

LETRAS

LETRILLAS

L&TRONES

+Magris, Premio FIL de Literatura 2014, una guía vacunada contra la vacuidad intelectual.

Fotografía: Ulf Andersen/Getty Images

94

LETRAS LIBRES
OCTUBRE 2014

PERFIL

CLAUDIO MAGRIS: APOSTILLAS Y PERIFERIAS

MERCEDES MONMANY

¿Quién dictamina, en cada época, en lo literario y en el arte en general, lo que es periférico y lo que no lo es, las fronteras mentales que hay que atravesar y las que no? Claudio Magris (Trieste, 1939) es un experto no solo en acercarse sino en lo que es más importante: en alejarse. En alejarse de la tiranía de los tópicos, de lo ya dado. Es un experto en tomar distancias, en poner apostillas a lo evidente y canónico, en vislumbrar, como muy pocos lo hacen, periferias que influyen poderosamente, en determinados momentos de la Historia, en centros y metrópolis que atrapan y fijan de forma fulgurante la atención de todos. “Entre mediados del siglo XIX y principios del XX –dirá el autor en su excelente *El infinito viajar*– Noruega, periférica provincia de Europa, creó una extraordinaria literatura con relieve mundial, que ha escrutado a fondo las contradicciones fundamentales de la modernidad.” Desde los márgenes del fiordo, autores tan queridos y estudiados en sus libros por Magris como Ibsen o Hamsun, como Bjørnson, Jacobsen y Strindberg, se lanzan a poner de cabeza todo el

sobrio edificio heredado de la estricta parroquia luterana.

Y quien dice Noruega, dice cualquiera de los múltiples, y aparentemente marginales, lugares centroeuropeos, de una genialidad proveniente de turbulentos mundos en tránsito y mutación, lúcidamente analizados por este autor. O cualquier mínimo rincón de sus amados montes del Carso, cercanos a Trieste. “Todas las diversidades –decía el gran poeta, amigo y maestro de Magris, Biagio Marin, del que ahora acaba de aparecer un emocionante homenaje, el epistolario de ambos *Ti devo tanto di ciò che sono*– decoran nuestra contingencia de modo diferente y es esta diversidad la que, en cada criatura viva, en todo tiempo y en cualquier tierra, da forma al eterno inmanente de cada uno.”

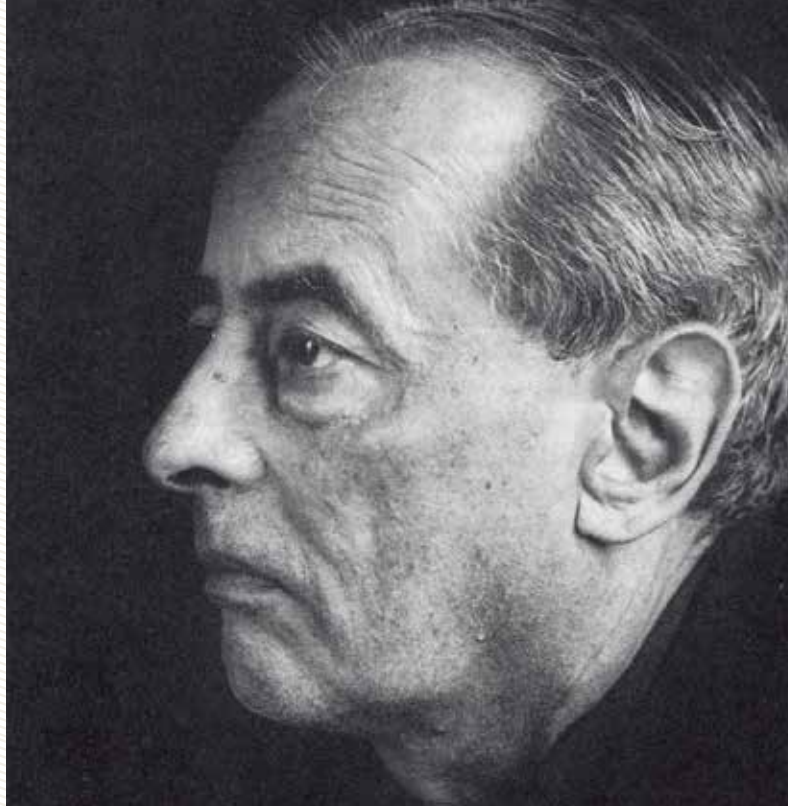
El genial y joven alumno prodigio del germanismo italiano, más tarde catedrático de esa misma disciplina en su ciudad de origen, la mítica y muy literaria Trieste, el futuro gran intelectual europeo que a los veinticuatro años publicara su monumental *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* (1963) provocando toda una ola de ferviente interés y afición por aquellos autores que transcribieron en sus libros el derrumbamiento del mundo plurinacional centroeuropeo de los Habsburgo, aquel joven admirador

