

ARTES+ MEDIOS

62

LETRAS LIBRES
SEPTIEMBRE 2014



CASAMIENTO Y MARTIRIO

CINE ROSEBUD VICENTE MOLINA FOIX

Omar comienza junto a un muro, en el que un joven nervioso vigila el paso de vehículos y viandantes; cuando cree que no hay amenaza, el muchacho trepa por la alta pared de piedra y alambrada que separa Israel de Cisjordania; suenan disparos que no hacen blanco en su cuerpo, retrocede, duda, lo intenta de nuevo. El muro no tiene una carga simbólica en la película. Omar, el panadero que lo salta en distintas escenas, esquivando a veces las balas de los soldados, trabaja a un lado de la verja, y su novia Nadia vive en el otro. Hay en sus movimientos de escalador algo de danza ingenua y sentimental que a medida que avanza la trama se hace más astuta, puesto que Omar no solo hornea

pan y ama ardiente y púdicamente a Nadia; también lucha con sus amigos del barrio contra el enemigo, y, capturado tras atentar mortalmente contra unos soldados israelíes, sufrirá la cárcel, la tortura y la sospecha de una delación.

La nueva obra de Hany Abu-Hassad, tras su justamente celebrada *Paradise Now* (2005), explora la misma realidad que aquella con el interesante añadido de la peripecia matrimonial. Abu-Hassad es un palestino nacido en Nazaret (su pasaporte, por tanto, es israelí) pero desde muy joven establecido en Holanda, y si la mayor parte de su filmografía se centra en su territorio de origen, su naturaleza apátrida le da matices y resonancias particulares. El cine que hace es de raíz política, pero su manera de hacerlo es

antidiscursiva. El propio director, en unas declaraciones recientes, afirma no ser un nacionalista palestino, “pero somos un pueblo bajo ocupación [...] *Omar* no es una película antiisraelí *per se*. Simplemente contiene mucha ira, y la ira es buena para el cine.”

La condición del iracundo no le lleva a tropezar en los lastres del maniqueo. Ya en *Paradise Now*, que trataba la historia de dos terroristas suicidas a los que el suicidio fallido les salva la vida y les abre los ojos, resultaba evidente que, además de estar dotado de un gran talento visual y un poderoso sentido de la narración, Abu-Hassad rehúye el adoctrinamiento y la moralización. En *Omar*, las torturas y manipulaciones sibilínicamente graduadas por el jefe de la inteligencia militar israelí son escalofriantes, pero la contrapartida nunca es el heroísmo o la exaltación de la víctima; el retrato de los palestinos oprimidos también deja espacio para reflejar la vigencia de los caducos códigos patriarcales, el papel secundario, sojuzgado, que en la sociedad islámica radical padecen las mujeres, y el poder absoluto de los dirigentes de Hamás (el

