados Unidos, y comenzaba a organizarse en regiones controladas o directamente colonizadas por los imperios inglés o francés en Asia, África y Oceanía. En cuanto a América latina, que no estaba exenta del yugo, la playa florecía en Lima, en Rio de Janeiro, en *M*, en Piriápolis, en Punta del Este, en Viña del Mar. Algo más tarde, en Acapulco.

---

[21] Paris: Armand Colin; Deauville: Centre international de Deauville, 2010.
[22] Paris: Gallimard-Découvertes, 1996.
[23] La Tour d'Aigues: Éditions de L'Aube, 2000.
[24] Paço das Artes, São Paulo, 2014.
[25] Citado en: TIEMPO, 1978, p. 47.

La vida playera sin duda formaba parte del abanico de actividades que el médico le habría recomendado a cualquiera en Krasílevke que tuviese dinero. Si no se la menciona al incierto barón, ha de haber sido por la demasiada edad que le supuso, o por el estado físico que constató al auscultarlo, y que, por temor o por piedad, no quiso revelarle. En ninguno de los tres casos hubieran sido convenientes las agitaciones de la vida balnearia.

Scholem Aleijem murió en 1916, el mismo año en que el *Príncipe de Asturias*, un vapor lindísimo aunque menos célebre que el *Titanic*, naufragó al chocar contra un borde de la isla de São Sebastião, en el litoral del Estado de São Paulo. La nave acababa de pasar por Rio, donde había atracado por sexta vez en dos años. Era un vapor como el del médico de Krasílevke:



Barcos similares, aunque menos aventajados, llegaban a Rio desde por lo menos mediados del siglo XIX. En 1850, sin ir más lejos, la Royal Mail Steam Packet Company, más conocida como Royal Mail, inauguraba sus travesías a la América del Sur occidental, lo que incluía paradas en Rio de Janeiro. A partir de entonces, esa línea marítima sería cubierta también por otras compañías.

En cuanto a la historia del póquer –o sea, de los juegos de azar– quedó marcada en 1928 por un acto sensible: la inauguración de los salones de juego del hotel Copacabana Palace. No era el primer casino de la ciudad, ni sería el último, pero su oferta superaba en mucho todo lo conocido, por lujo, por servicios y –lo más importante– por clientela. De la utilidad de los casinos para el negocio turístico no dejaba dudas, dos años después, el testimonio del propietario del hotel Londres, caído en desgracia, como todos sus pares, con la prohibición del juego decretada ese año por el presidente Washington Luís:

> "Os passeios pitorescos, os balneários, a beleza de nossas praias e principalmente as atrações do jogo é que prendiam os nossos amáveis hóspedes... Atualmente, nos ficamos apenas com as surpresas da perspectiva e com o ineditismo dos panoramas. Banida a atração primordial, cessaram os motivos que os traziam para cá"[26].

Por suerte no sólo para los jugadores y quienes lucraban con su desgracia, sino también para todos los artistas vinculados con el espectáculo, Getúlio Vargas pronto impulsaría la reapertura de los casinos, y a mediados de la década, el Casino de Urca ya había innovado tanto en el negocio que lideraba la internacionalización del circuito

[26] O'DONNELL, 2013, p. 192.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

local del lujo[27]. No deja de ser sorprendente que el juego fuese capaz de modificar el estatuto turístico de una ciudad. Pero eso fue exactamente lo que ocurrió.

Con respecto a las propiedades restauradoras del aire de mar, se había tomado provecho en Rio, aunque tímidamente, a partir de la década de 1820. Los hoteles de Antonio Francioni en la Ponta do Caju, y Pharoux en la Praia D. Manoel, luego Praça Quinze, ofrecieron los primeros servicios de baños. A mediados del siglo, esas y otras playas eran muy concurridas, y hacia 1870, organizados por hoteles, balnearios o botes flotantes, los baños de mar entraban en su fase de definitiva popularización. Pero no aún en Copacabana o Ipanema, sino en el centro, en playas como las de Santa Luzia y Passeio Público[28], hoy inexistentes. Como se ve, el movimiento de las playas comenzó bien adentro en la bahía, y fue desplazándose lentamente en sentido horario, hasta llegar a mar abierto.

En fin, y las hermosas muchachas –la percepción de cuyos cuerpos y maneras el tiempo transformó cada vez más rápido– se presentan con ropaje y modos para nosotros todavía demasiado distantes en 1900. Pero no un par de décadas después, cuando ellas (y los hombres) empiezan a descubrir su plenitud dérmica y muscular, es decir, moderna. Ilustra el contraste una foto tomada en los años cuarenta por el fotorreportero Jean Manzon:

Descubrimiento

En contraste con la descripción del médico de Krasílevke, resulta curioso que alguna vez haya existido un Rio de Janeiro en el que nadie se interesase por el mar, salvo los pescadores y los marineros. Una ciudad entera, la playa más famosa del mundo, que durante siglos no vio el mar más que en sentido utilitario, e incluso así, con desconfianza o temor. Una ciudad, de hecho, construida a resguardo del mar abierto, dentro de una enorme bahía, y para la cual la costa oceánica representaba una *terra incognita*.

[27] FEIJÓ y WAGNER, 2014, pp. 127-148.
[28] GASPAR, 2004, pp. 81-97.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Pero más interesante aún es saber que esa ciudad, incluso ya habiendo inaugurado la práctica de los baños de mar, demoró alrededor de un siglo[29] en encontrar su propia imagen de esplendor, desenfreno y desidia tropical. Rio, antes de ser Rio, fue "la Biarritz brasileña", así como Punta del Este fue "la Biarritz uruguaya", *M* "la Biarritz argentina", y todas las playas del Occidente no europeo, las Biarritz de acá y de allá.

Es verdad que con el tiempo hubo también una playa Copacabana en Dubrovnik:

Lo que no queda claro es por qué se llamó así: si en homenaje al modelo carioca, que le debe su nombre a una virgen y una ciudad bolivianas, o por referencia a la canción y después musical del *show man* estadounidense Barry Manilow, que narra una trágica historia de amor "latino" ambientada en un famoso *night club* de Nueva York del mismo nombre, fundado en 1940 en homenaje no a la playa sino a su más icónica representante, Carmen Miranda, que era portuguesa, y cuya deslumbrante presencia durante trece años en películas de Hollywood le infundió al globo el gusto por la alegría, la emoción, el erotismo y la tropicalidad del Brasil. Basta, en todo caso, observar que el cartel de la Copacabana de Dubrovnik reproduce el diseño de un anuncio publicitario

para sospechar de los caminos que trazan las palabras y las imágenes. (Es que, como sugerimos hace un instante, al parecer los orígenes se pierden con frecuencia en el fondo de la historia). (En todo caso, y como queda sugerido, la mística tropical del Brasil se la debemos a proveedores de las más diversas procedencias).

III. Confusiones

Primera

El libro de O'Donnell, fruto de un monumental trabajo de archivo realizado en revistas y diarios de fines del siglo XIX y las tres primeras décadas del XX, permite

[29] El cálculo varía según las referencias que se tomen.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

no sólo echar luz sobre una cantidad de aspectos desconocidos sobre la formación de Copacabana y la percepción local que se fue teniendo de ella, como desenmascarar una serie de ideas que el público, los medios y la calle se habían hecho de manera caótica y algo deformada.

Hacia el final de su trabajo, sin embargo, nuestra investigadora indaga brevemente también en la percepción extranjera que se tenía de Rio de Janeiro en los años treinta y cuarenta, con la intención de formular la misma inquietud que nos persigue a nosotros: en qué momento y bajo qué circunstancias el mundo prohijó las playas de Rio de Janeiro.

Para nuestro estupor, O'Donnell sostiene que *Flying Down to Rio* (1933), la primera película hollywoodense consagrada a la todavía entonces capital del Brasil –y que, por cierto, era introducida al público como sinónimo de Copacabana–, no permitía siquiera entrever las arenas de su playa más icónica. Al decir de la autora, una oportunidad de oro se había perdido. Porque, qué mejor que Hollywood, que sin detentar completamente todavía el control del mercado cinematográfico mundial, ya era una fábrica masiva de íconos, hubiera lanzado a la fama al balneario más glamoroso y moderno de un país que deseaba –como por definición todos nosotros, subdesarrollados– pertenecer a un mundo que no le pertenecía.

Textualmente, escribe Julia:

> "O que poderia ter entrado para a história como o momento de consagração mundial da CIL [sigla de los barrios de Copacabana, Ipanema y Leblon] esbarrava num detalhe nada desprezível: as cenas externas levam o espectador por um passeio por diversas partes do Rio de Janeiro, passando por Pão de Açúcar, baía de Guanabara, Jardim Botânico, Jockey Club e Alto da Boa Vista. E nem sinal da praia de Copacabana"[30].

Un posicionamiento semejante amerita el análisis puntilloso. Lo decimos, básicamente, porque es un posicionamiento montado sobre pistas falsas, que sería preciso remover para poder estudiar adecuadamente el terreno. En primer término, y si bien es verdad que ninguna escena del musical de Thornton Freeland se desarrolla estrictamente sobre las arenas de Copacabana… puede verse la playa desde el aire, como una mantilla o un tapado de visón sobre los hombros de Ginger Rogers,

[30] O'DONNELL, 2013, p. 193.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

como mezcla de fastuoso fondo natural y lujo moderno en un plano centrado en la magra figura de Fred Astaire,

desde un aeroplano con muchachas acróbatas frente al Copacabana Palace,

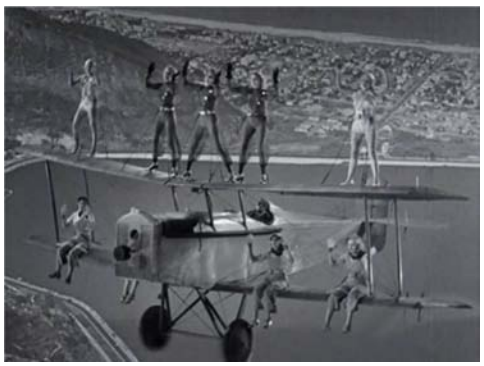
y con un espléndido primer plano de Dolores del Río en maillot:

Por no mencionar las escenas con actores secundarios y extras:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

[31]

A todo esto, es necesario advertir que *Flying Down to Rio* no se filmó en el lugar de la historia que la película narra. Las escenas con fondo carioca se montaron a partir de tomas hechas en exteriores por agentes cinematográficos probablemente enviados a Rio con esa misión (las famosas "segundas unidades"). Otras tomas, como asegura O'Donnell, se hicieron en Malibú, la playa de Hollywood. Esto pudo haber ocurrido por simple practicidad, o como medida de salvataje en medio de una emergencia (por ejemplo, pérdida o destrucción de rollos, falta –a último momento– de suficiente material fílmico, etc.), y en cualquier caso sólo los brasileños, o cuando menos los cariocas, o en su defecto algún especialista en historia de Rio de Janeiro, carioca o no, deben de haber tomado nota de la diferencia. Puede que con las tomas de Malibú la investigadora se refiriese a los fondos de estos *stills*, que, en efecto, no corresponden a Rio:



[31] El recato de esta figura cumple una función básica de contraste frente a una Dolores del Río prácticamente al natural.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Pero que el film muestra la playa de Copacabana, las pruebas están a la vista. Dicho más detalladamente: se ven el mar con sus olas, el sintomático vapor o crucero en la línea del horizonte, el paseo marítimo con sus bancos incómodos, los morros circundantes (el de Leme, a la cabeza), el paisaje de la bahía de Copacabana en panorámica, y hasta el diseño en piedra portuguesa del *calçadão* captado cenitalmente desde un avión.

Lo que no hacen las segundas unidades, curiosamente, es tomar *close ups* de ese *calçadão*. Hasta puede parecer una provocación que una película ambientada en el Copacabana Palace comience un plano-secuencia mostrando las ondas por las que la playa se volvió mundialmente famosa…

y, al mover la cámara hacia arriba, acabe revelando las veredas de Cinelândia:

¿Por qué lo harían? En este último *still*, en el penúltimo plano a la derecha, puede verse la fachada principal del edificio del cine Odeon, y en el último plano al centro, el Palacio Monroe, antiguo edificio del Senado, que los militares demolieron en 1976, y que estaba situado al final de la céntrica avenida Rio Branco, donde hoy una plaza permite avistar mejor el Pan de Azúcar.

Segunda

Más extrañas que persuasivas, estas imágenes nos conducen –de manera inconsciente, por decirlo así– a otro párrafo del libro de O´Donnell, tan asombroso como el anterior:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

> "A exportação das praias cariocas como paradigma de um modelo de nacionalidade teria de esperar até o final da década de 1930 para se consolidar. [...] Lançado pela Disney em 1943, o filme *Alô, amigos* trazia o americano Pato Donald deslumbrado diante do cenário tropical, dançando junto com Zé Carioca ao som da celebração do 'mulato inzoneiro', mencionado por Ary Barroso no samba 'Aquarela do Brasil', de 1939. A imagem do traçado ondulado das pedras portuguesas sobre o qual apareciam os dois personagens *não deixava dúvidas* sobre o protagonismo atribuído naquele momento a Copacabana na representação de um cenário brasileiro por excelência".[32] [Las itálicas son nuestras].

La sospecha que este fragmento siembra en nosotros es que, al aferrarse al *calçadão* de Disney, O'Donnell lanzó una hipótesis a la estratósfera. La primera duda sistemática que debemos introducir aquí es que, en esa época, una imagen no contextualizada del *calçadão* (nótese cómo no hay atisbos de arena o mar alrededor de las piedras portuguesas) quizás no hubiera alcanzado para sostener que se trataba del *calçadão* de Copacabana, porque es probable que no existiese aún una identificación precisa entre *esa* vereda y *esa* playa. Veamos si es verdad.

Si uno observa sin prejuicios la escena del *calçadão* citada por O'Donnell, discriminará un detalle asombroso: en el ángulo superior derecho del *still* que acabamos de reproducir, puede distinguirse perfectamente el *calçadão* contorneando un parterre, una planta y un banco de plaza; y lo cierto es que nunca en la historia del *calçadão* de Copacabana existió una composición semejante. Salvo que en el lapso entre el rodaje de la película, a principios de 1941, y su estreno mundial en Rio de Janeiro en agosto de 1942 (en Estados Unidos se lanzaría recién en febrero del año siguiente[33]), se haya intentado una modificación de la que finalmente hubo que arrepentirse.

[32] O'DONNELL, 2013, p. 194.

[33] La investigadora pasa por alto este gesto de cortesía de Hollywood para con Brasil, principal aliado en la estrategia antinazi de Estados Unidos en Latinoamérica, dada a conocer públicamente, ya en esa época, como "Good Neighbor Policy". Uno de los estandartes de ese programa fue la película de Disney.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

1940 1942

En la secuencia completa de Zé Carioca y Donald, el paseo que se va convirtiendo en un samba improvisado sobre las ondas del *calçadão* desemboca con naturalidad, no a los pies de un grupo de bañistas, sino en la terraza de un café, a una de cuyas mesas ambos personajes se sientan a departir, tomar cachaza y fumar un puro, sin poder aplacar su excitación. La vereda que sostiene la conversación es, lógicamente, de piedra portuguesa.

Pero hay otro elemento: el único registro fílmico de Copacabana en *Saludos Amigos* es un plano que, además de fugaz, panorámico, fijo y enmarcado por una voz en off que, en un notable desacierto de la elocuencia, se refiere a la playa como "el patio de juegos (playground) de Rio",

antecede en varios minutos la escena de Donald y Zé Carioca. De modo que la película no llega a evocar el *calçadão* costero ni siquiera mediante la estructura de contigüidades y distancias entre planos que definen un montaje.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Pero lo más llamativo del caso es que, a modo de preanuncio de la escena en la que un papagayo samba con un pato, el film se detiene largamente en tomas de este tipo:

¿Por qué un escueto plano fijo para Copacabana, y una profusión de puntos de vista para las veredas del centro? Acaso porque era allí donde se oía el ritmo de la capital:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

El café y la arena

Cinelândia había nacido en los años treinta como proyecto inmobiliario y de entretenimientos del empresario Francisco Serrador. Zona de concentración de cines, discográficas, radios y teatros, reunía también gran cantidad de bares, restaurantes, boites y cafés, muchos de los cuales extendían sus servicios a la vereda. Lo testimonian innúmeras páginas de diarios y un documental,

en el que, no por acaso, Rio recibe el apodo de "la París de Sudamérica" (título que disputaba con Buenos Aires, en un concurso imaginario cuyo jurado era tan versátil como la opinión pública y como los libros de divulgación de historia nacional).

No por azar, decíamos, porque ese Rio, en ciertos aspectos todavía imperial, y más afrancesado aún que en la época de Don João VI (la Avenida Central, hoy Rio Branco, de edificios y mobiliario Beaux-Arts, se había inaugurado en 1904), ese Rio en el que se depositaban las mayores esperanzas del Brasil, era el Rio que servía de modelo para el resto de los barrios –incluyendo, desde luego, Copacabana–, y era el escenario que el cine ponía de relieve para asegurarle al espectador el esperado cliché.

Véase este aviso publicado en un número de 1940 de la revista *Newsweek*:

Sobre la leyenda "Rio, comparable only to Old Paris", la síntesis visual bimembre aporta la prueba: del lado francés, el Teatro Municipal, inspirado en la Opera Garnier de París, y del lado brasileño, la sinuosidad de las veredas, suscitadora de ensoñaciones tropicales. (Claro que tanto si se entiende por "old Paris" el París que Haussmann demolió, como si el término "old" asume esa vena folklórica y familiar detectable en expresiones del tipo "my dear old Mississippi", queda en evidencia la deliberada vaguedad con la que se alimentaba la imaginación de las masas. Es esa imprecisión la que, de hecho, garantiza la eficacia del anuncio, cuya paráfrasis podría ser: "Rio de Janeiro es la París con la que usted elija soñar").

Sobre sillones Thonet y una mesa redonda idénticos a los del documental, Alfred Hitchcock sentaría en 1946 a Cary Grant e Ingrid Bergman para una escena de *Notorious*:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Y a los pies de los actores, una vereda ondulada de utilería.

Pero, ¿podemos estar cien por ciento seguros de que Zé Carioca y Donald estuvieron en Cinelândia? La respuesta es: sí. En comparación tanto con el documental como con la película, varían el formato de los muebles, el mayor tamaño de la mesa y el uso de mantel, pero el estilo general es el mismo. ¿Y tenemos alguna prueba documental de la existencia de un café en Cinelândia que en 1941 tuviera en uso exactamente el mismo mobiliario mostrado en el filme de animación de Disney? La respuesta es: no. ¿Entonces? La respuesta es: estudios históricos, sociológicos e iconológicos demuestran que uno de los procedimientos fundamentales en la formación de un imaginario social consiste en la repetición, por períodos prolongados, de una determinada iconografía como forma de estabilizar referencias sobre un determinado lugar, sujeto, etc., proceso en el que cumplen una función privilegiada los medios masivos de comunicación. Semejantes procedimientos, inequívocamente, favorecen la identificación por parte del público, redundan en una buena economía comunicativa y generan un efecto general tranquilizador.

Aplicada la idea a nuestro caso, podría ejemplificarse así: para la percepción extranjera, no hay Rio de Janeiro sin Pan de Azúcar. Donde el objeto "Pan de Azúcar" actúa como mínima garantía necesaria de la existencia del objeto "Rio de Janeiro", y sin la cual, por lo tanto, no es posible la identificación. Claro que no todos los íconos son tan universales como el Pan de Azúcar. Pero hay íconos que en ciertos períodos disfrutaron de una ubicuidad parecida. Es el caso de los cafés de Cinelândia en los años treinta y cuarenta.

Se dirá, por otra parte, y con razón, que un dibujo animado nunca debería esgrimirse como prueba documental. Muy bien, pero tal vez ni todo sea tan maniqueo. Cuando,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

en enero de 1941, Walt Disney y un equipo de dibujantes, escritores y músicos emprenden un recorrido por cuatro países sudamericanos,

el objetivo es documentarse en extensión y detalle sobre las realidades de cada lugar, precisamente para no cometer los errores de percepción que tantas veces se habían cometido respecto de esa masa amorfa conocida en "America" como "South America", y que resultaban tan detestables entre nosotros. Aunque no siempre los errores eran burdos, e incluso es cierto que a veces los responsables de las películas conseguían evitarlos. De modo que el dibujo animado de Disney, más allá de algunos abusos compositivos,

que de cualquier manera solían aparecer señalados como licencias plásticas,

utilizó el dibujo primordialmente como medio de documentación, a la manera de los artistas viajeros de otros siglos. De ahí la importancia del detalle de los bancos de plaza y del mobiliario de los cafés de Cinelândia.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

El caudal de datos acumulado hasta aquí nos permite constatar, en efecto, que las veredas de *Saludos Amigos* no sólo no son las de Copacabana, sino que no podrían haberlo sido ni siquiera por error. (La voz en off del film, sin embargo, comete uno cuando afirma que el diseño de esas veredas se hizo "following a Brazilian tradition"[34], cuando en verdad, y como quedó dicho aquí y es, además, de público conocimiento, se trata de una tradición portuguesa, tanto por el diseño como por el tipo de corte de las piedras).

Por su parte, de la noche a la mañana el film convierte a Zé Carioca en una figura casi tan popular en el mundo como lo era Carmen Miranda, que había hecho su estreno hollywoodense apenas dos años antes. Pero, a diferencia de Carmen, el personaje de Zé Carioca no queda asociado a las playas, que en esos años eran, para los habitantes de Rio, el eje de las transformaciones urbanas.

He aquí entonces una cuestión compleja y de la mayor importancia: por una parte, el carioca percibe Copacabana como la cara más moderna (dinámica, innovadora, cosmopolita) del país[35] y, en consecuencia, como su modelo civilizatorio; por lo que se comprende que sea motivo de una de las mayores producciones iconográficas (fotos profesionales y amateurs, tarjetas postales, películas de ficción, documentales, etcétera) de Rio. Por la otra, no es percibida por el cine extranjero como tal, sino apenas como uno de los muchos encantos de Rio, a la cabeza de los cuales están las consabidas panorámicas desde el Pan de Azúcar y el Corcovado.

Flying Down to Rio es un perfecto ejemplo del fenómeno: de un lado, suscita un imaginario playero por el hecho de que ambienta casi toda su trama en el Copacabana Palace, hotel sinónimo de la playa desde su fundación, y uno de los motivos principales de la fama de ésta a nivel mundial (y no al revés, como podría creerse); del otro, muestra relativamente pocas imágenes de playa. ¿Por qué?

Para resolver un problema tan complejo podría recurrirse a una hipótesis simple: rodar en la playa hubiera implicado trasladar el estudio entero de filmación hasta Rio, lo cual resultaba económicamente inviable. Porque una cosa es que segundas unidades graben exteriores y luego esas tomas se combinen con efectos de retro-proyección en escenas con planos relativamente cerrados, como los que en *Flying Down to Rio* proveía el marco del Copacabana Palace; y otra es que la historia de la película se despliegue en medio de la playa, con su paisaje completamente abierto, lo que obligaría a los actores a pisar efectivamente la arena y darse una efectiva zambullida en el océano. No es, sin embargo, la única respuesta. Ni la más importante.

Pero dejemos estos datos flotando por ahora y redondeemos la idea que hasta aquí ha sido la principal.

Un error fructífero

De haber prosperado la hipótesis de O'Donnell, habría sido necesario sostener que quienes brasileñizaron Copacabana para el mundo, matizando para sus propios fines

[34] "Siguiendo una tradición brasileña".
[35] V. O'DONNELL, 2013, cap. 6.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

el ufanismo varguista, fueron no sólo Walt Disney y Nelson Rockefeller (bajo los auspicios de este último el primero realizó su film[36]), sino también, en última instancia, el propio presidente de Estados Unidos, para quien la incidencia de Hollywood en Latinoamérica constituía una herramienta de primer orden en la creación de un cerco contra las ideologías de los países del Eje.

En el reconocimiento de una playa de características propiamente brasileñas, habría podido decirse, Estados Unidos destacaba una de las muchas singularidades del país –las otras, como en efecto muestra la película, eran el carnaval, las bellezas naturales, la música, la vitalidad metropolitana–, y gracias a ella, el diferencial del país dentro del mercado simbólico mundial, así como su capacidad para ganarse, de ese modo, un sitio atractivo en el concierto geopolítico, como país bienintencionado y probablemente feliz (es decir, pro-estadounidense).

Desde luego, todo ese potencial encontraba su fundamento en la espontaneidad, la creatividad, la fluidez y el espíritu libre de los brasileños, que las ondas del *calçadão* metaforizaban inequívocamente.

Todo esto podría haber dicho Estados Unidos de su pretendido aliado Brasil apoyándose en la imagen de un inigualable estilo de vida playero. Pero lo cierto es que, para decirlo, prescindió perfectamente de las playas.

Nuestra pregunta entonces es: ¿por qué O'Donnell montó una hipótesis falsa de implicancias tan complejas? Las respuestas pueden ser múltiples, pero quedémonos con una: la investigadora no cotejó la información que extrajo, no del film, sino de publicaciones de otros autores, ni tuvo ojos para ver la imagen que reprodujo en su propio libro, porque estaba convencida de que las ondas correspondían al *calçadão* de Copacabana, y nada en el mundo la hubiera desviado de esa certeza, a no ser una especie de develamiento de los sentidos. Con esto queremos decir que O'Donnell sólo podía ver el *calçadão* porque, en ese punto, su mirada quedó circunscrita a los límites establecidos por el imaginario social que ella misma intentaba discernir.

Este es el embrujo: O'Donnell, que viene de hacer una arqueología de inmersión en la historia de Copacabana, llegado el momento crucial de su libro se olvida de que una vez, en el origen de la playa, no existió el *calçadão* y, por lo tanto, de que no había identificación posible entre éste y la playa. En otras palabras, por un momento se olvida de que la playa es una invención.

Por tanto, sin saberlo, O'Donnell encarnó uno de los efectos del imaginario social que estaba estudiando, y de esa extraña manera –es decir, equivocándose–, no hizo más que ratificar, paradójicamente, la hipótesis central del libro, sugerida desde el título. Por cierto, en nuestra primera lectura de *A invenção de Copacabana* no dudamos ni por un instante de la hipótesis que ahora estamos en condiciones de desmantelar. Sólo al volver al libro, pero por otra vía, fue que nos dimos cuenta del problema. Y de todos los que venían atrás.

[36] Rockefeller fue designado por el presidente Roosevelt Coordinador de Asuntos Interamericanos del Departamento de Estado de los Estados Unidos precisamente por ser dueño de la RKO Radio Pictures.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Veredas, playas

Semejantes conclusiones, desde luego parciales, no dejan de ser significativas. Pero tal vez nuestra refutación nos haya abierto otros caminos. Así, rescatemos un dato histórico, que hasta donde sabemos no recibe atención sistemática antes de 1932. Ya el siglo XIX había sido testigo de la preeminencia del Pan de Azúcar y del Corcovado en las fotos de los maestros documentalistas del género (Marc Ferrez, Augusto Stahl)[37], y más tarde aún, en las tarjetas postales, que garantizaron su vertiginosa multiplicación. Lo mismo algunos otros hitos que hoy no significan prácticamente nada para el turista, como el monumento al emperador Pedro I en la plaza que homenajea al héroe republicano Tiradentes, ubicuo en las guías de fines del siglo XIX e inicios de 1900[38]. Además de los paisajes naturales, los monumentos y los edificios –el Teatro Municipal, el Palacio Monroe, el Museo Nacional de Bellas Artes–, Rio inspiró a cineastas y fotógrafos también por otros motivos. Por ejemplo, el diseño de sus veredas.