de Musil, Kafka y Umberto Saba, se convertiría en un indispensable *maître à penser*, en uno de los escritores e intelectuales más respetados y escuchados no solo en Europa. En una mente o guía imprescindible vacunada contra todo rastro de fanatismo, de arrogancia, de despotismo o, si se prefiere, de la frecuente y frívola vacuidad intelectual –la lacra más frecuente y repetida, junto a un ciego y acrítico relativismo, aliado a una feroz e integrista defensa de verdades únicas, como no han dejado de advertir grandes autores de nuestro tiempo, desde Kundera a Steiner–. “Hoy los fantasmas que surgen desde las tinieblas [...] son los enemigos del relativismo, todos aquellos que tienen el descaro de usar aún la palabra ‘verdad’. Relativismo, palabra maleable y adaptable a discreción, como lo podría ser un chicle, aparece como sinónimo de libertad, de tolerancia, de civismo; un distintivo que todo biempensante debe llevar como un estandarte, bien visible, con objeto de evitar malentendidos”, dice Claudio Magris en un artículo memorable, publicado en el *Corriere della Sera*, el periódico donde ha colaborado, de forma ininterrumpida, desde 1967.

Desde la ficción, o desde inolvidables recreaciones históricas de una serie de personajes dramáticos,

anacrónicamente estafalarios, visionarios, estafados, en lucha permanente contra el mundo, consumidos de manera trágica por una idea o utopía que les insuflaba vida, ya fuera en *Conjeturas sobre un sable* (1984), en *Otro mar* (1991), en su obra de teatro *Stadelmann* (1988), en espléndidos volúmenes de ensayos como *Lejos de dónde. Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental* (1971), *Utopía y desencanto* (1999), *La historia no ha terminado* (2006) y *Alfabetos* (2008), en maravillosos viajes del conocimiento o geografías del diálogo como *El Danubio* (1986), *Microcosmos* (1997) y *El infinito viajar* (2005), Claudio Magris —que en noviembre recibirá el Premio de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara— se convertiría en el testigo, poeta y portavoz de esos márgenes más olvidados y trasapelados de la Historia.

En sus obras, Magris ha dado voz a esas excepciones y particularismos, de eso insignificante y a la vez cargado de todo el sentido y valor procedente de insustituibles individualidades. Unos minúsculos y humildes puntos y comas en los discursos de lo general, a punto siempre de ser devorados por la épica vulgar y escasamente grandiosa de lo cotidiano y material de nuestros días, o bien por la épica obligada, didáctica y arrasadora del pasado y de la Historia tal y como en ocasiones se ha enseñado y tal y como se ha decidido muchas veces que sea *utilizable*. Serán los lectores actuales, hijos de un mundo global y tecnificado, ausente, en gran parte, de consignas que en el pasado hicieron vivir a muchos trágicas ilusiones en aras de la utopía, los que tendrán que desgranar —ya en libertad, sin la ayuda de señalizaciones y prohibiciones en los jardines de lo colectivo— el sentido de esas muchas huellas. O, si se prefiere, el sentido de esos errores y desvaríos, de esos obstinados sacrificios personales ofrecidos generosamente en el altar de causas universales e imperantes de cada época, como se reflejaba en la impresionante novela de Claudio Magris *A ciegas* (2005), una de las mejores y más representativas obras de la literatura europea escrita a lo largo de estos últimos años. —



+Gombrowicz y su retrato de un infierno en construcción.

LITERATURA
**FERDYDURKE:
 UNA NOVELA
 LATINOAMERICANA**

✎ RAFAEL TORIZ

La historia de Gombrowicz en la Argentina es de sobra conocida. Presa de las circunstancias —guerra, pobreza y sobre todo su temperamento—, el polaco se quedará a vivir en Buenos Aires durante veinticuatro años, cuando el viaje inicial contemplaba apenas tres semanas, en un capricho del destino que lo incorporará para siempre a los márgenes de la literatura latinoamericana y al folclor de la bohemia porteña, escenarios que alimentaron su horizonte cultural para escribir una de las obras esenciales de la segunda mitad del siglo xx: su mastodóntico *Diario*.

El periplo de la mítica *Ferdydurke* —su novela más conocida, que ha vuelto a circular en Buenos Aires gracias a la edición preparada por El Cuenco de Plata— tiene mucho de su espíritu iconoclasta e inmaduro. Publicada por la editorial Argos en 1947, la traducción fue toda una proeza, no solo por la naturaleza extraña del texto, que destripa las palabras y propone neologismos

descabellados, sino porque se trató de una empresa colectiva dirigida por el imbatible Virgilio Piñera —otro vagabundo militante del Río de la Plata— que trabajaba sobre la traducción macarrónica hecha por Witoldo al castellano, en una época en que no existía un diccionario común. Más que una traducción al español se trató de una reescritura colectiva intervenida por un grupo talentoso, dirigido por uno de los autores más dotados de nuestra lengua.