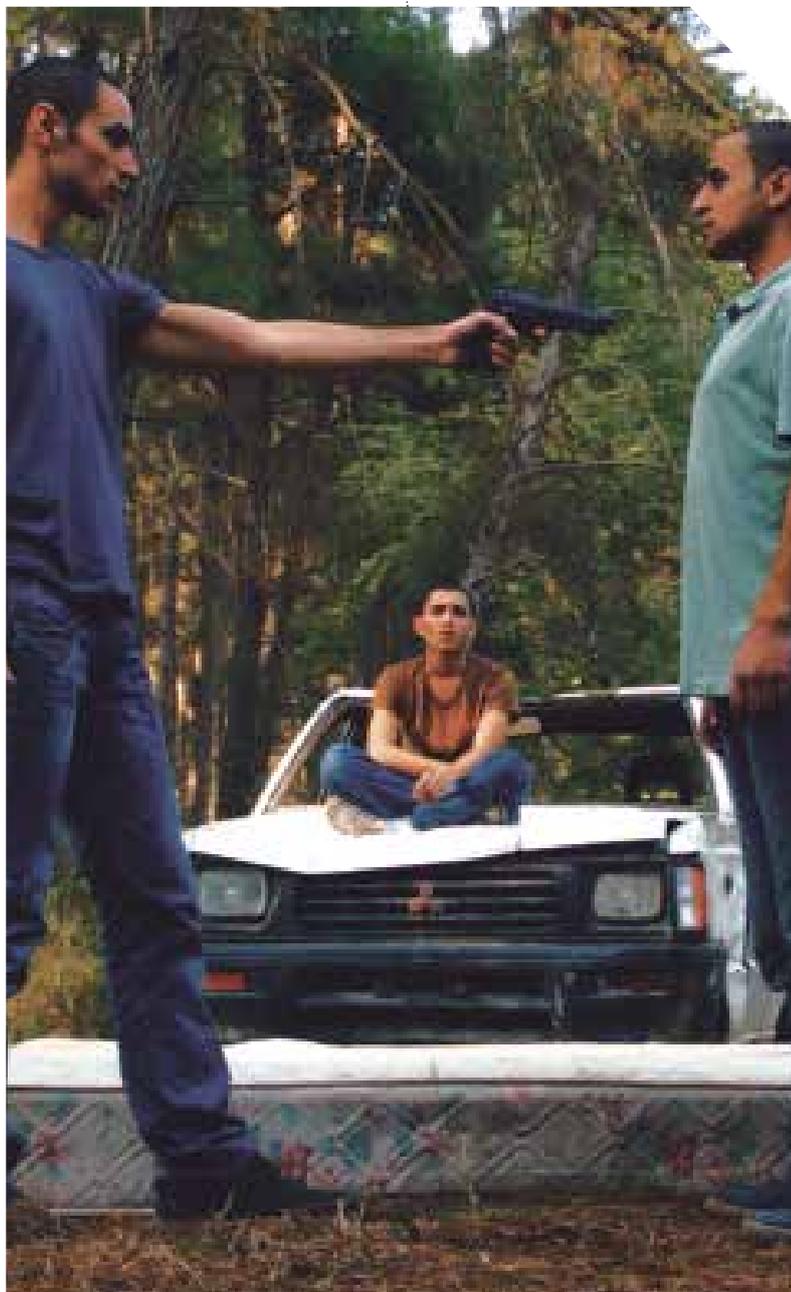
nombre no se cita nunca), que en todo momento vigilan, coaccionan, condenan y, si es preciso, matan a sus milicianos desviados. El cineasta no clama por la violencia; la refleja sin miramientos, y en ese sentido tanto *Paradise Now* como *Omar* constituyen la radiografía de una situación en la que el rencor y la venganza parecen ya enquistados sin remedio entre ambas comunidades.

