



La inspiración de San Mateo, 1602 (primera versión).



La inspiración de San Mateo, 1602 (segunda versión).

Caravaggio

Pocas cosas deleitan más llanamente al ojo humano que los embustes ilusionistas; desde los trucos del prestidigitador hasta los trampantojos, pasando por los espejismos y la levitación, todo lo que se haga pasar –ingeniosamente, se entiende– por verdadero, o al menos, por físicamente posible, nos maravilla en grado extremo. Por eso películas como *Avatar* tienen el éxito que tienen –a pesar de la trivialidad de su trama o, peor aún, de su remilgada moraleja–, porque están hechas para hacernos sentir *como si estuviéramos ahí* (mucho más, claro, si se utilizan los lentes 3-D). Y tal vez a esto se deba, en buena medida, la fascinación que despierta un pintor como Michelangelo Merisi, mejor conocido como Caravaggio. A decir de Philip Sohm, un estudioso de la Universidad de Toronto, nos gusta incluso más que el otro Miguel Ángel, hasta hace no tanto rey indiscutible de las monografías, los catálogos y las tesis doctorales. Después de seguir el rastro de todo lo que sobre estos dos artistas se ha publicado en los últimos cincuenta años, el investigador pudo fijar el momento –los años ochenta– en que nuestra larga predilección por la obra de Miguel Ángel comenzó a decaer, y en su lugar se instaló una franca “caravaggiomanía”, que Sohm atribuye a los empeños de Buonarroti de darle a su arte un carácter “celestial”, idealizado y suntuoso (sobre todo en su última faceta, abiertamente manierista), que contrasta con la “terrenalidad” (casi periodística, como solía decir el crítico Roger Fry) de Caravaggio. Con lo cual, advierte Sohm, la obra de uno terminó por no decirnos gran cosa (a nosotros: los descreídos, supongo), mientras que la del otro escaló en nuestras preferencias a golpes del realismo *que casi se puede tocar* que tanto nos gusta. Es cierto, después de Delacroix y David, tal vez no exista otro par de pintores más antagónico que este. Pero adjudicar el giro en nuestro interés a lo que tiene uno que al otro le falta es reducir la cuestión a un mero concurso de talentos (cuando, en realidad, siempre habrá quien prefiera las formas estilizadas de Miguel Ángel a la crudeza del pintor lombardo). Sobre todo, cuando es mucho más probable, y bastante más evidente, que todo se deba al hecho de que Caravaggio –cuya influencia, curiosamente, se deja sentir hasta los confines del siglo XIX– fuera por mucho tiempo relegado al limbo de los pintores oscuros (adonde sólo llegan otros pintores o los más avezados *connaisseurs*), por una crítica a la que nunca le atrajo la religiosidad que manifestaban, prosaicamente, sus cuadros. Fry, por ejemplo, llegó a decir que Caravaggio había inventado ni más ni menos que la vulgaridad; y Bellori, un crítico del siglo XVII, acusó al pintor de haber “erradicado la dignidad del arte”, al desdeñar “no sólo las cosas bellas, sino la autoridad de los antiguos e incluso las pinturas de Rafael”.

Sirva la fotografía del llamado “Primer San Mateo” (1602), un óleo hoy desaparecido, para entender que la “vulgaridad”

en su pintura no es sino una absoluta falta de idealidad. Para Caravaggio, no había la menor diferencia a la hora de pintar una canasta de fruta que un episodio milagroso: ambos merecían ser representados con el máximo naturalismo posible y sin adorno alguno (por eso se sospecha que Caravaggio recurría a elaboradas puestas en escena para poder pintar, lo que fuera, *da vivo*). La historia es esta: una iglesia romana invitó a Caravaggio a realizar un retrato de San Mateo, con indicaciones muy claras: el santo tenía que verse en el momento de escribir los evangelios, y, para mostrar que se trataba de la palabra de Dios, un ángel debía aparecer en la escena, a manera de musa inspiradora. Caravaggio meditó sin duda el asunto¹ y concluyó que para el santo, un hombre escasamente instruido, la tarea de sentarse a escribir un libro completo tendría que resultar un tanto incómoda. Así, entonces lo pintó: deteniendo con torpeza el texto sobre sus piernas, con los pies descalzos y un aire de cierta incredulidad, mientras el ángel, más que sólo dictarle los versos, guía con delicadeza su mano inexperta. Desde luego, la pintura fue rechazada por los curas de la iglesia que, como lo narra Bellori: “pensaron que la figura no tenía decoro, que no se veía como un santo, sentado así, con las piernas cruzadas y con los pies, sucios, dirigidos crudamente