Pero antes de apresar algún sentido de la novela más legendaria de Gombrowicz, conviene revisar, para encordar el ring, su idea del infierno. Con la arrogancia y ligereza que caracterizaban sus juicios, y que no pocas veces consiguen la perplejidad y el genio, Witoldo, en un comentario sobre Dante, no solo corrige de manera satisfactoria los tercetos inscritos en la puerta del Infierno, sino que esboza una idea absolutamente contemporánea del averno que habría sido incomprensible para el florentino: “el mal absoluto debe estar ‘mal hecho’ hasta en su propia existencia. El Mal que solo quiere el mal y nada más que el mal no puede realizarse ‘bien’, es decir, cabalmente (...) ¿Y Satanás? Satanás quiere el

mal y solo el mal, y no podría desear el bien, de suerte que ‘hará mal’ su función. Así el infierno es algo mal hecho; está torcido en su propia esencia; es una baratija”.

No me resulta aventurado ver en su idea del infierno el espejo preciso de América Latina o, si se prefiriere, del subdesarrollo moderno: algo que se encuentra perpetuamente a medio camino sin posibilidad de alcanzar un estadio superior o maduro, una realidad enclavada en la imposibilidad de trascenderse por el funcionamiento extraño de sus mecanismos internos.

Esta realidad, condenable en un sentido político y acaso filosófico, se vuelve, desde una mirada estética, un valor insoslayable: la inmadurez como forma suprema de la creación que busca, en su talante fugitivo, la libertad absoluta.

Sin embargo, y para espanto de la gente honrada, la edición que circulaba en algunas librerías de viejo –la novela fue reeditada por Sudamericana en los sesenta y ya en este siglo en una edición que caminó por el continente bajo el auspicio de Seix Barral– fue intervenida por algún editor o corrector español que se tomó licencias hiperbólicas, absolutamente abusivas que consiguieron, en momentos torales, desfigurar el sentido del texto. Así que estamos ante un hecho fantástico para regocijo de los fanáticos: la edición príncipes de *Ferdydurke* está llegando, con casi setenta años de retraso, a manos de los lectores. No una obra madura encerrada en su prestigio: más bien un flujo juvenil que aparece con auténtica originalidad y promete ensanchar el misterio, como sucedió en los mejores momentos del Congreso Internacional Gombrowicz llevado a cabo en la Biblioteca Nacional en agosto pasado, y que, lejos de cualquier solemnidad con que los adolescentes realizan sus juegos infantiles.

De acuerdo con Gombrowicz, “el supremo anhelo de *Ferdydurke* es encontrar la forma para la inmadurez. Pero esto es imposible... Estamos en la situación de un niño que se ve obligado a llevar un traje

demasiado grande para él y en el cual se siente incómodo y ridículo; el niño no puede quitárselo, puesto que no tiene ningún otro, pero, por lo menos, puede proclamar en voz bien alta que el traje no está hecho a medida, y de tal modo establecerá una distancia entre el traje y su persona”. Esa distancia es tomada frente a la forma. Por ello, a Juan José Saer, Gombrowicz y su obra le resultan, más que pruebas de un individualismo recalentado, la búsqueda de la estrategia del hombre, que no es nadie, por preservar esa ausencia originaria. Tal es el trabajo del artista: no rellenar ese hueco con distintas imágenes sociales –el Escritor, la Autoridad, el Presidente o el Adulto– sino ponerlo en circunstancia de ser siempre distinto y proteico, navegando la realidad con espíritu extranjero.

La novela, por supuesto, es profundamente irritante. Hay disparates y propuestas, mucho ritmo y mucho seso. Una lectura obligada para quien conoce en carne propia las desventuras y maravillas que acontecen desde el río Bravo hasta la Patagonia. No obstante su carácter latinoamericano, la novela también puede ser leída como una afirmación de la voluntad de la vida frente a las miserias de la guerra; porque, ahí donde hay un generalote imponiendo su bestialidad con un rostro de piedra, estalla la mueca que desarticula la estolididad y su falsa virilidad, esa violencia proclive en los estúpidos incapaces de reírse de sí mismos que condena a los espíritus frágiles a padecer sus complejos. *Ferdydurke* es también el argumento del valiente que dice entre risas y lágrimas: *yo no te temo, hijo de puta* (de la misma manera en que lo expresa el protagonista de la novela *Trenes rigurosamente vigilados* de Bohumil Hrabal).