De las innúmeras existentes, la más reproducida hasta bien entrada la década del cuarenta no fue el *calçadão* de Copacabana. El caso paradójico del húngaro Martin Munkácsi, a quien volveremos en algún momento, ilustra el problema a la perfección: dado a conocer desde mediados de los años veinte por sus instantáneas de la vida urbana y sus reportajes de moda –con inédito énfasis en las tomas de playas, donde la libertad de la vida ociosa contribuía a su objetivo de aprehender lo instantáneo de las actitudes y la fugacidad de los gestos–, el fotógrafo húngaro deambuló por Rio de Janeiro en 1932 (justo un año antes del estreno del musical de Freeland) sacando fotos de un aspecto relativamente estable de la ciudad: sus veredas.

La hipótesis más tentadora es que Muncáksi no consiguió ver las playas de Rio porque el cine, la prensa, en fin, quien fuera responsable, todavía no se las habían mostrado. Interesante, ¿no? Pero demasiado frágil para hipótesis. Porque Rio de Janeiro ya estaba produciendo fotos sobre su vida balnearia, pero sobre todo, porque Muncáksi era justamente un productor de imaginarios de playas. Más aún: un descubridor de playas. Y esto es lo enigmático: que un descubridor de playas no haya tenido ojos para Copacabana. Y así, quien podría haber pasado a la posteridad como

[37] Como ya desde el XVIII lo había sido en las pinturas y grabados de los artistas viajeros.
[38] "Ao destacarem os atrativos da cidade, esses livros procuravam repetir o modelo de civilização europeia, apresentando como locais de interesse os monumentos da cidade, e não os lugares de divertimento. Ainda que, em seu disperso conjunto, esses monumentos não representassem um patrimônio fantástico, era a partir deles que a cidade mostrava o seu melhor, enquanto corte imperial, e enquanto cidade civilizada e progressista". PERROTTA, 2013, pp. 41-42.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

el "Padre de la Playa más Bella del Mundo", fue lo suficientemente falto de reflejos como para limitar su atención a los pisos. Que, por formidables que fueran...

Hubo otros interesados en el asunto. En dos de sus "Traveltalks", populares documentales de viajes que el cineasta James A. FitzPatrick grababa en los más dispares rincones del globo, y que se proyectaban en las salas estadounidenses y británicas antes del film principal de la sesión, las veredas de Rio merecen no pocos centímetros de película[39].

Rio, "The Magnificent", 1932

Rio de Janeiro, "City of Splendour", 1936

(El segundo corto, dígase al pasar, resulta casi una copia del primero, diferente poco más que por el hecho de haber sido filmado con película color[40]).

Hay quien dirá que es justamente en estos "Traveltalks" donde se expone el *calçadão* de Copacabana y, más importante aún para nuestro argumento, que es allí donde se exponen las arenas de la famosa playa, así como las de otras, más céntricas, e incluso los cuerpos de los bañistas al sol.

[39] Fueron producidos por FitzPatrick y distribuidos por la MGM entre 1930 y 1954. Luego FitzPatrick se pasó a otra compañía.
[40] James A. Fitzpatrick, *Rio, the Magnificent* (1932), y *Rio, City of Splendour* (1936).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Se dirá, inclusive, que el "Traveltalk" de 1936 dejó para la posteridad, gracias a Copacabana, una de las estampas más esperanzadoras, en la historia de Rio de Janeiro y del Brasil, de su nunca alcanzada paz social:

Ahora bien: ¿nos creerá el lector si decimos que, en ambos documentales, el diseño de las veredas de Rio en general, y el de las onduladas de Cinelândia en particular, tienen un protagonismo que no tienen ni el *calçadão* ni las arenas ni el paisaje de Copacabana ni el de ninguna otra playa?

Son las de Cinelândia, y no el *calçadão* de Copacabana, las que introducen el asunto de los dibujos de las veredas de la ciudad y, por lo tanto, no sólo son tratadas de manera eminente, sino –y esto es lo decisivo– como tema en sí. En cambio, el *calçadão* aparece como un elemento más dentro de un paisaje costero que, a su vez, se muestra como una de las tantas atracciones de Rio, y de ningún modo como la más destacable. Algo similar ya vimos que ocurría en *Saludos Amigos*. Paradójicamente, esta percepción es corroborada por las tomas de *Flying Down to Rio*: mientras el *calçadão* de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Copacabana apenas se deja ver desde la altura del avión, las veredas de Cinelândia merecen toda la atención de Freeland.

En el mediometraje que Walt Disney realiza sobre aspectos de su visita a Sudamérica no incluidos en *Saludos Amigos*[41], al referirse a la complejidad de los diseños de las veredas cariocas

vuelve a mostrarnos un inconfundible primer plano:

Pero lo inverosímil es que, al mostrarnos –por fin– un plano de la playa de Copacabana tomado por él mismo,

diga (él mismo diga, pues es el relator del documental) que se trata de "un lugar conocido en el mundo entero, lleno de hoteles, casinos, kilómetros de arena blanca y olas". Y mientras lo dice, detiene la cámara en una perspectiva del *calçadão*. De manera que… ¿Disney no sólo no lanza una Copacabana brasileña a la fama mundial en *Saludos Amigos* sino que, además, en su documental sobre el *making off* de la película, habla como mero testigo de una fama ya consumada? En ese caso, entonces, ¿por qué no le dio en *Saludos Amigos* el espacio que se había ganado? Todo esto, desde luego, empieza a oler a injusticia.

[41] FERGUSON, N. *South of the Border with Disney*. 1942.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Un tanto diferente es el panorama a fines de los años cuarenta. Todavía en *Road to Rio* (1947), una de las secuelas de la saga "Road to…", siempre interpretada por Bob Hope, Bing Crosby y Dorothy Lamour en variados destinos "exóticos", volverán a aparecer ambas veredas. Y a simple vista uno diría que la preeminencia de la de Copacabana es incontestable, porque su imagen estilizada cruza en diagonal el cuarto inferior derecho de la portada del film,

mientras que la de Cinelândia se muestra una vez iniciada la historia. Sin embargo, y para posible frustración del público, el *calçadão* no vuelve a aparecer en lo que queda de cinta, y en cambio, las veredas de Cinelândia se despliegan en un magnífico travelling que barre lentamente la plaza.

Materiales de último minuto permitirían redondear nuestra primera refutación de un modo, a esta altura, perfectamente retórico. Usémoslos, entonces, en otro sentido. Corresponden a un plano-secuencia de *Nancy Goes to Rio* (1950), casi idéntico al de *Flying Down to Rio* que inició este análisis:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

En la película, en cambio, no hay ni rastros de Copacabana o de cualquier otra playa. Es decir que Nancy (más adelante sabrán quién es Nancy) *goes to* Rio en 1950, cuando Copacabana vive su apogeo histórico, y no hunde en el mar ni la punta de los pies. ¿Qué verosimilitud puede reclamar semejante argumento? Las veredas de Cinelândia, en cambio, siguen ahí, iguales a las de 1933. Una pregunta surge entonces: 1) ¿Por qué la película –o quizás habría que decir, Hollywood– no muestra las playas?

Revistas del exterior

Ha quedado en evidencia, pues, hasta qué punto un extranjero, en la época que nos interesa, no hacía la identificación, indisociable en el futuro, entre Copacabana y su vereda costera, y que algo ocurrió entre *Flying Down to Rio* y las siguientes capturas audiovisuales de la playa, fueran éstas ficcionales, documentales o de animación.

Hart Preston, uno de los principales fotorreporteros de la *Life* de mediados de siglo, estaba destacado como corresponsal en Rio de Janeiro precisamente por esas fechas. Uno de los temas más importantes que cubrió durante su larga estadía fue la construcción de una base estadounidense en la ciudad nordestina de Natal, en cuya gestión Walt Disney tuvo una actuación decisiva.

Muy bien: durante la visita de Disney y su equipo a Rio de Janeiro en 1941, ocurre que Hart Preston está a mano. El resultado del encuentro es un *cahier* de fotos lleno de momentos vívidos, y no sólo sobre Disney y su comitiva. La mitad de las fotos los muestran a orillas del mar:

donde Disney parecía no poder sentirse más a sus anchas:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

De todo el material de esa visita queda únicamente una foto de las veredas onduladas del cine Odeon, donde Disney, su mujer Lilian, el presidente Vargas y la mujer de éste, Ivete, asisten al estreno brasileño de *Fantasía* rodeados de una multitud.

Pero en un reportaje sobre las muchachas estadounidenses que trabajaban en Rio como coristas, Preston hace la toma icónica. La que los lectores de la revista estaban esperando:

¿Dijimos "la que los lectores de la revista estaban esperando"? Cuando Disney define el contenido de *Saludos Amigos*, privilegia la vereda del Odeon y elimina toda referencia a las playas, salvo la ya mencionada de Copacabana y un candoroso apunte de la de Flamengo.

¿Por qué? ¿El cine no se anima a exponer lo que las revistas exponen?

Un reportaje sobre Rio con fotos de Charles Allmon, publicado en el número de marzo de 1955 de la *National Geographic*, nos depara algunas curiosidades. Por un lado, Callmon saca provecho de la vista de las playas, probando que el mundo, para esas fechas, está perfectamente al tanto de las promesas balnearias de Rio de Janeiro:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Pero por otro, el mismo autor hace su imagen más sobresaliente –que de inmediato se torna, también, la más icónica–, componiendo el cuadro de la dama del perrito

contra un fondo de vereda de Cinelândia.

Últimas conclusiones parciales, entonces: 1) quienes, hasta fines de la década del treinta, viajaron a la capital del Brasil en busca de planos característicos, prefirieron la vereda de Cinelândia y el centro de la ciudad al *calçadão* de Copacabana y la playa, 2) la disputa entre ambos pisos de mosaicos fue pareja desde fines de los años treinta hasta fines de los años cuarenta, y 3) estas diferencias saltan a la vista si se comparan las fuentes gráficas, fotográficas y fílmicas disponibles; pero si se toman en cuenta sólo las fílmicas, el panorama, sorprendentemente, muestra otra faz: en este caso, lo único que se puede afirmar es que el cine de Hollywood lanzó a Copacabana al mundo, con o sin su *calçadão*, entre principios y mediados de la década del treinta, y que enseguida desapareció de las pantallas sin dejar rastros. En consecuencia, quedan demasiados cabos sueltos en toda esta pequeña y absurda historia.

IV. El maillot de Dolores del Río

Tal vez los turistas nunca habían llegado

¿Cómo se explica que una ciudad que venía elaborando desde fines del siglo XIX un plan de embellecimiento para sus magníficas playas, y que ya en los años treinta lo tenía plenamente consolidado, en 1942 no parezca despertar en el turismo del hemisferio rico todo el interés que por ellas cabría esperar? El cine, por lo menos, no se hacía eco del fenómeno.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Planteado de otra manera, ¿por qué Copacabana cumple en *Flying Down to Rio* la misión de ambientar –o, más bien, habría que decir "sujetar"– la trama, mientras que en *Saludos Amigos*, nueve años posterior, su aparición en pantalla se debe prácticamente a una gentileza de Disney?

Acaso la culpa de todo la tengan los maillots.

Vapor y romance

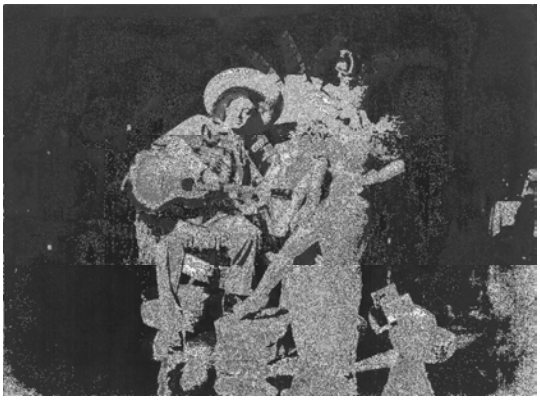
Algunos indicios parecen demostrar que la desdibujada imagen de Rio de Janeiro que se tenía en Estados Unidos hasta los años veinte estaba teñida de un romanticismo ligado a cierta magia del paisaje tropical que, sin embargo, no llegaba al hechizo. A veces incluso un romanticismo tan vago e ingenuo como lo acuarela, con inflexiones del hondo Mississippi, la canción

> "Rio nights are full of silent splendour / Down in dreamy old Brazil / Stars begin to shine, and one that I call mine / Just waits for me, I know she loves me still / The fleecy clouds like mantles hide the hilltops / There beside the southern sea / At this bewitching hour beneath an old rose bower / Somebody there is lonesome just for me"

"Vago", decíamos, porque si se sustrajesen las referencias nominales "Rio", "Brazil" y "southern sea", y se cambiaran por, por ejemplo, "*M*" y "Argentina" ("southern sea" debería mantenerse), la canción carecería por completo de color local. La contraparte gráfica del problema debe buscarse en las minucias de tapa:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Nótese cómo se dan cita en ella el minarete árabe y el cactus mexicano, el sombrero mariachi y el turbante, para ilustrar no el paisaje ni los vestidos posiblemente típicos de Rio de Janeiro, sino el imaginario que en algún lugar confuso y, sin dudas, inalcanzable, se creó en torno a él (o a cualquier otro lugar). Dicho sea de paso, una historia interesante de oír, y que probablemente ya haya sido contada, sería la de por qué Estados Unidos fue tan sistemáticamente negligente en su percepción de las costumbres de los territorios allende sus fronteras.



Compuesta en 1920 por Elmer Vincent (letra) y Fisher Thompson (música), *Rio Nights* estaba lejos de la sensualidad deportiva de la Dolores del Río de *Flying Down to Rio*, pero relativamente cerca del romanticismo de algunos filmes posteriores, como *Now, Voyager* (1942) y los ya citados *Notorious* (1946) y *Nancy Goes to Rio* (1950). Los tres, de hecho, mezclan el asunto principal –la lucha de una mujer por liberarse de la represión materna, una misión de espionaje contra los nazis, una simpática rivalidad madre-hija– con una historia de amor que despierta, se consolida o se consuma en Rio de Janeiro, y que en todos los casos resulta decisiva para la trama:

Galaxias

Intentemos demostrar entonces por qué, en 1933, las circunstancias cambiaron todo lo necesario como para que Copacabana pudiera dar su salto a la inmortalidad. Aunque parezca mentira, un vasto movimiento se concentró ese año en un único agente catalizador, y fue así como la historia comenzó a desplegarse.

Es muy posible que ese agente haya sido el maillot de dos piezas que usó Dolores en *Flying Down to Rio*. En tan sinuosa presencia, en efecto, se anudaron de una vez el erotismo y las playas cariocas: la estrella y su maillot lograban, juntos, sintetizar la

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

moda de la época, pero además, lo hacían aliados a un fondo de paisaje hasta entonces nunca visto en Hollywood. Esta conjunción resultó fundamental.

Tanto como el hecho de que Dolores del Río y Raoul Roulien, el brasileño auténtico que llevaba en la película el papel coadyuvante, fuesen las dos mayores estrellas de la RKO, el estudio que había producido el film. Con ellos en cartel, el éxito estaba casi asegurado, y en consecuencia, quedaba asegurada también la introducción de Rio en un circuito mundial de playas.

Desde luego, el circuito no era uno: las distintas capas sociales de los distintos países se distribuían en distintas playas según sus posibilidades económicas, pretensiones de clase, nivel de cosmopolitismo, grado de interés en la vida privada de la farándula o deseo de sociabilidad. Con todas sus facetas, este "cinturón", digámoslo así, se había ido consolidando entre una y siete décadas antes del estreno de *Flying Down to Rio*, según qué balneario, región y país se tomen de referencia. Analícese el siguiente muestrario iconográfico de playas de cuatro continentes, para hacerse una idea de cómo, desde diversas perspectivas y medios técnicos, se representaba y difundía la vida en la playa exactamente en aquel 1933:

Hamburgo, Alemania

Biarritz, Francia

Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil

Mar Báltico

Malibú, Los Angeles, EEUU

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Brighton, Inglaterra

Main Beach, Gold City Coast, Australia

La Habana, Cuba

San Angelo, Ischia, Italia

M, Argentina

Detengámonos un momento en algunas fotos. Las de Hamburgo, el Mar Báltico y San Angelo son de Herbert List, el fotógrafo alemán que, a los cuerpos idealizados por el tamiz de un historicismo romanticista de homoerotismo excepcional para su época, asoció una sensibilidad de la molicie y del ocio, inédita hasta entonces en la representación de las playas.

La de Biarritz es uno de los muchos retratos de playa hechos por los hermanos Jules, Louis y Henri Seeberger, unánimemente considerados los fundadores de la fotografía moderna de moda y, en particular, de lo que en la jerga se conoce como "street style", es decir, retratos callejeros de modelos espontáneos, por lo general de clase alta, cuyo estilo de vestir pueda ser tomado por los circuitos de consumo como innovador, etc. A partir de 1909, y durante décadas, los Seeberger recorrieron Francia, y sobre todo las playas de Francia, en busca de parisinos ricos y figuras del espectáculo. Los sorprendieron en Cannes, en Deauville, en Biarritz, en Niza, y también en París. La foto seleccionada es un retrato de la estrella francesa Lili Damita (1904-1994).

No menos celebrado fue Miguel Covarrubias, sobre todo en los medios culturales de la costa Este de Estados Unidos, ilustrador en las principales revistas de moda y variedades de los años veinte y treinta, y una de las figuras capitales de las vanguardias históricas de Latinoamérica. En el número de *Vanity Fair* de septiembre del año que nos interesa, Covarrubias reúne a una porción selecta de la farándula de Hollywood en un dibujo en el que, acompañada por Laurel y Hardy, Mae West y Pablo Picasso, resalta en primer plano la incomparable figura de Dolores del Río (esta vez en maillot de una pieza).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Tan sugerente selección visual nos permite comprender la influencia que ya en esa época ejercían los medios masivos de comunicación, la universalidad de cuyo impacto podía medirse, por ejemplo, por la homogeneidad de códigos que esas imágenes permitían difundir a la vez que tornaban visible (empezando por la moda de playa, y en particular por el maillot, de uso además prácticamente unisex).

La labor de List, Munkácsi y los Seeberger –pero no sólo de ellos– da prueba de la importancia de la publicidad y la fotografía de moda y de reportaje entre mediados de los años veinte y mediados de la siguiente década, momento de transformación masiva de la percepción sobre las imágenes y los objetos, como lo puso de relieve el incesantemente citado artículo de Benjamin "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica", de 1936 (pero escrito en 1933). En este contexto, se entiende cómo un grupo de fotógrafos pudo ser capaz de modificar la percepción general de las playas. Es por medio de ellos, de hecho, que la fotografía de moda incorpora definitivamente también la vida balnearia. (Relación que había comenzado, siempre con las debidas salvedades geográficas, entre fines del siglo XIX y principios del XX)[42].

Desde esa esfera virtual de alto impacto, las estrellas de cine pasaron a influir directamente en los modos de vida de los espectadores de todo el mundo. Este efecto, hoy aún mayor pero no menos trivial, en 1933 seguía siendo una novedad poderosa. Volvamos, entonces, a la escena colectiva en Malibú y digamos: no es sólo por patriotismo que Covarrubias retrata a la farándula colocando en el centro a Dolores del Río; acaso también porque eran amigos (Rosa, la mujer del artista, hizo de Dolores un hermoso retrato al óleo); pero, sobre todo, porque Dolores era Dolores.

Que, tres años más tarde, Munkácsi la retrate envuelta en un aura veraniega, sólo refuerza una iconicidad que, a esas alturas, ya era inseparable del ocio bajo el sol.

De manera que *Flying Down to Rio* formaba parte, por decirlo así, de un amplio sistema de autopromoción, lobby y tráfico de influencias. Si a esto se suma el hecho de que la propia película constituyó un éxito de taquilla, y que inclusive su canción principal, "The Carioca", fue nominada a un premio de la Academia de Hollywood,

[42] Desde luego, por debajo de los medios de comunicación seguía produciendo efectos la historia del colonialismo. No hay motivo más importante que ese al momento de entender por qué en las playas de Alejandría y Tel Aviv (la primera recientemente liberada del dominio inglés y la segunda todavía bajo su dominio), se seguían al pie de la letra los usos occidentales.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

se entenderá la importancia de que fuera la película del lanzamiento internacional de Rio de Janeiro.

Con todo –y esta es la ironía–, quienes acapararon la atención del público y el favor de la crítica y la prensa fueron los casi debutantes Fred Astaire y Ginger Rogers, que con ésta hacían su segunda actuación en un estudio importante de Hollywood (meses antes habían filmado en la MGM). Ni toda esa virginidad, ni el hecho de que les hubiesen tocado papeles de reparto, pudieron evitar que la pareja se convirtiera en la nueva promesa del cine estadounidense. Pues bien, será otra vez Muncáksi quien retrate, el mismo año que a Dolores, a la ya no tan joven estrella (Astaire acababa de cumplir 34):

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Latinidad

Dos años después de *Flying Down to Rio*, Dolores reaparecería con un maillot similar dentro de un contexto "mexicano": un musical de la Warner de título frígido (*In Caliente*, 1935, dirigida por Lloyd Bacon) y extraordinarias coreografías de Busby Berkeley, que se publicitó en calles y subterráneos de las principales ciudades de Estados Unidos con afiches de elegantes perspectivas de la actriz:

No fue casualidad. Dolores venía de los años del cine mudo de Rudolph Valentino y el *latin love*. Dolores, de hecho, era la encarnación femenina del *latin love*.

La moda del exotismo "latino" en Estados Unidos comienza en el cine mudo y atraviesa toda la época de oro de Hollywood (de los años treinta a los años

cincuenta), que es exactamente de la que hemos venido tratando. Son muchos los actores y cantantes "latinos" o asociados a un imaginario "latino" que graban discos, cantan en las radios y actúan en los films estadounidenses (sobre todo de Hollywood): desde luego Dolores del Río (*née* María de los Dolores Asúnsolo y López Negrete, mexicana) y Carmen Miranda (*née* Maria do Carmo Miranda da Cunha, luso-brasileña, quien, no por acaso, fue durante casi toda su trayectoria la actriz mejor paga de Hollywood), pero también Raul Roulien (*né* Raul Pepe Acolti Gil, brasileño), Andy Russell (*né* Andrés Rabago Pérez, chicano), Yma Sumac (*née* Zoila Augusta Emperatriz Chavarri del Castillo, peruana), Carlos Julio Ramírez (colombiano), César Romero (estadounidense hijo de cubanos), Fernando Lamas (argentino) y los mexicanos Ramón Novarro (*né* Juan Ramón Gil Samaniego), Lupe Vélez (*née* María Guadalupe Vélez de Villalobos), Gilbert Roland (*né* Luis Antonio Dámaso de Alonso) y Ricardo Montalbán (né Ricardo Gonzalo Pedro Montalbán y Merino). Por su parte, el compositor y arreglador Xavier Cugat (né Francisco de Asís Javier Cugat Mingall de Bru y Deulofeu, español criado en Cuba) y el cantante Nat King Cole (né Nathaniel Adams Coles, estadounidense), fueron los principales responsables por la celebridad de la rumba, el mambo, el merengue, el chachachá, la conga y el samba fuera del orbe latinoamericano (aunque alcanzaron enorme fama también orbe adentro).

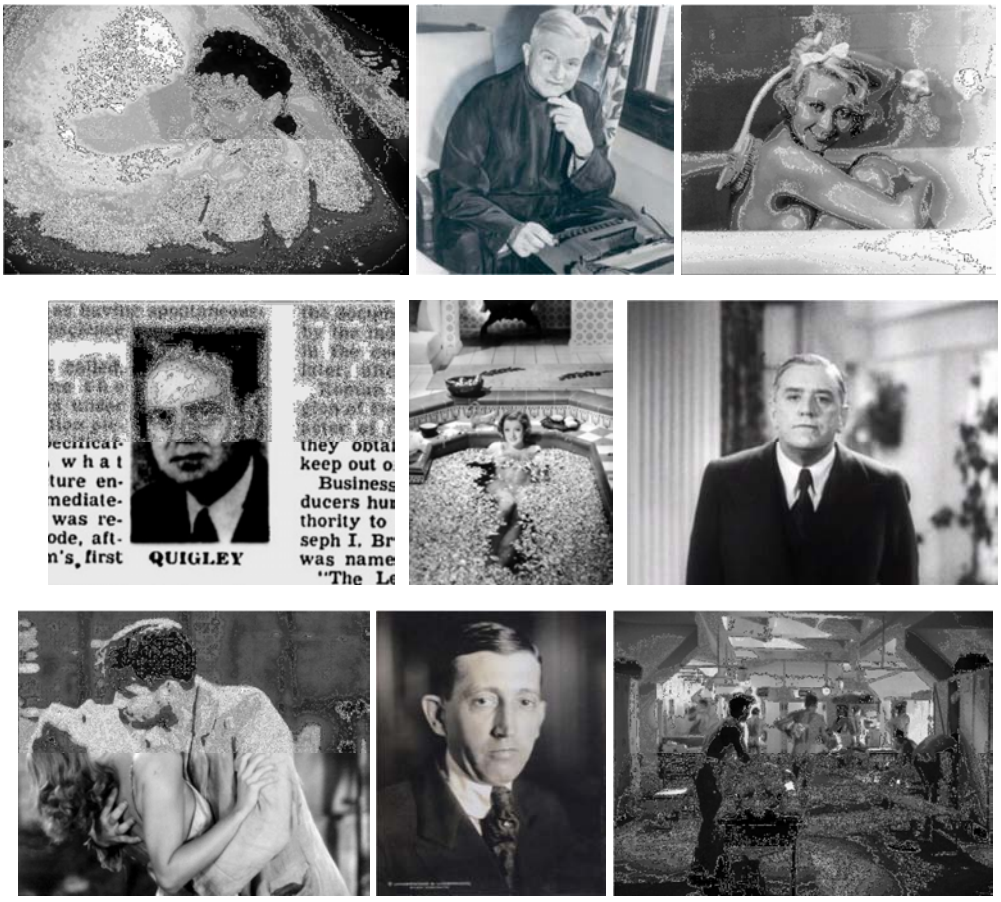
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Certificados

El imaginario "latino" cundió en los registros cinematográficos y fonográficos a pesar incluso de las restricciones del llamado Código Hays, que entre 1934 y 1967 prohibió en las cintas exhibidas en Estados Unidos, fuesen nativas o extranjeras, toda manifestación contraria a cierta versión particularmente degenerada o regresiva del conservadurismo católico. El código efectivizaba su poder mediante el accionar de un grupo de sacerdotes y seglares de ambos sexos conocido como Legión Nacional de la Decencia, cuya tarea consistía en analizar todo material fílmico que fuera a distribuirse en el país, calificarlo y, en caso de merecer reprobación, exigir que la totalidad de sus elementos ofensivos fuesen modificados o, más perentoriamente, retirados. Hasta que no consiguieran este sello

los estudios no tenían acceso a las principales cadenas de salas de todo el país, quedando en tal caso restringidos al modesto circuito de las salas independientes. ¿Y cuál era el factor de presión ante la eventualidad de un desacato? El boicot del público en las capitales de la Costa Este y Chicago, principales bastiones católicos de los Estados Unidos.

