

Los espejismos del mal

Una reciente exposición en el Jewish Museum de Nueva York (Mirroring Evil. Nazi Imagery) ha causado revuelo entre la comunidad judía por su aparente trivialización del Holocausto. Héctor Toledano recorrió sus pasillos y se concentró en la propuesta artística de las piezas.

Hitler convertido en una especie de gatito de porcelana, con una sonaja en forma de esvástica en su mano regordeta; varias cajas del juego de construcción Lego diseñadas para reproducir un campo de exterminio; una cruz hecha con cajas de madera que al encender los proyectores que tiene en cada una de sus cuatro puntas forma sobre el piso una cruz gamada; seis bustos en yeso que representan la fisonomía conjetural de Joseph Mengele, el enigmático médico nazi que realizaba atroces experimentos con niños en los campos de concentración; un video que muestra las similitudes entre las imágenes de los anuncios de Calvin Klein y algunos ejemplos emblemáticos de la estética del Tercer Reich; una pared llena de glamorosos actores de Hollywood representando el papel de oficiales del ejército nazi; una foto de prisioneros famélicos en sus barracas del campo de concentración de Buchenwald a la que se ha sobrepuesto la figura de un hombre joven (el artista) que sostiene en la mano una lata de Diet Coke; una instalación que combina textos e imágenes para invitar al espectador a imaginarse que es Eva Braun, la amante de Hitler, a lo largo de su última noche; la reproducción precisa de una pistola Luger construida con el cartón de una caja de galletas kosher marca Manischewitz; y otras monadas por el estilo. Nada, ciertamente, de lo que uno esperaría encontrar en un museo judío (en este caso el Jewish Museum de Nueva York), en donde toda representación del Holocausto suele ser grave, solemne, desgarradora y centrada en el sufrimiento de las víctimas.

Era la crónica de un escándalo anunciado. Cuando el museo hizo pública la próxima apertura de esta muestra bajo el título *Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art* (Reflejando el mal. Imágenes nazis / Arte actual), algunas de las principales organizaciones judías y asociaciones de sobrevivientes del Holocausto pidieron que se cancelara. Su objeción central era que la exhibición trivializaba el Holocausto. Frente a la negativa del museo, los grupos más combativos amenazaron con movilizaciones de protesta, retiro de apoyos económicos, boicoteos. Las críticas en algunos periódicos fueron fulminantes. Pero los curadores de la exposición habían hecho bien su tarea. Conocedores de lo delicado del terreno que se disponían a pisar, desde meses antes llevaron a cabo “grupos de contacto” y otros ejercicios de mercadotecnia con el fin de calibrar por adelantado la reacción del público. Para minimizar el impacto, tapizaron las paredes

de las salas con explicaciones que proclamaban hasta la saciedad lo inocuo de las piezas y la buena voluntad de los artistas, colocaron fichas explicativas cuyo propósito principal era guiar al espectador hacia una lectura predeterminada y políticamente correcta de cada pieza, pusieron letreros que advertían de la inminencia de las obras más controvertidas y abrieron una puerta especial para poder abandonar la sala sin tener que verlas. Sobre todo, llevaron a cabo una sutil campaña de relaciones públicas, en la que se cuidaron de refutar agresivamente a sus detractores. Optaron, con inteligencia, por acabarlos a golpes de cortesía. El operativo funcionó. Lo que prometía convertirse en un infierno no pasó de ser una efímera llamarada. El día de la inauguración, poco más de cien personas protestaron a las puertas del museo. El boicot no cobró forma nunca. Los periódicos que habían encabezado la condena pronto se olvidaron del asunto. La exposición siguió su marcha sin piquetes en la puerta ni amenazas de clausura.

A la vista de las piezas, el amago de escándalo parece desmedido. Lo cierto es que las obras, platicadas, se antojan mucho peor de lo que son en vivo. Y lo cierto también es que casi todas ellas son bastante mediocres en términos de calidad artística. Más que insultantes resultan insulsas, pero no parecería que su propósito fuera “trivializar” nada. A su manera, cada artista da la impresión de tomarse el asunto muy en serio. La exposición, hay que recordarlo, está más enfocada a examinar la figura de los verdugos que la de sus víctimas. En mayor o menor medida, casi todas las obras exploran tres variantes temáticas: la fascinación erótica que producen ciertas encarnaciones del mal, en este caso los nazis; la similitudes entre los símbolos y las técnicas de la propaganda nazi y aquellos que rigen en la actualidad la sociedad de consumo; la forma como el nazismo, en su crueldad gratuita, su voluntarismo y su irresponsabilidad, fue creando en torno suyo una sociedad infantilizada. En general, la factura de las piezas es pobre y su mensaje simplista. No obstante, casi todas consiguen confrontar al espectador con algún aspecto incómodo de nuestra relación habitualmente conformista con el poder.