Leyéndola de nuevo y por vez primera, con el placer masoquista que da el hecho de ser latinoamericano, es posible calibrar una visión que nos contiene y justifica, sin asfixias ni encorsetamientos. Porque en *Ferdydurke* laten, como un evangelio pagano, las palabras de Nelson Rodrigues: “el subdesarrollo no se improvisa, es una obra de siglos”. –

CENTENARIO

LOS ESPERADOS CIEN DE NICANOR PARRA

CRISTINA VITALE

La vez con sus alas de insecto ha llevado a Nicanor Parra a cumplir su siglo, asomado moái, contradictoria ráfaga de piedra, cuyo origen Nicanor prefiere en el misterio. Un siglo: tiempo que en el poeta corrió al revés: en su juventud, poemas melancólicos, bellos, a veces juguetones, que no implicaban necesariamente escepticismo y en su última madurez, risa, ya burla feroz: arma última del escepticismo ante un mundo atroz que repite errores y fracasos y levanta y desmorona los pasos en los que confió. Héroe del ocultamiento, como lo definió Harold Bloom, nunca un poeta dedicó tanta persistente energía a retener su poesía inicial –belleza, sentido musical, capacidad de exteriorizar sus emociones más íntimas– con la contención autocrítica que atrae las aguas de un río indagatorio, dispuesto a anegar lo normal aceptado y a salvar solo lo que una severa moral social y una lucidez que se ensaña con el propio poeta deja pasar por el filtro de la ironía. Pocos seres, pocas cosas se salvan de la mirada que expurga: la madre, la hermana Violeta, la naturaleza –mar, flores, mariposas, gatos...–, Gabriela, Huidobro, Neruda, Oyarzún, Juvencio Valle, Cruchaga Santa María, Lihn. Algunos amigos, algunos poetas, salvos en un momento –en los de impaciencia– son rozados por la ironía dentro del *baile de costumbre*, quizá “cumpliendo sus deberes de hombre contemporáneo”. Duros deberes que dividirán a sus lectores según el modo en que el escritor ve su problema: por un lado, tal como dirá en su homenaje a Neruda, “la plenitud del individuo es la resultante natural de su integración correcta a la *lucha social*”, y, por otro lado, poesía y antipoesía como la unión de los contrarios, para escándalo del lector tradicional. En Montevideo, cuando la cultura general pedía a todos los diarios páginas literarias, inicié una con un poema de Parra. Un escritor mayor, amigo hasta el momento, me cobró cuentas por tal provocación. Le

recordé que Darío se había visto alguna vez acusado de introducir “una literatura aftosa”. Sin tanta vehemencia, muchos ven la poesía como un único blanco hacia el que deben confluír todas las flechas y a Parra como un arquero inepto. Esto de los arcos y las flechas nos acerca al pensamiento oriental; el taoísmo es una de las primeras cosas a las que acude Parra en pacientes explicaciones –junto con los protones y electrones que le sugiere su otra especialidad, la física–. Eso y los sofistas griegos, más que las tesis,

Heine o en Parra y el lector equivocado todo lo toma a broma. Pero en “Defensa de Violeta Parra” no hay risa. Otras páginas, donde esta no cabía, *fueron escritas con sangre*. Poesía y antipoesía tienen sus propios campos para opuestos estados de espíritu. Ambas son “vida en palabras”; la anti... “una lucha contra el logos”, libérrima, ya que todo lo *anti* implica tirar por la borda condicionamientos y marcos reductores, es la expresión natural de quien explica así su proceso de cambio radical: “los poetas

Después de su arriesgado salto estilístico **Parra padeció una afonía de cuatro años.**

antítesis y síntesis cercanas en el tiempo. Eso y la vida que, en su parte más injusta, soslayan los poetas que lo anteceden y algunos contemporáneos.

Federico Schopf, uno de los críticos chilenos que lo ha estudiado, señala que “la antipoesía no es un vanguardismo más, después de las vanguardias históricas” y yo agregaría: “dejando de lado alguna histérica”. Hay que asegurar que tampoco es un vandalismo más. Aquellas descreían de lo anterior. Parra no. Bautiza como antipoesía, lo que él quiere hacer,* según cuenta, como otro camino frente a la poesía, pero tradujo a Shakespeare, admira a Rulfo. Es cualquier cosa menos un dogmático, por lo cual gruñe ante cualquier mandamás, uniformado o embanderado. Se arriesga contra Pinochet, deja citas escritas de Borges y orales del olvidado Chocano. *Yo no soy derechista ni izquierdista / yo simplemente rompo los moldes.*