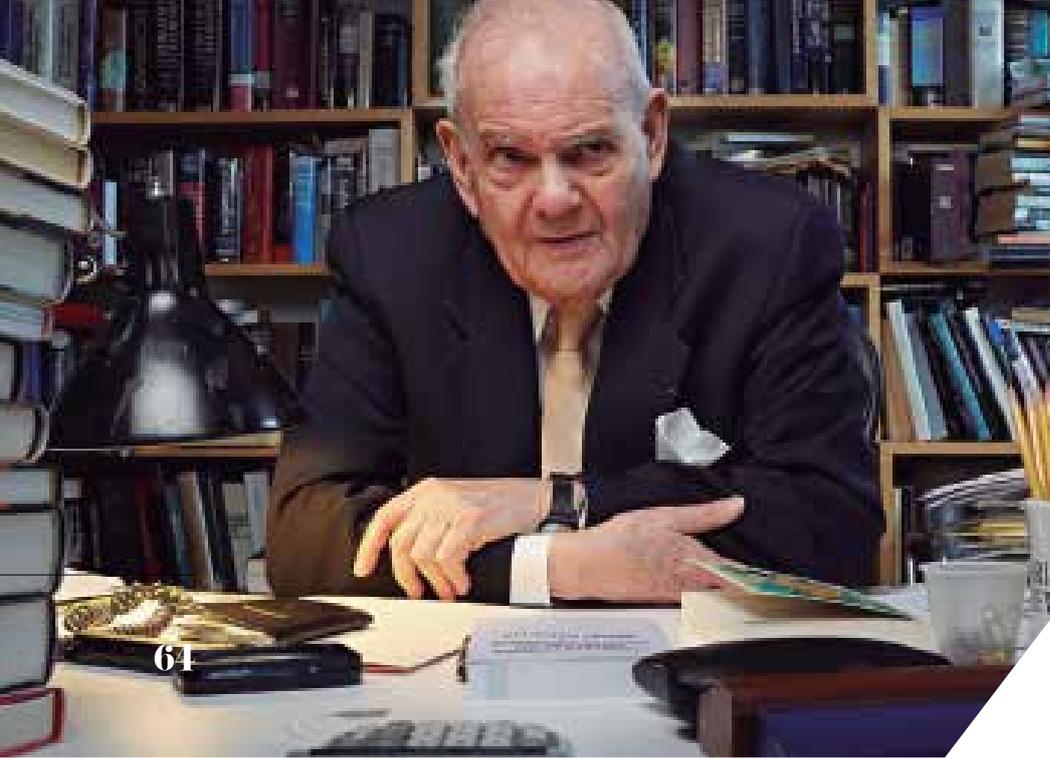
Omar y Nadia desean casarse, pero necesitan el permiso del hermano mayor de ella, jefe del clan. El mecanismo nupcial es igual de atisigante aunque más pintoresco en *Llenar el vacío*, estrenada pocos días después que *Omar*. Se trata del primer largometraje cinematográfico de Rama Burshtein, nacida en Nueva York, graduada en la Escuela de Cine Sam Spiegel de Jerusalén y durante bastantes años realizadora de películas, a medias entre el documental y la exhortación, dirigidas a las comunidades judaicas ortodoxas. En *Llenar el vacío*, Burshtein ha salido de ese gueto filmico para convencidos y, sin tratar de convencer a quienes no estamos por la labor religiosa, relata los pormenores de una boda amañada, de unos lazos de sangre y creencia, de una cerrazón tribal y una observancia del dogma que ahoga a los individuos y relega a las hembras. Se trata de una película intimista desarrollada, a veces monótonamente, en los estrictos límites de una comunidad hasídica de Tel Aviv, fuera de la cual, y eso es un acierto del guion, parece no existir el mundo laico, ni otros seres humanos, ni otro modo de encarar la vida diaria. Como toda incursión en un reducto cerrado y sujeto a códigos, *Llenar al vacío* tiene el atractivo de sus ritos, sus vestimentas y sus costumbres a ultranza, destacando la secuencia del Purim, fiesta bíblica anual que, tras el ayuno en rememoración del que hicieron los judíos hostigados por el rey persa Asuero, celebra la salvación milagrosa con rezos piadosos y abundante ingesta de bebidas espirituosas; solo los personajes masculinos consumen el alcohol.

Ni *Omar* ni *Llenar el vacío* ofrecen esperanza o consuelo. Abu-Hassad habla sin odio del odio que —cuando escribo estas líneas, en una

tregua de la operación bélica Margen Protector— ha sembrado la muerte en Gaza, en proporción muy cruelmente descompensada: unas decenas de soldados y dos mil palestinos sacrificados en el rito fundamentalista que Hamás impone a los suyos periódicamente. La cantata de cámara para voces salmódicas compuesta por Burshtein a mí, en tanto que descreído, me produce el mismo espanto que el martirio autoinfligido del joven panadero en aras de una liberación imposible. Pero es muy sugerente que ambas películas tengan a unas adolescentes casaderas como

figuras expiatorias. Nadia se casa por militancia con el hombre que no ama; Shira, acobardada por la ortodoxia, se somete voluntariamente al contrato de boda. Y es un brillo de genio en una película más bien tenue que el último plano de *Llenar el vacío* muestre a Shira, ya unida al marido recién enviudado de su hermana, desorientada en un rincón del cuarto conyugal y con cara de querer hacer preguntas. ¿Qué lugar tienen las mujeres en las guerras santas que los hombres de todas las religiones de libro emprenden entre ellos, sin acordarse de ellas? —