¹ Después de todo, se trataba de su primer encargo público.

hacia el público”. Caravaggio se vio obligado entonces a llevar a cabo una segunda versión, mucho menos arriesgada.

Así las cosas, fue hasta la legendaria retrospectiva de 1951² cuando la grandeza del maestro *da* Caravaggio quedó finalmente expuesta a los ojos del mundo, que la admiró, de nuevo, *come miracolo* (hay que pensar que, para sus contemporáneos, eso era exactamente lo que hacía este pintor: milagros). De modo que, en realidad, sólo nos estamos poniendo al día con los prodigios de una obra largamente olvidada, mientras que sobre la de Miguel Ángel tenemos, después de más de cuatro siglos de darle vueltas, cada vez menos que decir. Pero, como observó el crítico del *New York Times*, eso no implica que sea menos popular que antes: sólo hay que ver las colas kilométricas que se forman afuera de la Academia para ver su “David”. Así que quizá lo único que realmente nos revela el estudio de Sohm es que a todas luces han empezado ya los festejos por el 400 aniversario de la muerte del gran maestro del claroscuro, que este año verá hasta sus huesos exhumar. Caravaggiomanía, *indeed*. —

— MARÍA MINERA

² La *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* fue curada por el gran experto en el barroco italiano Roberto Longhi para el Palacio Real de Milán.



Cámara de Diputados LXI Legislatura

En el vestíbulo principal del Palacio Legislativo de San Lázaro se encuentra el grabado en caoba “Las Constituciones de México”, realizado por el maestro michoacano Adolfo Mexiac.

A causa de un incendio en 1989, el mural original de 350 metros cuadrados, quedó completamente destruido; fue hasta 1992 cuando el maestro Mexiac realizó una segunda versión también en caoba.

Es uno de los murales con más referencias expresas de corte histórico; con una perspectiva estética, relata desde la lucha de Independencia hasta movimientos sociales contemporáneos.

El mural “Las Constituciones de México” es un símbolo más de la historia legislativa de México.



• 2010, BICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA Y CENTENARIO DE LA REVOLUCIÓN •

Conoce a tus Diputados

www.diputados.gob.mx

Jacobo Siruela, el placer de editar

A principios de los ochenta, Jacobo Fitz-James Stuart, conde de Siruela (Madrid, 1954), fundó y bautizó con su título nobiliario una editorial que se convertiría en referente. La vendió siendo una empresa próspera y prestigiosa en el año 2000 para centrarse en el proyecto exquisito y artesanal que lleva a cabo junto a su mujer, Inka Martí, desde su masía en el alto Ampurdán: Ediciones Atalanta. Un lustro de vida y casi medio centenar de títulos en el catálogo lo hicieron venir a México a presentarla.



Los editores suelen quejarse de su relación con los autores. Tú parece haberlo solucionado publicando mayoritariamente a escritores muertos. Bueno, yo no he tenido relaciones muy conflictivas con los autores, la verdad. Es cierto que mis autores vivos están lejos: uno vive en Tokio, otro en Uttar Pradesh, otro en Nueva York... De todas formas creo que es un conflicto necesario. Cualquier relación humana es conflictiva, más cuando hay intereses de por medio. Yo lo he solucionado un poco como casi todo: saliéndome por la tangente.

De las expectativas que tenías hace casi cinco años para Atalanta, ¿cuál se ha cumplido y cuál no?