Cada tanto la belleza se fragmenta y reconstruye. Luego celebramos destrozos y restauraciones. Cada tanto la risa aparece donde quiere: en

trataban de encumbrarse lo más alto posible, la idea mía no es de volar sino de mantenerme en contacto con la tierra”. La poesía rara vez entró a la cocina, afirma. Exagera, pero entendemos. Aclara la inestable actitud de un poeta que sabe muy bien su retórica y que repasa el tema del proyecto mallarmeano del Libro Único (en forma de fascículos intercambiables) y recuerda los *Discos visuales* de Octavio Paz. Principio de identidad más principio de incertidumbre. Quizás no sea muy conocido un episodio de la vida de Parra: después de su arriesgado salto estilístico padeció una afonía de cuatro años. “A medida que me empezaron a aceptar [después de la publicación de *Poemas y antipoemas*], a medida que se dijo que esta manera de hablar era legítima, empecé a recuperar la voz.” Aquí y allá, una corriente de aires o de aguas puras traza el ser verdadero de Parra: una línea de respeto, que va de Rulfo a Guimarães Rosa a Macedonio Fernández, dentro de lo no chileno y ese asumir el ecologismo como la inaplazable tarea de todos. *Quede eso y un mensaje: Jóvenes / Escriban lo que quieran / En el estilo que les parezca mejor / Ha pasado demasiada sangre bajo los puentes / Para seguir creyendo –creo yo– / Que solo se puede seguir un camino: / En poesía se permite todo. –*

* Ve en una vidriera *Apoemas*, de Henri Pichette, y piensa que antipoemas es más expresivo y lo adopta para el libro en que está trabajando: “dos objetos diferentes pero complementarios: los poemas tradicionales y enseguida este otro producto, estrambótico, más o menos destartado, que se llama el antipoema”.

CARTA DESDE PYONGYANG

EL MÁGICO MUNDO DE KIM

Verso No. 1
Para Pak Sung Mi

*Pyongyang tiene rostro de mujer,
es tímida y reservada.*

*Se cubre de una bruma intermitente,
que impide, a quien la observa,
ver su belleza verdadera.*

*Se dibuja, su silueta,
seductora y escondida, detrás de muchos,
demasiados, muros de humo.*

*El río Daegong la recorre, pausado, refrescándola.
Pero ni sus aguas, otrora límpidas, hoy lodosas,
logran despertarla de su hipnosis.*

*¡Ob Pyongyang, nunca dejes de soñar!
Atribuido a Juan Pablo Castel*

Diego Gómez Pickering

El paisaje que permite vislumbrar la ventanilla del avión poco ha cambiado desde que despegamos del aeropuerto Capital de Pekín. Niebla entrecortada traída por la humedad del verano septentrional que abraza a la tierra debajo sin dejarla respirar; eso sucede sea cual fuere la República Popular en que uno se encuentre, la de China o la Democrática de Corea, en la que estamos próximos a poner pie.

Del vanguardista diseño de Norman Foster en la que en su momento fue calificada como la terminal aérea más grande del mundo a la poco sorprendente austeridad del aeródromo de Pyongyang hay años luz de distancia a pesar de los poco más de ochocientos kilómetros que separan ambas ciudades. Aunque también entre las dos hay muchas más coincidencias de las que resultan evidentes al ojo avizor, sea este político, social o intelectual.

La fila migratoria avanza a buen paso, incluso con el gran número de extranjeros –rubios, morenos, barbudos o lampiños, nunca inadvertidos en una tierra que en todo momento les recuerda su singularidad–. Los hay canadienses y australianos al



+Pyongyang: liberadora, mágica, inocente.

igual que franceses y alemanes, un desfile interminable que confunde a quien lo observa y engaña a quien lo califica. Todos, con cámaras y teléfonos móviles. Desde hace ya varios meses se permite ingresar estos dispositivos temporalmente al país; en el pasado había que dejarlos en consignación en el aeropuerto a la manera en que se dejan los bultos al entrar a un supermercado (a fin de no llevar nada escondido —o retratado— en su interior). Casi todos somos “turistas”. Para la República Democrática y Popular se trata de un signo irredento de que no son el reino ermitaño que la prensa extranjera se afana en dibujar. Para los millones de norcoreanos significa un necesario recordatorio de que el mundo no termina al sur del paralelo 38. Para los “turistas” mismos representa una aventura más en forma de sello en el pasaporte que se suma a centenares de otros sellos con distintos colores y grafías. Una conquista en su lista, larga o corta, de lugares recónditos y extraños que con el paso del tiempo quedará solo como un borroso recuerdo y que poco tiene que ver con lo que para ese entonces seguirá viviendo el pueblo hijo del Gran Líder y nieto del Presidente Eterno.