64

LETRAS LIBRES
SEPTIEMBRE 2014

Medio siglo de conversación

CINE TANYA
HUNTINGTON

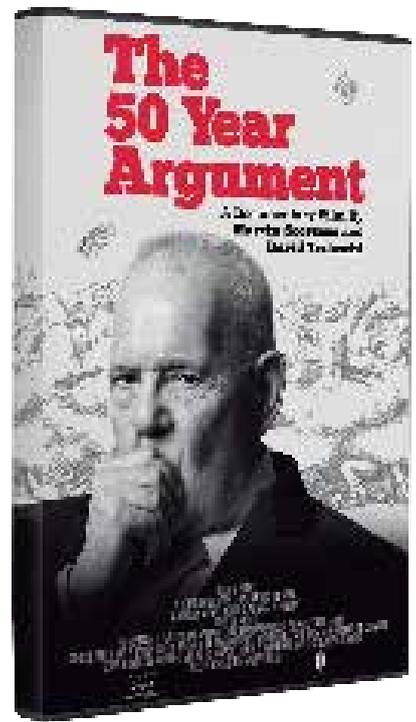
No todo el mundo recibe un documental de Scorsese para su cumpleaños. Y con eso no me refiero a una copia pirata de *El último vals* para disfrutar después de que las velas se apaguen, sino a un documental honrado expresamente para la ocasión por uno de los directores más reconocidos del mundo.

El obsequio se llama *The 50 Year Argument* y la festejada, *The New York Review of Books*, revista que nació dentro del nicho editorial que fue abierto de golpe por una huelga general de periódicos que mantuvo a Nueva York sin diarios durante 114 días. El mismo cineasta que eligió la ficción para mostrarnos el peor lado de Nueva York en *Taxi Driver* arma aquí, al lado de David Tedeschi, secuencias a partir de entrevistas, imágenes de archivo y lecturas de homenaje para revelarnos un perfil más noble de la misma urbe: la historia de cómo cuatro amigos

que pertenecían a la élite editorial —Robert B. Silvers, Barbara Epstein, A. Whitney Ellsworth y Elizabeth Hardwick— fundaron la revista que desde el 1 de febrero de 1963 se imprime veinte veces al año.

Cuatro años antes de su primera edición, en 1959, Elizabeth Hardwick había publicado en *Harper's* lo que podría considerarse el manifiesto del nuevo proyecto: una crítica acérrima a la descafeinada crítica del *New York Times Book Review*, donde las reseñas de novedades se habían vuelto indistinguibles de los breves textos publicitarios o *blurbs* que aparecían en sus contraportadas.

Es decir: la *NYRB* ha sido desde sus comienzos una iniciativa altamente personal, fundada por intelectuales que pertenecían a la élite editorial. Tenían dinero para pagar al impresor y gracias a ello, reconoce Silvers, podían publicar lo que quisieran. Esto ha sido particularmente significativo en la percepción que se ha tenido de la revista: después de asistir a un coctel que el director de



orquesta Leonard Bernstein ofreció a los miembros de las Panteras Negras, Tom Wolfe definió burlesco a ese sector como el “chic radical” y nombró a la *NYRB* su manual de uso. Aunque siendo justos, Wolfe ridiculizó de igual manera a *The New Yorker*; publicación que, a su vez, calificó el primer número de la *NYRB* como el mejor que se ha publicado en la historia. Todo lo cual solo confirma que las pandillas literarias de Nueva York son tan implacables entre sí como aquellas que retrató Scorsese, para variar.

En *The 50 Year Argument*, el cineasta omite la mofa de Wolfe, pero sí nos muestra cómo, a partir de ese estrecho contexto socioeconómico, la mancuerna editorial de Silvers y Epstein se empeñó en buscar una libertad crítica sin precedentes. Gracias a su trayectoria y solvencia, no tenían que pedir la autorización de nadie para transformar la humilde reseña en “palabras mayores”. De este modo lograron fortalecer no solo la crítica, sino también la idea de que esta debería establecer un diálogo robusto con la creación literaria. Su propuesta era borrar las fronteras entre reseña y ensayo y, sin privilegiar un género sobre el otro, hermanar ambos con la escritura para hacer de la crítica un arte.

Desde este soberbio trampolín se lanzaron varias generaciones de

ensayistas. Scorsese y Tedeschi destacan algunos de los saltos más memorables: Susan Sontag sobre la fotografía y sus ideologías, Mary McCarthy sobre la guerra en Vietnam como campaña empresarial, Václav Havel sobre la Revolución de Terciopelo desde adentro y Joan Didion sobre el “linchamiento legal” de cinco jóvenes acusados de violar a una mujer en Central Park. Estos son tan solo algunos de los temas más controvertidos e innovadores aparecidos en esta publicación a lo largo del último medio siglo.