La disputa podría graficarse así:



Los retratos corresponden, en orden de aparición, al padre Lord y a Martin Quigley, redactores del código, a Joseph Breen, la autoridad encargada de su aplicación que más tiempo duró en el cargo, y al Sr. Hays, presbiteriano director de la Motion

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Picture Producers and Distributors of America, con cuyo nombre el código se conoció. Los stills de escenas, en cambio, pertenecen a films previos a 1935.

(Inciso: Martin Quigley, que pasó a la historia como el hombre más obtuso de su siglo, vivía tomado por una furia represiva de tales proporciones, que hizo que el propio Papa temiera al comienzo –y ridiculizara sólo mucho después– las condenas que dirigía contra toda insinuación de carnalidad, y aun contra cualquier atisbo de disidencia doctrinaria. Quigley no tenía condiciones intelectuales suficientes como para reconocer la diferencia entre la realidad de los fenómenos y su manera personal de acercarse a ellos).

Hot

Inmediatamente anterior al código, *Flying Down to Rio* constituye, en cambio, una franca exaltación del *hot latin*. Su primera escena significativa transcurre en el salón de fiestas de un hotel de Miami donde Roger Bond (Gene Raymond) se presenta con su jazz band. Las jóvenes gringas, parafinadas igual que Bond, lo miran con manifiesto interés desde la pista de baile, sin que esta disponibilidad impacte en el sistema libidinal del músico. Desde una de las mesas, en cambio, a Belinha de Rezende (Dolores Del Río) le bastan tres o cuatro gestos de calculada histeria para enfurecer el eros de Bond. Ante esta aptitud para el hechizo, una de las cuatro amigas rubias de Belinha que atestiguan la escena, pregunta en voz alta: "What have these South Americans got below the equator that we haven't?"[43]

En cierto sentido, la frase no podría ser más procaz. Pero evidentemente, lo *latin*, en ambientes fríos, estaba destinado a generar contraste. Uno de los músicos de Bond lo deja en claro al presenciar días después un número de bailarines brasileños en el Copacabana Palace: "No wonder it never gets cold in this country!"[44]

Pero volvamos a la escena en Miami. La latinidad de Belinha-Dolores del Río, falsa brasileña, se subraya por diversas vías. Cuando Fred Ayres (Fred Astaire) se da cuenta de que Bond acaba de entrar en el campo magnético de Belinha, dice para sí mismo en voz alta: "Here we go again! A latin type"[45]. Segundos después, el *maître* que se le acerca a Bond con un mensaje de Belinha, informa que lo envió "the dark one"[46], en referencia a esta mesa, cuya composición respeta jerarquías simbólicas de acuerdo con el código *latin*:

[43] "¿Qué tienen estas sudamericanas debajo del Ecuador que nosotras no tenemos?"
[44] "No es de extrañar que en este país nunca haga frío".
[45] "Otra vez lo mismo. Una chica de tipo latino".
[46] "La morocha" o "la morena".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

La propia Belinha les enseña a sus compañeras de mesa técnicas de seducción, ejemplificando cada caso con la actitud que tomaría una "Brazilian girl"[47], como si siempre se tratase de dar cuenta de un modelo arraigado.
Pero el *hot* no sólo es femenino. La llegada de Bond y sus músicos a Rio se representa con algunas tomas áreas desde el avión de línea, y con una seguidilla de postales de la ciudad, panorámicas y de calle (la última parece robada de Dziga Vértov), a continuación de las cuales llega un inesperado remate en zoom-out:

[48]

La "R" en la nalga izquierda de Bond, la "O" en la derecha, y, en el medio, la "I", gráficamente superpuesta a la línea virtual que divide una nalga de otra. No sólo eso. Cuando Bond se da vuelta, sus caderas arman y desarman, en un lapso menor que un segundo, una frase prácticamente subliminal:

Justamente "Hot", en su connotación sexual, es una de las tantas palabras que

[47] Una "chica brasileña".
[48] Cf. GUIMARÃES ROSA, 2007.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

quedarán prohibidas por el Código Hays a partir del año siguiente. Otro tanto le cabrá a una larga lista de actitudes, gestos, vestimentas, acciones o dichos que las diversas escenas de *Flying Down to Rio* despliegan con habilidad. Claro que congelar los planos en *stills* enfatiza un erotismo de efecto quizás algo más efímero cuando se ve la imagen en movimiento, pero la película contiene dosis de malicia lo suficientemente perceptibles como para suscitar la complicidad del espectador.

La escena enmarca una charla en la que Bond le describe a Julio Ribeiro (Raul Roulien) la incomparable belleza brasileña que conoció en el hotel Ibiscus de Miami, y de cuyo hechizo se volvió cautivo. Esa brasileña, desde luego, es Belinha, y Belinha, desde luego, es la prometida de Julio. Una escena de juegos duales, en la que el novio contempla a su competidor sintiéndose él mismo el tercero excluido.

Leído en negativo, como si aquello que prohíbe fuese en realidad aquello cuyo cumplimiento exigiera, el código ilumina todos y cada uno de los aspectos eróticos de *Flying Down to Rio*, a la vez que permite entender no sólo muchas escenas, sino también muchos argumentos y puestas actorales, escenográficas y de vestuario que Hollywood se verá obligado a realizar a partir del momento de su implementación.

De esa manera, el plano de las nalgas de Bond podría verse a la luz de la cláusula: "Los órganos genitales del hombre no se deben delatar, bajo un ropaje de bolsas o de pliegues sugestivos" [Con la debida licencia, ampliamos a la noción de "partes eróticas" lo que en los términos del código se describe apenas como "órganos genitales"]. La escena de Bond junto al lavabo, a la luz de la cláusula: "El recurso del desnudo o del semidesnudo con el simple propósito de 'sazonar' un film debe colocarse entre las acciones inmorales. Es inmoral en su efecto sobre el espectador medio". La escena de Bond en ropa interior, a la luz de la cláusula: "En lo sucesivo […] no está permitido a los hombres quitarse el pantalón. Si el argumento lo exige, se los puede mostrar con el pantalón ya quitado a condición, sin embargo, de presentarlos con una ropa interior conveniente". La escena de baile que entusiasma a los músicos de Bond, y la que muestra a las parejas brasileñas habitués del Copacabana Palace bailando,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

a la luz de las cláusulas **"**Todo menear de caderas […] debe ser estrictamente vigilado" y "Las telas transparentes o translúcidas y las siluetas son con frecuencia más sugestivas que un desnudo hecho". (Esta última explicaría, en parte, el éxito de Carmen Miranda).
Inversamente, ver los números de Carmen vestida con una tela color piel cubriéndole el ombligo, a la luz de la cláusula: "Las exhibiciones están prohibidas. El ombligo también".

Y todos los besos en que los labios se juntan como si dos superficies inertes se apoyaran en lugar de fundirse, tan características de estas décadas, verlos como efecto directo de la cláusula: "No sé mostrarán besos ni abrazos de una lascivia excesiva, de poses o gestos sugestivos".
La complejidad del fenómeno no acaba ahí. Carmen, en efecto, podía menear las caderas, pero a condición de aparecer cubierta de pies a cabeza y ser todo lo ingenua y caricaturesca que demandase el guión.

Esther Williams, en cambio, podía exhibir su perfecta naturaleza en trajes de baño de diversos modelos, porque de ese modo representaba el triunfo del ama de casa estadounidense. La clave estaba en la originalidad del procedimiento: no triunfaba en la cocina, sino en lides de romanticismo atlético que la clase media blanca de todo el país, y acaso del mundo, experimentaba como triunfo de una civilización naciente.

No menos extraordinario fue el éxito de las pin-ups, pero su emergencia tiene una explicación muy precisa en la desesperación de los soldados estadounidenses que, asediados del otro lado del Atlántico por una guerra de alucinante crueldad, descubrían en los rostros de las estrellas y starlettes de Hollywood un motivo para seguir combatiendo.

Pero hubo también quienes desafiaron el código abiertamente, y en alguna medida vencieron, como los productores de *The Outlaw* (1943*), Duel in the Sun* (1946), *Meet me in Las Vegas* (1956) y *Lolita* (1962).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Sin olvidar al incomparable Joseph Burstyn, distribuidor de películas italianas de posguerra (*Ladri di biciclette*, *Paisà*, *L'Amore, Roma, cittá aperta*), y documentales antirracistas como *The Quiet One*, por cuya defensa llegó a la Corte Suprema de Estados Unidos, donde ganó una batalla clave contra la censura, a partir de la cual todas las redes de control cinematográfico (y televisivo) en manos de los católicos empezaron a debilitarse, hasta quedar completamente desarticuladas una década y media después.

Hubo otros, por fin, que crearon artimañas para poder sortear la censura dentro de los propios films, sin exponerse. Según el código, un beso en cámara, incluidas todas las reservas ya referidas, no podía durar más de tres segundos. Ahora, los anecdotistas cinematográficos cuentan que Hitchcock creó la mejor escena de *Notorious* –y una de las mejores de su filmografía– diseñando una marcación de escena que extiende el beso entre Ingrid Bergman Cary Grant a varios puntos diferentes de un mismo cuadro, y a una duración total de dos minutos y medio. (En cuanto a nosotros, para ser francos, después de ver cuatro veces la película, seguimos sin poder localizar la escena).

Como sea, los directores también se las ingeniaron para provocar con mayor o menor sutileza. La canción "Let's Go To Copacabana", de la película *Copacabana*, co-portagonizada por Carmen Miranda y Groucho Marx, refiere a la ambientación principal del film, que, como dijimos casi al principio de esta disquisición, no es la playa carioca sino el *nightclub* neoyorquino, que toma prestado el nombre de aquélla como una forma de honrar a la actriz. Todavía en actividad, el Copacabana es uno de los mayores santuarios de la noche estadounidense, por donde han pasado prácticamente todas las estrellas internacionales de las artes del espectáculo, y donde se filmaron escenas de varias películas de fama, como *Tootsie*, *The Purple Rose of Cairo*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

y *Carlito's Way*. A siete años de su inauguración, el Copacabana ya merecía un musical de Hollywood, con dos de sus más rutilantes figuras, una de las cuales no podía no ser Carmen.

Pues bien, después de trece años de Código Hays, y con la moda latina todavía vigente, la canción desafiaba al público brasileño –y por extensión, a todo el mundo "latino"– a conocer esa otra Copacabana:

> "Let's do the Copacabana / Its tropical people go to your feet and make you feel latin / That's 'cause the Copacabana comes directly / from the canyons of Manhattan / In the land that gives us the coconut and bananas / In the jungles and the pampas of Brazil / No one there ever has heard of the Copacabana / But they will, you bet they will."[49]

Puesto así, a manera de implícito concurso, la canción exhortaba a elevar el orgullo "latino" local. Que no era el de los inmigrantes latinoamericanos, marginados de manera similar a los negros, sino el del público masivo de origen caucásico (sólo a éste podía seducirle, bajo tales circunstancias, un devenir latino), y para cuya más rápida latinización no se buscaba la proximidad de los sudacas que habían conseguido atravesar la frontera –ni siquiera la de los cariocas que habían vivido sobre la playa afamada–, sino la de las artistas del *night club*, conocidas como "Copacabana Girls".

Es por el código

A esta altura, el lector seguramente habrá inferido la raíz del problema: el código supuso un retardo en –cuando no una suspensión de– la carrera de Copacabana hacia su apoteosis mundial. Porque, ¿cómo filmar cuerpos en la playa después de 1934? En efecto, en ninguna película estadounidense anterior a 1984 –cuando se estrena *Blame it on Rio*, de Stanley Donen, perdurable sólo como material de análisis para textos como el nuestro– volvieron a aparecer referencias tan directas a la vida en las playas cariocas como en *Flying Down to Rio*.

[49] "Vayamos al Copacabana / Su pueblo tropical se pone a tus pies y te hace sentir latino / Porque el Copacabana viene directo / De los cañones de Manhattan / En la tierra que da coco y bananas / En las junglas y las pampas de Brasil / Nadie oyó hablar del Copacabana / Pero lo harán, apuesta a que sí."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Es por el código que, por ejemplo en *Now, Voyager* (1942), Copacabana sea señalada pero no mostrada (ni siquiera de lejos) mediante un fuera de campo.

Es por el código que *Nancy Goes to Rio* (1950), protagonizada por una adolescente en hiperactivo despunte hormonal, no incluya una sola escena de playa. Es por el código que el Hitchcock de *Notorious* presente las arenas de Copacabana con bañistas

a suficiente distancia.

(*Road to Rio* utilizaría parte de la misma cinta al año siguiente,

manteniendo, por tanto, el principio de pudor. ¿Hitchcock la habría tomado, a su vez, de otra película? Bueno, tal vez sí, tal vez simplemente tomó la idea de un plano de Walt Disney que ya conocemos. En ese caso, y considerado el asunto desde otra perspectiva, podríamos argumentar que le debemos a esta inicialmente inocua panorámica de Copacabana

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

la primera exhibición de los bañistas cariocas en una película de Hollywood).

Es por el código que, bajo el influjo de una Copacabana distante y sin embargo próxima, Hitchcock crea la escena más icónica del film.

Es en cierta medida por el código, suponemos, que Orson Welles nunca estrenará *It's All True*, rodada en Brasil en 1942, cuyo tercer y último episodio, "Four men in the Raft" o "Jangadeiros", le ganó fama de comunista –la Legión de la Decencia consideraba el comunismo una práctica inmoral–, y le hubiera ganado también fama de incitador a la lascivia si se hubieran puesto en circulación imágenes como estas:

(Es verdad, hasta Orson Welles sentía la necesidad de nombrar los camellos que el Corán no nombra: casi no existe escena de film hollywoodense ambientado en Rio que no incluya, aunque sea en tercer o cuarto plano, algún ícono de la ciudad). Contrariamente a *Saludos Amigos*, *It's All True* sí hubiera mostrado el *calçadão* de Copacabana y, en consecuencia, sí hubiera podido acrecentar la fama de la playa y su informalidad y calor "latinos". Pero, en fin, incluso para las locaciones el código tenía reservada una cláusula: "Algunos lugares están tan íntimamente asociados a la vida

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

sexual o al pecado sexual, que su utilización debe ser cuidadosamente limitada"[50]. Y pocos lugares estaban tan asociados como Copacabana a la oferta sexual. (La Habana era otro).

Es por el código, en conclusión, que Copacabana apenas despunta en un plano fijo dentro de una película consagratoria de la brasileñidad como *Saludos Amigos*. Lo cual nos lleva a otro interrogante: por qué, en el intento de demostrar cómo se originó el imaginario internacional de Copacabana, sólo conseguimos explicar por qué Copacabana fue prohibida en la pantalla hasta muy entrado el siglo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

[50] Todas las citas del código fueron tomadas de BLACK, 1999, pp. 395-402.

En *M*, una hora después del almuerzo

Acabo de hacer una pausa para tomar un café en una heladería a dos cuadras del mar. Esta mañana estuvo gris y hacia el mediodía llovió un poco. El día parecía destinado a morir como había nacido, pero hace una hora salió el sol. Un sol acogedor, apacible.

Me paré en la esquina de la calle de la heladería y, desde la altura de la barranca, estuve unos minutos mirando el mar. Un vapor leve como el sol de la tarde cubría de un aura blanquecina toda la superficie, difuminándola hasta el horizonte.

Con el mar enfrente, siento ahora de golpe toda la inmensa brevedad del verano.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Diello

[51]

A juzgar por su aspecto, Diello tiene unos treinta y cinco años la noche de junio o julio de 1944 en que la condesa Staviska lo besa sorpresivamente en la boca. Diello es el ayuda de cámara del embajador del Reino Unido en Turquía. La condesa Staviska, una linda viuda privada de sus bienes por los avatares del odio que ya destrozó media Europa. Hace semanas o meses que Diello le vende documentos británicos al gobierno nazi por sumas que harían toser a cualquiera, y cuanto más dinero acumula, más se acerca, inopinadamente, a las expectativas de la Staviska. La escena transcurre en una villa de un barrio rico de Ankara que, por conveniencia mutua, Diello alquila en beneficio de su… ¿amante? Los últimos invitados acaban de irse.

Si es cierto que, como él le confiesa, conoció Rio de Janeiro siendo un muchacho, pudo haber entrado en la Bahía de Guanabara en algún momento entre 1927 y 1929. A medida que haga progresar su historia, Diello levantará ligeramente la vista, como hacia un cuadro puesto un poco más alto de lo normal en la pared, pero fijará los ojos en una imagen interna que su memoria guarda como si todo lo que vino después no hubiera existido. La historia es la siguiente.

Diello penetra la Bahía de Guanabara un día de fines del verano de 1928, como mozo de a bordo de un mísero barco mercante. (El mundo conoce el esplendor de esa bahía). Desde el balcón de una villa recostada sobre la ladera de un morro, un hombre de saco blanco de etiqueta observa el tranquilo deslizarse de la nave en cuya proa, con el pecho sobre la baranda y los ojos achinados por el sol, Diello descubre lentamente el paisaje. En dos dedos de su mano derecha tambalea un cigarrillo. Diello le da una pitada de vez en cuando, con recelo. Es como si admirara lo que ve, pero sin poder admitirlo.

Hasta que detecta la figura del hombre en lo alto y, pasmado por su presencia, por su entorno, por algo indescifrable, se jura a sí mismo que algún día será como él. "Parecía que se lo podía tocar, pero estaba más allá del alcance de cualquiera", dice ahora en voz alta, de espaldas a Staviska.

[51] Esta historia es verídica. Todas las escenas de exteriores fueron rodadas en locaciones reales.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Diello no sabe, en cambio, lo que el hombre del saco blanco de etiqueta pudo haber pensado en esos instantes, mientras observaba lo opuesto de lo que él observaba. Harto de las convenciones, del sedentarismo, del calor, ese hombre –un diplomático inglés desafectado del servicio, un empresario de tranvías carioca, un francés dueño de hoteles en Brasil, un famoso compositor de tangos argentino– tal vez se imaginaba viajando por el mundo en un mísero barco mercante con la libertad de los mozos de a bordo.

Ese mismo 1944, a más tardar al año siguiente, Diello obtiene lo que quería.

Observen su estampa: la columna erguida, discretamente arrogante, los hombros firmes y no obstante relajados, la leve tensión histérica de los dedos, la rodilla derecha imperceptiblemente flexionada hacia afuera, la expresión enmascarada. Por no hablar de la ropa impecable y de la sofisticación moderna de la sala y la veranda.

Y pensar que Diello era un albano que, al abandonar la marina mercante, se había empleado en el servicio diplomático inglés para aprender a comportarse como un *gentleman* –*gentleman*: profesional del consumo elegante, de la ostentación sutil y de la frase afilada–, hasta poder un día dejar la servidumbre y convertirse él mismo en un señor.

En la hora oportuna, le vende a un comisionado del Tercer Reich en Ankara –un tal Moyzich, o Moyzisch, o Moyzych (un petimetre)–, las cartas de máxima confidencialidad que la embajada británica recibe diariamente de Londres. Uno de esos documentos detalla el plan de desembarque en Normandía. Tras algunas peripecias difíciles de sortear –sin embargo, la inteligencia de Diello lo hace todo más fácil–, el plan llega a buen término para él: alcanza Rio en pleno uso de su libertad y facultades, y compra la anhelada villa en los morros.

No llega, en cambio, en plena posesión de su fortuna: ya dijimos que Rio es la razón por la cual Diello entra en los negocios en los que entra, pero no que necesitaba de la condesa Staviska para llevarlos adelante, ni que, aprovechando una coyuntura a pedir de boca, ésta lo traiciona y huye a Suiza con el dinero obtenido de los alemanes hasta ese momento. De manera que nuestro hombre, que ya podía rozar con las yemas de los dedos los frutos de una estrategia evidentemente infalible, y que, en consecuencia, se sentía transportado por la más honda emoción de su vida, se ve en la necesidad de recomenzar el plan casi de cero, y en condiciones cada vez más espeluznantes.

Si, contra toda expectativa, el negocio de Diello tiene éxito, se debe en primer lugar a su manera de lidiar con el mundo: ni la amenaza que la operación podía suponer para

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

su Inglaterra adoptiva, ni la pese a todo previsible derrota alemana le generan el menor entusiasmo. Tampoco las dificultades que se suceden a partir del cambio de planes de una viuda hermosa y pérfida. Sólo lo perturban –pero, ¿por cuánto tiempo?– los motivos de la huida de una condesa polaca a los Alpes.

Vestido de *gentleman* en una suave noche carioca, Diello condensa las aspiraciones de un hombre sin apellido[52] y sin patria (¿un cosmopolita?), que por fin se establece en el lugar del mundo que su imaginación le había construido, construyendo así, detalle por detalle, toda la vida que precedió ese momento. Porque, fuese capricho, obsesión o ambición desbordada (y puede que perversa), el plan de Diello manifiesta la imaginación organizadora de un espíritu, la victoria de la vida extraordinaria sobre la ordinaria.

Diello se sienta a comer al aire libre, en la selva selecta de su balcón tropical. Desde ahí recibe, como acodado sobre el borde de un palco *avant-scène*, toda la magnificencia del Pan de Azúcar, su impasividad presuntuosa, su eternidad.

Está en Rio hace algo más de un mes y nunca comió a otra mesa. No cree que llegue el día en que pueda cansarse del Pan de Azúcar. De vez en cuando, incluso, lo toma de confidente. Y no porque sienta falta de interlocutores. Pero hay en la objetividad de la piedra una calma que lo hace, en cierta manera, feliz.

Sin embargo, y aunque cueste creerlo, todavía no subió a la cima del morro. Encuentra cierto encanto en la abstinencia. Estar en un lugar así debe de ser embriagador, piensa él, pero la vista, la imaginación que uno se hace de lo embriagador del lugar, eso es lo mágico. La vista como preámbulo sin necesaria continuación, como añoranza de un acto que uno no realizó todavía y que probablemente nunca quiera realizar. Vista de lo que se decide no tener, sueño de lo que uno conseguiría si llegase al lugar que contempla.

Una vida carioca: qué duda cabe de lo milagroso de semejante destino, del que ahora Diello podría hartarse, si quisiera, para después volver a experimentarlo desde el comienzo, y así para siempre, o hasta que tenga apetito de inaugurar otras vidas, en trópicos no menos extremos, ni menos ideales.

En el profundo cáliz de ese elixir bebe, cuando el mayordomo le anuncia la visita del señor Da Costa, presidente del banco en el que Diello guarda los ahorros seguidos de la operación con los nazis. Por lo inusual del horario, Diello incurre en un levísimo arqueo de cejas, pero le indica al mayordomo que lo haga pasar. El señor Da Costa viene acompañado del señor Santos, del Departamento Brasileño de Investigaciones. Ahora que hace memoria, los recuerda bien.

Cómo están sus cosas, señor Diello.

[52] En el libro en el que se basa el film, "Diello" es el apellido del protagonista. (Quien quiera conocer el nombre puede encontrarlo en la obra original). En el film, en cambio, sólo se lo conoce como "Diello". En este detalle, como en todo detalle, hay un secreto. A un sirviente, por lo general, se lo llama por el nombre: "Diello", "Arthur", "Deolinda", etc. Pero "Diello" puede ser tanto nombre como apellido. La omisión del nombre en el film puede ser entendida, por lo tanto, como otro factor de oscurecimiento de la identidad del personaje.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Me siento muy a gusto en este lugar.

Me alegra oír eso, señor. Sin embargo, y sepa disculpar lo inoportuno de nuestra visita, la gravedad del asunto que debemos tratar con usted no nos ha dejado opción. Es mi deber informarle que, en virtud de investigaciones realizadas por la oficina de mi colega aquí presente, se ha descubierto que para la compra de esta casa usted usó billetes falsos.

El señor Da Costa hace una pausa.

No menos falsos que los que usted había depositado en nuestra agencia.

Diello no se inmuta.

Exactamente, señor: dije "tenía" y no "tiene", porque ese dinero, siguiendo las normativas de rigor en estos casos, ha sido confiscado y destruido. Hasta donde sabemos, las series a las que esos billetes correspondían, impresas en Alemania, sólo circulaban en tres países: Brasil, donde usted vive, Turquía, de donde usted proviene, y Suiza. El señor Santos y su equipo, en colaboración con las autoridades pertinentes, están tratando de averiguar cómo y por qué llegaron a este último país.

Incrédulo al principio, con una incredulidad dura, implacable, Diello se levanta de la silla, se arrima a la baranda del balcón y, tras un instante que mejor no describir, estalla en una carcajada rarísima. (La actitud es extrema, es verdad, pero bastante lógica en alguien acostumbrado a reprimirse para que los otros no noten los fines detrás de sus gestos).

Las visitas, todavía a los laterales de la mesa, se quedan mirándolo, indecisos. Enseguida Santos le anuncia que trae una orden de arresto en su contra. Diello tiene en la mano los papeles que lo incriminan, pero el viento que empieza a soplar en el instante en que él empieza a reírse –todo es coreográfico–, se los arrebata y los lleva lejos, vaya uno a saber dónde.

Mankievicz estrena *Five Fingers* (1952), algo menos de treinta años después del primer deslumbramiento de Diello en el puerto de Rio. Las escasas referencias a la ciudad que la película introduce resultan perfectamente distantes de –por no decir ajenas a– los pormenores de la trama. Y sin embargo, suficientes para evidenciar cómo toda la fuerza de la historia descansa sobre Rio, dado que es el motivo último y secreto de la vida del protagonista.

No existe, de hecho, mejor película sobre Rio. Porque, de repente, Rio es la ciudad de la imaginación de Diello y el resto del film, que es casi todo el film, queda supeditado a esa evidencia.

Qué otra idea de la ciudad pudo haberles transmitido a espectadores de todo el mundo, sino la de un incomparable destino exótico ("No existe nada igual", dice en su parlamento de espaldas a Staviska), tan único y a la vez tan indistinto como son todos los lugares que, por demasiado lejanos (del propio interés, de los propios

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

códigos, de la propia relación con la historia), las personas no consiguen entender. Pero Diello es de esas figuras que, al entregarse a lo desconocido, experimentan una desesperada concupiscencia. Y a la vez… de esas figuras que, inexplicablemente, reducen su vida a la imitación de un estereotipo.