Pasadas las formalidades, un respiro que poco dura, mi guía y mi intérprete me abordan de forma casi intempestiva. Imposible distinguir a uno del otro. Los dos portan camisas blancas

de algodón y pantalones y calzado de color negro. En sus solapas izquierdas una especie de camafeo posmoderno, con pinta de “made in China”, muestra la imagen del sempiterno Líder, innombrable más allá de sus barrocos calificativos. Es un distintivo que todo hombre, y toda mujer, debe portar a partir de los quince años cumplidos. Hago patente una duda: “¿Y si un día a alguien se le olvida traerlo?” Mejor que no se le olvide a nadie, responden al unísono guía e intérprete. “¿Cómo dieron conmigo?”, pregunto, de manera nada indiscreta si tomamos en cuenta que tengo la misma apariencia de un tercio de quienes hemos bajado del avión proveniente de China, único país desde el que puede uno entrar a Corea del Norte. “Lo sabíamos”, contestan de nuevo al unísono. Su español es casi perfecto para dos personas que nunca han salido de Pyongyang y su sonrisa, más siniestra que sus palabras. Y es que Pyongyang no sabe sonreír, porque quizá nadie le ha enseñado. Es comprensible: sus motivos son pocos si no es que inexistentes, aunque siempre haya quien como mi madre ría por no llorar.

La segunda mitad de la semana —cuando ya es imposible distinguir un día del siguiente—, Pyongyang finalmente comienza a tener sentido: las estatuas de Kim Il Sung y de Kim Jong Il y los miles de focos multicolores que adornan de noche los

rascacielos deshabitados; la música que loa al Líder Supremo y su descendencia proveniente de cientos de bocinas colocadas por toda la ciudad; las tiendas de estantes vacíos y los eslóganes revolucionarios en las paredes de los estadios deportivos; los niños vestidos de pioneros y sus rostros reacios; los prístinos pasillos de mármol de las estaciones del metro y las kilométricas calles con policías de tránsito en cada cruce pero sin autos; los teatros, circos y óperas sin público; las hileras de gente andando sin propósito y con los ojos fijos al suelo; la ausencia completa de ruido; el silencio tan acuciante como la neblina y la humedad; el mausoleo al Líder Supremo, omnipresente y, al parecer, omnisciente. Todos ellos, testimonios vivos de una ciudad muerta.

La ideología Juche —“los propietarios únicos de la revolución y la construcción son las masas”— resulta un legado hueco que yace en forma de estela a la ribera del río. A su sombra, y a su pesar, la vida, más allá del “trabajo”, florece, aunque con miedo y a paso lento, en la imagen de un par de ancianos haciendo gimnasia o un padre llevando al hijo a cuestras en bicicleta. Aquí todo mundo es sospechoso y tiende a sospechar. Nadie quiere desaparecer al tiempo que todo mundo prefiere hacerlo, al menos de esa mirada que todo lo ve y todo lo juzga.

Pyongyang va mucho más allá de lo axiomático, es liberadora en el más literal sentido de la palabra, bendice a pesar de oprimir. Es inocente, virgen y, hasta cierto punto, mágica; es una prisión solo para quien quiere verla de ese modo. Las últimas postales: el susto de mi intérprete cada vez que nos subimos al coche, porque a sus veintipocos años está tan poco habituado a andar en auto que se marea al punto del vómito; los ojos sorprendidos del chofer al ver un video musical en la pantalla de mi celular; las risas, esas que al final Pyongyang volvió a regalarme pero ahora sin aprehensión ni suspicacia justo antes de verla por última vez, al degustar junto a mis anfitriones, ahora casi familia, ese pulpo seco al lado de un tarro de cerveza. —

+Escenas de *El autobús perdido*, de Victor Vicas.



TAXONOMÍA UN CINE FLUVIAL

de MANUEL PEREIRA

Una confusión categorial bastante difundida afirma que el *road movie* es ante todo norteamericano pues empezó con *Bonnie y Clyde* (Arthur Penn, 1967) y con *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) bajo la influencia de *En el camino* (1957), de Jack Kerouac. Se trata de una generalización apresurada, pues diez años antes nada menos que Steinbeck publicaba *El autobús perdido* (1947), cuya versión cinematográfica dirigida por Victor Vicas se estrenó en 1957, mismo año en que salió a la luz la novela de Kerouac. Incluso hay una “película de carretera” anterior a la de Vicas: *Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934) donde Clark Gable y Claudette Colbert se desplazan desde Miami hasta Nueva York en autobuses, a pie, en carro y haciendo autoestop.

Por otra parte, la verdadera fuente de inspiración de *Easy Rider* no fue Kerouac, sino la película italiana *La escapada* (1962), donde Dino Risi presenta a los protagonistas, Vittorio Gassman y Jean-Louis Trintignant, como juerguistas a ritmo de twist cuya aventura —al igual que en el filme de Hopper— culmina en desastre para ambos amigos.