Podemos estar razonablemente satisfechos, porque el sello se ha implantado bastante bien en España. Faltaba Latinoamérica, donde se vende poco, porque los libros son caros y porque hay que hacer política de marca. Por eso hemos venido a México. Yo no podía venir con tres libritos; ahora, con 43 libros, era el momento, y seguramente volveremos en diciembre. Yo he tenido

una relación muy buena con México; en general con Latinoamérica. Siempre he sentido muy afín la sensibilidad latinoamericana.

Pienso que los editores españoles han conquistado el mercado editorial latinoamericano pero quizá les falta profundizar en la realidad del continente...

Bueno, es una verdad a medias, porque también se publica bastante literatura latinoamericana en España. También Latinoamérica vuelve la espalda a España: en muchas partes de Latinoamérica no se publica literatura española. Es una cosa recíproca.

¿Puedes poner un ejemplo?

Es bastante notorio, no hay que poner ejemplos. Yo sé que hay editores que han llevado los autores españoles a Latinoamérica y no se han vendido. Hay una especie de interés y desinterés: son dos realidades culturales que están condenadas a estar juntas. Es un mismo mercado, una misma lengua y una cultura diversa. Pero quizá no soy el más indicado; eso tendría que explicarlo un editor que publica autores latinoamericanos en España.

El gran éxito de Atalanta.

La historia de Genji: increíble que hayamos vendido doce mil y pico ejemplares.

Y un fracaso o una decepción.

En realidad, fracaso estrepitoso ninguno; es decir, los fracasos son mil y pico, y ahí se detienen las ventas. En España nos suelen ir mejor los ensayos que los cuentos, curiosamente, aunque Conrad va por la segunda edición, como Vivant Denon; Oscar Wilde va por la cuarta...



El conde de Atalanta.

Has dicho en alguna entrevista que no fundaron Atalanta por motivos comerciales, pero eso no querrá decir que no te deja...

Siempre he dicho en broma que trabajo para no perder. Lo que pasa es que me estoy metiendo continuamente en libros que vacían las arcas de cualquiera. La *Historia de mi vida* de Casanova, por ejemplo, me ha costado ciento treinta mil euros. Evidentemente ya se han vendido más de tres mil ejemplares y hemos cubierto gastos. Pero siempre estoy intentando hacer posible lo imposible.

¿Se necesita ser rico para tener una editorial así?
No, no. Yo fundé Siruela con bastante poco dinero. Con Atalanta sí metí dinero, pero como *La historia de Genji* fue el tercer libro, lo recuperé rápidamente. Claro, al principio hay que tener cubiertos los gastos de los primeros libros, de la página web, etcétera. Una pequeña editorial tiene gastos muy pequeños, una capacidad de reacción muy rápida, y todos tus movimientos son mucho más rentables que en las grandes empresas.

¿Cómo organizas el trabajo desde la lejanía de la masía?

Yo trabajo para Atalanta por la mañana y desde el ordenador se hace todo. Por eso siempre he dicho que es una editorial que funde lo campestre con lo cibernético. Sin el ordenador, no hubiéramos podido hacer Atalanta. A través del ordenador se procesan los textos, se hace el diseño, se envía a la imprenta; toda la investigación que hacemos de los libros se hace a través de internet, y los libros los recibimos a través de Amazon o de David's Books. Soy muy partidario de lo electrónico, porque creo que es lo más interesante que ha pasado en la cultura en los últimos veinticinco años. Ahora he elogiado los blogs y ha tenido un eco increíble en los medios mexicanos. He tocado una fibra sensible de una manera azarosa, porque lo único que he hecho es contar mi experiencia. Nosotros publicamos a Masud Naiyer, que vive en Uttar Pradesh y sobre el que ni su propia agente sabía. El comportamiento de los críticos en periódicos y suplementos normalmente sería muy convencional: "Puf, un indio, y desconocido, y de Atalanta, debe de ser raro; si fuera de Anagrama..." Y de repente tres blogs lo han descubierto y han escrito críticas entusiastas y lo han recomendado como el mejor libro del año. Los blogs están más en la realidad, son más ágiles, y se dirigen a veinte mil personas, pero todos amantes de la literatura, o sea que

el eco que pueden tener es muy grande. Es verdad que si sale una crítica en *El País* se dispara la venta, y esto con un blog no se puede saber. Pero intuyo que es importante.