Lo exótico, en su caso, era exótico desde el punto de vista de un pseudo-inglés (ni siquiera de un inglés de Gibraltar o de Tristán de Acuña, sino de un extranjero de la clase servil que imita con orgullo perfectamente disimulado el acento de los círculos elegantes de Londres[53]). Lo cual significa que, por más extraño o amenazante que fuese el país de destino, él lo contemplaría con la arrogancia del ciudadano de un imperio (desde esta perspectiva, Rio no es diferente de Malta, de Singapur, de Panamá), y a la vez, desconfiaría en secreto de esa arrogancia, sabiendo, en el fondo, que nunca va a pertenecerle.

¿Y qué habrán pensado en particular los espectadores albanos, al oír de labios de Diello la terrible frase: "Conocer a un albano es haberlos conocido a todos"? (También en este punto, decir "albano" es decir "tailandés", "turco", "brasileño"). Al querer ver con los ojos de un británico, Diello crea un vacío infranqueable en su propio interior. Ya no ve su historia, ya no siente su lengua, ya no escucha su alma. (Ya no los recuerda). ¿Qué podía ser entonces del destino de un hombre así?

Y sin embargo, a nuestra curiosidad no la impresionaba el exotismo, sino algo que podía entreverarse con él: los juegos infinitos de reflejos, tan inalcanzables como el sueño de una villa, como la ciudad donde levantar una villa y como un saco blanco de etiqueta, metonimia de veranos eternos.

Un día, al término de la función nocturna, en el instante en que está saliendo por una de las puertas del cine Ankara, sobre la Necatibey Caddesi, una ráfaga lo empuja hacia atrás y lo devuelve al vestíbulo. Diello está seguro de haber sentido la ráfaga. Tan seguro como de que afuera no hay viento. No se acobarda e intenta salir otra vez, por otra puerta, pero otra vez siente el empujón y por un segundo cree que nunca va a poder salir de ahí. La rabia lo desfigura, golpea un vidrio, pero reacciona antes de provocar un desastre y se esfuerza por recuperar la tranquilidad. Entiende que lo mejor va a ser quedarse ahí, aunque sea unos minutos, y se pone a ver salir a los rezagados.

Saca del bolsillo de su gabán un paquete de cigarrillos negros, prende uno, lo fuma con lentitud. Trata de restarle importancia a lo que acaba de pasar, pero está impresionado. Mientras no encuentre una alternativa, no va a poder dejar el cine. De a poco empieza a gustarle el espectáculo de la gente abandonando la sala: parecen

[53] En *Teoría de la clase ociosa* (1899), libro de título y contenido extravagantes, el economista y sociólogo estadounidense de origen noruego Thornstein Veblen analiza, entre otros ítems, el *ethos* del mucamo. Una de las cuestiones más interesantes de las que trata es lo que él denomina la "ociosidad vicaria", que supone de parte del sirviente una larga preparación en términos de habilidades intelectuales, capacidades administrativas y dominio de los protocolos, para poder hacer de sí mismo un espejo de la distinción y de la autoridad de su amo, como si con él los compartiese. El patrón necesita de alguien que se haya preparado, como él, en los intrincados códigos de la ociosidad lujosa, para demostrar que no contrata a un bruto del campo sino a… casi un señor. Un pseudo caballero que reflejará, debido precisamente a su preparación, el poder de dispendio de su amo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

regresados de otro mundo. Podría quedarse hasta el final de la función de trasnoche, pero enseguida siente otra vez ganas de salir, y lo que le parecía entretenido empieza a aburrirlo, y hasta podría ponerlo de mal humor. Y, sin pensarlo dos veces, empuja la puerta y sale.

Esa noche se sueña entrando en una foto. Le gusta el paisaje en el que se ve y empieza a recorrerlo. Llega a empujar algunos bordes, percibe un margen de expansión y ve cómo el paisaje se estira, pero hay un límite que no puede franquear. Entonces, con una alegría que no sabe de dónde le viene –tal vez simplemente del hecho de poder tocar una verdad, aunque la verdad en sí no le importe mucho–, constata que las fotos son sólo esa superficie encuadrada y recortada, y que todo lo demás puede ser fuera de campo, poder de sugestión, lo que sea, pero la foto es sólo esa superficie, esa mínima prueba de contacto con el mundo. No tiene movimiento, no es infinita, es todo lo contrario, un rectángulo pequeño pero no necesariamente asfixiante, en el que un poco de mundo palpitará siempre por única vez.

A la mañana siguiente, sin embargo, se despierta intranquilo, como si hubiera escapado de una pesadilla.

Algunos años después, la tarde del mismo día en que conoce el Largo do Machado, al poco tiempo de instalarse en la ciudad idealizada, Diello toma la Rua Gago Coutinho y camina hasta el portón de acceso de un parque, que, después sabrá, es el Parque Guinle. Remonta la calle y se queda un rato observando los cimientos de los futuros edificios de Lúcio Costa, y luego gira la vista hacia la izquierda, y baja despacio por la pendiente de pasto a esa hora casi azul. Reconoce el estilo Segundo Imperio de la cascada, de los lechos de las acequias y los estanques, de las barandas de los puentes, todos moldeados en cemento a imitación de la naturaleza. Réplicas de París hasta en el trópico, murmura, sin darse cuenta de su soledad.

Sin embargo, hay algo que lo convoca, y no sabe qué es. Vuelve a subir y, casi llegando a la entrada del Palacio Guinle, en lo alto y a la derecha del parque, ve una placa sin palabras. Una placa con la imagen de un venado. Diello se pregunta qué clase de venados puede haber en esa zona. Mejor dicho, se pregunta qué clase de venados puede haber en el Brasil. Cree más bien que se trata de un animal europeo, impropio de esas extensiones de carpinchos, monos y periquitos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Por primera vez desde que está en Rio se anima a hablar con un extraño. Su portugués es bastante más que razonable: es casi perfecto, si no fuera por el dejo de acento inglés que todavía se hace notar, pero que va a disiparse en menos de lo que cualquiera imagine. (¿No era él, al fin y al cabo, un sin patria, un cosmopolita?).

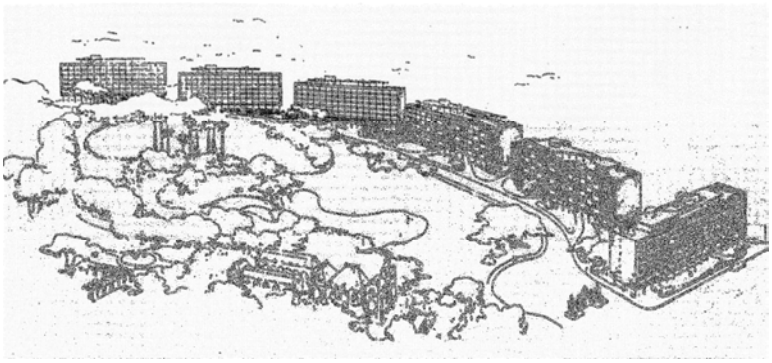
El extraño, un viejo de bastón oscuro y sombrero panamá, se detiene, levanta la vista divertido, le sonríe. Tiene la sonrisa más franca e infantil que Diello haya visto jamás en la cara de un hombre. ¿La placa del ciervo rampante? ¡Pero no, mi estimado! La colocó la intendencia porque no encontraba otra forma de que los conductores bajaran la velocidad. Aquí no hay venados, pero hay varios tipos de aves de estanque que con frecuencia cruzan el camino y corren riesgo de ser aplastadas por los coches. Usted sabe, son demasiado bajas para distinguirlas a través del parabrisas... si uno está demasiado cerca, claro.

Diello le agradece la información, lo saluda inclinando levemente la cabeza y retoma el paseo, con una indisimulable sonrisa en los labios. No puede dejar de pensar cuánto le está gustando ese país de pistas falsas.

Pasa el Palacio Guinle y sigue el curso de la calle, que cambia de nombre y se hace más empinada. Al llegar a una bifurcación, dobla a la derecha, y luego vuelve a subir y a doblar a la derecha, y así, entre meandros, alcanza un punto en que los adoquines se interrumpen, no en la selva antigua sino en un portón herrumbrado. Diello se aproxima y ve a través de la verja un lote amplio cubierto de decenas y tal vez centenares de hileras de plantas y pequeños árboles que crecen en macetas de caucho: un vivero.

Se queda mirando, abstraído del resto del entorno, tal vez incluso del presente, y sólo vuelve en sí después de algunos minutos. Hay algo en esa fábrica entre natural y humana que lo intriga. Regresa involuntariamente a sus divagaciones y de pronto entiende. El origen, se dice. El origen de los árboles de la ciudad. Todo sale de aquí. Si esto no existiera, no habría sombra de árboles. El origen, repite. Una fábrica escondida, una fábrica que nadie ve. Y se queda otro rato mirando.

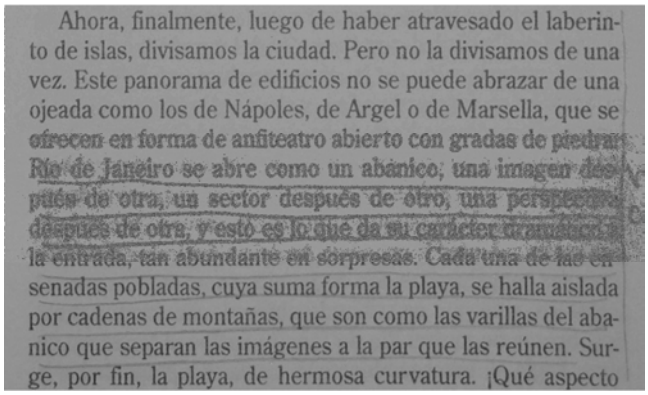
Y luego baja, por la única calle por la que puede bajar, hasta que vuelve a la bifurcación, y decide seguir doblando a la derecha. Y luego, otra bifurcación, y otra vez a la derecha. Y al doblar siempre a la derecha ha tomado un camino distinto al que tomó para llegar hasta allá arriba. Ahora está en la Rua das Laranjeiras, pero como a unos seiscientos metros al oeste del Largo do Machado, ya dispuesto a volver a casa. En esa misma esquina lo espera su chofer en un lindo Buick Roadmaster.



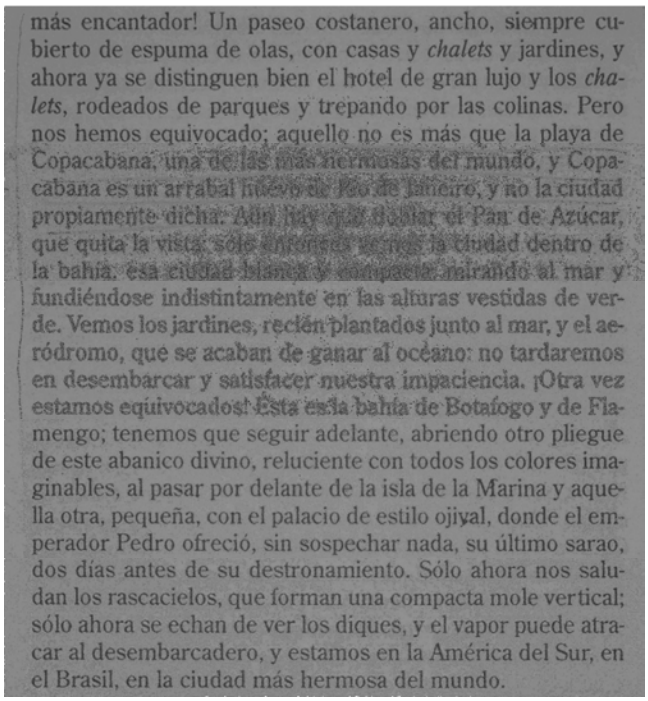
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Durante meses intentamos localizar la villa de Diello, de mil modos, sin llegar a nada. Por otra parte, era de esperar. La película no aportaba ninguna pista sobre su posible ubicación. Pero nosotros estábamos convencidos de que íbamos a encontrarla. Así que la buscamos por todas partes: en guías turísticas, viejas y nuevas, en estampas de libros de historia de la arquitectura y de historia del arte, en libros de antropología urbana, de historia política e incluso –cosa rarísima– de historia inmobiliaria, en libros de gastronomía, en novelas, en planos, en mapas, en folletos, en revistas de interés general y particular. Hasta que reunimos motivos suficientes para enfrentar la derrota con resignación.

Sin embargo, bastó que abandonáramos la búsqueda para que el deseo se reavivase. Y a los pocos días, una linda y clara mañana, la lectura de un fragmento de *Brasil. País del futuro* (publicado en 1941, pero escrito en 1938) nos dejó la extraña convicción de que los ojos de Zweig, al recorrer la costa carioca, habían visto la villa que Diello compraría más tarde:



Ahora, finalmente, luego de haber atravesado el laberinto de islas, divisamos la ciudad. Pero no la divisamos de una vez. Este panorama de edificios no se puede abrazar de una ojeada como los de Nápoles, de Argel o de Marsella, que se ofrecen en forma de anfiteatro abierto con gradas de piedra. Río de Janeiro se abre como un abanico; una imagen después de otra, un sector después de otro, una perspectiva después de otra, y esto es lo que da su carácter grandioso a la entrada, tan abundante en sorpresas. Cada una de las ensenadas pobladas, cuya suma forma la playa, se halla aislada por cadenas de montañas, que son como las varillas del abanico que separan las imágenes a la par que las reúnen. Surge, por fin, la playa, de hermosa curvatura. ¡Qué aspecto



más encantador! Un paseo costanero, ancho, siempre cubierto de espuma de olas, con casas y *chalets* y jardines, y ahora ya se distinguen bien el hotel de gran lujo y los *chalets*, rodeados de parques y trepando por las colinas. Pero nos hemos equivocado; aquello no es más que la playa de Copacabana, una de las más hermosas del mundo, y Copacabana es un arrabal nuevo de Río de Janeiro, y no la ciudad propiamente dicha. Aún hay que doblar el Pan de Azúcar, que quita la vista; sólo entonces vemos la ciudad dentro de la bahía, esa ciudad blanca y compacta, reirando al mar y fundiéndose indistintamente en las alturas vestidas de verde. Vemos los jardines, recién plantados junto al mar, y el aeródromo, que se acaban de ganar al océano: no tardaremos en desembarcar y satisfacer nuestra impaciencia. ¡Otra vez estamos equivocados! Esta es la bahía de Botafogo y de Flamengo; tenemos que seguir adelante, abriendo otro pliegue de este abanico divino, reluciente con todos los colores imaginables, al pasar por delante de la isla de la Marina y aquella otra, pequeña, con el palacio de estilo ojival, donde el emperador Pedro ofreció, sin sospechar nada, su último sarao, dos días antes de su destronamiento. Sólo ahora nos saludan los rascacielos, que forman una compacta mole vertical; sólo ahora se echan de ver los diques, y el vapor puede atracar al desembarcadero, y estamos en la América del Sur, en el Brasil, en la ciudad más hermosa del mundo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

De qué modo habrá reverberado ese sueño en el alma de Diello, como para que la villa del hombre de saco blanco de etiqueta, situada junto a los muelles, fuese ahora una villa desde donde se veía precisamente el Pan de Azúcar, que sólo podría quedar reflejado en el vidrio si esta otra villa se encontrase en algún punto, tal vez, de la subida de Tavares Bastos, o incluso algo más atrás, en ciertos recodos de la ladera sur de Santa Teresa, todos distantes algunos kilómetros del puerto. Lugares, de hecho, bastante apartados, perfectos para un alma solitaria que, sin embargo, añora pertenecer a un círculo en el que unos pocos, con la misma discreción o indiferencia que lo caracterizan a él, den señales de apreciar su vestuario, sus maneras, su inteligencia fulminante.

Cierto día, pese a todo, como de la nada, producto de una pura iluminación, nos vinieron a la memoria unas fotos que habíamos tomado turísticamente en el invierno de 2009, desde uno de los pisos altos del Hotel Novo Mundo, nostálgico león tendido sobre la Praia do Flamengo. Una de esas fotos, redimida de nuestros archivos de viaje, sobresalió inmediatamente de las demás, despertando en nosotros asociaciones repentinas.

Fue compararla con la imagen en el vidrio de la puerta de la villa de Diello,

y reencuadrarla,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

para descubrir, embargados de profunda emoción, que habíamos cruzado un umbral hasta entonces ni siquiera entrevisto.

No menos emocionante era darnos cuenta de que, mucho antes de interesarnos por Diello, por la historia de su vínculo con Rio, y por el propio destino de Rio, habíamos ocupado temporariamente el solar de la villa que alguna vez había sido de su propiedad. ¿Habíamos percibido su huella de algún modo y con el tiempo la habíamos olvidado? ¿Se había dirigido a nosotros con mensajes en clave que no estuvimos en condiciones de interpretar?

Pronto supimos que el Novo Mundo había empezado a construirse en 1947 –dos o tres años después del segundo y definitivo viaje de Diello al Brasil–, pero se había abierto al público recién en 1950. Justo el lapso de tiempo para que, después de los sucesos que apartarían definitivamente a Diello de su primera casa[54], ésta fuese demolida y empezara la obra del hotel.

Ahora que conocíamos el emplazamiento exacto, no obstante, una intuición se había superpuesto inmediatamente a la primera, haciéndonos ver que, si desde el balcón de la residencia de Diello se tenía este panorama…

su reflejo debería haberse visto así:

Un silencio profundo sobrevino en nuestro corazón. Como si algo del corazón del propio Diello se nos hubiese revelado. Ese reflejo, en efecto, era imposible. Salvo que se tratara del reflejo de un reflejo, cosa bastante improbable, y en todo caso superflua en una película que no reparaba en esa clase de mecanismos. Más lógico hubiera sido que se produjese una rotación horizontal de la imagen en el propio film. ¿Pero con qué fines? Cualquiera fuese la verdad, era necesario admitir que nunca había habido reflejo en el vidrio (y tal vez ni siquiera había habido vidrio). Ninguna vista de ninguna montaña ni de ningún edificio de Rio comprendía ese panorama del Pan de Azúcar. Alguien debía de haber sacado la foto en sueños.

[54] Los sucesos son: la visita de Santos y Da Costa, el embargo de los bienes de Diello, la orden de captura pendiente sobre él durante veinte años, su desaparición inexplicable.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Al enterarse, Diello da un saltito dentro del cuadro. El lugar que pisa, todo su entorno, no tienen ni siquiera la consistencia de sus sueños. Y, sin embargo, no le preocupan en sí las incongruencias del mundo, sino el hecho de que su propia vida pueda volverse de golpe tan frágil.

Enseguida recapacita. Acaso pueda ver en esa incertidumbre la promesa de visiones que nadie tuvo. El cine logró lo que no logró ninguna otra forma de realidad, piensa él. Luego se da vuelta y observa el cuadro en el que se encuentra: observa la veranda, el vidrio, el ahora dudoso paisaje, y teniendo en cuenta todas las películas que vio hasta ese momento, se pregunta cuántos otros habrán pasado por su misma situación. No obstante, cree que los más inteligentes sólo pueden haberse sentido excitados, si no directamente desafiados.

Visto así, le parece excepcional. Cree que es por la malicia de esos detalles que millones de personas han soñado con Rio como lo han soñado. Desde luego, él sabe que es uno de ellos y que, además, el hecho de ser consciente de estar en medio de la escena que incluye ese cuadro implica, sin margen de error, que él está rodeado de más de una realidad.

¿Acaso la Staviska no había diseñado ante sus propios ojos el diagrama de una vida en común que, al final, había demostrado ser un simple escenario y una trampa? Y el gobierno nazi, ¿no le había dado una lección humillante al dejar en evidencia su propia candidez? Diello había sido el actor involuntario de un teatro inadvertido. Lo habían usado con una facilidad casi vulgar, y, para colmo, lo habían dejado a las puertas de la cárcel.

Y el propio sueño con el que él siempre había soñado, el sueño de una vida en Rio, ¿era acaso, finalmente, algo más que un sueño? Había perdido a la Staviska y la mitad o más del dinero de los alemanes. ¿Tenía derecho a no perderlo todo definitivamente? Tal vez podía aferrarse al último pedazo de existencia que le quedaba y, lentamente, en el poco Rio en el que pudiera vivir sin verlo desvanecerse, encontrar la forma de renacer de sus cenizas.

En la época en que Diello aún no vislumbraba la manera de conseguir los recursos para instalarse en Sudamérica, pasaba horas adelantando su destino, como si ya viviera en él. Su biblioteca cubría dos paredes enteras del doble cuarto que le asignaba la delegación británica en Ankara. Había empezado a formarla cuando vivía en Londres, y seguía perfeccionándola en Turquía, con libros traídos de todas partes del mundo, por toda clase de gente, en todas las circunstancias imaginables. De las cuales la más repetida era el exilio repentino a causa de la guerra (la Segunda Guerra), en la que medio mundo estaba involucrado, incluyendo Brasil.

Esos libros, a veces esos despojos, acababan en librerías de viejo de la zona vieja de la capital turca,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

o eran prácticamente abandonados en las embajadas por quienes lograban obtener el salvoconducto que los llevaría a regiones más seguras del globo y, en consecuencia, se veían obligados a viajar lo más ligeros posible. Diello, uno de los pocos que, en la premura y el peligro de la guerra, tenía la sangre fría suficiente como para leer, accionaba algunos contactos y accedía, antes de que se dispersaran, a esos invalorables restos afectivos que nadie, en tales circunstancias, estaba en condiciones de valorar.

Como es lógico, una parte significativa de los libros de su biblioteca, escritos en diversos idiomas, versaba sobre Rio de Janeiro y otros lugares y aspectos del Brasil. Una parte más específica correspondía a crónicas, memorias, dibujos y pinturas de viajeros de los cuatro rincones del mundo: Norteamérica, Australia, el África árabe, Medio Oriente.

Demos algunos ejemplos de esa biblioteca, que Diello finalmente logró trasladar a Rio. Empecemos por el artista aventurero Augustus Earle, británico nacido de una familia de artistas estadounidenses. Tras pintar *in situ* escenas y paisajes cariocas a comienzos de la década de 1820 (y luego, a comienzos de la de 1830), había viajado, entre otros innumerables destinos, por Perú, Nueva Zelandia, Filipinas, Malasia y la India. En otras palabras, había dado la vuelta al mundo. Y no una sola vez.

Este solo dato implica un doble efecto exponencial: que todas las naciones e islas en las que Earle estuvo no sólo oyeron hablar de Rio, sino que además lo vieron a través de los ojos del pintor. Y tratándose de la belleza fabulosa de la capital de un imperio (en 1830, hacía ocho que Brasil lo era), resulta estadísticamente imposible que estos relatos y vistas no hayan sido retransmitidos. Paisajes recién levantados a pincel a miles de kilómetros de cualquiera de esas costas, cuya exposición pública estaba garantizada desde el momento en que de ella dependían la reputación y la sobrevivencia del autor. Diello se preguntaba qué habrían pensado en Guam o las Carolinas de un autorretrato como éste.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

En 1980, cuatro años antes de la muerte de Diello, la historiadora del arte Jocelyn Hackforth-Jones publicó un bello estudio sobre la obra de Earle en el que explicitaba algunas claves –muy útiles para nuestro relato– del vínculo entre el artista viajero y el espectador de su época:

> "The first three decades of the nineteenth century were significant years in the history of travel art. While recent explorations had opened up vast new territories, these new lands were still unfamiliar to the man at home, whose appetite had been whetted by both written and verbal [*sic*] descriptions. As there was yet no photographic art, and as international travel was still slow and inefficient, the man at home suffered feelings of isolation and frustration. The travel artist, then, occupied a unique position, and his paintings or published views, conjuring up an impression of distant places, were greatly in demand and were highly prized by their purchasers"[55].

Durante algunas semanas de 1832, Earle tuvo una suerte irrepetible: en viaje a bordo del famoso *Beagle*, compartió camarote con el joven Charles Darwin, justamente la persona que le daría fama al barco. Earle viajaba como *supernumerary artist* (artista de contrato temporario), infundido de un entusiasmo épico, pero la antipatía del capitán FitzRoy (otro famoso) y el asma lo obligaron a abandonar la expedición en Montevideo. Así es como *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, el primer gran libro de Darwin, no incluye ilustraciones de Earle, sino sólo de un tal Robert Taylor Pritchett, indescriptiblemente menos dotado. Pero antes de que el libro se difundiera (la primera edición es de 1839), diversas charlas y exhibiciones informales de los expedicionarios del *Beagle* permitieron dar a conocer Rio de Janeiro (o aportaron noticias recientes) en la Argentina, Chile, Tahití, Australia y Sudáfrica, entre otros muchos países y dependencias.

[55] "Las tres primeras décadas del siglo XIX fueron muy significativas para la historia del arte de viajeros. Si bien las exploraciones de la época habían descubierto vastos territorios, éstos seguían siendo extraños para el hombre recluido en el hogar. A quien, sin embargo, diversos relatos escritos y orales le habían abierto el apetito [por lo desconocido]. Como el arte fotográfico no existía aún, y los viajes internacionales eran todavía lentos e ineficientes, ese hombre padecía de aislamiento y frustración. El artista viajero, en consecuencia, ocupaba una posición única, y sus cuadros o paisajes impresos, al evocar lugares remotos, tenían gran demanda y eran altamente cotizados por sus compradores".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Existen más casos. Como dijimos, innumerables. El imberbe Adrien Aimé Taunay, hijo de Nicolas-Antoine Taunay, pintor relevante en Brasil, había pasado por Mauricio, Nueva Guinea, Hawái, Uruguay y Francia entre 1818 y 1820, a bordo del *Uranie*, no sabemos si mostrando, pero sí por lo menos refiriéndose a sus pinturas sobre Rio de Janeiro. Por desgracia, al regresar al Brasil, y no habiendo superado el cuarto de siglo, se ahogó en el intento de cruzar un río a nado.

No menos extremo es el caso de William Alexander, que llevó a bordo del *Lion* un importante conjunto de vistas de Rio de Janeiro hasta… la China, y en un año tan temprano como 1793.

Diello no se cansaba de tomar nota de estas singladuras. Fundamentalmente porque, a sus ojos, no eran sino preparaciones de la que él emprendería cuando llegase la hora. Por otro lado, como a todo ayuda de cámara, chofer o mayordomo, a Diello le sobraba tiempo para leer.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Teniendo en cuenta los viajes de tantos militares, científicos y artistas, uno diría que la hipótesis de que el mundo estaba al tanto de la belleza del trópico carioca queda probada. Y es cierto. Pero el fenómeno no se comprende en su verdadera dimensión si no se consideran algunos otros datos, todos abrumadores.

Durante la década de 1830, entraban por año a la bahía de Guanabara, en promedio, 320 naves inglesas, 280 estadounidenses, 250 brasileñas, 109 danesas y 90 francesas, lo que da un total de 1049. Si un barco tenía una capacidad de entre 130 y 270 pasajeros –en promedio, 200–, el número de hombres que anualmente divulgaban por el mundo noticias de Rio era casi 210.000, o sea, el equivalente a algo más del trece por ciento de la población de Londres, más de la cuarta parte de la población de París y algo más de la totalidad de la población de Rio de Janeiro por esa época. Difícil, por lo tanto, contabilizar el número de paisajes ejecutados por los artistas y técnicos expedicionarios que integraban esas tripulaciones (¿cuántos miles de esos paisajes simplemente se habrán perdido?). Y directamente imposible calcular el número de relatos que, con todas las deformaciones inherentes a la fastuosa oralidad, pasaron de marinero en marinero, de comerciante en comerciante, de prostituta en prostituta y de unos a otros en general.

