

art buchwald

IMPUESTOS A LA VIOLENCIA

WASHINGTON.—Mi amigo McCormick cree que tiene una solución para reducir la violencia en los films de la televisión: gravarla con impuestos.

—Pero, ¿cómo?

—Vendiendo licencias a los productores, como las que hay que tener para cazar. No se permitirá matar a nadie en el programa de televisión o la película sin una licencia, cuyo costo podría ascender a —digamos— mil dólares por un hombre, dos mil por una mujer y cinco mil cuando se trate de quitar la vida a un niño.

—¿Pondría usted límite a las muertes?

—Al principio, no. Creo que un productor podría matar a unas cuantas personas siempre que tuviera la correspondiente licencia.

—¿Y acerca de la forma de matarlas?

—Cabría agregar una suma extra por métodos no ortodoxos: horca, incendio de edificios, defenestración. Los muertos a tiros o a puñaladas pueden dejarse en mil dólares.

—McCormick, su idea es buena, pero el sistema encarecería extraordinariamente el costo de las películas del Oeste.

—Es de lo que se trata. Los productores de «westerns» deberían discriminar con mayor cuidado. Esto evitaría que los vaqueros dispararan contra todo lo que se pusiera ante las cámaras. El productor que tiene licencias para tres muertes se ve obligado a elegir cuidadosamente sus víctimas.

—Es indudable que este procedimiento salvaría la vida a muchos indios.

—Respecto a películas de guerra podría hacerse un contrato especial. Pongamos que por cien mil dólares los productores podrían destruir un batallón alemán entero en una película de la segunda guerra mundial o hundir un portaaviones japonés con toda la tripulación.

—¿Habrá que sacar licencia para herir o mutilar?

—Yo pondría una tarifa, que iría desde una pelea a diez dólares, si se trataba de intercambiar unos puñetazos «limpios», a golpes con contusiones cerebrales, que podrían evaluarse en quinientos dólares. Heridas con sangre deberían estar gravadas con cien dólares.

—Creo que son precios excesivamente altos...

—De eso se trata. El único modo de reducir la violencia es tocar el bolsillo de la gente. Por otra parte, habría que primar a las producciones en que no se exhiben violencias. Cuando alguien hace una película o programa de televisión sin matar ni herir a nadie, se merece realmente todo tipo de ventajas tributarias.

—No ha dejado cabo sin atar...

—Sin embargo, creo que al Congreso le costará aprobar la idea.

—¿Por qué?

—Los administradores de la violencia en Washington han hecho saber que aquel que se atreva a poner impuestos a la violencia, no tardará en calzar zapatos de cemento...

(Copyright 1969, The Washington Post Co.-Distribuido por Editors Press Service, Inc.-Agencia Zardoya.)

TEATRO DEL DIALOGO A LA ADHESION

El problema es viejo, pero quizá tenga actualmente unas raíces sociopolíticas más profundas. Larra, nuestro primer «hombre de teatro» auténticamente moderno, hablaba ya de lo mal que sentaba la crítica a los actores, a quienes era necesario declarar sobresalientes si no se quería gozar fama de bilioso y atravesado. Sin embargo, lo que para Larra era manifestación de la específica susceptibilidad de una profesión —en la que es fácil pasar de la muy necesaria confianza en uno mismo a la pueril vanidad—, aparece hoy teñido de una serie de rasgos perfectamente asentados en lo que podríamos llamar la «civilización de la adhesión». El viejo mal deja de ser un producto de las singularidades del teatro para convertirse en una consecuencia más de nuestra radical —a escala de cultura— y general incapacidad para el diálogo.