Para mayor incoherencia en la arqueología del *road movie* casi ningún crítico menciona *Fresas salvajes* (Bergman, 1957). Pareciera que el doble

viaje —físico y espiritual— del doctor Borg no clasifica, sea porque la banda sonora no es rockera o porque el anciano no pisa a fondo el acelerador. Sin embargo, esta obra maestra sueca tiene todos los ingredientes de la temática: carretera, destino, reencuentro, tres jóvenes con una guitarra, un accidente, la muerte al final. Por si fuera poco, *Fresas salvajes* se adelantó diez años a las dos cintas consideradas fundacionales del género: su estreno coincidió con la publicación de la novela de Kerouac. Tal vez la mayoría de los críticos consideran a Bergman demasiado contemplativo para catalogarlo en un género que muchos perciben como acción, rock trepidante, velocidad y puñetazos a la manera de *Faster, pussycat! Kill! Kill!* (Russ Meyer, 1965).

El poco *beatnik* y demasiado proustiano protagonista de *Fresas...* queda así relegado mientras algunos analistas llegan a incluir en las listas de los *road movies* a *La strada* (Fellini, 1954), que para mí es una combinación de neorealismo —que es estilo y no género— con la tradición circense que bebe en las fuentes del Coliseo romano, pasando por el Renacimiento, hasta llegar al circo Chiarini, bien conocido en el México de la segunda mitad del siglo XIX. Si en una película cada vez que un objeto rodante se pone en movimiento ya es un *road movie*, entonces habría que incluir en el género las caravanas de gitanos y las diligencias de los *cowboys*.

Si el final del trayecto es la tumba, si el río y nosotros cambiamos incesan-

temente y si, encima, no hay camino, entonces... ¿dónde está el viaje? Estamos atrapados en una aporía eleática de la que escapamos remontando el río del tiempo hasta la noción del viaje iniciático que comienza en la *Odisea* homérica y en Simbad el Marino. Ya estamos flotando en el agua. La familia de parónimos compuesta por río, rambla, *rúa*, *rue*, *rius* —del latín *rivus*— sugiere que muchas vías de comunicación fueron cauces que permanecieron secos, o con poco caudal, durante miles de años, hasta devenir senderos, como el desfiladero que conduce a la ciudad de Petra. Cuando paseamos por Las Ramblas de Barcelona deambulamos sobre un largo cadáver acuático. De manera que si, latente y metafóricamente, las carreteras son como ríos de asfalto fluyendo entre arboledas en ambas orillas, comprendemos mejor por qué el *road movie* es el género más difícil de definir en el mapa categorial cinematográfico, entre otras razones, porque suele entrecruzarse con temas tan diversos como el *western*, las películas de gánsters, el cine circense.

Saltar del asfalto al río no es tan descabellado como pudiera parecer a primera vista. Tal vez todo empezó con *Río sin retorno* (Otto Preminger, 1954), con Robert Mitchum mostrando pecho y una Marilyn Monroe siempre empapada. Eso se prolongó con *Aguirre, la ira de Dios* (1972), donde Herzog narra la demencial expedición hacia El Dorado, y siguió con *Fitzcarraldo* (1982), donde el mismo director relata la quimérica empresa de construir un teatro de ópera en la selva amazónica. Estos viajes por río se afianzaron con *Apocalypse now* (Coppola, 1979) y prosiguieron con *La costa de los mosquitos* (Peter Weir, 1986) y *Anaconda* (Luis Llosa, 1997). Basta con estos ejemplos para inaugurar un subgénero que llamaré “cine fluvial” o *river movie*.

Por último, un cine tan acelerado y con tantos occisos —no olvidemos *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991)— habría tenido su crítico más feroz en Pascal, quien decía: “Todos los problemas de la humanidad proceden de la incapacidad del hombre para permanecer sentado, en silencio, a solas en una habitación.” —



Imagen: Musées d'Art et d'Histoire de La Rochelle / © Max Roy

✦ José Conrado Roza, *Mascarade nuptiale*.

ARTE Y SOCIEDAD

SIRVIENTES Y ORNAMENTOS

✦ SANDRA BARBA

Siete enanos y un niño leopardo fueron el regalo que los gobernadores de las colonias portuguesas le ofrecieron a la reina María I. No estaban en Brasil, Mozambique ni Angola cuando los pintó José Conrado Roza, por eso es el paisaje marrón y gris, y no el marco de aves excéntricas, reptiles que ondulan a ras de tierra o caminan por lo bajo con una cresta en el lomo, arbustos suntuosos o raíces sinuosas que son comunes en la pintura de las colonias. En 1788, cuando posaron para el retrato, ya estaban en la corte real, como estuvieron otras “curiosidades humanas” en otros años y otras cortes. Todo esto para disipar las dudas sobre María I, su colección no es una afición insólita ni fue perverso su carácter; varios museos exhiben retratos de otros reyes en compañía de sus perros y enanos favoritos.