De las cientos de pinturas que Diello había visto, la que más lo impresionaba era una de las cuatro acuarelas de la línea de costa de Rio que un tal Oswald Brierly había realizado, desde la cubierta del *Wanderer*, en algún momento entre 1833 y 1842.

Extraña, ¿no? Cualquier otro la hubiera pasado por alto, sin perder un segundo. Pero a Diello le interesaba porque era la que mejor confundía el cielo y las sierras, volviendo casi indistinto lo visible y lo invisible. Pero sobre todo, porque era el único paisaje que nadie, a no ser un geógrafo especializado en el área, hubiera podido identificar con la costa de Rio. Lo cual provocaba en Diello un peculiar instinto de propiedad.

Un invierno, Diello asiste a una función vespertina del Yeni Sinema, en Ankara.

La ciudad era prácticamente una aldea cuando, el 13 de octubre de 1923, Mustafá Kemal Atatürk la designa capital de la nueva República de Turquía, sustituta del Imperio Otomano. Diez días después, el joven Atatürk echa a los últimos ocupantes (ingleses, franceses, griegos, italianos) que se habían repartido la mitad del país tras la derrota otomana en la Primera Guerra. Diecinueve años más tarde, a Ulus, la milenaria zona vieja de Ankara, la rodea la nueva Yenişehir. Pero es en Ulus, entre ruinas celtas, gálatas, romanas, persas, donde se inauguran las primeras salas de cine. En el Yuni Sinema, sobre la Anafartalar Caddesi, a metros del Gençlik Parki, Diello asiste al estreno turco de *Saludos Amigos*. Es el 10 de julio de 1943.

El interés de Diello por la diplomacia se limita a lo imprescindible, y en cuanto logre el objetivo de su vida, será nulo. Pero las tareas diarias de la embajada, por fútiles que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

puedan parecer, lo obligan a desarrollar un sentido extra, gracias al cual conoce, antes de que se haga público, el proyecto político explicitado durante la guerra por medio de varias películas y algunas formas más directas de la propaganda. Ni bien empieza el film,

Diello se imagina vagamente un público latinoamericano y trata de discernir los efectos de esta gentileza súbita y mal disimulada. A algunos les revolverá el estómago y a otros les pasará desapercibida, pero la mayor parte se sentirá estúpidamente halagada por ser destinatarios de una estrategia en la que, sin saberlo entonces, jugarán el papel de las víctimas. Y diciendo esto, Diello dibuja en la sala a oscuras una instintiva mueca de desdén.

Ni siquiera en virtud de ese aspecto de *real politik*, *Saludos Amigos* es una película que él vaya a comentar con extraños. Diello vive sigilosamente en los fondos de la embajada, y casi no cultiva relaciones fuera del perímetro del jardín que la protege del resto del mundo. Aparte de la condesa y del embajador, tiene trato sólo con tres personas. Una es el dueño del restaurante Hakim –"corazón del corazón de Ulus", dice una placa sobre el dintel de la puerta–, quien dos años más tarde le proveerá el territorio seguro donde extorsionar simultáneamente a los servicios secretos alemán e inglés, que buscan eliminarlo por motivos opuestos.

La segunda de esas personas es el mayor coleccionista de parafernalia cinematográfica de Turquía. Diello se presenta en su casa varias veces a la semana, y cuando éste está, miran juntos una película, y si lo hacen, toman oporto, vodka o whisky y, ocasionalmente, fuman. Cuando no está, Diello ve películas que el otro ya vio, y las estudia, bebiendo y ocasionalmente fumando.

Por qué el coleccionista le abrió de tal modo las puertas de su casa, es de esa clase de alianzas inexplicables que sólo la simpatía profunda entre dos seres puede explicar. El coleccionista aspira menos a ser un *gentleman* que un hombre de acción y transformación, y su sentido político cae mucho más a la izquierda que el de cualquier otro hombre rico en Turquía. De ahí que no sólo no lo perturbe alternar con un valet, sino que encuentre en esa amistad un vehículo para someter sus pretensiones ideológicas a una verdad cotidiana. Sin embargo, lo único verdaderamente importante es que el coleccionista sabe valorar a Diello. Y lo que aprecia en él son tres cosas: su perspicacia, su pasión por el conocimiento y su incomparable aspiración a devenir un *gentleman*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Diello está sentado en una butaca de una sala de la nueva capital, y ve una película de la que desconfía, pero que lo lleva involuntariamente a relajarse. Sería incluso ridículo para alguien como él confesar que vio una película de animación de Walt Disney, y peor aún, que fantaseaba mientras la veía. Por conocer a la perfección los códigos de los hombres a los que sirve, y por aspirar a igualarlos, entiende que ver cine del montón es incluso menos distinguido que acostarse con una mujer de su clase. Pero igual lo ve, y es como si se drogara.

El último episodio de *Saludos Amigos* transcurre en la ciudad a la que él lenta pero inexorablemente se dirige, y hay más de un aspecto que exalta su corazón. Le sorprende que una película de ese género capture el aura de los casinos mejor que cualquier otra que conozca. Aunque es cierto que él nunca entró en un casino: sólo los vio de lejos, o desde el lado de afuera de la ventana, en noches frías, durante el insufrible viaje que lo llevó de Albania a Inglaterra. Más de una vez, a la espera de una combinación hacia el siguiente destino, se había alejado cuatro, cinco o más horas de la estación de tren y se había ido a las playas –eso fue en Rímini, en Mónaco y en Le Touquet– y, al pasearse por las *promenades* desiertas, mientras adivinaba el movimiento de la ruleta del casino distante, de luces solitarias, había sentido en sus huesos jóvenes todo el esplendor de una vida de fantasía.

No le cuesta reconocer esa silueta. Se sabe de memoria las películas de Carmen Miranda, incluso las anteriores a su debut en Hollywood. El coleccionista las mandó traer de Brasil, fascinado después de verla actuar por primera vez. De esas películas no pasaron más de cuatro años, pero Diello cree en Carmen Miranda como cree en el brillo de una moneda de oro. De ahí que, al reconocerla detrás del ventanal del casino de Urca, no le llame la atención que el cine ya la esté transformando en un mito.

La silueta de Carmen, además, sintetiza todo lo que él ama y que es justo de lo que él carece: el brillo, la emoción, la espontaneidad, el carisma. Durante las sesiones de cine, sin darse cuenta, actúa al revés de como lo hace en sus contactos humanos: deja correr las emociones. Y no porque, ahí adentro, sin luz, compartiendo la hipnosis del cine con desconocidos, o en el silencio penumbroso de la mansión del coleccionista, se sienta más invisible de lo habitual. Lo que le pasa durante esos devaneos es que él mismo deja de vigilarse.

Dado que el sueño de Diello era convertirse en un *gentleman*, alcanza para tener una idea de qué lugares frecuentaría una vez establecido en Rio:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Precisamente de este último, colocado como un alhajero en el corazón de la encantadora playita homónima, Carmen Miranda había salido para Estados Unidos en 1939. (La casa donde vivía en esa época sigue ahí, a unos cien metros del casino, casi completamente olvidada). En ese escenario, noche tras noche, Carmen llegaba al extremo de la excitación y la melancolía, una antítesis que alumbraba a todo el Brasil. Había logrado sintetizar una energía que era mucho mayor que la suya, que era la de un país, la de una cultura, la de una época incluso, y por eso ya estaba lista para imponerse en cualquier otro escenario, en el lugar que fuera. Y así fue. Le bastó su noche de debut en Broadway para que todas las grandes casas de espectáculo de Estados Unidos se disputasen su contrato. Y menos de un año más para actuar por primera vez en Hollywood y suscitar el fanatismo de públicos del mundo entero. Y una década y media más para quedar físicamente arruinada e irse a la tumba de un ataque al corazón.

Diello sin duda la adoraba. Cuando supo de su muerte repentina, el 5 de agosto de 1955, él llevaba diez u once años viviendo en Rio. Fue uno de los millones que asistió a su funeral.

Pero ahí está él ahora, en un casino como no hubiera imaginado en su vida. En medio de una algarabía lujosa y de a ratos caricaturescamente juvenil, vaga en silencio, reteniendo cada detalle,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

seleccionando gestos y actitudes que considera distinguidos, haciendo una reverencia discreta con la cabeza cuando alguien lo mira un instante más de lo normal, como queriendo iniciar una conversación.

No conversa con nadie. No está preparado. Por el momento, cree que lo mejor es mantener sus cartas de juego escondidas, no sólo hasta que se las aprenda de memoria, sino hasta que las haya hecho tan suyas que se haya olvidado incluso del esfuerzo que hizo por apropiárselas.

Toma un par de tragos, pierde algunas fichas en la ruleta, intercambia palabras mínimas e indispensables incluso con mozos y croupiers. Pasa por dos salones suntuosos antes de entrar en el más importante, al que llaman el Grill. El Grill tiene un gran escenario y una gran platea en herradura, recorrida por una doble baranda de bronce, y junto al escenario mayor, otro más chico –una plataforma de vidrio iluminada desde abajo– que sale a la superficie y se hunde varias veces durante la noche, presentando por vez un conjunto de baile, una orquestita, un *crooner*, una actriz de sketchs picante-pintorescos. En todos los casos se espera del espectador la misma emoción: al principio de cada número sólo se oye la música, y antes de que el efecto se estropee, lentamente el escenario trae a los *performers* a la vista del público.

Diello supo, porque muchas revistas de Occidente se hicieron eco de su visita, que durante el carnaval de 1942 el Urca había recibido a Orson Welles. El director de *La dama de Shanghái* estaba en Rio filmando una película comisionada por el gobierno de su país, y por causas no esclarecidas en ese momento pero sin duda vinculadas con el conflicto creciente entre un director con personalidad y un gobierno públicamente antiobrero, a Welles casi todo le había salido mal. Una de las secuelas de esas semanas nefastas y sin embargo inolvidables, es decir, brasileñas, fue la muerte de uno de los protagonistas de su película. Otra, no mejor: que el gobierno le impidiera terminarla.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Justo lo contrario de lo que había ocurrido un año antes con la visita de Walt Disney, de la que había resultado *Saludos Amigos*, de apabullante éxito mundial. (Diello detestaba la autosuficiencia paternal y bonachona de Walt Disney, pero seguía siendo un admirador de sus dibujos).

Muchos de los cantantes, actores y bailarines internacionales que pasaban por Rio lo hacían antes o después por Buenos Aires y, ocasionalmente, por *M*. De hecho, si pasaban por Rio era, la mayor parte de esas veces, porque antes habían sido contratados por teatros de Buenos Aires, y los cazadores de estrellas brasileños estudiaban las programaciones de estas salas para intentar introducir en la agenda de la estrella en viaje algunos shows en Rio. Diello sabía de estas operaciones por medio del chofer del agregado cultural en la embajada brasileña en Ankara, hombre de cultura incluso superior a la suya. Este hombre era su tercera amistad.

En la capital del Brasil, como en todas las playas occidentales del mundo, los casinos constituían la mayor atracción –sino la justificación última– de los balnearios. Diello incluso lo planteaba de esta manera: "Con tal de que tengan casinos, los balnearios pueden prescindir de todo lo demás, incluso de sus playas". De modo que la verdadera y última razón del largo viaje de Diello a Sudamérica, incluso la verdadera y última razón de su vida, no era propiamente Rio, sino los casinos de Rio. O, más exactamente, las noches de casino en Rio. Algo difícil de entender para quien no sea un *connaisseur*.

Claro que en ciertas vidas es mayor la hiel que la miel: aunque parezca perfectamente increíble, incluso aunque parezca perfectamente estúpido, a un año o dos de la llegada de Diello a Rio, un decreto presidencial prohibió el juego en todo el territorio

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

de la federación (y el decreto rige hasta el día de la fecha). Lo que supuso entre otras cosas que, de la noche a la mañana, miles de artistas –los miles de extraordinarios artistas musicales que sostenían y renovaban el espíritu del Brasil– se quedasen en la calle.

Estafado y sin rumbo, Diello pasó meses sin la mínima lucidez necesaria para salir a la busca de una alternativa. Su vida anterior, redimida por una imagen finalmente realizada, había perdido argumento. Sentía como si esa vida no hubiera pasado. O como si hubiera pasado en otra vida o en otra época.

Muchas veces llegó incluso a considerar la posibilidad de pegarse un tiro.

Para todos los escritores viajeros, sin excepción, el encanto de Rio empieza horas antes del desembarque, cuando la nave se aproxima con inconsciente reverencia a las costas troqueladas y fulgurantes, y el perfil montañoso se delinea al mismo tiempo que se oculta, sobreimprimiéndose, esfuminado por el cálido vapor salitroso que se cierne desde el mar. Esta es la llegada que el turista anhela, de la que ya le han hablado, o que ya ha visto en otras películas, o leído en otros libros.

(A este mismo turista el tiempo le mostrará otro aspecto de esas costas: que hasta la escena callejera más cotidiana, más imperceptible, está infiltrada por la grandiosidad de los paisajes que la rodean. Lo cual, desde cierto punto de vista, obligaría a defender el juicio, por otra parte tan universalmente asumido, de que no existe mayor bendición en el mundo para una ciudad; pero desde otro, el mero hecho, radicalmente objetivo y por lo tanto fortuito, de que una ciudad se encuentre cercada de semejantes panoramas, ha terminado por justificar, de manera inapelable y perversa, las descortesías y crímenes más atroces. Como si se dijese: nada de lo que se haga, por ruin que sea, opacará tanta belleza; ni nada de lo que se deje de hacer, por necesario que resulte, impedirá tanto esplendor).

A Diello le suscita especial simpatía un pasaje de *45 días y 30 marineros* (1933), novela de una curiosa argentina de origen noruego llamada Norah Lange, que narra el viaje del alter ego de ésta desde Buenos Aires hasta el país de sus ancestros. Leyendo el libro, Diello descubre tres o cuatro páginas dedicadas a Rio, donde Ingrid pasa un par de días indistintamente custodiada o perturbada por los treinta del título. Lo que a Diello le emociona de ese pasaje es un gesto: en el cénit de la madrugada, alguien golpea los nudillos contra la puerta del camarote de ella, anunciándole que en la costa ya se avistan los primeros signos de Rio.

Cuán eternamente impactantes son tantas imágenes de esa llegada a la bahía que, en la memoria de Diello, vive renaciendo de su propia destrucción, como un fénix no de fuego, sino de agua.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

"Jerry, you musn't miss this moment. There's only one first sailing into Rio's harbor"[56]. Esa es Charlotte Vale en *Now, Voyager*. Qué título, piensa Diello, si hasta parece que hubiese sido escrito para él.

A las pocas semanas de llegar a Rio de Janeiro, Diello no sólo pierde el aliciente esencial de las noches de casino. También se ve forzado a abandonar su primera casa. No obstante, a espaldas de cualquier amparo legal, compra una pequeña mansión en el Alto da Boa Vista. El método mediante el cual consigue el dinero es fácil de imaginar, si no de deducir, así que ahorraremos los detalles.

En esa mansión está ahora. Sentado a una mesa estrecha de tres metros de largo, dividida al medio por una lámpara que concentra toda la luz de la sala en un denso cono amarillo, Diello se aboca al análisis de algunos artículos de su colección, compuesta de fotos, postales, cintas, objetos y varias cosas más. "Jerry, you musn't miss this", murmura distraídamente, rememorando su propia entrada al puerto, la aparición de la figura fantasmal en el morro, la tarde que caía como piedras preciosas.

Separa y observa con lupa, varias veces esa noche, el fotograma de los personajes que se arraciman en un lugar del barco desde donde poder considerar mejor el Pan de Azúcar, y descubre en esos rostros toda la hermosura de un paisaje que sólo a ellos les está permitido ver. A ese cuadro le sucede otro de Charlotte y Jerry de espaldas, absortos (es una suposición) frente a un Pan de Azúcar que ahora ocupa casi todo el cuadro. A los ojos de Diello, una imagen sin importancia.

Piensa en Bette Davis con las manos sobre una baranda de utilería, mirando, al mismo tiempo, un Pan de Azúcar imaginario y relampagueos de escenas reales que ocurren más allá del set de filmación. Le gusta saber que esos rostros están rodeados de equipos, de técnicos, de extras, de tachos, de vestidos usados para otras escenas. Esa dualidad le parece más estimulante que si sólo estuvieran mirando un Pan de Azúcar auténtico o sólo uno de fantasía, pues cree que, de algún modo, ambos son verdad.

En cuanto a Charlotte Vale, es una mujer de unos cuarenta años que perdió las esperanzas de casarse. Diello se pregunta qué pasará por la mente de los actores cuando miran como si miraran un paisaje que en realidad no existe. Y Jerry, un hombre demasiado joven para vivir mal casado el resto de su vida. Diello se los

[56] "Jerry, no deberías perderte este momento. Hay sólo una primera entrada al puerto de Rio".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

imagina proyectando el paisaje con los ojos, hasta hacerlo presente en el set como un halo virtual. Se conocen en el barco, simpatizan inmediatamente, y Jerry le hace prometer a Charlotte que será su guía en Rio, ciudad que ella conoce de otro viaje. Diello querría estar en ese halo.

Ahí lo vemos a Jerry, a la derecha de Charlotte. El actor es austrohúngaro y puede figurar en los créditos como Paul Henreid, o Hernreid, o Hernried, según el país y la época del film. Un año más tarde, Diello lo verá en *Casablanca* en el papel de Victor Laszlo, loable héroe de la resistencia.

Ni las ya socialmente extintas cualidades del personaje –valor, entrega, abnegación, patriotismo–, ni el gesto final de Rick Blaine, ni la complicidad redentora del capitán Renault afectarán en nada los planes de un Diello fijo en la única imagen verdadera de su vida. Pero cuando, en una escena célebre, una cuadrilla de *petits* jerarcas nazis entone en el Rick's una canción patriótica alemana, y los parroquianos forzados por los nazis a huir a Marruecos se yergan y entonen más fuerte la Marsellesa, Diello se secará los ojos con un pañuelo de sarga. Es que además sabe –porque escucha, todos los días, retazos de conversaciones entre diplomáticos de las cinco partes del orbe, y sobre todo, conversa con su embajador mientras lo ayuda a vestirse–, que muchos de los actores franceses de la película son refugiados también en la vida real.

Resta decir lo obvio: Diello es la antítesis de Victor Laszlo. Menos evidente resulta que el destino natural de un héroe como Laszlo sea Estados Unidos, y el de un bandido como Diello, Rio de Janeiro. Pero es precisamente por esa razón que, años después, se sumará a la lista de criminales escapados a Sudamérica el protagonista de una película como *The Lavender's Hill Mob* (1951). Mera coincidencia o ironía algo subida de tono, lo cierto es que Diello asistirá al estreno de esta última película en

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Rio. Allí, en la soberbia sala del cine São Luiz, justo frente al Largo do Machado, Diello sentirá muchas veces a lo largo de la sesión una mezcla de autocomplacencia y condena incumplida.

(Repárese en el papagayo de la izquierda: basta su presencia para describir la clase de ambientes sospechosos que las películas para público masivo pretendían evocar. Que lo diga, si no, este cuadro del frente del salón más infame de Casablanca…

Quien tenga memoria recordará que, en el paisaje reflejado sobre el ventanal de la primera villa de Diello, aparecen, a la derecha, una punta del morro de Babilonia; a la izquierda, un filón del proverbial Pan de Azúcar; y al centro, la silueta como de perro echado del morro de Urca. Es la única imagen que la película ofrece de Rio de Janeiro, junto a este otro plano, que lo antecede:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Conocidos en la jerga como *stock shots* o *stock footage* (hay otros nombres), planos como éstos eran producto de la única clase de tomas que se realizaba en exteriores en los años de oro de Hollywood y, por lo tanto, los únicos que permitían conectar la historia narrada con algo distinto de los decorados del cine de estudio, que, por realistas que fueran, nunca dejaban de percibirse sino como decorados. No obstante su combinación con exteriores naturales, solían inducir en el espectador una persistente sensación de artificialidad, al punto de que, muchas veces, éste inventaba secuencias o historias completas en paralelo a las que estaba viendo en la película.

¿Existió o no aquel corresponsal de segunda o tercera categoría que grababa siempre la misma toma desde el Cristo Redentor, cada vez que alguien en California pretendía ambientar una película en Rio? Alcanzaba con que alguna de las decenas o cientos de secretarias de cualquiera de los ocho estudios que controlaban Hollywood en aquellos tiempos le cursase una llamadita telefónica, muy costosa por breve que fuera, para que, inmediatamente después de colgar el tubo, el corresponsal cargara su equipo portátil al hombro, lo metiera en el portaequipajes del coche, subiese por selváticos caminos de cornisa hasta la playa de estacionamiento que todavía existe casi en la cima del Corcovado, saludara con gesto tímido a los porteros, que debían de tratarlo como a un cliente de toda la vida, subiese la monumental escalera italiana como quien asciende a unos cielos saturados y, desde la terraza apoyada como una bandeja a los pies del Cristo, pasase una hora, dos a lo sumo, capturando la magnífica vista tan conocida de todos. Changa o misión contrastante con la vida diaria de este mismo individuo, un gringo asentado en Rio de Janeiro después de trabajar como cámara de la televisión inglesa, y que había tenido la fortuna de echarse a perder en Brasil, donde producía cortos de noticias para las salas de cine locales.

Sentado a su mesa, Diello dispone una al lado de la otra tres tiras de celuloide, a una altura en la que coinciden los fotogramas del mismo paisaje.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Observa cómo varía la luz de cuadro en cuadro, cómo en unos hay más edificios que en otros, cómo en unos la ciudad avanza más sobre el agua que en otros. Corresponden a películas distintas, y están ordenados sobre la mesa por fecha de estreno: *Now, Voyager* (1942), *Notorious* (1946), *Road to Rio* (1947). En principio, piensa Diello, los estudios no tendrían por qué preocuparse por unas repeticiones que el público jamás va a percibir. Los cuadros aparecen en pantalla como máximo un par de segundos, cada tres, cuatro años; excepcionalmente de un año al otro. Pero un espíritu sutil no las toleraría. Pasaría noches en vela pensando en esas mínimas fallas, insoportables para quien las conoce, para quien las produjo, para quien es responsable por ellas. Sólo las dejaría pasar si, plantadas de ese modo, fueran a servirle en un futuro para otros fines.

Diello se levanta de la larga y estrecha mesa de madera del escritorio de su casa del Alto da Boa Vista y va hacia la cocina, algo avejentada después de tantos años.

A través de una ventanita del corredor, muy al pasar, recibe en la frente, justo encima de los ojos, el reflejo de un resplandeciente triángulo de arena de la playa de São Conrado, que se duerme a lo lejos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

No es que el Largo do Machado sea un lugar fuera de lo común. Tiene una fuente desagradable y mal cuidada (aunque la remate una estatua de Canova), una iglesia imponente por fuera y estéril por dentro, un tránsito incomprensible. ¿Entonces? Es simplemente que allí tuvieron lugar los sucesos más significativos de los veinte años de Diello en Rio. Un rectángulo mágico donde transcurrió todo lo más valioso que hubo en su vida. Como si ése y no otro fuese el gran escenario al que estaba destinado. Así que a veces –como cuando le compra flores a algún florista de la plaza–, toma consciencia de lo importante de ese acto nimio y estrictamente personal.

Quién se hubiese arriesgado a predecir que veinte años en Rio pasarían tan lejos de las playas. O más bien, con tanta prevalencia de una plaza tradicional e inexpresiva –y sin embargo, el Largo do Machado tenía algo único, inexpresable– por sobre unas playas míticas, a las que, por cierto, él había frecuentado más que nada de noche, pero que no le habían proporcionado toda la felicidad que esperaba de ellas.

Cuando se construyó el Aterro do Flamengo, que pasa a una cuadra del Largo, Diello fue tomado por una especie de dicha inconsciente. Porque ese parque pictórico y grandioso, con sus varios colchones de especies vegetales y sus carriles para bólidos, suponía un filtro entre los edificios y la playa. Lo cual daba ventajas no sólo físicas. En realidad, la más importante era energética: para quien quisiese permanecer cerca de la playa sin ser arruinado, con el tiempo, por una irreversible sensación de lasitud, el aterro constituía un instrumento de cierta eficacia.

El Largo do Machado había sido su campo de operaciones. Pero eso Diello lo había entendido con el tiempo. Su campo de operaciones y su laboratorio, donde había hecho todos los ensayos necesarios para vivir en la ciudad de su vida como un prófugo relativamente libre, sin la angustia de la persecución. Porque en ese rectángulo había aprendido a evadir el acecho de la policía, cuya presencia reforzada parecía responder al único propósito de ponerle una soga al cuello, a sabiendas de que le era un lugar imprescindible.

De ese cerco, a pesar de todo, Diello siempre había escapado, y lo que es mejor, lo había hecho sin esfuerzo. Y no porque su inteligencia se hubiera mantenido en guardia (un hábito, por lo demás, que nunca iba a abandonarlo), sino porque había descubierto el truco que, ante el menor peligro, lo volvía perfectamente invisible.

De modo que si quería comprar flores, se acercaba tranquilamente a cualquier puesto y, ni bien reconocía a un agente –y podía reconocerlo aunque estuviera de incógnito–, se esfumaba al instante, como si se hubiera tratado de una alucinación de su perseguidor. Le bastaba con ponerse en una perspectiva que le fuera propicia para que el otro no lo viera, y modificar ligeramente su posición cada vez que lo necesitase, para que el otro directamente no volviera verlo. Era un arte que había aprendido a manejar con sutileza, y también con rigor.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Dicho así puede parecer simplista, es verdad. Porque el mecanismo de Diello era ciertamente más laborioso. De tanto transitar la plaza, él se había dado cuenta de que el modo en que cada transeúnte se representaba el lugar –y las cosas, grandes o pequeñas, que distinguiera en él– estaba sujeto a sus acciones, gestos, ideas y expectativas más afianzados. Y a la vez, a los efectos de una variedad de representaciones ajenas sobre las propias. De modo que, en cierto sentido, no había un Largo, sino infinitos. Y en otro, no había infinitos Largos, sino unos pocos.

Diello había descubierto que los puntos ciegos de una persona –porque uno o bien ve un instante del panorama, y ningún detalle dentro de él, o bien un detalle magnificado, pero sólo ese detalle– eran combinables con los de todas las demás, al punto de que en un espacio como el Largo podían coexistir, en un momento cualquiera, innumerables corredores virtuales de no-imagen, invisibles para la mayoría.

A lo que se sumaba la cantidad no menos numerosa de mundos imaginarios puestos a la vista de todos mediante carteles –inclusive los había en los cuerpos de algunas personas: los hombres sándwich–, pequeñas representaciones callejeras –teatrales o de cualquier otro tipo–, o simples engaños, formas primarias de la estafa o sutiles del robo. Toda suerte de representaciones, con sus decorados, sus actores, sus espectadores y sus demiurgos.

