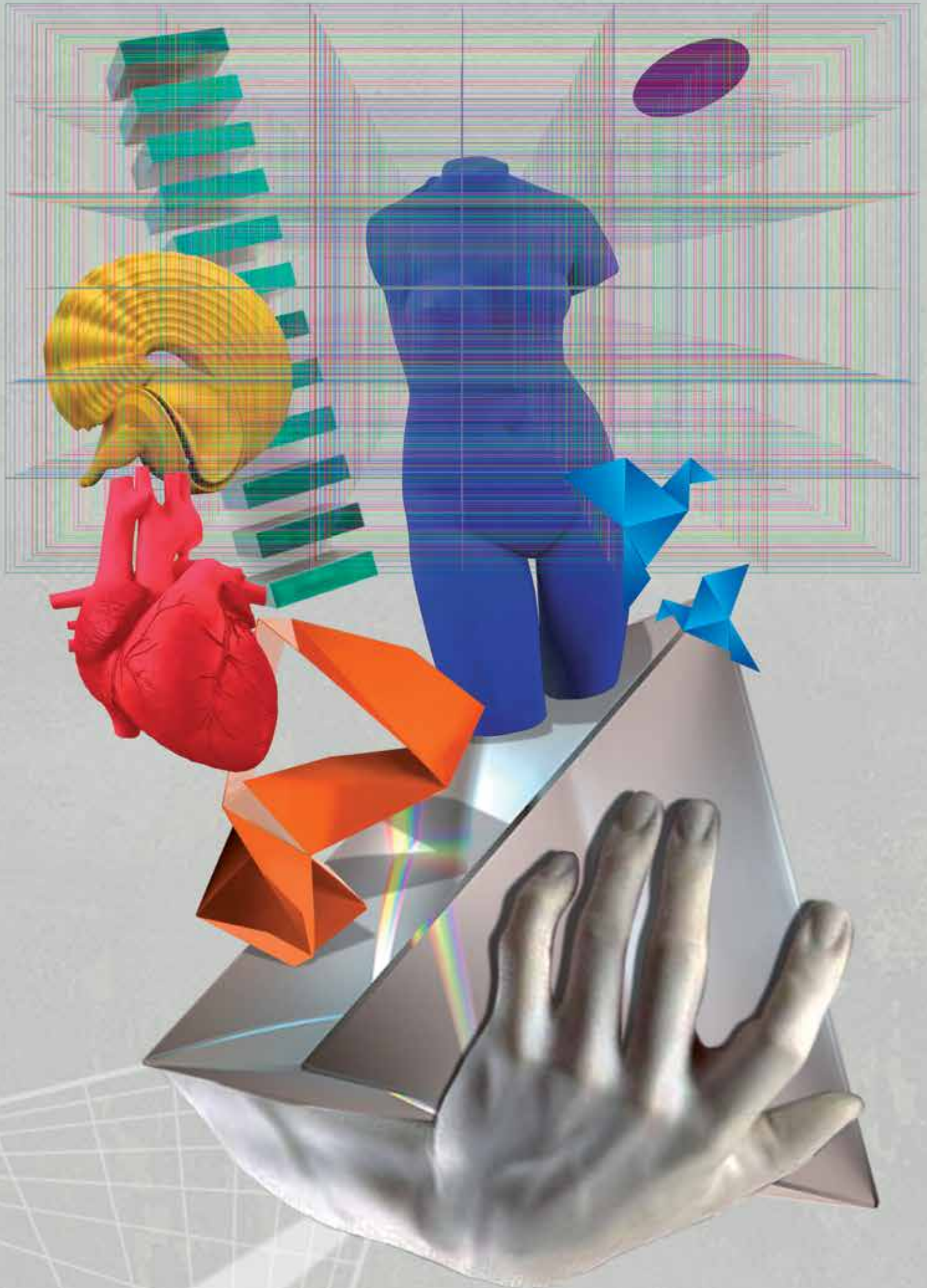


MERCURIO

CULTURA DESORBITADA

¡NO HAY COLOR!