El único artista que se aparta de estas líneas y que se ocupa directamente de representar a las víctimas es Alan Schechner, y tal vez sea precisamente eso por lo que su obra ha causado particular escozor. Una de sus dos piezas en la muestra es la foto que

se describió al principio del artículo, en la que aparece él mismo sosteniendo una lata de refresco en las barracas de un campo de concentración. La otra es una animación por computadora en la que un código de barras se transforma en la foto de un grupo de reclusos vestidos con los típicos trajes de rayas. A pesar de que la ficha del museo hace todo lo posible por limitar nuestra lectura de estas piezas a sus interpretaciones menos conflictivas, es claro que su significado no se limita necesariamente a hacer una crítica de la sociedad de consumo o de los posibles usos totalitaristas de la informática. Parecerían también apuntar hacia la imposibilidad de que una generación asentada casi por entero en la seguridad y el confort asuma como propias las tribulaciones de sus abuelos, se apropie de su carácter de víctimas, se “meta” en esas imágenes del pasado y pretenda mimetizarse con ellas. Por su parte, el código de barras transforma cualquier objeto en un producto y hace posible su comercialización. Las víctimas se convierten así en un simple objeto de intercambio. Schechner es un artista inglés, judío, nacido a principios de los sesenta, cuya familia perdió

numerosos miembros en los campos de exterminio. Cuando era más joven emigró a Israel y se enroló como voluntario en su ejército durante varios años. Su experiencia de primera mano sobre la manera como la retórica del Holocausto era utilizada para justificar acciones militares como el bombardeo del Líbano lo condujo a cuestionar de manera radical el empleo de la memoria histórica como elemento de presión política. A pesar de su aparente insignificancia, sus dos obras en la muestra se distinguen de todas las demás no sólo porque son las únicas que se ocupan de las víctimas, sino porque son las únicas que se ocupan de la forma como se puede manipular la victimación para diferentes fines. En esa medida, su trabajo nos ayuda a ver la exposición en su conjunto como parte de un ríspido diálogo al interior de la comunidad judía sobre los usos y abusos del Holocausto, y a calibrar su justo peso como elemento definitorio de la identidad judía en nuestra realidad contemporánea.

Los hechos del pasado siempre serán lo que son, eso no está en disputa. Pero la forma como los percibimos, los ángulos que resaltamos, las “enseñanzas” que extraemos de ellos, la manera

como los empaquetamos para consumo masivo, cambian continuamente en respuesta a los imperativos del momento. La ortodoxia señala que el Holocausto es un evento eminentemente judío, irrepetible, incomparable e inexplicable. Bajo esas

premisas, cualquier intento por extrapolar algunos de sus principales rasgos a situaciones distintas corre el riesgo de ser tachado de relativismo blasfemo. No parece que la exposición trivialice el Holocausto, pero ciertamente establece paralelos (medio simplones si se quiere) entre la maldad de los nazis y nuestro mundo actual; entre la nitidez de sus símbolos y nuestros anhelos de consumo; entre nuestro deseo de seguridad y la fascinación que ejerce la imagen de su poderío; entre lo criminal de sus mensajes demagogos y nuestros oídos siempre receptivos a cualquier fórmula estúpida que nos permita imaginar que las cosas son sencillas y claras, blanco y negro, malos y buenos. Si algo trivializa el Holocausto no es una pequeña exposición que será vista a lo más por unos cuantos miles. Lo que de verdad trivializa el Holocausto es su continua invocación por parte de tirios y troyanos para

descalificar al adversario en las más insignificantes disputas; su explotación cruda como elemento de chantaje para justificar atropellos y despojos; su gradual conversión en un “género” como cualquier otro para el entretenimiento de las masas.