Pero el mayor efecto distractor era el que producía el paisaje, espejismo cotidiano en la vida de la ciudad. Una belleza discretamente hipnótica que borraba del sistema perceptivo distintas habilidades no ligadas a la contemplación y al éxtasis. Nada grave y, a la vez, de un efecto visiblemente dañino, que podía manifestarse, por ejemplo, en una charla, en medio de la cual uno, varios o la totalidad de los interlocutores eran embargados por una puesta de sol en Ipanema, o por la silueta del Cristo del Corcovado un mediodía en Botafogo.

Pero de ninguno de estos mecanismos se podía sacar provecho individualmente. Lo esencial era aprender sus posibles combinaciones, y luego entrenarse para saber aplicarlos según la ocasión. Para lo cual hacía falta paciencia para observar, perseverancia para formar un método y una atención bien entrenada.

Nada de toda esta técnica para desaparecer, en conclusión, dependía de fenómenos extraordinarios. Todo el problema consistía en saber aprovechar el instante preciso. Algo a lo que la experiencia de rateros, prestidigitadores, jugadores y vendedores ambulantes tenía consejos que aportar.

Diello, hay que decirlo, sentía gusto o había aprendido a sentir gusto por su vida de prófugo. No tanto a causa de la adrenalina que le producía, como por la invisibilidad que le garantizaba. De nada podía gozar con más entusiasmo que de esa invisibilidad que, al mismo tiempo, le permitía verlo todo.

Estaba sobre aviso, porque la conclusión de otra película de Mankiewicz había sido anunciada a fines de marzo. El mayordomo, bautizado Arthur por una especie de anticipada parodia de su destino, le había dejado el *Correio da Manhã* sobre la mesa de la sala del desayuno, junto con el té, el pan con jamón y las frutas (mango, naranja y

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

carambola), y se había ido a pasar el día a Petrópolis, donde Priya, su compañera, una hindú del mismo poblado que él, trabajaba como ama de llaves de una villa de la Rua da Imperatriz. Lo más probable es que, en el poco tiempo que pudieran estar juntos –porque los dueños visitaban la villa los fines de semana–, además de hacer el amor, tomaran un vasito de cachaza en una confitería sobre la Rua Moreira da Fonseca llamada D´Angelo.

En el lento desayuno de ese domingo, después de una espera rara e interminable, Diello se encuentra por fin con el anuncio del estreno brasileño y una escueta reseña crítica. Son las 9.30 del 20 de julio de 1952 y siente un malestar súbito. Se incorpora. Un mareo lo deja en pie, como flotando. Cuando recupera el equilibrio, decide volver a acostarse y se queda mirando el techo hasta el mediodía.

Correio da Manhã

5º CADERNO — RIO DE JANEIRO, DOMINGO, 20 DE JULHO DE 1952

CARTAZES

BASILIO

ÇÃO

James Mason, Danielle Darrieux "5 DEDOS"

(Continua na 3.ª pág. do 2.º

CINEMA

RÁDIO

Pese a todo, a las 13 está listo para salir. Irá a almorzar al café Lamas, como todos los mediodías, y después de una pausa regular de media hora, durante la cual leerá *O Globo*, tomará un café con una gota de leche.

El chofer también tiene el día libre. Diello se sube a su Buick, ahora más añejo, lo larga por una de las cuestas del macizo da Tijuca, bordea el margen norte de la Lagoa, atraviesa Humaitá y Botafogo en línea casi recta, y en veintiocho minutos estaciona en el Largo do Machado, frente al cine São Luiz, debajo del cual está el Lamas.

Que el Lamas quede justo debajo del São Luiz se convierte, ese domingo, en una ironía repudiable. Pero los hábitos, dice Diello para sí mismo, a veces son más que hábitos: son una maldición. Antes de bajarse del coche, un empleado del Lamas, una especie de falso botones, le abre la puerta y le da las buenas tardes con una sonrisa

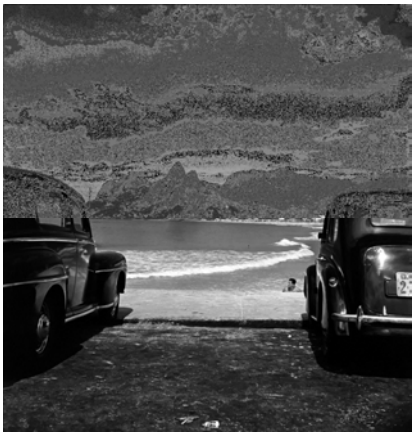
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

dentífrica. Diello le devuelve el saludo, entra al salón, se sienta a su mesa de siempre y ordena un *escalopinho ao molho madeira*.

Al salir del café, y aunque trate por un instante de evitarlo, se acerca a la cartelera del cine São Luiz. No asistirá al estreno por nada del mundo, pero igual se detiene y lee las novedades. La función es a las 18.

Diello se aleja como si nunca hubiera estado ahí. Se sube al coche –el falso botones vuelve a abrirle la puerta y recibe dos billetes nuevos por el servicio– y se encamina hacia las playas. Toma la Praia do Flamengo –por suerte no hizo falta pasar delante del recién estrenado Hotel Novo Mundo[57], que queda un poco más allá del Largo, sobre la playa–, rodea el Morro da Viúva, se deja llevar por la cinta asfáltica que abraza delicadamente la ensenada de Botafogo, entra en el túnel que desemboca en la Avenida Princesa Isabel, al llegar a la costa toma la Avenida Atlântica, Copacabana le muestra un esplendor blanquecino, atenuado por el invierno, observa los altos *buildings*, casi todos blancos, macizos, imperiales, a la altura del Posto 5 lo asalta una imagen de Anna Staviska, demasiado fugaz para recordarla, gira para entrar en la Rua Joaquim Nabuco, y a último momento decide parar justo ahí, en ese recodo de la playa donde está el Posto 6, las barcas de pescadores, la entrada del Fuerte. Estaciona, baja y, a último minuto, cambia de rumbo y se deja llevar hacia Ipanema.

En comparación con los veranos, la playa parece increíblemente despejada. Da la vuelta por la punta de la Rua Francisco Bering, vestido de traje blanco de lino y con un sombrero beige claro encajado en la testa. Dos niños pasan corriendo delante de él. En la excitación, uno de ellos lo choca, se ríe, y enseguida el otro se contagia. Diello hace el gesto de acariciarle la frente al primero. Los niños retoman la carrera hacia la punta de Arpoador. Hacia ese lado pensaba ir él también. Los sigue, mientras los ve alejarse dando vueltas, riendo como locos. Se detiene bien al comienzo de la piedra enorme y mira hacia el poniente.



[57] Otra ironía: unos meses antes, desde un piso alto del hotel, un camarógrafo –¿el corresponsal británico de segunda o tercera categoría?– probablemente hace para *Five Fingers* la toma del balcón de la villa de Diello, a la que después, en posproducción, se le añadirán el reflejo del Pan de Azúcar sobre el vidrio y la imagen de Diello en persona.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Sería fácil, demasiado fácil, sospechar que estaba en nuestros planes dirigir a un Diello aturdido e inerme hacia el campo demarcado por la foto, ciertamente icónica, de José de Medeiros. Para los que no estaban al tanto, un personaje es un personaje en la medida en que logra abrirse paso por los laberintos de la personalidad del autor y puede hacerle ver a éste la diferencia de su destino.

Así que fue Diello quien decidió pasar de largo Copacabana y arrimarse hasta Arpoador, donde justo por esos días deambulaba Medeiros. Lo cual es muy distinto.

Ni siquiera se debería suponer que esta foto –que conocíamos, y cómo no– había estado agitándose en nuestro inconsciente, a la espera de que una confusa serie de causas se ordenase para que Diello acabara parado exactamente en el punto de vista que Medeiros eligió para su foto.

Cualquier suposición por el estilo carecería de fundamento. Porque que el personaje y la foto se reúnan no sólo es posible, sino además perfectamente razonable. El año del relato y el año de la imagen coinciden. El deseo del personaje de acercarse a ese punto de Arpoador y el deseo del fotógrafo de tomar una foto desde allí mismo son el mismo deseo. Sólo los diferencia la oportuna posesión y uso de una cámara. Las sensaciones de ambos ese día, en ese lugar, se sobreimprimen. El personaje puede ver exactamente lo que el fotógrafo seleccionó en la foto –y en un espectro mayor también– nada más y nada menos que porque él y su historia están hechos, al mismo tiempo, de escritura e imagen. Y entre estas dos, en efecto, la posibilidad de establecer puentes es múltiple y de fácil ejecución.

Justo en ese ángulo, con la vista perdida en las montañas, Diello siente el primer impulso. Sentado en un borde de la roca jorobada, casi tocando una porción de océano con la punta de los pies, hace de todo por contenerse, pero no le dan las fuerzas. El paisaje, al que está habituado pero que inevitablemente lo emociona, debilitó su resistencia. Diello fija la vista en el mar, espumoso y recurrente. El mar, amplitud sin forma y sin fondo. El mar.

Hace calor y se saca el leve saco de lino y el sombrero. Morro dos Irmãos, Pedra da Gávea, playa de São Conrado a lo lejos.

Se queda en traje de baño (lo tenía bajo el pantalón, quién sabe por qué) y se tira de cabeza al agua. Era eso.

El mar es una copa de enigmas. A medida que se hunde, Diello percibe las cambiantes texturas de las rocas, sus ángulos, los colores opacos de los cristales, las formas y consistencias de las plantas marinas. La visión es limitada, pero las manos también ven.
Se asoma a la superficie, mira entorno, vuelve a hundirse. Está dentro de una enorme, cadenciosa masa de lentitud submarina, hasta cuyos confines se extiende una quebrada de flores. Del lado de afuera, el cielo es límpido y vuelan gaviotas y urubúes. Diello se asoma, mira la superficie del mar y se ve a sí mismo como un pequeño bosque sobre un islote de piedra. Vuelve a sumergirse y a asomar la cabeza, y se ve a sí mismo como un honorable viejo barbudo, flotando entre algas y peces pequeños. Vuelve a sumergirse y ya no sale. No hay a dónde. La diferencia entre

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

adentro y afuera se diluyó (no es un efecto óptico, es una prueba sensible), él atraviesa en un lapso de tiempo infinitesimal estratos de realidad inconmensurables. Todo se entremezcla, pero no se funde ni desaparece. Todo está conectado a todo lo demás. Diello emerge abruptamente y tiene la certeza de estar viendo el mundo por primera vez.

Sale del agua, busca una toalla en el coche, se seca, deja la ropa en la parte trasera, pone el motor en marcha y, con el traje de baño todavía húmedo, regresa al Alto da Boa Vista mojando el asiento del conductor. Lo malo es que va a quedar una aureola.

A las 17:17 sale de su casa, se sube al Buick y enciende el motor otra vez. Está volviendo al Largo do Machado.

Baja el morro a máxima velocidad. Supera involuntariamente su último récord y llega al Largo en veintitrés minutos. Ni bien lo ve, el falso botones del Lamas, como siempre de pie en la vereda, detecta su ansiedad y se ofrece a estacionarle el auto. Diello rechaza la idea con un gesto mínimo y le pide, en cambio, otro tipo de favor: que haga la fila por él en la boletería del cine y le compre una entrada para *Five Fingers*. Él, mientras tanto, irá a buscar un hueco donde dejar el coche.

Diello sabe que el empleado del Lamas no necesita hacer fila. Tiene su pequeño negocio sucio con uno de los cajeros del cine, que le intercambia entradas gratis por una cerveza diaria en el café. El falso botones, en cambio, no sabe que Diello lo sabe y, a las 18:54, le entrega un ticket al precio de venta. Diello le da el dinero sin hacer comentarios y añade una propina que quintuplica el valor de una entrada de cine. Los dientes del falso botones rutilan.

El acomodador lo lleva hasta un asiento lateral y alejado de la pantalla, pero la pantalla es monstruosamente grande. La sala rebalsa esa noche: casi dos mil espíritus.

En el penúltimo año de la guerra, Diello, ayuda de cámara del embajador del Reino Unido en Turquía, le vende al gobierno nazi documentos británicos de alta confidencialidad. Uno de esos documentos detalla el plan de desembarque en Normandía. Con el dinero que reúna –una suma alarmante–, Diello planea establecerse en Rio. La condesa Staviska, linda viuda polaca privada de sus bienes por los avatares de la guerra, es su socia y actúa como si pudiera llegar a ser su amante. Casi toda la historia transcurre en la capital de Turquía.

Unos veinte años antes, Diello entra en la Bahía de Guanabara como mozo de a bordo de un barco decrépito. Desde el balcón de una villa recostada sobre la ladera de un morro, un hombre de saco blanco de etiqueta observa el tranquilo deslizarse de la nave desde cuya proa Diello descubre lentamente el panorama. Hasta que detecta la figura del hombre en lo alto y, pasmado por su presencia, por su entorno, por algo indescifrable, se jura a sí mismo que algún día será como él.

Tras sortear una sideral serie de obstáculos, Diello logra establecerse en Rio y compra la anhelada villa en los morros. Si algo lamenta, empero, es la traición de la condesa, que huye a Suiza con parte del dinero obtenido de los alemanes y la promesa de su amor incumplida.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Diello no había considerado la posibilidad de que lo reconociesen, hasta que la película empezó. De repente descubre la ventaja de estar escondido en un recodo de aquel nocturno palacio. Aunque, de haber podido elegir, no habría entrado nunca. Quiere escapar, pero también se siente cada vez más atrapado por la historia. Durante un rato se debate entre esas dos fuerzas, hasta que empieza a notar que no sólo nadie lo reconoce, sino que nadie le prestó atención ni una sola vez. ¿Cómo es posible, si él es el mismo de la pantalla y esa es su historia? Diello se debate ahora entre seguir viendo la película y encontrarle una explicación a la distancia que acaba de descubrir entre él y el que está en la pantalla.

Al terminar la función, espera hasta que todo el mundo salga. Por las dudas, el último en irse va a ser él. Una prudencia inútil. No lo reconocen ni siquiera con las luces de la sala prendidas.

Diello empalidece. Tiene ganas de correr detrás de los últimos espectadores y decirles que él es él. Darles todas las pruebas necesarias, con tal de que le crean. Por ejemplo, pronunciar algunas frases para que puedan constatar el fondo incuestionablemente albano de su acento inglés. O mantener una conversación más larga para que puedan verificar la pertinencia de sus modales, su astucia argumentativa, su amplia cultura general. Podrían incluso, tomando los recaudos necesarios, prestarse a dar fe de sus aborrecibles gestos de desprecio. Diello está dispuesto a todo. Se le ocurre ahora que incluso podría enfatizar cualquiera de esos rasgos y habilidades con tal de que le dijesen que sí, que sigue siendo quien es, o por lo menos que alguna vez fue el otro.

Pero los últimos espectadores ya se fueron. Y si los persiguiera por la calle, más aún en la oscuridad de esa noche, correría el riesgo de acabar en una comisaría. De ser finalmente atrapado, y atrapado de un modo, más que triste, patético.

Así que solo, último, abandona el cine São Luiz, ya iluminado apenas con los foquitos de las cornisas. En lugar de acercarse al Lamas y pedirle al falso botones que le busque su Roadmaster, dobla en la esquina, en dirección al mar. Las palmeras de la Praia do Flamengo se ven más esbeltas que nunca, aunque sea víspera de luna nueva y las iluminen apenas algunos faroles de calle y el interior de los últimos dos o tres departamentos que siguen animados a esa hora.

El Hotel Novo Mundo está próximo y él ya no quiere ni puede tomar otro camino. Pasa por delante de la puerta y no siente ni la húmeda sombra de su vieja casa, ni la memoria de los pocos días que la habitó. Un sueño al que llegó mucho más despacio de lo que tardó en dejarlo. Eso tal vez es la vida.

¿Y después qué? ¿Ver surgir esas arquitecturas radiantes, en sustitución de un pasado que casi no llegó a pasar? Todo borrado, como si antes no hubiera habido nada. Una esquina maldita. El resumen de su efímera existencia de extranjero pobre pero una vez triunfante, y de la larga vida de un prófugo al quien se le prohibió salir de la ciudad que amaba y que desde entonces existe pero como si en el fondo no existiera.

Ahora entiende por qué nadie lo reconoció en el cine: él no es James Mason.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

La tarde del día siguiente, Diello agrega a su colección el último separador de la serie carioca. Es el último, además, de toda la historia del cine y corresponde a la película de su vida.

Diello se sienta a disfrutar de la cena, los ojos dirigidos a un Pan de Azúcar 180 grados rotado sobre su eje.

Ni bien empieza a comer, el mayordomo le anuncia la visita del señor Da Costa, gerente del banco en el que guarda los ahorros seguidos de la operación con los nazis. Por lo inusual de la hora, Diello arquea sin querer las cejas, pero le indica que lo haga pasar. El señor Da Costa viene acompañado del señor Santos, funcionario del Departamento Brasileño de Investigaciones.

Una charla amable y sin importancia introduce el asunto de la visita: el gerente le informa que, tras algunas sospechas y subsiguientes investigaciones, se comprobó que para la compra de su mansión él había usado billetes falsos. Y que el depósito que había hecho en el banco era de puros billetes falsos también. Se imprimieron en Alemania, detalla Da Costa, y, hasta donde sabemos, esas series sólo circularon en tres países: Brasil, donde usted vive, Turquía, de donde usted viene, y Suiza.

Incrédulo al principio, con una incredulidad dura, implacable, Diello se incorpora, vuelve a arrimarse a la baranda del balcón y se echa a reír a carcajadas. Las visitas, todavía a los laterales de la mesa, se quedan mirándolo, indecisos. Santos le anuncia que está bajo arresto, Diello se levanta de la mesa. Tiene en la mano los documentos que lo incriminan, pero el viento que empieza a soplar en el instante en que él empieza a reírse –todo es coreográfico–, se los arrebata y los lleva lejos, quién sabe a dónde.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Diello se levanta de la mesa. Los documentos se acaban de perder, pero con seguridad Santos guarda copias. Es en ese instante que Santos y Da Costa se vuelven para ver la ensenada y el Pan de Azúcar, y advierten cómo todo cambió en el entorno, acomodándose al reflejo de un vidrio del que no habían tomado nota al entrar.

Por última vez, Diello se levanta de la mesa, va hacia la baranda del balcón y prende un cigarrillo. Los efectos pueden ser diversos, pero lo único que importa es que Diello no va a poder ser detenido. Después de un esfuerzo de años, aprendió por fin a pasar de una realidad a otra cuando mejor le parezca.

Por ejemplo, ahora.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

A los 56 años, con bigote y amplia sonrisa, Diello deja Rio por primera vez en dos décadas, para emprender un viaje en crucero por el sur del Brasil, el Uruguay y la Argentina. De estos dos últimos países conoce poco y lo conoce mal.

En la imagen, se lo distingue en las inmediaciones de la extinta confitería Normandie, frente a Playa *G*, en la faja costera sur de *M*. El edificio Terraza Palace, obra del internacionalmente célebre arquitecto catalán Antoni Bonet, despunta con su inconfundible estampa escalonada en el cuadrante superior derecho de la foto.

Como siempre en su vida, nuestro hombre pasa otra vez inadvertido entre la multitud de pasajeros –casi todos cariocas y paulistanos– que alegran la comitiva de turistas. Estamos a fines del verano de 1965 y Diello no puede mostrarse más relajado y feliz).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Noches de Copacabana mirando el mar

Rua Sá Ferreira casi Avenida Atlântica, a metros del Posto 5.

Especialmente por las noches, un olor a mierda de dar náuseas flota estacionado sobre la playa más famosa del mundo.

Sigo escribiendo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

El Aire Marítimo, domingo 16 de enero de 2011

"En los 50 y 60, *M* importó arquitectura brasileña"

Las hipótesis del arquitecto Ariel Suez suscitan la animadversión de los historiadores

Reportaje de Herminia Azul Siríaca

A la espera de una investigación definitiva sobre el particular, el arquitecto Ariel Suez transpira en el ojo de un debate que involucra, en la vereda hostil, a las personalidades más meritorias del medio académico nativo. "Impertinente", Suez sostiene que el corredor de edificios de la Plaza *C* y la loma de la avenida homónima, tanto como los construidos sobre la costa de la ciudad desde la Playa *G* hasta el Cabo *C*, acusan influencia de la arquitectura moderna brasileña. "No de la fase inicial, la de los grandes maestros, sino de la fase de vulgarización", aclara el especialista. "Es evidente, desde mi posición, que pese a la también evidente referencia al lenguaje de la arquitectura moderna internacional, basada en gran medida en las innovaciones de Le Corbusier, los edificios que investigué tienen un 'tono' brasileño. Esta afirmación es el corolario de un trabajo de campo consistente en el estudio de miles de casos tanto de *M* como de Rio de Janeiro, Niterói, San Pablo y otras ciudades del sudeste de Brasil. Hay algo que no se percibe a simple vista, ni siquiera recurriendo a métodos puramente técnicos, y es un, por decirlo así, *ethos* de estos edificios, que se traduce, desde mi punto de vista, de manera muy concreta. Como suele decirse, durante quinientos años se han mezclado en Brasil tres grupos étnicos principales: blancos, negros e indígenas, cada uno a su vez con población de diversas procedencias y características. Junto a éstos, han sido influyentes otras comunidades numéricamente inferiores, como la japonesa, la libanesa y la siria, y más cerca en el tiempo, la boliviana, la peruana y demás comunidades del continente. Pese a esta mezcla, o en virtud de ella, los rostros de los brasileños, por lo general, tienen una terminación redondeada. Pues bien, los edificios locales en litigio también son, si se me permite, 'redondeados'."

- ¿Qué elementos tiene para defender su hipótesis?, inquirió este matutino.

- Voy a responder a su pregunta con ejemplos. Compare usted cien *cobogós* brasileños con cien que usted haya encontrado en este balneario. Pese a la variedad inventiva en cuanto a materiales, morfología y utilizaciones, en todos los casos el principio invariable de la estructura *cobogó* es perfectamente obvia. El *cobogó* procede de Recife, en el nordeste del país, pero la arquitectura moderna brasileña lo difunde rápidamente por todas partes, también en el exterior.

- ¿Qué es un *cobogó*, arquitecto?

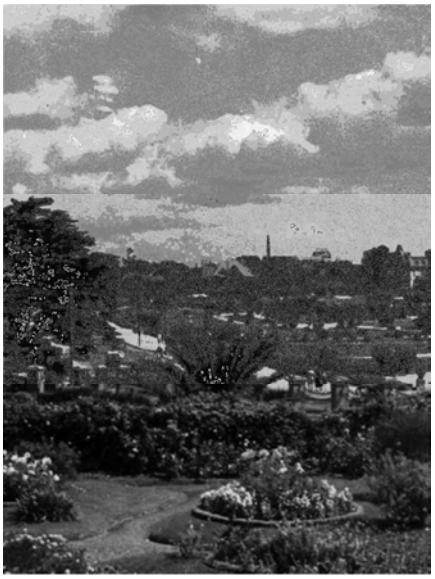
- Ah, sí, desde luego. Es la estructura geométrica que ve usted en este corredor.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Los formatos de las piezas modulares que conforman la estructura son infinitos".

Mientras argumenta, el arquitecto Suez señala parte del material fotográfico archivado en la computadora de su estudio del barrio de *P I*, justo frente al monumento a Coelho de Meirelles, portugués destacado como cónsul brasileño en la Argentina hacia 1850 que, según algunos disidentes –entre ellos, yo mismo–, fundó esta ciudad.

"Por lo general, se asocia el uso privado o urbanístico de palmeras ornamentales a un interés local por los trópicos. No es exactamente así. Algunas fotografías y planos atestiguan, por ejemplo, la presencia de esas palmeras hacia 1900. Pero vea este detalle del ambiente pintoresco que constituía el costero Paseo *G P*, desaparecido a fines de los treinta. En la foto se distingue un ejemplar maduro de la especie palma canaria, en medio de un abigarrado concierto vegetal.



"En efecto, el uso paisajístico de estas plantas incide poco en el conjunto. Esa especie, que no corresponde a las que el común de los espectadores identifica hoy con las playas tropicales, fue seleccionada como un elemento más dentro de un vasto surtido que no enfatiza, sino que más bien indiferencia, el origen de las partes, y que por eso mismo es típicamente pintoresco. Pero las palmeras asociadas a cierta tropicalidad van a cobrar auge justamente en los años cincuenta. ¿Por qué?", se pregunta Suez.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Y se responde: "En su programa tropicalizador, los *cobogós* hallan en las palmeras el necesario complemento paisajístico: ese es el quid. El fenómeno de la tropicalización de nuestras playas representa una de las tantas fases de modernización de *M*. (Hay quien asegura que ninguna de esas fases duró más de una década, y que tamaña aceleración produjo, acaso paradójicamente, el empobrecimiento y homogeneización del tejido urbano). En esa nueva fase, el modelo de playa francesa, de clima templado, arquitectura suntuosa y costumbres sedentarias, cede en favor del modelo de playa tropical, arquitectura reducida a sus elementos estructurales y estilo deportivo, modelo que sólo existe en fotos como la que usted puede ver aquí, correspondiente al vestíbulo de un extinto hotel de la calle *F*.

"Una síntesis de este problema lo propone la comedia de clase B *Dos locos en M*, de Lojo y Marini, que narra la amistad entre dos argentinos y un brasileño surgida de un encuentro fortuito en la costa local.

"Una parte importante del film sigue a los tres personajes en un paseo por el balneario, recurso narrativo simple que permite a los directores introducirse en un mundo poco explorado. Porque, ¿a quién se le hubiera ocurrido preguntarse qué pasaría si un brasileño visitara *M*?

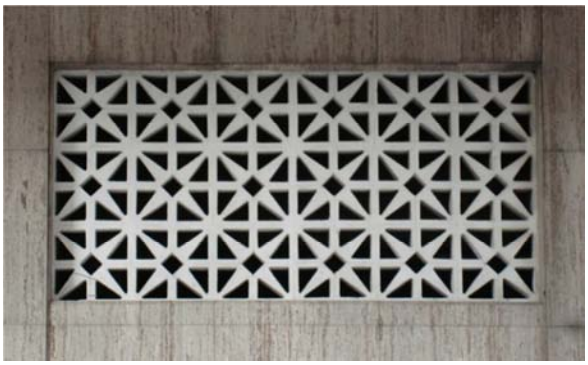
"Y sin embargo, fue esa misma pregunta la que condujo una investigación reciente del historiador Miguel Kogan a la descabellada constatación de que, a lo largo de los años sesenta, caravanas de brasileños llegaron a estas costas, en particular durante los festejos de año nuevo. El film de Lojo y Marini formula la pregunta en 2009, lo cual obliga a modificar el tenor de las respuestas.