ISSN 1139-7705
9 771139 770003

En la Fundación "la Caixa" trabajamos para hacer realidad los Objetivos de Desarrollo Sostenible de Naciones Unidas, que aspiran a acabar con la pobreza, el hambre y las desigualdades en el mundo. Un compromiso que siempre ha formado parte de nuestra identidad y que mantenemos desde hace más de 115 años.

1 FIN DE LA POBREZA



La forma de romper la pobreza hereditaria es a través de la educación. En **CaixaProinfancia** hemos ayudado a más de **62.000 niños y niñas** a salir adelante.

3 SALUD Y BIENESTAR



Invertimos **42 millones en investigación médica**, para superar retos tan grandes para todos como curar el cáncer, prevenir el alzhéimer o descubrir una vacuna contra el sida, y contribuimos a la mejora de la salud en África, Asia y América Latina.

4 EDUCACIÓN DE CALIDAD



Impulsamos la transformación educativa promoviendo una educación inclusiva y de calidad para los jóvenes, niños y niñas. Con **EduCaixa** trabajamos en más de **8.000 centros** de todo el país para acercar la innovación educativa a las aulas.

5 IGUALDAD DE GÉNERO



Trabajamos por la igualdad, apostando por las mejores investigadoras a través de convocatorias de ayudas abiertas, transparentes y competitivas. El año pasado impulsamos los proyectos de más de **2.800 investigadoras e investigadores**.

8 TRABAJO DECENTE Y CRECIMIENTO ECONÓMICO



Para algunas personas es mucho más difícil conseguir un trabajo. Desde el programa **Incorpora** hemos ayudado a más de **43.000 personas** y desde el programa **Work 4 Progress** favorecemos el empleo en la India, Mozambique y Perú.

9 INDUSTRIA, INNOVACIÓN E INFRAESTRUCTURA



Ponemos la cultura y la divulgación científica al alcance de todos los públicos a través de los centros **CaixaForum**, de **CosmoCaixa** y de exposiciones en 80 ciudades, llegando así a más de **7 millones de personas**.

10 REDUCCIÓN DE LAS DESIGUALDADES



Luchamos contra la desigualdad social a través de nuestros cerca de **6.000 voluntarios** y de programas como **Art for Change**, que utiliza el arte como herramienta para la mejora social.

11 CIUDADES Y COMUNIDADES SOSTENIBLES



Hemos puesto en marcha programas para que jóvenes, familias con pocos recursos y personas mayores puedan acceder a más de **22.000 viviendas sociales**.

13 ACCIÓN POR EL CLIMA




Mostramos mediante exposiciones y conferencias la importancia del **cambio climático**, sus consecuencias y las formas de mitigarlo.

15 VIDA DE ECOSISTEMAS TERRESTRES



Identificamos los **retos ambientales** que afectan a nuestra salud y trabajamos para encontrar soluciones innovadoras.



La Fundación "la Caixa", comprometida con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de Naciones Unidas

MERCURIO regresa en 2019 a sus fundadores e inicia una nueva etapa

Una sociedad editorial independiente, Ana Tolia Editora (S. Coop. And.) explota ahora la revista con recursos económicos propios

MERCURIO hace historia. Se funda en Sevilla en 1998

MERCURIO se abre a nuevos ámbitos culturales en edición impresa y en versión digital. La revista sigue siendo gratuita. Pero no para gente gratuita. La distribución se amplía a nivel nacional (librerías, museos, centros expositivos y eventos culturales)

El color identitario en MERCURIO no tiene matiz político ni social: nació con este color al amparo de la Capilla Rothko de Houston, hogar de todas las creencias del mundo (incluida la atea)

Según la tradición, el influjo cósmico del planeta Mercurio lleva a los hombres a las ciencias y las artes

El divino Mercurio (Hermes griego) es el dios de los comerciantes y viajeros, protector de los caminos, las puertas, los goznes y los tránsitos: pedimos protección

MERCURIO atiende más al contenido que al rebuñón de las firmas: **mejor el bosque que los árboles**