¿Y ya tienes Kindle?

No estoy interesado. Yo voy a seguir haciendo el libro tradicional. Pienso además que el libro que hacemos es un libro del siglo XXI, que se seguirá haciendo, y que la tecnología de Gutenberg es perfecta. Son los grandes grupos los que están interesados en eso. Yo soy defensor de lo artesanal, entonces estoy en otra posición. Esto no es pasar del barco de vela al barco de vapor: es una opción más. Yo creo que se ha dado una noticia que no se ha producido, que promete una expectación creada artificialmente, muy vinculada también al negocio, a la expectativa de beneficios. Veremos en los próximos años cómo se desenvuelve.

¿Dónde reside el secreto para acertar?

En qué se basa el tahúr: en su técnica, en su experiencia, pero finalmente acierta por algo que ni él sabe. En este oficio no se puede saber. Yo me meto en la impresión enorme de Casanova y puedo saber cómo promocionarlo; sé que la prensa, cuando yo les explique que es un libro importantísimo, se va a entusiasmar. Y claro, este es el Casanova auténtico, con dos mil notas y doscientas páginas de índice onomástico; luego puede venir otro y hacerlo a dos pesetas y fastidiarte. Pero oye, estas son las leyes del tahúr, que no se queja del casino. Los lloriqueos no van conmigo.

Te hará gracia saber que a la vuelta de mi último viaje a España estuvieron a punto de abrirme la maleta: el bulto de las memorias de Casanova les parecía una suerte de artefacto explosivo...

Es que lo es.

¿Qué es lo más difícil de una editorial como Atalanta?

La edición en general es difícilísima. El proceso de producción hasta que llega al lector depende de tantas personas y tantos pasos técnicos e intelectuales... El lector no sabe la información tan sofisticada que conlleva un libro. Para mí es el objeto platónico por excelencia.

Y eso que Sócrates estaba en contra de los libros...

Decía Schopenhauer que un hombre de genio no podía no escribir, y que además Sócrates tenía panza, lo cual no es de hombre de genio.

Pero no me has dicho qué es lo más difícil para ti.

Cada libro es distinto, tiene problemas diferentes. En uno puedes tener problemas con el autor, en otro con un traductor, en otro con las correcciones, en otro con la imprenta, con la distribución o con la promoción... Esto no es sencillo, y la complejidad no se puede explicar en pocas palabras.

¿Echas de menos Siruela?

No. Yo me he reinventado totalmente. Para mí fue triste dejar todos los autores, pero yo no estaba por la labor de hacer una Siruela dos, llevarme a los autores, ese tipo de cosas. Era mejor empezar de nuevo con otro proyecto cultural, desarrollando las tres ideas del catálogo, llevar una labor de investigación y disfrutar con el trabajo, que es lo que nosotros hacemos. Yo he querido recuperar el placer de editar.

¿El apellido te ha pesado más que ayudado, o viceversa?

Esa siempre es una arma de doble filo. Al principio, por ejemplo, el impresor se fiaba de mí, pero luego en el mundo literario era "¿y este señorito que hace aquí?" Pero, en fin, yo siempre he vivido al margen de todo eso. Me he concentrado en hacer mi trabajo al margen de mi familia o de mis circunstancias sociales. —

— YAIZA SANTOS

El santuario de Perla Krauze

La poesía es participación de lo grande en lo pequeño tanto como de lo pequeño en lo grande.

Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*

Calle José Alvarado 24-A, entre Monterrey y Medellín, en la colonia Roma. Una callecita estrecha de viejas casas que aún conservan su estilo original de allá por los años cuarenta-cincuenta del pasado siglo. Es el taller de la artista plástica Perla Krauze (ciudad de México, 1953), un edificio de dos pisos que ella ha conservado tal cual, salvo por la parte baja del gran salón de altos ventanales que dan al patio y donde se aloja la mayor parte de su obra.