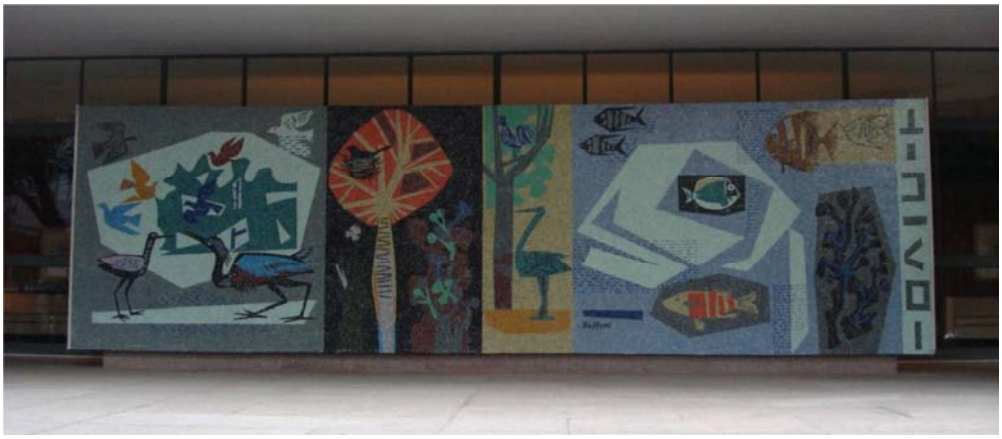
"Entre escenas y comentarios que hacen de la imbecilidad virtud, surge la ecuación que resume el momento del arribo de un Brasil a *M* y su encuentro con… una especie rara de otro Brasil".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

"No otra cosa estoy intentando demostrar con mis investigaciones. Lo que va a ver ahora es un número aleatorio de fotos tomadas por mí en *M* y las ciudades brasileñas que le mencioné. Dejo a su criterio definir a qué ciudad corresponde cada registro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA





PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Voces contrarias

El arquitecto Héctor de Schant, que por veinticinco años presidió la cátedra de Historia de la Arquitectura del siglo XX de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional, niega enfáticamente la hipótesis de Suez: "No es una hipótesis, es un error. Y Suez, un amateur". Consultado por este mismo medio, el legendario Alberto Bartolucci, cuya empresa, en las décadas del cincuenta y sesenta, ejecutó la yesería de gran número de los edificios en disputa, se suma a De Schant, con más cautela: "Nada que ver", sostuvo.

- ¿No cree oportuno revisar sus premisas?, le preguntó al arquitecto Suez este matutino.

- Al contrario. La negativa de estas personas sólo me estimula a demostrar que tengo razón. Para los edificios de *M* se empleó el mosaico conocido como venecita del mismo modo en que es posible ver en los edificios brasileños, y que histórica y culturalmente define el tono no sólo de esos edificios, sino también de otras manifestaciones culturales. El modo en que la venecita es combinada en los arreglos murales de los edificios brasileños, así como los motivos tanto figurativos como abstractos de las grandes piezas murales que se observan en los mismos, aparecen –reaparecen, habría que decir– en varios edificios de *M*, y con una fidelidad que no puede provocar sino alegría en alguien como yo. Si tuviera que abandonar esta hipótesis, sería por otra mucho más interesante: que el uso de la venecita en los murales de ciertos edificios de *M* directamente aceleró el proceso de vulgarización de la arquitectura moderna brasileña en nuestra ciudad. ¿Me entiende?

- Sería fascinante.

- Piense en las distintas fases de la historia de la arquitectura de *M*, todas caracterizadas por la emulación de arquitecturas foráneas, y cuyo efecto, en el caso más raro, es la generación de estilos propios. Tal lo que aconteció con los llamados chalets "estilo *M*", inspirados en el pintoresquismo de las mansiones veraniegas del cambio de siglo, a su vez inspiradas en las villas decimonónicas y de comienzos del siglo XX de la costas vasco-francesa y normanda. Pues bien, y en resumen, mi teoría es que la tropicalización hacia la que *M* se encamina ya a mediados de los cincuenta, y sobre todo en los sesenta, es un fenómeno complejo que supera ampliamente la cuestión arquitectónica, pero que se expresa, entre otras cosas, en la imitación del "tono", o incluso del "aire" de los edificios de Brasil, todos los cuales, concedo, participaban de una tendencia internacional regionalista, que puede observarse también, por ejemplo, en Ciudad de México, Acapulco y varios puntos de Chile, Bolivia y Perú. Sólo que en cada uno de estos otros lugares, en virtud de la internacionalización del regionalismo, el "aire" o "tono" cambia. En el clima extrañamente desértico de Lima priman los colores tierra y la abstracción, lo cual condice con la tradición textil peruana. En los edificios brasileños, trátese de figuración o de geometría, predominan los colores marinos, por lo general luminosos y con la calidad del pastel, combinados con la simplicidad comunicativa del pop y el toque ingenuo del arte popular".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Más detalles

- Háblenos de los otros aspectos de la tropicalización, arquitecto.

- Me gustaría entonces ofrecerle algunas pruebas de las varias formas en que lo brasileño comienza a permear nuestro ambiente. Por empezar, por la difusión en la Argentina, y especialmente a través de *M*, yo no diría de la *cultura* moderna brasileña en general, pero sí de un cierto encanto de lo brasileño, sobre el que los medios de comunicación comienzan a poner énfasis. Estas imágenes se vehiculizan incluso por medio de la propia prensa brasileña. El efecto es una cierta aspiración de los argentinos a introducir en sus modos de vida elementos de la vida de nuestros vecinos, y muy en especial, el culto a un nuevo tipo de paisaje costero. Préstele atención a esta foto tomada por Dmitri Kessel en *M* (a juzgar por el parapeto y la posición del sol, tiendo a creer que se trata de la Playa *Ch*), probablemente en 1958.

"La imagen informa del hecho de que en *M* existen lectores de la revista de mayor circulación en el Brasil de la época. Cómo se dio este fenómeno, no tengo la más remota idea. Al menos no por ahora. Pero es un fenómeno particularmente extraño, si se considera el histórico ensimismamiento de Brasil. Prefiero no extenderme sobre el asunto, porque me exigiría desplegar una cantidad de argumentos históricos que creo innecesarios para nuestra conversación. Pero ciertamente uno de los efectos más decepcionantes de ese asilamiento es la incapacidad de nuestro vecino de tender puentes con el resto de América latina: ni la reconoce, ni pretende influir en ella. ¿Por qué entonces *O Cruzeiro* se leía aquí?"

"Entre tanto, Latinoamérica se ha interesado cada vez más por los imaginarios que Brasil difunde con pericia en el exterior, siendo Argentina, en específico, el país que más sueña con Brasil. Probablemente por ser el que pasó por modernizaciones más o menos de la misma intensidad y alcances que las de la Argentina (sobre todo de los cuarenta a los sesenta), y al mismo tiempo, por ofrecer una modernidad de puros contrastes con la nuestra. Ese contexto permite que, en cierto momento, *M* comience a adoptar la misma actitud que Buenos Aires y procure su propia brasileñización. Sólo que la brasileñidad no podía encarnar en Argentina sino en un contexto lo más parecido posible, es decir, en una playa. Y esa playa era *M*, ¿me sigue?

- Como si me llevara un Porsche.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

- Entonces pasemos a las pruebas. La primera proviene, aunque a usted le cueste creerlo, de un cuento de Antonio Tabucchi, "Carta desde Casablanca". La historia es tierna, se inicia en el jardín de la casa del guardabarreras de un pueblo toscano, y culmina una década más tarde en el escenario de un discreto *night club* de *M*. La historia, deduzco yo, transcurre a fines de los años cuarenta, a más tardar principios de los cincuenta. Y no se la voy a contar, por razones obvias, pero quiero subrayarle dos hechos: primero, en el jardín del comienzo de la historia sube al cielo una palmera a la que el protagonista y su familia han bautizado Giosefine, porque sus palmas les recuerdan los taparrabos que usaba Josephine Baker en algunas de sus presentaciones; y segundo, el niño de la familia, que en la vivacidad de la palmera Giosefine encuentra el consuelo de una niñez castigada por la melancolía y por un crimen nefando que el padre del niño comete contra la madre, sin que el lector venga nunca a descubrirlo, el niño, le decía, una noche en el *night club* de *M*, diez años más tarde, en medio de un arrebato causado por una situación especial –cuánto misterio, ¿no es cierto?–, como por arte de magia se convierte de maître en una delicada, sensual *chantesuse*, que con su repertorio internacional hace renacer en una noche, en un instante, en una eternidad suspendida, el escondido universo musical de su madre hace tantos años muerta. Y ese muchacho-muchacha pasa a llamarse, desde entonces, 'Giosefine'.

"Ahora bien, la *M* donde ella cantará noche tras noche para un público estremecido, era

> 'una ciudad fascinadora y extraña, desierta en la estación fría y llena a rebosar en los meses de vacaciones, con mastodónticos hoteles blancos, estilo finales de siglo, que en la estación muerta infundían melancolía; en aquella época era una ciudad de tripulantes exóticos

> y de viejos que la habían elegido para pasar en ella los últimos años de su vida y trataban de hacerse compañía mutuamente dándose cita a la hora del té en las terrazas de los hoteles o en los cafés-concierto donde orquestinas desafinadas tocaban tonadillas y tangos'[58].

"Y el *night club* de esa *M*, como no podía esperarse menos de nuestra argumentación, tiene un nombre en un portugués típicamente brasileño ("O Bichinho") y es regenteado por un empresario brasileño, de nombre João Paiva.

[58] TABUCCHI, 2001, p. 36.

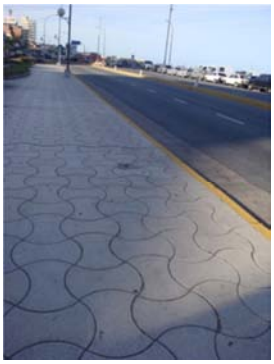
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

"Yo entonces me digo a mí mismo: ¿qué inconsciente extraño y vagabundo hizo que Tabucchi, al imaginar esta historia, conectase tan directa, y a la vez tan indirectamente, palmeras, noches de cabaret y un lejano balneario atlántico americano desconocido para el resto del mundo?"

- Desconcertante, atina a comentar este matutino.

- Exacto. Ahora vayamos a la segunda prueba. En la esquina de las calles *B* y *B A* existe desde hace medio siglo una de las principales tiendas de la firma de alfajores Havanna, producto, como usted sabe, de fama internacional. Los mosaicos de la vereda de dicha esquina fueron confeccionados, según todos los datos que logré reunir, a comienzos de los años sesenta.

"La empresa Bianchini, su creadora, fue responsable también de la pavimentación de la plaza donde hasta 1961 se erigió el elegante Club *M*, consumido en cuestión de minutos por un incendio implacable.



"El patrón de ambas veredas no es del todo autóctono. El diseñador Mario Gemin, a quien usted seguramente conoce por la reputación que se ha ganado con sus libros de arte, dijo una vez, en una conferencia que dictó sobre equipamiento urbano, que la matriz de esos pisos procedía de Rio de Janeiro. Como soy tímido, no quise preguntar en público, pero cuando terminó la charla, me acerqué a Gemin y le pedí detalles de su idea. Con el ánimo radiante que había mantenido durante la ponencia, pero un tanto perplejo ante lo que creyó era una incapacidad de su interlocutor de lidiar con lo obvio, me respondió que esos pisos estaban inspirados en las veredas de Copacabana. A mí me pareció una falta de sentido común. Porque, dígame qué tiene que ver esto

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

con esto

aparte del dato elemental de que son dibujos basados en un patrón de ondas alternas. Lo cierto es que volví a mi casa caminando… sin poder sacarme de la cabeza la respuesta de Gemin.

"Tanto martillaba esa imagen que, ni bien pasé la puertita baja del jardín delantero de mi casa, ya sabía por dónde iba a empezar a estudiar. Y pasé siete días investigando, casi sin comer ni dormir, hasta que di con la solución. Ahora compare esto

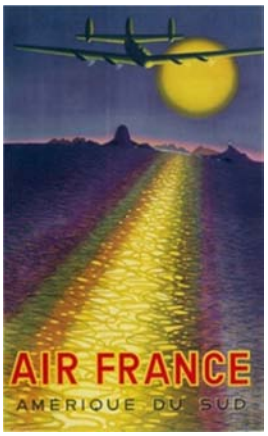
con esto

y dígame qué piensa.

- Que se parecen bastante más.

- Y eso que yo no lo dije, ¿eh? Mientras el diseño del mosaico de Copacabana sigue un patrón de ondas blancas y negras de curvas pronunciadas y unidireccionales (en el caso de las de la foto, perpendiculares al mar) y predominio del plano sobre la línea, el de Bianchini sigue un patrón blando, multidireccional y en colores, con predominio de la línea sobre el plano, lo que permite que ésta se mezcle con facilidad, generando más de una perspectiva para ver el conjunto. Estas características concuerdan con las del tercer patrón, que sí es un homenaje, desde luego bastante libre, a Copacabana:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA



"El afiche, diseñado en 1946 por Victor Vasarely, se organiza en torno a un juego óptico según el cual el reflejo de la luna sobre el mar sugiere la forma de las ondas del *calçadão* de Copacabana, que a su vez, lógicamente, remiten a la ondulación de la superficie del mar real. Más interesante aún es el hecho de que este afiche se enmarcase en las investigaciones sobre generación ilusoria de movimiento por medio del color, que Vasarely venía realizando hacía una década y media, mayormente en el diseño de afiches, y que redundaría en la formación del campo de investigaciones artísticas conocido en los años sesenta como "Op Art". Precisamente el efecto más importante que Vasarely añade al tradicional diseño del *calçadão*, es el del entrecruzamiento de las líneas onduladas, que favorecen la ilusión de movimiento. Los artesanos de la empresa Bianchini supieron sacar nuevo provecho de esta idea, racionalizándola y tornándola modular. Ahora ve usted cómo, dentro de un modelo tan inspirado, se logró introducir una innovación.

- Me impresiona su audacia especulativa, arquitecto, pero, ¿qué pruebas la justifican?

- La materia de mi investigación a veces es invisible, a veces equívoca. Por lo tanto, necesito crear herramientas para acceder a ella, aunque no consiga distinguirla, o aunque la confunda con otras. Lidiando con estas dificultades, llegué a la conclusión de que lo que importa, en primer lugar, es el relato. En este caso, el de un Brasil recreado en *M*. Pero entonces qué hacemos con las hipótesis, me preguntará usted. Y le contesto: si una hipótesis se corrobora o no, en principio es lo de menos. Porque el relato conlleva su propia verdad. Y así, narrando, la materia buscada en la investigación aparece, pero de otro modo. La documentación quizás no consigue probarla: entonces la prueba el relato. La documentación provee el suelo y los materiales, pero el relato es autónomo de la documentación.

- Muy interesante. De todos modos, me gustaría pedirle más pruebas. O, si usted gusta, más relatos, retrucó este matutino.

Fue entonces que el arquitecto, con gran delicadeza, desplegó una pantalla de tela sobre una de las paredes de su estudio, encendió un proyector y, para empezar, le pidió a este matutino que considerase una secuencia de *stills* tomada de la comedia *Balada para un mochilero* (1971), de Carlos Rinaldi, cuyos primeros minutos transcurren en *M*.
"En medio de una situación que no nos toca, dijo Suez, uno de los personajes está por estacionar su jeep en la misma esquina de Havanna que acabamos de comentar, y

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

frente a la cual ocupa espacio un kiosco de diarios importante para la narración". Apuntando a la imagen con un señalador láser, Suez dijo: "Fijesé cómo se aproxima el jeep".

"Si observa con detenimiento la secuencia completa, distinguirá de golpe uno de estos signos imperceptibles que yo llamo de 'incorporación cotidiana de lo brasileño'. Ahora déjese llevar por el jeep hasta donde estaciona".

En el seguimiento del vehículo, algo se le había pasado por alto a este matutino. Así que vio la secuencia otra vez, pero con mayor concentración.

"Eso mismo, dijo Suez. 'Samba' es el nombre de una empresa local, de productos característicamente locales (conservas, como se observa en el cartel), que se inauguró a comienzos de los años setenta, en pleno auge local de lo brasileño. Estos datos, de notable exactitud, me los proveyó el Lic. Somma, un amigo al que no conozco

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

personalmente, porque pasa su vida cargando en un *site* de libre acceso incesantes cantidades de datos sobre *M*, de todos los rubros, en todos los géneros, motivo por el cual no sale de su casa hace tres años. Así que nos comunicamos por mail o chat.

"Somma carga, por ejemplo, los teléfonos de todos los usuarios registrados en la guía de *M* en 1953, en 1975, en 1992, el año que usted quiera; o la genealogía, en no menos de siete generaciones, de cualquier personaje de incidencia pública en la ciudad, el país o el mundo, siempre y cuando se lo mencione asociado a *M*; o los números de catastro de cada una de las tiendas, restaurantes y hoteles de las tres últimas cuadras de la céntrica calle *R* en el año 68, o de la quinta y sexta cuadras de la paralela calle *S M* en 1943. Y aunque tiene conciencia de que carga una cantidad de información de un refinamiento inútil para la inmensa mayoría de los destinatarios que él imagina, asegura que lo hace por fidelidad a *M* y a sí mismo.

"Tiene sesenta y un años, es graduado en Administración de Empresas por la UBA, vive de una renta modesta con la que satisface sus escasos consumos, y realiza su misión. Porque es su misión. Algo que él realiza por iniciativa personal y sin percibir un centavo. Y aunque, evidentemente, tampoco trabaja para mí, de alguna manera lo hace, porque parte de la montaña de datos –según los escépticos, una montaña de basura– que él sube todos los días sin descanso en la red, es de un valor incalculable para mis investigaciones. Se lo comenté y él se sintió honrado de poder serme de utilidad. De modo que no quiero dejar de mandarle un cariñoso saludo por este medio, con la esperanza de conocerlo algún día personalmente".

Con discreción, este matutino reaccionó al monólogo haciendo un gesto que el arquitecto supo interpretar como lo que era: un pedido de que retomase las riendas de la entrevista.

- Sin duda, gracias. Usted me pide datos: Hotel "Corcovado", calle *B* número 2177, años setenta; Relojería "Bahía", misma calle, número 2135, años 80.

- ¿Quizás no hagan falta los números?

- Es probable. Hotel "Leblon", cuyo administrador, fijesé, fue mi propio padre... Supe de esto hace poco, por intermedio de un primo que

- …

- Sí, claro. Boite "Joinha", boite "Bossa Nova", boite "Ubatuba", boite "Favela", disco y pub "Praia", bar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

bar "Flamengo", bar "Castelinho", lanchonete "Brazil", confitería "São", restaurante munich "Bahía", surf shop "Oxalá", surf shop "Maresia", surf shop "Ilhas", surf shop "Natal", surf shop "Ubatuba", consultorio parapsicológico de tarot y búzios de Daniel de Xangô, consultorio parapsicológico del Pai Hugo, peluquería "Cabheleira's" (sic), ¿sigo?

- Supongo que así está muy bien, le agradezco, respondió este matutino. Entonces, y retomando su hipótesis general, ¿podría sostenerse que *M*, también llamada "Ciudad Feliz", asumió o pretendió asumir para sí la "alegría brasileña"? Por más que todos sepamos que "no es sólo brasileña", a esta alegría la distinguimos en el acto, aunque seamos incapaces de describirla. ¿No sería esta alegría otra forma de hablar del "tono" al que usted se refiere?

- Podría decirse que sí, en cierta manera. Gracias por su interpretación.

- Un placer, arquitecto, respondió este matutino. Ahora bien, en el contexto que describimos, ¿de qué manera se modificaría la felicidad de "La Ciudad Feliz"? La pregunta tal vez no sea tan ingenua como parece, desde el momento en que las nociones de felicidad y alegría no siempre son afines, y hasta pueden resultar inconciliables. Desde cierto punto de vista, la alegría consiste en una suerte de corriente eléctrica que se transmite de cuerpo en cuerpo, y que asociamos a la potencia de vincularnos con el mundo, mientras que la felicidad, contrariamente a la estúpida imagen de éxtasis con la que nos la representamos la mayoría de las veces, suele estar ligada a lo que se pierde, o a lo que nunca se alcanza, como en el tango.

- Interesante, dice el arquitecto. Pero tal vez sería pertinente distinguir épocas. Entiendo que la *M* de los años cuarenta era feliz en el sentido de que era realmente idílica. Un paraíso. Las mejores postales de *M* son las de esa década. Es la percepción de estar verdaderamente en uno de los lugares más lindos del mundo. De que aquello no habría podido ser mejor. Entonces hay una sensación de cosa perfecta, detenida, como si fuera un paisaje dentro de una cajita, lo más parecido a la ilusión cinematográfica.

"¿En qué momento la felicidad deja paso a la alegría? En los años cincuenta, la construcción de edificios 'brasileños' (pero no sólo) se vuelve epidémica, sustituyendo precisamente a aquella arcadia. Tan traumática fue la transformación, que en diversos folletos, diarios, catálogos comerciales, guías turísticas y otros papeles de la época, se menciona el absurdo hecho de que, a nivel mundial, la velocidad y volumen de construcción en *M* era sólo superada por la megalópolis brasileña. (Lo cual no deja de resonar con todo el asunto del que venimos tratando).

"De manera que si no se introducía en el nuevo paisaje un elemento compensatorio, el impacto de semejante cambio sería, a la corta o a la larga, profundamente negativo. Usted me entiende: cuando hablo de elemento compensatorio, me estoy refiriendo al 'tono' o –como le gusta decir a usted– a la 'alegría' brasileña. Así las cosas, podemos darnos una idea de en qué consistieron ciertas prácticas de socialidad brasileñas adaptadas a *M*, como la que se menciona en un anuncio aparecido en 1961 o 62 en *La Capital*, el matutino con el que ustedes se dividen el mercado.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

"El sólo hecho de que el carnaval ocurriera en un estadio durante varios días da la pauta de la magnitud de las combinatorias en juego. Pero, créalo o no, es a partir de imágenes tan inocentes que entramos de lleno en el nudo del asunto. El carnaval carioca en *M* recuerda el carnaval en Rio de Janeiro tal y como era antes de Benet Domingo: un singular, y a su manera, patético, carnaval veneciano en los trópicos. Fue Domingo, un artista catalán, quien se dio al trabajo de tornar carioca el carnaval de Rio, encontrándole su forma inigualable. Pero, ¿quién encontró el aura del carnaval de *M*? Hasta la fecha, nadie. Y así, en el Atlántico frío continuó la tradición del carnaval carioca, como antes se había imitado en Rio el abrigado carnaval de Venecia.

"Recuerde la foto de la playa tropical junto a una escalera de hotel. Es un registro del paraíso, pero se exhibe en el vestíbulo de un hotel de una ciudad balnearia a mil quinientos kilómetros del paraíso. Así, todos los atardeceres, al dirigirse a su cuarto, cansado del embotellamiento de una playa urbana de clima templado y agua gélida, el huésped ausculta, aunque sea de reojo, o inconscientemente, el lugar que se define desde entonces como *el lugar en el que él no está*. Es la clase de hombre que precisaría, para rematar su desgracia, un baño de alegría brasileña.

- ¿Está sugiriendo que la tropicalización o brasileñización de *M* es dañina, arquitecto?

- Por lo menos desde cierta perspectiva, sí. Yo me pregunto: cuando *Macunaíma* gana el Festival Internacional de Cine de *M* en 1970, ¿por qué lo gana? Es decir, ¿qué ve el jurado en el film? ¿En virtud de qué contexto la interpreta? ¿Y a qué apuesta al elegirla? Porque es una extraordinaria opereta, sin duda, pero además, y estoy seguro de esto, *Macunaíma* fue premiada porque mostraba la cara oculta de la realidad. ¿O acaso no contrarrestaba esa perspectiva ligera, de un Brasil paradisíaco, que se estaba diseminando no sólo entre nosotros, sino en el exterior en general? Porque, como dice el cantante, quien busque en *Macunaíma*

> un rincón de palmeras, encontrará hambre y tribulación,
>
> quien busque armonía, encontrará explotación,
>
> quien busque compañía, encontrará engaño y traición,
>
> quien busque sexo, encontrará frustración,
>
> y quien busque paraísos, encontrará tupíes huyendo a la civilización.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

"El director de *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade, no vino a retirar el premio – lo hizo en su nombre la hermosa mujer de vestido blanco visible en la foto, que se llamaba o todavía se llama Irma Álvarez–, pero su filme se estrenó en salas de todo el país. ¿Usted vio *Macunaíma*?

- Sí, y creo saber hacia dónde se encaminan sus ideas.

- Gracias. Exagerada por la propaganda, la publicidad y el cliché, dentro y fuera de Brasil, la alegría brasileña tarde o temprano iba a sacar a la luz su insondable tragedia, hija de la historia colonial, la esclavitud y otras infamias que, desde su origen, mantienen al país dividido entre una mínima elite y un *povo* gigantesco e ignorante, y que llevará todavía mucho tiempo superar, pese a la consolidación de una cierta clase media en las últimas décadas.

"Al año siguiente del estreno de *Macunaíma*, Vinícius de Moraes, Maysa y toda una troupe de músicos más jóvenes – Toquinho, Chico Buarque, Maria Bethânia, Maria Creuza, Marilia Medalha, los Caymmi–, actúan en distintas salas de *M*. La reunión, directa o indirecta, de tantos artistas de primer orden, produjo una masa crítica cuyo impacto en nuestras costas los estudiosos todavía desconocen, pero que con seguridad dejó huellas.

"Vinícius de Moraes fue el autor de una obra teatral desconocida en Argentina, *Orfeu da Conceição*, escrita en 1954, una trágica historia de carnaval a la que Tom Jobim le añade una partitura decisiva, porque inaugura la Bossa Nova. Independientemente de ese vínculo fundamental y fundacional, Vinícius no encarnaba el espíritu solar del nuevo género como lo hacían los más jóvenes Bôscoli o Menescal y, en menor medida, Jobim o João Gilberto. Y eso que Vinícius viene a *M* rejuvenecido y feliz, acompañado de jóvenes brillantes (Bethânia, Creuza, Toquinho).

"En Brasil, Vinícius estaba experimentando una especie de transición entre la decadencia y el revival, mientras que aquí lo recibían como a un iluminado. Para los argentinos, él era un avatar de todo el talento de Brasil. Pero los whiskies, la informalidad, las ocurrencias, el carisma, la facilidad para hacer amistades, nada de eso lo extraía de la tragicidad expresada en *Orfeu da Conceição*. No digo nostalgia o *saudade*, sino tragicidad.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

"Una tragicidad, aunque parezca mentira, no muy distante de la de Maysa. 'Dia de luz, festa de sol / Um barquinho a deslizar no macio azul do mar', ¿se acuerda? La misma que canta *O barquinho*, en su última borrachera, estampa su auto en el parapeto del puente Rio-Niterói y no sobrevive. Maysa era más 'Meu mundo caiu', más Antônio Maria y Copacabana años cincuenta, que sol, mar y Bossa Nova.