La exposición no tiene nada nuevo que decirnos en relación con el pasado. Cabe preguntarse incluso si en algún momento se propuso hacerlo. Lo que parece indudable es que nos dice muchas cosas interesantes sobre la realidad presente de la comunidad judía. Una comunidad que se revela de pronto plural, autocrítica, atrevida, polémica; en diálogo abierto consigo misma y con el resto del mundo. Suficientemente segura de su propia fortaleza para ventilar sus diferencias internas de cara al público. Una comunidad inmersa en un complicado proceso de reajuste de sus elementos de identidad y de sus prioridades políticas, cada vez menos interesada en la contemplación estática de los trágicos reflejos de su pasado que en afinar su visión para discernir, con mayor claridad, la multitud de retos que le depara el futuro. —

— HÉCTOR TOLEDANO



Alan Schechner, (Self Portrait at Buchenwald) It's the Real Thing.

Arthur Miller: la verdad es cosmopolita

El Premio Príncipe de Asturias de las Letras le fue concedido recientemente al dramaturgo Arthur Miller. David Olguín comenta la justicia del galardón al reconocer una obra ya clásica que es patrimonio de todos.

Es curioso que una de las primeras obras de Miller se ubique en la Gran Tenochtitlan, centro del Imperio Azteca. Se titula *The Golden Years* y fue escrita hacia 1939, cuando su autor contaba con sólo veinticuatro años. La propuso al Group Theatre y permaneció olvidada en un archivo muerto. El texto renació hasta los años ochenta.

Un destino semejante tuvo su primera obra, *El hombre que tenía toda la suerte*. Se estrenó en 1944 sin suerte alguna —duró en cartelera sólo cuatro funciones. El descalabro orilló a Miller al cambio de género: *Focus* (1945), su única novela, explora la responsabilidad del individuo frente a los otros que aparentemente le son ajenos.

Después de sesenta años de escritura teatral, los primeros textos llaman poderosamente la atención, pues tienen muchas semejanzas con los últimos y dan cuenta de la característica que une toda la obra de Miller: la dimensión moral y social del drama, los conflictos que surgen “cuando nos vemos en la encrucijada de elegir entre lo correcto y lo incorrecto”.

Moctezuma se paraliza frente a la destrucción general que desata un puñado de conquistadores. De fondo, nuestra historia le sirvió a Miller para hacer una metáfora sobre el fascismo y la incapacidad de respuesta frente a la infamia. “Estamos paralizados. Sabemos perfectamente lo que está mal y no podemos movernos”, diría Miller años después a propósito de Bosnia. El trasfondo moral y existencial, la creencia en la carga histórica y en los deberes del individuo con su sociedad, identifican a Miller con el teatro europeo de impronta trágica: la herida de Filoctetes no es una herida física y personal; afecta, por el contrario, a todo el universo. Como buen moralista, empieza con la autoacusación y va ampliando los círculos: la familia, la sociedad y, finalmente, la raza humana.

Sólo alguien de su temple, todo un anecdotario vivo que atraviesa su segundo matrimonio con Marilyn Monroe y llega al Premio Príncipe de Asturias, podía cuestionar el mito de la inocencia, el culto al optimismo y al éxito material, tan propios

de su país, y confrontar el sueño americano con la noción de fracaso. William Styron, su vecino y amigo, ha dicho de Miller que es una especie de “Abraham Lincoln judío, si es que algo así como un Lincoln judío pudiera vestirse de pronto con la rudeza de un gentil granjero”.

La muerte de un viajante, *Todos eran mis hijos*, *Panorama desde el puente* o *El último Yankee* se llevan a escena una y otra vez. Pero en estos tiempos de confrontación entre Occidente y el Islam, cuando se ha puesto al demonio en el centro de la retórica política, *Las brujas de Salem* parece uno de sus textos más vigentes.

En el Evangelio según San Marcos, 5, 1-20, Jesús encuentra a un “ser inmundo”, un geraseno que se agita y aúlla con gran aparato. Cristo le pregunta: “¿Cuál es tu nombre?” “Mi nombre es Legión, porque somos muchos”, le responde. Los defensores del dogma, las concepciones cerradas y los misterios que debemos creer aunque no los podamos comprender, sienten pavor frente a la ambigüedad, la contradicción y la multiplicidad, posturas que se han atribuido, desde tiempos inmemoriales, a

la representación del mal. Miller explora un caso de histeria colectiva que desata una persecución destructora. *Las Brujas de Salem* es un clásico no sólo para interpretar la política del mundo bipolar de otros años, sino para adentrarnos en los mecanismos sociales para perseguir al diferente, al que atenta contra la unidad del Estado, la Familia, la Ideología, la Raza o la Religión...