Ante la cámara, Robert Silvers resume su proyecto como un compendio de los “impulsos naturales” que nos definen como seres humanos. También asegura que, como editor, ha buscado siempre abrir este

así el statu quo con tal de señalar injusticias que, en su momento, eran consideradas males necesarios. Un ejemplo reciente: la *NYRB* fue una de las pocas publicaciones estadounidenses que se atrevieron a cuestionar la legalidad de la invasión de Iraq, aun cuando toda la maquinaria bélica de la administración de George W. Bush estaba puesta en marcha y la opinión pública se había puesto de su lado.

Otro logro de la *NYRB* ha sido reconciliar la ciencia con las artes, la política con la cultura. Ofrece de todo un poco. Y cualquier debate que surge, ya sea a través de las colaboraciones en sí o de las polémicas que a menudo se fraguan en la sección de cartas, está enfocado siempre en las ideas, no en los ataques personales.

a una reflexión más profunda, sí, pero también más ecléctica, y capaz de ampliar el registro de un pensamiento crítico que corría el riesgo de atrofiarse con el dominio de la especialización académica.

En este sentido, la revista ha destacado no solo puntos de vista tan dispares como los de Gore Vidal y Germaine Greer, sino también odios tan personales como los que Norman Mailer cultivaba y que también son registrados por Scorsese y Tedeschi en este documental en el que se incluyen escenas del célebre encuentro entre Mailer y Greer en la Universidad de Nueva York y de la igualmente célebre reunión entre Mailer y Vidal en el programa televisivo de Dick Cavett.

Además de rescatar la reseña del frívolo encapsulamiento que no duda en etiquetar el tomo que más venda como un “*tour de force*”, Epstein, Silvers, *et al*, también rescataron la crítica literaria de todas aquellas torres de marfil que parecían empeñarse en producir libros ilegibles. Nos enseñaron que un libro puede estar bien escrito sin menoscabo de su rango intelectual.

Más que una revista, la *NYRB* ha sido un movimiento que redefine y humaniza al intelectual para que pueda prescindir del tufo tan denso y tan trajeado del estereotipo conservador. Scorsese suele emplear el formato documental para grabar los cantos de cisne: recordemos que *El último vals* puede entenderse también como un retrato nostálgico del fin del rock no comercial, simbolizado por el concierto de despedida de The Band. Desafortunadamente, la *NYRB* es también un movimiento que no tarda en agotarse: Epstein y el emblemático caricaturista David Levine ya emprendieron el viaje más largo y Silvers, a sus 84 años, es el único que sigue manteniendo el proyecto en pie.

The New York Review of Books lleva cincuenta años llevándonos a pensar en extenso. Inmersos en una cultura que tiende a comprimir y simplificar los mensajes, haríamos bien en retomar el estandarte de la *NYRB* y desafiar con él los vientos dominantes. —

Más que una revista, la *NYRB* ha sido **un movimiento que redefine** y humaniza al intelectual para que pueda prescindir del tufo tan denso y tan trajeado del **estereotipo conservador**.

abanico, cultivando una relación directa con sus colaboradores en lugar de escudarse detrás del anonimato de un consejo, para así poder retarlos personalmente a escribir lo mejor que pueden.

Los escritores sabemos que difícilmente puede sobreestimarse a un editor dispuesto a trabajar con nosotros a ese nivel. Silvers y Epstein tuvieron el acierto de llevar aquel trato dorado al mundo de la crítica, donde, en términos generales, sigue siendo inexistente. Nunca temieron asumir una postura moral y siempre alentaron a sus colaboradores a buscar verdades incómodas, desafiando

Siguiendo el ejemplo de T. S. Eliot, exigen que toda crítica que se presenta sea lo más inteligente posible. Además, han logrado cumplir de manera consistente la nada fácil tarea de identificar cuáles son los debates intelectuales más pertinentes del momento, manteniéndose así a la vanguardia durante décadas.