MERCURIO Nº213 sep.-oct. 2020



REVISTA MERCURIO Cultura Desorbitada
www.revistamercurio.es

ana tolia
editora

Editor Javier González-Cotta (editor@revistamercurio.es)
Editora adjunta Maite Aragón (editora.adjunta@revistamercurio.es)
Edición Web Marta Caballero (redaccionweb@revistamercurio.es)
 Bruno Padilla del Valle (redaccion@revistamercurio.es)
Edición gráfica Mario González Reina
Ilustraciones de portada y ensayos Sofía Fernández Carrera
Ilustraciones de Culture Club Gabriel Fera Marquínez
Redacción edición impresa Patricia Godino y Bruno Padilla Del Valle
Publicidad Marcos Fernández (publicidad@revistamercurio.es)
 Begoña Torres (publicidad2@revistamercurio.es)
Marketing y distribución Raquel Torres (marketing@revistamercurio.es)
Administración Elena Sánchez (administracion@revistamercurio.es)
Equipo Asesor de Edición Luis Solano, Alicia Almarcegui, David González Romero, Alfonso Crespo
ISSN 1139-7705
Depósito Legal SE-2879-98
Imprime Coria Gráfica

CONSULTAS SOBRE DISTRIBUCIÓN Y PROCOLO COVID: marketing@revistamercurio.es // 697 173 994

La dirección de MERCURIO no comparte necesariamente la opinión de sus firmas colaboradoras. Tampoco mantiene contacto con artículos o firmas no solicitados.

ecoedición

Tinta sin metales pesados y papeles procedentes de una gestión forestal sostenible

Impacto ambiental	Agotamiento de recursos fósiles	Huella de carbono
por producto impreso	0,11 kg petróleo eq	0,34 Kg CO ₂ eq
por 100 g de producto	0,02 kg petróleo eq	0,06 Kg CO ₂ eq
% medio de un ciudadano europeo por día	2,24 %	1,13 %

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJO REGULADOR DE AGRICULTURA, GANADERÍA, PESCA Y DESENVOLUPAMIENTO RÚRAL
reg. n.º: 2019/141
Más información en www.ecoedicion.eu

FSC
www.fsc.org
MIXTO
Papel procedente de fuentes responsables
FSC® C108903

Magafilia: *Atracción o deseo producido al ver como otra persona toca o lee una revista o magazine.*

REVISTA MERCURIO,
*más de 20 años
dando placer a los
magáfilos.*



MERCURIO
CULTURA DESORBITADA

revistamercurio.es

Revista gratuita pero no para gente gratuita. Encuéntrala en librerías y principales centros culturales del país.



‘Homo Agitatus’

Antes y ahora, pese al coronavirus, el hombre impaciente y agitado busca fliparlo en colores. Pero este ser, el *Homo Agitatus*, tiene un color chato y plano que lo distingue: el color de la monocultura.

Por **Jorge Freire** páginas 6-7

¡¡Jajaja!!

El humor tiene su gama de colores. Humor negro o mortuorio. Humor blanco o inocente. Chistes rijosos de color verde... La Humorología es un tratado de colores que incluye el neutro o la falta de humor.

Por **Juan Bas** páginas 8-9

Teatro

Algunas obras de teatro evidencian que el color se convierte incluso en un signo escénico más. El blanco y el negro le otorgan a *La casa de Bernarda Alba* toda su eficacia dramática en un espacio opresivo.

Por **Rosa Sanz Hermida** páginas 10-11

Fotografía

Más allá del debate estéril sobre si es o no una de las bellas artes, la fotografía no se explica sin el cambio cromático. La técnica y cierta ética social influyeron en los usos del color o del blanco y negro.

Por **Érika Goyarrola** páginas 12-13

Colores históricos

La Historia es una hidra de tintes que explican los grandes cambios sociales. El siglo XX no se entiende sin el rojo del marxismo o el negro fascista. El arcoíris sí dio color a las nuevas libertades individuales.

Por **Miguel Ángel del Arco Blanco** páginas 14-15

¡Mira los arlequines!