"Vinícius compone y canta *Garota de Ipanema*, pero es un hombre trágico, un hombre triste, que también muere por culpa del alcohol, aunque de manera menos violenta. Y Chico es un hombre que expresa los grandes dolores de Brasil por medio de su música. Y así, habría que llegar al tristísimo tono de fondo tanto de *O barquinho* como de *Bim Bom*, y de toda música y de todo cantor brasileño, y de todo brasileño, porque Brasil es un país tristísimo que busca con su música, con su arte y con su alegría tratar de pasar mejor un tiempo que una y otra vez se presenta hostil, como una promesa escandalosamente incumplida.

"Y a la vez, cuando usted escucha *Chega de saudade*, pese al tema de la canción, pese a su tono bajito y lloroso, usted no puede evitar dejarse llevar por el ritmo, usted siente unas ganas locas de estremecerse y celebrar. Esta es la paradoja brasileña. La expresión de una de las tantas paradojas de un país extraño, duro, ingrato y, a pesar de todo, generoso.

"Entonces, cuando me pregunto qué efectos tuvo *Macunaíma* al ganar el festival, estoy preguntándome qué efectos tuvo la oscura confluencia brasileña de lo feliz, lo alegre y lo trágico en una ciudad –y un país, habría que decir– que se mostraron tan acríticamente receptivos a lo brasileño. ¿Cómo se traducen esos conflictos a un lugar que los absorbe sin ningún criterio? Considere un hecho sutil y, a fin de cuentas, extraño: *Macunaíma* fue la única película cuya participación en el festival fue anunciada días antes por la prensa *en un aparte*, como puede usted apreciar en esta pastilla aparecida el 22 de enero de ese año 1970 en el diario con el que ustedes compiten.

L A

Un Film de Brasil en el Festival Local

RIO DE JANEIRO, 21 (AFP) — El film "Macunaíma" de Joaquín Pedro de Andrade, representará a Brasil en el décimo festival cinematográfico internacional de M , que se realizará en marzo próximo en aquella ciudad argentina.

"Macunaíma" fue electa para representar a Brasil en ese festival, por la comisión de selección del Instituto Nacional del Cine del ministerio brasileño de Educación y Cultura.

PABLO CASALS

SAN JUAN, Puerto Rico, 21 (UPI) — El mundialmente conocido violinista y compositor español Pablo Ca-

"La cuestión es clara: si la prensa destacó un film brasileño, fue porque ya era amplia la predilección por lo brasileño en la vida cotidiana de este balneario, y del país en general. Sin importar de qué asunto se tratase. Del mismo modo que, en cualquier medio local, y en realidad del mundo, una noticia sobre Estados Unidos tiene siempre muchas más chances de salir impresa que una de Islandia o Angola, incluso si estos países son vecinos del suyo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

"En la ecuación del ananá-palmera que le mostraba antes, no es casual que el tercer y último *still* muestre un rincón de la Plaza *C*: el hecho de que sea uno de los espacios públicos más representativos de *M* aporta peso a una tesis de los propios directores del film, velada pero no ilegible: la de que la imposible brasileñización de un balneario argentino supone un gesto no sólo inútil, sino además enloquecedor.

"Imagine los pensamientos del que vive en *M* su nostalgia.

- Realmente inexplicable, dijo este matutino.

- Observe entonces estas últimas imágenes, ambas de la Playa *G* en el año 77. Lo que todavía en esa época era un territorio imaginario en disputa entre lo brasileño y lo europeo-estadounidense

hoy es un lugar común:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

"Pero las palmeras –las palmeras esbeltas y largas, tropicales– no crecen. Son dracenas y palmas canarias, únicos ejemplares con posibilidades de sobrevivir en una ciudad donde a veces cae nieve. Donde cae nieve y no cede la ilusión brasileñista. Es el mensaje que se envía, en los hogares de ancianos, a quienes en breve conocerán la eternidad.

"O, parafraseando al poeta: es la manía de 'aproximar con metáforas materiales un clima distante'".

Otras voces

En los ámbitos de la historia y la sociología también se oyeron reacciones a las hipótesis de Suez. Graciela Zuppa, experta en prácticas de socialidad en el turismo de la década del sesenta en *M* y colega de De Schant en la universidad, asegura: "Jamás había oído hablar del arquitecto Suez. Creo que sería provechoso, para todos, la discusión en profundidad de sus provocaciones críticas. Esta casa lo recibiría con dudas, pero también con curiosidad". En cuanto a la prestigiosa historiadora Elisa Pastoriza, máxima autoridad en historia del turismo en la Argentina y profesora de la misma institución, manifestó: "Concuerdo con la Profesora Zuppa. Las posiciones de Suez instigan no diría por su banalidad, sino por su osadía". Por último, la también profesora de la UNM Mónica Bartolucci, hija del mencionado Alberto, comentó: "Es muy probable que nada de lo que afirma Suez sea falso. Y sin embargo, no creo una palabra de lo que afirma".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Confidencia

- ¿Puedo hacerle una confidencia?, preguntó el arquitecto Suez a este matutino.

- Supongo que sí.

- *Off the record*, quiero decir.

- Sí, sí.

- Bien, ¿cuál era su nombre?

- Herminia.

- Herminia, no sé cómo explicarle hasta qué punto toda la investigación en la que hace años estoy envuelto remueve mis emociones, provocando los sentimientos más contradictorios.

"Probablemente todo empezó antes de que conociera Brasil, cuando en mi niñez oí las primeras canciones de João Gilberto y Roberto Carlos. Hasta la suciedad del sonido antes de que la púa se posase sobre el disco me hacía soñar. Era un Brasil grabado, un Brasil a la distancia, que yo escuchaba a los seis años en la buhardilla de una casa que mis padres tuvieron. En esa buhardilla tenía con mis hermanos un tocadiscos y yo bailaba música brasileña solo, en la semi-penumbra, en el calor de las noches de verano.

"En ese clima de infancia, hasta la publicidad llevaba consigo un Brasil. Recuerdo sobre todo la de "El Pato", una tienda de artículos de playa que había instalado sobre la esquina de la cuadra un enorme Pato Donald de fibra de vidrio. ¿Adivine qué música se oía de fondo en esa publicidad?

- *O pato*, de João Gilberto.

- ¡Ah!, ¿entonces usted también llegó a escucharla?

- No, adiviné nomás, replicó este matutino.

- Usted es sorprendente, Herminia. Nunca en mi vida había conversado con alguien que escuchara con la profundidad con la que lo hace usted. ¿Por casualidad no tiene oído absoluto? "La João Gilberto del periodismo", ¿qué le parece?

- Gracioso.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

- Jaja, usted es fenomenal, Herminia, se lo digo en serio. Pero volviendo…

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Lo semejante atrae a lo semejante

Santa Cruz de la Sierra.

No elegí hospedarme en esa casa, pero, por motivos que no vale la pena contar esta vez, tuve que aceptarla como cobijo por unos días.

Recién a la mañana siguiente de mi primera noche en ese alojamiento, después de desayunar, y entusiasmado con la idea de emprender un paseo por los alrededores y, si me alcanzaba el tiempo, por otras partes de la ciudad –al final de ese día, aunque no conozco todo el mundo, concluí que era la ciudad más anodina y brutal del mundo–, levanté la vista mientras cruzaba el patio delantero y vi una placa que decía

Es natural que en cualquier ciudad de Bolivia existan lugares –tiendas, cafés, farmacias, hoteles, veterinarias, institutos– que lleven el nombre de la virgen que lleva a su vez el nombre del pueblo donde, desde el principio de la colonización, se practicó el sincretismo andino, y del cual la virgen es un caso redondo. Nuestra Señora de Copacabana, denominada asimismo "Reina de la Nación", dio por esas vueltas de la vida nombre al hoy famoso barrio carioca.

Esa noche, después de la cena, salí otra vez a caminar por el barrio, menos con la idea de pasear que de tomar aire. Una constante e inmensa bola de fuego se cierne sobre esa región como si alguien –un dios, un magnate– estuviera dispuesto a torturar a sus pobladores de por vida. A las dos cuadras, me llamó la atención la gran cantidad de autos y camionetas que se agrupaban alrededor del "Paradise", un antro prostibular frecuentado mayormente por blancos ricos. Ironía o no, el "Paradise" se encuentra frente al zoológico, donde tucanes y otras bestias tropicales añoran día y noche, sea entre llantos, sea entre suspiros, su selva natal.

El asunto es que, mezclados entre los vehículos de los clientes, pude ver varios pintados de blanco que, sobre las puertas de adelante, llevaban adhesivos identificatorios de la cooperativa "Taxis Ipanema".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Carácter de la investigación

El presente trabajo no sigue normas académicas convencionales. No obstante, es el resultado de una larga investigación y desarrolla una serie de hipótesis. Pero el hecho de no consiga probarlas no supone automáticamente su invalidación. Aunque los documentos y la construcción ensayística no permitan llegar a conclusiones, sí pueden servir para delimitar un campo de probabilidades. Y este campo se torna visible cuando es tratado ficcionalmente.

El objetivo fue, en cada capítulo, sugerir sucesivas aproximaciones y alejamientos del objeto de la investigación, y en ese recorrido, mostrar aunque más no sea destellos de un vacío de fondo que atraviesa todos los relatos, personajes e hipótesis desarrollados en la obra.

Ese vacío es, originalmente, el vacío invernal, imagen matriz que organiza y motor que impulsa la escritura de cada capítulo. En "Siete historias", el texto comienza a delinearse mediante elementos dispersos que, de a poco, se van entrecruzando para sugerir la idea de una relación entre dos balnearios: Rio y *M*. Pero al encontrarse, siempre de manera fugaz, esos elementos apenas demarcan un área posible, cuyo centro está vacío.

En "Una hipótesis tal vez falsa, pero atractiva", la sospecha se cierne desde el propio título no sólo sobre la veracidad del objeto de la investigación que el protagonista delimita, sino sobre la posibilidad misma de llevar la investigación adelante. Las dudas del historiador Miguel Kogan desestabilizan permanentemente el sentido de sus esfuerzos, y el final queda suspendido, sin conclusión, de manera que la hipótesis del título puede o no ser válida. En ese recorrido, se propone un desplazamiento de la teoría, que "falla", a lo ficcional, que transforma la hipótesis en relato, y en ese sentido, salva el problema.

En "The Most Wonderful City" se concatenan dos hipótesis. La primera, desarrollada en el tercer subtítulo, se aprovecha de la teoría de Alain Corbin sobre la playa como invención cultural para desmontar la idea de que *Saludos Amigos*, la película de Walt Disney, contribuyó decisivamente a la construcción del imaginario playero de Copacabana en el mundo gracias al impacto de Hollywood, tal como sostiene la especialista en historia del turismo Julia O'Donnell. A su vez, en este subtítulo se demuestra cómo O'Donnell se vuelve víctima de la teoría a la que recurre.

La segunda hipótesis, desarrollada en el cuarto y último subtítulo, radicaliza la apuesta de la primera y propone que la influencia de Hollywood en la formación del imaginario de Rio como playa tropical es prácticamente nula. Pero la perspectiva que elige para probarla –que un sólido sistema de censura aplicado durante décadas a los films proyectados en Estados Unidos impidió la exhibición de cualquier forma de erotismo y, por lo tanto, de la semidesnudez de las escenas de playa– es el resultado de una mera especulación, si bien, en este caso, todos los documentos conducen a sostener la hipótesis. A medida que el trabajo avanza, comiezan entonces a ponerse en juego diferentes usos de la idea de que un documento no prueba nada por sí mismo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Por otro lado, en este mismo capítulo, la obsesión del autor por acumular la mayor cantidad posible de documentos no se dirige tanto a probar una hipótesis propia, como a desmentir una ajena. Y en esa tarea, el autor rodea con insistencia un objeto y finalmente lo abandona, porque el objeto no existe o es una especie de espectro.

En "Diello", el protagonista del film que menos muestra las famosas bellezas de Rio en toda la historia del cine –pero que, a los ojos del narrador, es el film que más las sugiere–, vive una vida más allá de la película, antes y después de la historia que la película narra, y esa vida es la búsqueda de un objeto que no existe. Porque Diello, que durante años organiza cada paso que da con el objetivo de instalarse algún día en Rio, a poco de llegar a la ciudad es apresado (es lo que cuenta el film), y a poco de escapar de la persecución policial, se ve forzado a abandonar el objetivo que lo había guiado hasta ahí, que es rodearse de un entorno de élite, representado en Rio por los clientes de los casinos (esto según mi relato). Los casinos constituyen, a su vez, el núcleo de la vida en los balnearios, y la prohibición del juego en Brasil a partir de 1946 supone la pérdida de ese núcleo y por tanto la necesidad de Diello de reinventarse o acabar con su vida.

De este modo, "Diello" resuena con los capítulos anteriores, porque indaga en la distancia posible entre lo que los imaginarios construyen y lo que la experiencia, confrontada con aquéllos, ofrece o niega. Nótese que el interés de Diello por Rio no proviene tanto de la belleza natural de la ciudad, como del estilo de vida elegante que ciertos círculos de la ciudad favorecen. Pero es la atracción por este estilo de vida lo que conduce a Diello al deseo de verse rodeado de los paisajes cariocas.

En esta imposibilidad de Rio de ofrecer lo que los imaginarios suscitan, Rio se vuelve fantasmal. Y en esa fantasmalidad se aproxima a *M*, ciudad que desde el primer capítulo, y antes, en la reducción de su nombre a una letra, es presentada como un lugar vago, inaprensible, por momentos incluso inexistente.

Por fin, en el capítulo "En los 50 y 60, *M* importó arquitectura brasileña", bajo la forma de una entrevista periodística ficcional, se presenta el caso de otro investigador, Ariel Suez, que recorre el camino inverso al de Kogan, pues lo que intenta probar es cómo en *M* se busca replicar, o al menos evocar –y todo el tiempo se fracasa– las cualidades tropicales de Rio y del Brasil balneario. La estructura de este último capítulo es similar al que despliega la investigación de Kogan. Como éste, Suez rodea a su objeto pero nunca llega a apresarlo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

Referências bibliográficas

1. Bibliografia

ARLT, R. **Aguafuertes cariocas**: crónicas inéditas desde Rio de Janeiro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

ALTILIO, P. ***M*** en los años sesenta. Innovación, creatividad y tendencias. In: ALONSO, R. (Cur.). **El espíritu pop**: arte argentino en los sesenta. ***M***: Museo de Arte Contemporáneo, 2013, pp. 86-95.

BARTOLUCCI, M. (Ed.). ***M*****: imágenes urbanas, vida cotidiana y sociedad, 1874-1970**. ***M***: UNMDP; Suárez, 2002.

BASHEVIS SINGER, I. "Hanka". In: **Passions, and other stories**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975.

BENJAMIN, W. **El libro de los pasajes**. (Ed. Rolf Tiedemann). Traducción: Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005. Título original: **Das Passagen-Werk**.

BLACK, G. D. **La cruzada contra el cine (1940-1975)**. Madrid: Cambridge University Press, 1999.

BOECHAT, R. **Copacabana Palace**: um hotel e sua história. São Paulo: DBA, 1998.

BRAGA, R. **Ai de ti, Copacabana!** Rio de Janeiro: Record, 1981.

CACOPARDO, F. A. (Ed.) ***M*****, ciudad e historia**. Madrid: Alianza; Buenos Aires; UNMDP, 1997.

CAMPOS, P. M. **O cego de Ipanema**. Rio de Janeiro: Editôra de Autor, 1960.

--------. **Os bares morrem numa quarta-feira**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

--------. **Transumanas**. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.

CARDOSO, E. D. et al. **História dos bairros**: Copacabana. Rio de Janeiro: João Fortes Engenharia; Editora Index, 1986.

CASTRO, C.; GUIMARÃES, V. L.; MONTENEGRO, A. (Orgs.). **História do turismo no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2013.

CASTRO, R. **Carmen**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

--------. **Ela é carioca**: uma enciclopédia de Ipanema. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

--------. **Chega de saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

--------. **A onda que se ergueu no mar**: novos mergulhos na Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CORBIN, A. **O território do vazio**: a praia e o imaginário ocidental. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Título original: **Le territoire du vide**: l'Occident et le désir du rivage (1750-1840).

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. 1960-1970. Diário.

COUTINHO, W. (Org.) **Copacabana cidade eterna**: cem anos de um mito. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

CUNHA E MENEZES, P. da; BANDEIRA, J. **O Rio de Janeiro na rota dos Mares do Sul**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2004.
DIDI-HUBERMAN, G. **A Imagem Sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Traducción V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Título original: **L'image survivante**: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg.
DISITZER, M. **Um mergulho no Rio**: 100 anos de moda e comportamento na praia carioca. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
FAGNANI, F. ***M*, la ciudad más querida**: desde sus orígenes hasta hoy. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
FEIJÓ, L.; WAGNER, M. **Rio, cultura da noite**: uma história da noite carioca. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
FILHO, T. **Praia de Ipanema**. Rio de Janeiro: Dantes, 2000.
FOGWILL, R. E. "El Japonés". In: --------. **Cuentos completos**. Madrid: Alfaguara, 2011, pp. 63-85.
FONSECA, R. **Romance negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
FREIRE-MEDEIROS, B. **O Rio de Janeiro que Hollywood inventou**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
GALERA, D. **Barba ensopada de sangue**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
GARRAMUÑO, F. **Modernidades primitivas**: tango, samba y nación. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
GASPAR, C. B. **Orla carioca**: história e cultura. São Paulo: Metalivros, 2004.
GIRAUD, L. J. O renascimento e a consolidação dos cruzeiros marítimos no Brasil. Disponível em: http://portogente.com.br/34436?id=%3A34436?Itemid=
GUIMARÃES ROSA, Gene Raymond "Flying Down to Rio" 1933. Blog ***Brazilian Pop***. 30 de agosto de 2007. Disponível em: http://brazilianpop-30-40-50.blogspot.com.br/2012/07/hollywood-babylon-revisited.html.
GUINLE, J. **Um século de boa vida**. São Paulo: Globo, 1997.
HACKFORD-JONES, J. **Augustus Earle**: Travel Artist. Canberra: National Library of Australia, 1980.
ISER, W. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
JAGUAR. **Ipanema**: se não me falha a memória. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
KALFON, P. **Argentine**. Paris: Editions du Seuil, 1967.
LA CAPITAL. ***M***. 1960-1970. Diário.
LAMBORGHINI, O. **Novelas y cuentos I**. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
MANTOBANI, J. M. **El papel de la sociabilidad en la construcción del territorio de la costa de la provincia de Buenos Aires**: un enfoque geográfico: ***M***, fines del siglo XIX. ***M***: UNMDP; Suárez, 2004.
MARTINS, C. (Ed.). **A paisagem carioca**. Cat. Ex. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2000.
MENDES, M. **História do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

MENDONÇA, F. “Aeropostais cariocas”. Disponível em: www.coza.com.br/blog/2011/09/aeropostais-cariocas.
NOLL, J. G. **A fúria do corpo**. Rio de Janeiro: Record, 1981.
O’DONNELL, J. **A invenção de Copacabana**: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.
OLIVEIRA, J. C. **O Rio é assim**: a crônica de uma cidade (1953-1984). Rio de Janeiro: Agir, 2005.
PASTORIZA, E. Notas sobre el veraneo ***m*** en los albores del siglo: un capítulo “indeclinable” de la alta sociedad porteña. In: Cacopardo, F. A. (Ed.) ***M*, ciudad e historia**. Madrid: Alianza; Buenos Aires: UNMDP, 1997, pp. 135-164.
--------. (ed.). **Las puertas al mar**: consumo, ocio y política en ***M***, Montevideo y Viña del Mar. Buenos Aires: Biblos, 2002.
--------. **La conquista de las vacaciones**: breve historia del turismo en la Argentina. Buenos Aires: Edhasa, 2011.
PEREIRA PALLADINO, I. L. Crescimento dos cruzeiros marítimos no Brasil na última década. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a UFF, Programa de Desenvolvimento Gerencial do Ministério do Turismo, Rio de Janeiro, dezembro 2010.
PERROTTA, I. A construção dos atrativos turísticos do Rio de Janeiro a partir de seus primeiros guias para viajantes. In: CASTRO, C.; GUIMARÃES, V. L.; MAGALHÃES, A. M. (Org.). **História do turismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2013, p. 37-52.
PIGLIA, R. “El último viaje”. In: **Nombre falso**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.
--------. **Prisión perpetua**. Barcelona: Anagrama, 2007.
SÁ MOTTA, L. **Viagem no tempo**: Agaxtur, 60 anos. São Paulo: BBEditora, 2014.
SASTURÁIN, J. **Dudoso Noriega**. Buenos Aires, Sudamericana, 2013.
SEBRELI, J. J. ***M*, el ocio represivo**. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
SEVCENKO, N.; NOVAIS, F. A. (Orgs.). **História da vida privada no Brasil** (Volume 3). República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
STELLA, T. **La familia Fortuna**. Madrid: Lengua de Trapo, 2001.
STREGA, E. **Bossa Nova y Nuevo Tango**: una historia de Vinícius a Astor. Buenos Aires: Corregidor, 2009.
TABUCCHI, A. Carta desde Casablanca. In: **El juego del revés**. Traducción Carmen Artal. Barcelona: Anagrama, 2001, pp. 27-45. Título original: **Il gioco del rovescio**.
TIEMPO, C. **Mi tío Scholem Aleijem y otros parientes**. Buenos Aires: Corregidor, 1978.
VEBLEN, T. **Teoría de la clase ociosa**. Traducción Vicente Herrero. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Título original: **Theory of the Leisure Class**.
WENNER, L. **Nuestro Vinícius**: Vinícius de Moraes en el Río de la Plata. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

ZUPPA, G. (Ed.). **Prácticas de sociabilidad en un escenario argentino**: ***M*** 1879-1970. ***M***: UN MDP, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, 2004.
ZWEIG, S. **Brasil, país del futuro**. Buenos Aires: Leviatán, 1999.

2. Filmografía e videografía

ANDRADE, J. P. de. **Macunaíma**. 1969. Brasil. 110 min. Color. Con Grande Otelo, Paulo José, D. Sfat, M. Gonçalves, J. Filho, R. Arena.
BERKELEY, B. **The Gang's All Here** [Entre a loura e a morena]. 1943. Estados Unidos. 20th Century-Fox. 103 min. Con A. Faye, E. Everett Horton e C. Miranda.
COSTA, R. **Banana da terra**. 1939. Brasil. Sonofilms. 75 min. B&N. Con C. Miranda, C. Galhardo, O. Silva, D. Batista.
CRICHTON, C. **The Lavender Hill Mob** [O mistério da torre]. 1951. Reino Unido. Ealing Studios. 81 min. B&N. Con A. Guinness, S. Holloway, S. James, A. Bass.
CUMMINGS, I. **That Night in Rio** [Uma noite no Rio]. 1941. Estados Unidos. 20th Century-Fox. 91 min. Cor. Com A. Faye, D. Ameche, C. Miranda.
CURTIZ, M. **Casablanca**. 1942. Estados Unidos. Warner Bros. 102 min. B&N. Com H. Bogart, I. Bergman, P. Henreid, C. Reins.
DE BUREN. **Rio de Janeiro 1960**. 1960. Holanda. Film familiar. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6XnA8m4sWdc.
DE LA VARRE, André. **Rio de Janeiro, 1938**. 1938. Estados Unidos. Serie The Screen Traveller.
FARIAS, Roberto. **Roberto Carlos em ritmo de aventura**. 1968. Brasil. 90 min. Color. Con Roberto Carlos, J. Lewgoy, Wanderléa, E. Carlos.
FERGUSON, N. et al. W. **Saludos Amigos** [Alô, Amigos]. 1942. Estados Unidos. Walt Disney Pictures. 43 min. Con M. Blair, P. Colvig, W. Disney.
FERGUSON, N. **South of the Border with Disney**. 1942. Estados Unidos. Walt Disney Pictures. 32 min. Color. Con W. Disney.
FITZPATRICK, J. A. **Rio, the Magnificent**. 1932. Estados Unidos. MGM.
--------. J. A. **Rio, City of Splendour**. 1936. Estados Unidos. MGM.
FOSTER, N. et al. **It's All True** [É Tudo Verdade]. 1993. Francia, Estados Unidos. 89 min. B&N, color. Con C. Miranda, Grande Otelo, O. Welles.
FREELAND, T. **Flying Down to Rio** [Carioca]. 1933. Estados Unidos. RKO. 89 min. B&N. Con D. del Río, G. Raymond, R. Roulien, G. Rogers, F. Astaire.
GREEN, A. E. **Copacabana**. 1946. Estados Unidos. United Artists. 92 min. B&N. Con G. Marx, C. Miranda.
HITCHCOCK, A. **Notorious** [Interlúdio]. 1946. Estados Unidos. RKO. 101 min. B&N. Con I. Bergman, C. Grant, C. Rains, L. Calhern.
LEONARD, R. Z. **Nancy Goes to Rio** [Romance carioca]. 1950. Estados Unidos. MGM. 100 min. Con J. Powell, A. Sothern, C. Miranda, B. Sullivan, L. Calhern.
LOJO, M.; MARÍN, P. **Dos locos en *M***. 2009. Argentina. Fomento Producciones. Con P. Marín, M. Lojo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA

MANKIEWICZ, J. **Five Fingers** [Cinco dedos]. 1952. Estados Unidos. 20th Century-Fox. 108 min. B&N. Con J. Mason, D. Darrieux, H. Berghof.
MCLEOD, N. Z. **Road to Rio** [A caminho do Rio]. 1947. Estados Unidos. Paramount. 100 min. B&N. Con B. Hope, B. Crosby, D. Lamour.
MILLER, S. **Get Yourself a College Girl**. 1964. Estados Unidos. Metrocolor. Color. Con M. A. Mobley, J. O'Brien, N. Sinatra, C. Everett.
MUGICA, R. **Balada para un mochilero**. 1971. Argentina. 90 min. Color. Con A. André, A. Barbero, J. Marrone, R. Brindisi, N. Fabián.
OLIVEIRA, D. de. **Todas as mulheres do mundo**. 1966. Brasil. 86 min. B&N. Con L. Diniz, Paulo José, F. Migliaccio, I. de Albuquerque.
ROMERO, M. **Luna de miel en Rio**. 1940. Argentina. 86 min. B&N. Con N. Marshall, T. Luisiardo, E. Serrano, J. C. Thorry.
RAPPER, I. **Now, Voyager** [Estranha passageira]. 1942. Estados Unidos. Warner Bros. Con B. Davis, P. Henreid, C. Rains, G. Cooper.
SGANZERLA, R. **Copacabana mon amour**. 1970. Belair. Brasil. 85 min. Color y B&N. Con H. Ignez, L. Lemmertz, O. Serra, P. Villaça.
SOLBERG, H. **Carmen Miranda**: Bananas is My Business. 1995. Brasil. Channel Four e Rio Filme. 91 min. B&N, color. Con C. Adler, E. Barreto, H. Solberg, A. Faye, A. de Oliveira, A. Miranda, C. Romero, M. Cunha.
STENO. **Copacabana Palace**. 1962. Francia, Italia, Brasil. 107 min. Color. Con S. Koscina, W. Chiari, M. Demongeot, L. Bonfá, T. Jobim, J. Gilberto.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1313492/CA