En el documental, uno de mis colaboradores predilectos, el paleontólogo Stephen Jay Gould, dice que la labor de las reseñas no se limitaba a extender una invitación a leer un libro, sino a pensar de una manera menos estrecha. Me parece que con “menos estrecha” se refiere



El Greco y la pintura moderna

ARTES
PLÁSTICAS

CARLOS GRANÉS

Los artistas de vanguardia aborrecieron el estilo de vida burgués del siglo XIX. Detestaron el materialismo y la racionalidad, el capitalismo y la industrialización moderna. Excepto los futuristas, que anhelaron la guerra y el fuego, los demás vanguardistas buscaron tradiciones estéticas y fuentes morales distintas a las de Occidente: la libertad del primitivo, la pureza de los bárbaros, la irracionalidad de los locos y los niños. Sus pinturas, manifiestos y actitudes fueron un desplante a la Ilustración y al humanismo renacentista. Valoraron las máscaras africanas, las tallas de Oceanía, el arte prehispánico, y entre los artistas inscritos en el canon occidental solo les interesaron aquellos en los que despuntaba una individualidad fogosa y salvaje. Delacroix, con sus pinturas llenas de color, fue uno de ellos; el Goya de las *Pinturas negras* otro. También El

Bosco, Piranesi, los manieristas, los barrocos; y El Greco, cuya excepcionalidad, como lo demuestra la exhibición que actualmente presenta el Museo del Prado con el patrocinio de la Fundación BBVA, “El Greco y la pintura moderna”, no pasó desapercibida a los creadores del siglo XX.

El impacto que tuvo este pintor en los artistas posteriores se explica por su particular historia de influencias. Nacido en 1541, El Greco se formó en una tradición pictórica no occidental. Hasta los veintiséis años de edad vivió en Creta, donde predominaba el estilo posbizantino y los artistas se especializaban en la ejecución de tablas al temple con fondos de oro; iconos impregnados de espiritualidad medieval en los que varias figuras se acomodaban de manera jerárquica sobre un mismo plano, sin la perspectiva que caracterizaba el arte italiano. A pesar de que El Greco dominó este estilo, en 1567 dejó Creta para instalarse en Venecia. Al poco tiempo asimiló el arte de los grandes maestros

de esa ciudad. Tiziano sobre todo, pero también Tintoretto, Veronese y Jacopo Bassano. Para el momento en que llegó a Toledo, en 1577, había dominado dos tradiciones artísticas, y allí, en el ambiente contrarreformista de Castilla, pudo darse el lujo de desarrollar un estilo tardío muy personal, en el que conjugó el misticismo y la espiritualidad bizantina con el dramatismo pictórico de la escuela veneciana.

En los cuadros que pintó en las últimas dos décadas de su vida, sobre todo en sus enormes lienzos verticales, El Greco volvió a proyectar un eje jerárquico, similar al de los iconos posbizantinos, eliminando la profundidad y el espacio. En lienzos como *El bautismo de Cristo* (1597-1600) o *San Sebastián* (1610-14), exacerbó el manierismo de Tintoretto hasta desvirtuar las proporciones de la figura humana. Sus cuerpos alargados y dolientes, en busca de ascensión, y las extremidades sinuosas, en permanente zozobra, delatan un rastro arcaico, por momentos exótico y expresivo, que estaba destinado a producir desagrado entre los espectadores de la Ilustración y el Neoclasicismo y a despertar curiosidad entre los románticos.



En 1838, cuando se abrió la Galería Española de Luis Felipe de Orleans en el Louvre, muchos artistas europeos y americanos pudieron ver los cuadros de El Greco. Manet, Baudelaire y Théophile Gautier quedaron fascinados, aunque su verdadero impacto vino después, cuando los artistas de vanguardia encontraron en las desviaciones de su pintura un precedente moderno. La manera en que El Greco desfiguraba la realidad, daba autonomía al color sobre la forma y componía febriles lienzos que se acercaban más a visiones apocalípticas y extáticas que a temas bíblicos no solo abrió una particular senda barroca, también estimuló la imaginación moderna.

Si bien los cuerpos enjutos y turbados que posan bajo cielos borrascosos contrastan con la dignidad de sus retratos, en ambos hay elementos seductores para los artistas del siglo xx. El efecto visual de los mantos plisados y los fondos espesos, por un lado, y la nebulosa imagen del hombre solitario, por el otro. Alteración perceptiva y solemnidad anhelante, deformación de la realidad externa y expresión de emociones internas. En pocas palabras: rasgos que hoy resulta fácil asociar con el cubismo y el expresionismo.