Los valores de esta sociedad se dicen y se contradicen desde el título, *Mascarade nuptiale*, y el tema de la pintura: no es otro que el matrimonio entre doña Rosa y don Pedro, santificado por Martinho de Mello e Castro, el personaje que viste una mitra, de pie en la cima de la calesa o en la cúspide de la pirámide. Mientras, en el nivel más bajo, Sebastián está por llevarse una flauta a los labios; Siriaco exhibe su piel pintada; doña Ana conserva sus adornos y su atuendo folclóricos y Marcelino de Tapia apunta con una flecha hacia una paloma, la virginidad de doña Rosa. La parodia de la religión, el matrimonio y el rango porque la primera palabra del título es *mascarade*: no están vestidos, sino disfrazados de nobles.

Si bien las “curiosidades humanas” pertenecieron a los reyes, otros miembros de la sociedad quisieron retratarse con su patrimonio. A mediados del siglo xvii, Jacob Coeman decidió embarcarse rumbo a Batavia (Yakarta), posiblemente porque Ámsterdam estaba saturada de retratistas y, como es sabido, prevalecía Rembrandt. Una vez en Batavia, Coeman retrató a los directores y gobernadores de las colonias



♦ Daniela Rossell, *Sin título*, de la serie "Ricas y famosas" (1999).

holandesas en Asia. El de Pieter Cnoll y su familia es el mejor de ellos. Pieter Cnoll fue director en Batavia de la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales que, además de monopolizar el comercio en esa región por más de veinte años, tenía la facultad de fundar colonias, firmar tratados e irse a la guerra. Cnoll y su familia fueron pintados en un patio de su palacete. Los botones de oro del saco de Cnoll, la falda dorada de su esposa, Cornelia van Nijenroode, son tan lujosos como la tela negra de sus trajes, el abanico de una de sus hijas, las perlas de Cornelia y el encaje de Flandes bajo el cuello de Pieter. Al fondo y a la izquierda, la terraza da vista a una bahía, por la que navegan unos barcos, símbolo de la prosperidad de Cnoll. En el extremo opuesto, en el margen de la pintura y en segundo plano, cargando una cesta con mangos, duraznos y plátanos, están un hombre y una mujer, como si estuvieran detrás de una cortina de sombra porque el pintor decidió no ponerle luz a esa esquina. Son los esclavos de Cnoll: a un tiempo, posesiones y decoraciones.

Frans Hals, otro pintor holandés, tomó la misma decisión. En *Grupo familiar ante un paisaje*, una pareja de burgueses se mira con el buen humor que la fortuna hace fácil. Los

acompañan sus hijos, de caras alegres e iluminadas. En segundo plano, casi imperceptible pues el color de su piel se confunde con el del follaje, se entreve un rostro de sombra, un niño africano, otro esclavo que fue sirviente y ornamento.

En 2002, la editorial Turner publicó el libro *Ricas y famosas*, una serie sobre las hijas de la élite mexicana, tomadas por Daniela Rossell. Como Frans Hals, Jacob Coeman y otros pintores europeos, las fotografías de Rossell son retratos de los miembros distinguidos por sus propiedades y riqueza. Entre columnas dóricas y una barra sostenida por la escultura de un africano en cuclillas en un *penthouse* con vista a la ciudad que les dio prosperidad, las pinturas de un harén o de Adán y Eva que cubren las paredes de las habitaciones, en las que también hay leopardos, osos y leones disecados, la indignación de la izquierda no se hizo esperar. Al respecto, Carlos Monsiváis escribió para esta revista que el ejército de empleados es un antídoto contra la soledad de los ricos. En cuanto a la técnica, la luz y la composición, este no parece ser el caso.

Bajo un candelabro de más de una treintena de luces, una heredera

está recostada en un sillón tapizado con una tela tan dorada como su vestido. Además de los óleos originales y la alfombra persa, otra vez en la esquina de la fotografía y con el rostro oculto, está una de sus empleadas domésticas. Su camisa blanca y sencilla o el color beige de la falda de su uniforme no impiden que sea un elemento decorativo, persona sin expresión y propiedad que expresa la riqueza de otros: a un tiempo, sirviente y ornamento.

En otra fotografía de Rossell, un sirviente que lleva una bandeja, como los esclavos de Cnoll con la cesta de frutas, espera en el extremo derecho de la imagen. Su jefa no lo ve, tampoco los amos veían a sus esclavos. Quizá el más parecido a *Mascarade nuptiale* sea el retrato de los sirvientes: sentados en una escalinata negra y entre dos colmillos de marfil, son parte de una nueva corte, el *staff* de la heredera.

Alguien podría estar en desacuerdo, argumentar que el arreglo de las fotografías de Rossell no fue intencional. Diré que en sus mejores momentos la historia no es pasado sino perspectiva, en este caso, la trayectoria de la representación de los subordinados en las imágenes, esa que hasta ahora nos era invisible. —