El Príncipe de Asturias quedó en manos de un clásico vivo. Darle ese premio, sin importar su nacionalidad y el idioma en que escribe, habla de una visión de patrimonio general. Lo ajeno es propio. Arthur Miller afirma al final de *Timebends*, su libro de memorias: “No sé de quién son estos campos que son míos. Los coyotes me miran en la noche. Se preguntan por mí. Todas las cosas del universo se preguntan unas por otras. Hasta los árboles.” —

— DAVID OLGUÍN



Arthur Miller con su esposa, Marilyn Monroe.

Hace muchos años en una galaxia muy lejana

El peor pecado que puede cometer un artista es repetirse. George Lucas pareció contradecir el aserto con la secuela de los episodios 4, 5 y 6 de La guerra de las galaxias. Sin embargo —comenta Gustavo García—, lo que se ha visto de la “precuela” confirma el agotamiento de una idea buena, pero vieja.

En 25 años de gloria, no se veía tan discreto al gran Maestro *jedi* George Lucas como cuando presentó el Episodio II: *La guerra de los clones* en el Festival de Cannes hace mes y medio. Las noticias no eran buenas por primera vez en un cuarto de siglo: en su estreno norteamericano, unos días antes, no había podido superar los ingresos en taquilla de *El hombre araña* (la excusa era que había lanzado menos copias, y sólo superó la cinta de Sam Raimi dos semanas después); los comentarios de los críticos de *Time*, *Newsweek* y *New Yorker* eran, en el mejor de los casos, condescendientes, y la puntilla la daba el ambiente mismo que lo rodeaba en Cannes; además a la imagen de niño prodigio que él perpetuó mucho más que todos sus compañeros de generación: ahora se lo recibía como una leyenda, una pieza del museo cinematográfico, el creador de esa eterna saga de combates espaciales, criaturas extravagantes, escapes inverosímiles y duelos de esgrima láser que devino en un complicado sistema de referencias mitológicas, mercadotecnia apabullante y un culto que ha llenado el mundo de burócratas que en sus ratos libres memorizan las características geográficas de los planetas Coruscant, Hoth y Tatooine.

Veinticinco años enredado en su propia astucia lo llevaron a la primera visión de que el tiempo cobra todas sus facturas. Desde la época silente, Hollywood nunca fue tan joven como en los setenta: la aparición de Francis Ford Coppola, William Friedkin, Peter Bogdanovich, Jerry Schatzberg, Martin Scorce-



Hayden Christensen como Anakin Skywalker.

se, Brian de Palma, Woody Allen, Mel Brooks, Hal Ashby, Walter Hill, George Roy Hill y Steven Spielberg, casi simultáneamente, obligó a la guardia inmediata anterior (Mike Nichols, Robert Altman, Sydney Lumet) a no bajar la guardia; estaban tratando temas nuevos, captaban la nueva sensibilidad norteamericana, abanderaban desde la moda *retro* (*El golpe*, *La última película*, *Luna de papel*) hasta una mezcla de neorrealismo, nueva ola francesa y precariedad independentista instalada en los grandes estudios (*Contacto en Francia*, *Atrapado sin salida*, *Espantapájaros*). Y en medio asomó George Lucas, protegido de Coppola y de Spielberg, quien con la nostálgica *Locura de verano* (*American Graffiti*, 1973) se ponía en los cuernos de la luna, con ingresos en taquilla que centuplicaban la minúscula inversión de una pe-

lícula filmada en dos pueblitos de los condados de Marin y Sonoma, en California.