Si se ponen lado a lado –como ocurre en el catálogo de la exhibición– *La visión de San Juan* (1608-22) y *Las señoritas de Aviñón* (1907), se observa que el entorno fracturado en el que posan las mujeres de Picasso corresponde a los mantos plegados que recubren las figuras de El Greco. Es bien sabido que las principales influencias de *Las señoritas de Aviñón* son el arte primitivo africano y la pintura de Cézanne. Sin embargo, el tratamiento que El Greco daba a la escenografía de sus cuadros, siempre en el límite de lo irreal, fue uno de los modelos que usó Picasso para dar el salto a la abstracción cubista.

En cuanto a los expresionistas, su vínculo con El Greco fue formal, desde luego, pero sobre todo espiritual. En el catálogo de la exposición, Veronika Schroeder cita una entusiasta declaración de Franz Marc, miembro de *Der Blaue Reiter*, en la que reconoce esta deuda con Cézanne y el cretense: “Los dos artistas perciben en su visión del mundo una *construcción íntima y mística*, que para la generación actual viene a ser el enigma clave.” Las caras más visibles de esa generación en el arte alemán, los expresionistas, ansiaban una revolución espiritual que volviera a poner en contacto con las fuerzas naturales e instintivas, que ampliara la libertad y rechazara lo moderno. Cézanne les mostró cómo renunciar a la perspectiva renacentista para reconstruir la realidad; El Greco los introdujo en un mundo de atmósferas góticas y tremendistas que parecían estados psicológicos antes que entornos naturales. La mezcla no solo produjo el colorido mundo primitivista de Marc o la abstracción espiritual de Kandinsky, también el patetismo de Jacob Steinhardt, el trascendentalismo de Kokoschka, la exaltación de Max Beckmann.

La sombra de El Greco fue tan larga entre los expresionistas que también cobijó a los norteamericanos. El caso de Jackson Pollock es ilustrativo. Antes de desarrollar la técnica del *action painting*, el estadounidense se ejerció copiando cuadros del cretense. Luego volvió a recibir su influencia a través de los muralistas mexicanos, en especial

de Orozco, uno de cuyos murales, el *Prometeo* del Pomona College, recoge la fuerza iridiscente de El Greco. Cubistas, expresionistas, muralistas; también Henry Moore y algunos surrealistas: para todos estos artistas que rompían con la poderosa tradición occidental, El Greco fue un inspirador antepasado. La única duda que deja la exposición es la posible influencia de El Greco en el padre de la pintura moderna: Paul Cézanne.

Es verdad que Cézanne reprodujo *La dama del armiño*, un cuadro atribuido a El Greco pero cuya autoría está hoy en duda, y que varios críticos de principios del xx, en especial el francés Maurice Denis y el alemán Julius Meier-Graefe, vincularon a los dos artistas. Y en efecto, puede que Cézanne se hubiera sentido atraído por El Greco, pero lo cierto es que nunca vio sus obras. Se lo dijo a Joaquim Gasquet en los diálogos que sostuvieron al final de su vida: “Ese Greco... siempre me hablan de él y no lo conozco. Quisiera ver algunos de sus cuadros...” Cézanne nunca viajó a España y la Galería Española del Louvre fue trasladada a Inglaterra en 1849. Todo lo que vio de El Greco fueron reproducciones. ¿Lo suficiente para influir su estilo? A pesar de que la exposición pone mucho énfasis en este vínculo, como si de esta ascendencia dependiera la legitimidad de El Greco como referente para el arte del siglo xx, quedan dudas razonables sobre el impacto del cretense en su pintura. Franz Marc decía que ambos creadores eran espíritus afines: era algo que solo podía afirmarse desde el siglo xx, después de comparar sus lienzos. Me pregunto si en el siglo xix, mientras pintaba los paisajes de Aix-en-Provence y copiaba figuras humanas en Louvre, Cézanne habría suscrito lo mismo. —

La exposición “El Greco y la pintura moderna” estará en el Museo del Prado hasta el 5 octubre.