Escaleras de madera, piso de duela, mosaicos, baños, puertas, laberinto de habitaciones y cuartitos, todo respira en esa casa una atmósfera de recogimiento, de amoroso cuidado, de escrupulosa diligencia. Y conste que no estoy hablando de orden en sentido estricto, pues se trata de un taller de pintura, entre otros oficios manuales que ahí se ejercen, sino de una atmósfera de resonancias en la que voy sumergida, guiada por la voz de la artista:

—Todos estos trabajos que ves son para mí instantes del devenir que se detienen artificialmente, forman parte de la memoria de mis caminatas, de mis viajes, mis recorridos. Es darle al fragmento una presencia de Totalidad, una conciencia de ser y estar que me dice *algo* que quiere dialogar conmigo —va comentando Perla Krauze.

La obra plástica de Perla Krauze es en primera instancia una reconciliación visual poética entre el espíritu y la materia; solicita un detenerse introspectivo ante lo que nos rodea, un ejercicio de intimidad contemplativa, entrar en un estado de Ser “ensoñante” como el que puede vivir la inocencia infantil en su exploración y descubrimiento del mundo alrededor.

El sentimiento que recibe a quien se adentra en el taller de Perla Krauze, en su cosmos plástico, es el de penetrar en un santuario donde estalla una poética del fragmento, de la pedacería, de una suerte de conjuntos de caos *acomodados* en el suelo, las paredes, en cajas, en cuadros, fotografías, cartulinas, telas, y que se diría son umbrales que invitan a aproximarse físicamente, a cruzarlos con la imaginación, a tocar los objetos y piezas con los cinco sentidos. Y no es que ese cosmos se haya fragmentado para revelarse, sino que gracias a cada fragmento es como su realidad se revela, se *reacomoda*, se manifiesta su diversidad, su oculto lenguaje de formas infinitas.

En ese *reacomodo*, que le da primacía al ojo, no existe una voluntad estética forzada pues los fragmentos hablan por sí solos, están dejados en libertad para expresarse, surgen

convocados por el ojo que los descubre, por la mano que los *acomodó* de una cierta forma (forma y formas que pueden variar y develar otras maneras de Ser, de estar, de suscitarse ese mismo fragmento, esa misma pieza, ese objeto) en una constante alquimia entre el fragmento, el espacio que ocupa y el espectador (y espectador es antes que nadie el propio artista). Más que buscar la belleza de los objetos, de la materia, es exponer su Voz, quitarles su anonimato, celebrarlos, “bautizarlos”.

Piedras de cualquier tamaño, cristales, raíces, tronquitos, ramas, flores, maderas, cajas, telas, papeles, hilos, varillas, insólitos objetos de la cotidianidad, nimios, precarios, comunes y corrientes, grandes, medianos, pequeños, que son singularizados merced a la intervención de la artista que los retrata, los dibuja, tatúa, pinta —“los *intervengo* para hacerlos más míos, más cercanos”, dice Perla, como si extrajera su esencia, su secreto, les despertara el alma. De hecho, sí, los *anima*, los colma de imaginación: ranuras, grietas, rasguños, abolladuras, pliegues, huellas, en el asfalto, en los muros, los entarimados, patios, calles, aceras. Se trata de rescatar su impronta, la impronta que dejó en ellos el uso cotidiano; se trata de hacer visible lo que no vemos porque no nos parece trascendente y que sin embargo guarda memoria, una memoria susceptible de ser registrada, transparentada, calcándola, reciclándola, reproduciéndola en moldes de otros materiales: fibra de vidrio, resina, barro, porcelana, aluminio, plomo, azúcar inclusive.