Cuando una cultura acepta la diversidad de criterios y relativiza el concepto de verdad, puede suceder que, sobre un punto determinado, las opiniones se sumen y corrijan entre sí. La «verdad», lo que socialmente conviene, es entonces el resultado de una concurrencia o un enfrentamiento de juicios, derivándose un proceso que tiende a conservar lo válido y a destruir y cambiar lo inútil o pernicioso. En tal imagen de la vida social, las relaciones entre el individuo y la comunidad habrían de ser fluidas, dialécticas, por cuanto cada nueva situación o conflicto exigirían de aquél una nueva formulación ideológica, una «puesta al día» del pensamiento en evolución. En cambio, cuando esta imagen se sustituye por una sistemática división de la sociedad en dos mitades o bandos, en «nosotros» y los «otros», la relación entre el individuo y el todo queda prácticamente reducida a un certificado de adhesión o a una nota desfavorable en los departamentos de seguridad. Todo se reduce a saber si somos «afectos» o «desafectos» a un sistema social, sin que exista la menor porosidad comunicativa entre la crítica y la transformación de la realidad. Para que esta comunicación se estableciese normalmente tendríamos que ser declarados o considerados «afectos», lo que, automáticamente, presupone la constante aceptación de la realidad tal como está.

Son obvias las consecuencias generales de esta «civilización de la adhesión» que hoy agobia a más de medio mundo. La «guerra fría» y la consolidación de los dos bloques internacionales no hizo sino reafirmar en todas partes esta visión bilateral y bélica de la convivencia social. O se está «dentro» y entonces hay que callarse, o hay que callarse porque se está «fuera». La opción que lógicamente se deriva (y a la que uno se resiste) es la adhesión o el silencio. Al margen, sin integración posible, quedan —co-

mo ilustra Pier Paolo Pasolini en su «Porcile»— no sólo la voluntad de «juzgar desde fuera», sino el negarse a estar «dentro o fuera» como supuestos predeterminantes de los sucesivos juicios. Quien no está dentro, pronto o tarde, en mayor o menor medida, es devorado o reducido. La «disponibilidad» del hombre, su libertad, su derecho a dudar, su racionalidad, no sólo no son respetados, sino condenados. Veamos, amigo, ¿usted es o no es de los «nuestros»?

Me pregunto hasta qué extremos la simplificación que los actores hacen de la crítica no se asienta y cobra fuerza en ese problema general. Cuando el actor —y el medio profesional del teatro en general— lee una crítica, lo que quiere saber es si «se meten con él» o «no se meten con él». No importa que aparezcan varias líneas acerca de su trabajo, o que éste sea contemplado desde una perspectiva general, tal vez incluso sin nombrarle. No hay salida. O afecto o desafecto. Y ya se sabe que la más mínima reserva, por elogioso que sea el tono general, es una prueba flagrante de «desafección». Así nos lo han enseñado y así nos va en el mundo moderno.

Naturalmente, los críticos están sumergidos en el mismo problema. También ellos se han de preguntar a priori si están «a favor» o «en contra» de un actor, de un montaje o de un espectáculo. Y, según la respuesta, alinean una serie de juicios convencionales nitidamente favorables o desfavorables. Como si en vez de una opinión se les pidiera su voto para unas elecciones. Omitiendo un examen razonado que, en general, a muy pocos interesa.

Por lo demás, es obvio que los que exclaman que preferirían ser juzgados duramente a ser omitidos o simplemente nombrados, están buscando una salida para su vanidad torturada, porque, llegado el caso, nada hay más duro que leer un explícito juicio adverso.

En última instancia, lo que yo quiero decir aquí es que la tradicional susceptibilidad del actor ante la crítica encuentra en el mundo moderno muchas apoyaturas culturales. La semana pasada, por ejemplo, celebraba yo la presencia en la cartelera madrileña de tres inteligentes e importantes espectáculos; en fechas anteriores, antes de que esos tres espectáculos se estrenaran, manifesté mi desesperación; ahora resulta que al comentar el Molière y el O'Casey no me rasgo las vestiduras... ¿Qué pasó! ¿Le parecen geniales o no, señor crítico? ¿Está usted a favor o en contra? ¿Vota Sí o vota No? ■ J. M.

triunfo

publicará la próxima semana
"EL RESURGIR DE LA VIOLENCIA"

un artículo de
PIERRE MENDES-FRANCE