Si es cierto lo que cuenta Peter Cowie en su libro sobre *Apocalipsis ahora*, la idea de la saga de *Star Wars* nació como una de las muchas versiones de *El corazón de las tinieblas* de Conrad que durante los sesenta discutieron John Milius, Lucas y Coppola (!); a punto de frustrarse cualquier posible filmación de la novela, Lucas tomó algunos elementos y los aplicó a los seriales de ciencia ficción de los treinta. Pero Lucas, como sus compañeros de generación, era un universitario muy astuto que navegaba en los abundantes “ismos” de finales de los sesenta, de manera que filtró algunas lecturas mitológicas en su trilogía original. La influencia del estudio *El héroe de las mil caras* (1949), de Joseph Campbell, fue determinante en toda esa generación, que repitió el esquema dramático que el jungiano derivaba de todo mito a sus principales proyectos cinematográficos, compuestos de trilogías (*Indiana Jones*, *Star Wars* e incluso *Superman*): héroes de prosapia divina criados por padres adoptivos de origen humilde, demostración de los primeros poderes, temporada en el infierno con la tentación de caer en poder de los demonios, triunfo apoteósico con ingreso a la inmortalidad o la redención. Lo demás fue un fenómeno de entusiasmo que encontró ecos religiosos en una generación que desconfiaba, precisamente, de los “ismos” de la anterior: en principio, era imposible escapar al encanto adolescente de las actuaciones elementalísimas, el argumento maniqueo, la mezcla de géneros y estilos (*western*, *espadachines*, *medieval* y *anticipación*), los brochazos de prestigio nostálgico (la serie de *Flash Gordon* convertida en prodigio cibernético) y los guiños culturales (confieso haber invocado al Eumeswil de Junger en mi nota sobre la primera película).

Lo imposible de anticipar fue la religión popular que

engendró la serie: convenciones internacionales de coleccionistas, libros de análisis de todo lo imaginable, incluido el funcionamiento de los sables láser, simposios sobre las raíces mitológicas de los personajes. Y si George Lucas tuvo la sabiduría de hacerse a un lado y no estimular lo que llegaría a casos patológicos (un fan de Querétaro se ha tatuado el cuerpo con los personajes de todos los episodios; actualmente sólo le queda libre la pierna izquierda, reservada a los de los episodios II y III. Un coleccionista norteamericano le ha comprado la piel bajo el acuerdo de que, cuando fallezca, ésta pasará a su propiedad), tampoco ha desalentado la profusión de mercadería *Star Wars* que ha fluido durante veinticinco años.

Pero Lucas cometió finalmente un grave error: creer en la religión *Star Wars*. Una cosa es pasarse de listo rehaciendo sus tres películas originales con escenas y personajes adicionales, mero juguete de sus experimentos por computadora, y otra ampliar lo concluido y sacarse de la manga tres episodios “iniciales”, con lo que rompe el chiste del comienzo (empezar la saga con un Episodio IV, que tenía la misma coherencia de instalar una historia tan futurista “Hace muchos años, en una galaxia muy lejana”). Lo peor: despojarla de toda frescura: a la suntuosidad visual de los nuevos episodios se enfrenta una pesadez interpretativa y unos enredos narrativos que hundan en el sopor al más recalitrante fanático: actores tan dotados como Liam Neeson, Samuel L. Jackson y Ewan McGregor pierden toda su gracia en manos de Lucas: ¿quién puede descifrar los motivos de los senadores para impedir el paso de las naves de Nosedónde, creando crisis políticas que llevan a dictaduras sacadas también de la manga? ¿Quién puede explicar que la princesa Padme Amidala tuviera una doble o hiciera dos papeles o algo así en el primer episodio? El

miscast es uno de los dominios privilegiados de Lucas: la existencia de la princesa Leia sólo podía entenderse por restricciones en el presupuesto, pero que Dart Vader empiece como un enano berrinchudo y termine en un ancianito al borde de la jubilación supone una apabullante falta de comprensión interna del personaje. Lucas es un visionario, pero no un cineasta; es un creador de situaciones, pero no un narrador; es un artista frustrado por la fortuna financiera, que lo encerró en la jaula de oro de su hallazgo original, su “muy lejana” galaxia, y lo congeló “hace muchos años” en los 33 años que tenía cuando creó en Túnez el planeta Tatooine y a Luke Skywalker. Ahora asoma con sus envejecidos *jedis* a un territorio donde la elementalidad ecológica de *El señor de los anillos*, otra de sus fuentes narrativas, le cobra la factura del futuro. —

— GUSTAVO GARCÍA



Con su cuota,

caminos y puentes

le ofrece

seguro del usuario,

atención médica de emergencia,

servicio de grúas,

torres de auxilio vial.

www.capufe.gob.mx
Lada sin costo 01 800 990 3900

SECRETARÍA DE COMUNICACIONES Y TRANSPORTES SCT