La sensación que transmite ese universo donde cada fragmento nos habla de una unidad cósmica, es la de ensimismamiento —y de hecho es esa bachelardiana ensoñación ensimismada la que nos ofrenda ese santuario de plasticidades espaciales—, de intimidad con la Voz callada de la materia, su quietud, su silencio que grita el bullicio de lo que hay dentro del aparente estatismo. Porque, en efecto, en realidad todo está en movimiento, como esas fotografías del cielo, del mar, de la nieve, como nuestros recuerdos: todo es tiempo ensimismado en el recuadro de la foto, del bastidor, de la caja, del molde, la página, la tela, tiempo bidimensional, tridimensional, tiempo holograma, topografías temporoespaciales en diálogo permanente con lo efímero, con lo *natural* y su necesidad de recreación *artificial*, ficticia, ilusoria, dado que, parafraseando a Bachelard, le falta a la realidad algo más que la realidad misma.



El taller de la artista.

El espacio en que se despliega la obra plástica de Perla Krauze está habitado por una movilidad que irradia oleaje, *acontecer*, por geometrías que ondulan sus ángulos y líneas como si anduvieran viajando, por objetos que despiden “fulgores de ensoñación”, por escalas, escaleras y peldaños que ascienden, levitan, vuelan, por habitáculos donde cada objeto encuentra su morada, su albergue íntimo, refugios que concentran el ser poético de ese objeto, ese fragmento, ese cuerpo material, al interior de su límite pero sin encerrarlo, sino, por el contrario, abriéndolo a la mirada y contagiando al espectador con la misma metódica avidez de Ver que caracteriza a la artista plástica.

Todos los fragmentos, piezas, objetos, cuerpos que habitan y conforman el santuario poético de Perla Krauze dan rilkeanamente testimonio de su “existir rebosante”, y cada uno de ellos evoca una sorpresiva coexistencia de espacios personales que guardan entre sí su independencia, espacios que no buscan hermanarse, yuxtaponerse o fundirse en una metáfora: sencillamente dialogan, invitan a Mirar desde un abanico de perspectivas caleidoscópicas. Paradójicamente, mientras más ensimismado está el objeto, más abierto se manifiesta, menos cercado, más *exacto* en su estar ahí, más inmensa es su pequeñez, más íntimo su gran tamaño,

más clara es la sensación de su infinitud ilimitada, mejor se revela la consistencia de su voz oculta, su identidad.

Hay algo infantilmente candoroso en ese prurito (¿obsesión?) de Perla Krauze por recoger “cosas” de la calle, de la playa, el campo, la nieve, algo como estar “inaugurando” permanentemente la capacidad de transformación de las formas materiales en una entrega total a la riqueza sensible de la Naturaleza, como si la materia no opusiera resistencia al poder imaginante del ojo y aceptara entregarle su íntima esencia sin agotarla, sin que, al ser expuesta por el mirar de la artista, pierda su secreto, su pudor.

Y el ojo de Perla Krauze, su MIRAR, tiene la capacidad de ver al objeto en tanto material infinito que contiene en su forma, su color, su peso, su volumen, la infinitud del universo. De aquí que el espacio donde la artista despliega su obra tenga esa aura de silenciosa movilidad que vibra y suscita en el espectador mareas de imágenes, sentimientos, memorias, ensoñaciones. Bachelard hablaría de “materializar lo imaginario”, dado que “la manera como nos escapamos de lo real, descubre netamente nuestra realidad íntima...” –

– ESTHER SELIGSON

Rescatamos este texto, uno de los últimos de la autora, firmado en la ciudad de México en febrero de 2010.

La carretera, de John Hillcoat

Cualquiera que haya leído *La carretera*, de Cormac McCarthy, y sepa que se ha hecho una película basada en ella, tendrá razones para ponerse a temblar. No sólo el pedante habitual –que opina que no hay que meterse con la Buena Literatura– sino otros que, entre otras cosas, nos preguntamos cómo harían un director, su guionista y su equipo alrededor para no convertir la novela en una película postapocalíptica más.

O en una película postapocalíptica, punto. Después de todo, la novela de McCarthy no visualiza el fin del mundo en términos morales, ni con ánimo de juicio ni de autoflagelación. La nieve y ceniza mezcladas, los troncos secos y rotos, y las ruinas de infraestructura urbana como única huella de una civilización acabada son sólo un escenario para hablar del paso de estafeta (o “del fuego que se lleva dentro”, como lo llama el protagonista) de un padre hacia su hijo ante una muerte que sabe cercana. En las páginas de esta novela, el vínculo filial no es un tema sino el argumento mismo. Urgente, poderoso y puro, se impone ante consideraciones sobre el qué, el cómo y el cuándo del fin de la humanidad tal y como se conocía apenas unos años atrás.

En una entrevista reciente publicada en *The Wall Street Journal*, el escritor de 76 años dijo que no le preocupaba aclarar qué tipo de desastre había dejado a sus personajes en el desamparo. Aún más, ni siquiera lo tenía claro. Lo único de lo que no dudaba era de que, de unos años para acá, sólo le interesaba escribir todos los días, y pasar el mayor tiempo posible con su hijo de once años. (“Todo lo demás me parece una pérdida de tiempo.”) De su relación cotidiana con el niño surgió, textual, el diálogo de *La carretera* en que el hijo le pregunta al padre qué haría si muriera, y a la que este le responde: “Me querría morir contigo.” “¿Para poder estar conmigo?”, vuelve a preguntar el niño. “Sí”, le contesta el padre. “Para poder estar contigo.” Enraizado en la biografía emocional de McCarthy, *La carretera* lo mismo hace el retrato de un hombre preocupado por enseñar a su hijo lo esencial para sobrevivir que sugiere que lo más esencial de todo es la valoración del tiempo presente, basada en una ética sin recovecos, y a sabiendas de que todo lo “del mundo” es efímero y prescindible.

Los retos de la adaptación a la pantalla, por tanto, no eran una mera cuestión de intimidación ante lo literario, sino de animarse a caminar en contra de todas las reglas vigentes de un género –el de exterminio– especialmente vigente. ¿Cómo traducir en imágenes la urgencia emocional del padre sin ceder a la tentación de ilustrar la adversidad y “llevar” la narración de aventuras? ¿Sería posible dar arranque al relato sin dar cuenta al espectador de las causas que han dejado en ruinas al planeta? ¿No es esta exposición de eventos

–amenaza de la catástrofe/fases de la destrucción/modos de supervivencia– la que hace que el público se involucre en la situación? Y un último problema, propio de las adaptaciones: ¿desde qué punto de vista se contaría la historia? La voz del narrador literario es en su mayoría omnisciente pero, a veces, es también la voz introspectiva del padre. El significado de la jornada, los sueños y recuerdos en los que se evoca a una madre que decidió quedarse atrás, y el simbolismo religioso con el que el hombre reviste las rutinas más elementales, son atisbos a su mente pero también monólogos mudos. La diferencia es tan pequeña como enorme el problema de optar por una perspectiva u otra a la hora de escribir el guión.

La versión filmada de *La carretera*, que por fin llega a las salas, responde a estas preguntas y disipa todo prejuicio. Dirigida por el australiano John Hillcoat, se beneficia de sensibilidades lúgubres como la del músico Nick Cave y el director de fotografía Javier Aguirresarobe (*Los fantasmas de Goya*, *Los otros*, *Crepúsculo 2 y 3*). Los escenarios fríos y oscuros que recorren el padre y el hijo tienen una narrativa propia (como es el caso de la pintura) que vuelve innecesarias las escenas de acción. Son “naturalezas muertas” en el sentido funerario del género: cuadros con vegetación y frutos deteriorados que recuerdan el paso del tiempo y, en el caso de esta película, la imposibilidad absoluta de volver a la normalidad. Si acaso, hay dos objetivos que empujan a los personajes: la supervivencia del día a día (y todo lo que esto implica: buscar comida donde sea, y evitar ser la comida de alguien más), y seguir una dirección (el sur, la costa o lo que sea, aunque al final se sospeche que ahí no hay nada más). En la novela y en la película la catástrofe más temida es la total soledad.

El cimiento de *La carretera* es la certeza y no el miedo. Puede que la muerte los encuentre al minuto siguiente, pero los personajes –sobre todo el padre– saben que serán ellos quienes a lo largo de ese minuto den sentido a su “estar ahí”. La pérdida de control, sobre todo alrededor de ellos, es también la recuperación de una libertad esencial: la de pelear por la supervivencia (o, en el caso de la madre, decidir no hacerlo) guiados por un mandato ético y personal. Uno protege al otro, ambos deciden estar del lado “de los buenos”, y la consigna es “llevar el fuego” –algo parecido a portar la antorcha de la bondad.

Más allá de los sonidos y las texturas melancólicas, y de un guión que respeta los símbolos, metáforas y abstracciones del original, *La carretera* es emotiva, y no un simple ejercicio de estilo, gracias a la actuación al límite de Viggo Mortensen. A través de muy pocos diálogos (y, sobre todo, de sus silencios) construye a un personaje que presente la proximidad de la muerte, pero que está más devastado aún por la pérdida del vínculo con su mujer (Charlize Theron) y, eventualmen-



Viggo Mortensen en una escena de la película.

te, con su hijo (Kodi Smit-McPhee). Cuando llega al final de su viaje –y evocando a los personajes arquetípicos de McCarthy–, sentimos la muerte de un hombre que guardaba la historia de los hombres que lo precedieron. La escena de su agonía y muerte es una de las más duras del cine de los últimos años, e ilustra quizá como ninguna la paradoja más cruel en el diseño del ciclo vital: la muerte de los padres es necesaria y natural; también es, para el hijo, una experiencia imposible de asimilar. La escena en *La carretera* que muestra el desamparo del niño hace que el exterminio del hombre sea un asunto circunstancial. En esa sola secuencia, el tema del fin del mundo deja de ser literal: se convierte en la metáfora de la sensación que invade al huérfano cuando comprueba que su padre ha muerto, y que está a punto de convertirse en un cadáver congelado más.

Entre más atípica se revela *La carretera* en relación a otras películas con temas en común, más se pregunta uno qué tanto esas otras películas han perdido su rumbo. Cuando, en vez de sentir empatía (o lo que sea) por sus personajes, preferimos cuestionar la verosimilitud de su situación, es tiempo de considerar que algo está saliendo mal. (Quizá sólo *28 días*, del inglés Danny Boyle, consigue que sus escenas de un Londres abandonado expresen lo que sería el horror de la deshumanización.) Entre más tremendas/detalladas/complejas sean las

catástrofes/plagas/guerras que en una película amenacen con extinguir a toda una sociedad, menos acaba importando qué sienten los individuos a punto de desaparecer. La atención invertida en descubrir quién fabricó el virus, por qué se le dejó escapar, qué grupo de poder lo planeó y en cuál de las profecías encaja la conspiración no deja tiempo para sentir *algo* por esos que van a morir. Ya no se diga para acordarse de que somos, junto con ellos, parte de “la humanidad”.

Si el cine ha desarrollado un equivalente al *memento mori* que desde siempre ha sido un motivo en las artes que, se supone, lo integran, este difícilmente sería el género del exterminio. Si es cierto que, como en otros casos, pretende recordarle al hombre lo inminente de su desaparición de la tierra, pocas veces lo lleva a algún tipo de reflexión. (Esto es, a un replanteamiento genuino sobre su vida en el aquí y el ahora, y no a un deseo tarado de convertirse en “avatar”).

La carretera, de John Hillcoat, es una honrosa excepción. En lo absoluto contaminada por ambientalismos *fashioned*, olas de corrección política, visiones milenaristas y todo lo que hoy pasa por “cine para reconsiderar”, es sólo una película sobre las pocas decisiones que importan, y la necesidad de tomarlas cuando aún se tiene tiempo para verlas cristalizar. Ya sea porque se acaba el mundo, o nuestro paso por él. –

– FERNANDA SOLÓRZANO