Jorge Freire

¿Conocen a un ser llamado Homo Agitatus? Dícese del ser impaciente, agitado, que lo quiere todo y lo quiere ahora. Si los colores filosóficos del arlequín (Degas, Cezanne o Picasso) reflejaban lo heteróclito de la existencia, el Homo Agitatus tiene su propia irización: el color chato y aburrido de la monocultura. Con la crisis del coronavirus nos dijeron que el arco iris acabaría saliendo en lontananza. Nada de eso. Lo que ha quedado es una nueva pátina sobre el viejo color de siempre. El Homo Agitatus forma parte de él.

Cuando llegan las vacaciones, el Homo Agitatus adquiere una clara determinación: *fliparlo en colores*. Sospecho que, para su desgracia, ni el mundo en blanco y negro del que huye parece existir realmente ni, sintiéndolo mucho, el carnaval multicolor al que se entrega es tal cosa. Quien busca en la agitación una kermés diapreada solo encontrará colores tristes. Acaso sea su suerte la de aquellos villanos de cómic condenados a lucir un tono verduzco y demudado, al tiempo que los héroes visten bonitos trajes con los colores primarios.

¿Me equivoco? ¿Acaso las iridiscencias infrarrojas y ultravioletas que capta el Agitatus son inasequibles al ojo común? Bien conocida es aquella variante de sepia, la *officinalis*, capaz de regular su polarización para comunicarse. Como nuestros ojos son incapaces de apreciar esta propiedad de la luz, salvo que cuenten con un filtro polarizante, nadie es capaz de advertir de ello. Y, sin embargo, existe...

El agitado luce más colores que un arlequín, pero ninguno de ellos es agradable a la vista. Quizá el que predomina es una suerte de carmesí chillón, como el cinabrio de las acuarelas con que Edmund Gosse pintaba de niño. Como se hacía con cochinillas machadas, su cantidad era escasa y su precio, alto. El Homo Agitatus, que lo quiere todo y lo quiere ahora, busca pintar con cochinillas todos los días de su vida porque, por encima de todo, se ha empeñado en volver rutinario lo que es excepcional. He aquí la paradoja que hace de los turistas impenitentes embarcados en una recolección planetaria de souvenirs y “experiencias” los más feroces verdugos del exotismo. De igual manera, los *parvenus* que hacen de la opulencia y la ostentación sus blasones son los máximos enemigos del lujo. Quien hace de su vida cotidiana una sucesión de risotadas, neutraliza aquello que tenía gracia. El “humor corrosivo”, una vez que se

muestra incapaz de disolver y desmontar las estructuras de poder, solo coadyuva a la corrosión del carácter; respecto al “humor cáustico”, más valdría para desatascar las cañerías que para torturar a los contertulios. No es casualidad que los consumidores de humor luzcan un rictus mortecino, pues con el humor sucede lo que con la felicidad: cuanto más tiempo le dedicas, menos hueco dejas para la alegría. Cabe añadir, por otro lado, que el rojo chillón no combina con una cara macilenta.

No es ociosa la referencia al arlequín. Ya sea en Degas, Cezanne o Picasso, su figura representa lo heteroclítico de la existencia, la contradicción ínsita en la naturaleza humana. Sus irizaciones, que el observador chato toma por escapismo y divertimento, representan la inagotable riqueza de un mundo diverso. Bueno es recordarlo cuando el proceso de homogeneización vaticinado por Lévi-Strauss en sus *Tristes trópicos* llega a su cénit. De todos los mojones que lo han ido jalonando, el paroxismo de la agitación es el postrero. Si por la cultura se conoce a sus pueblos, como reza el frontis del teatro de Ocaña, hoy solo disponemos una: el monocultivo (o sea, monocultura) en que ramonea la ganadería de lo común. Nuestro tiempo blanda la bandera de la diversidad para soslayar la sobreabundancia de lo mismo. ¿Hay algo más fácil de pastorear que un aprisco de borregos convencidos de su diferencia? Por eso, disfrazar a nuestro coetáneo de Pantalón o de Scaramouche, de Colombina o de Polichinela, es broma de mal gusto.

¿Pesimismo? En absoluto. Aunque se sitúe bajo la égida de la cultura de la agitación, seguimos habitando un mundo ancho y rico. Pero inútil sería tratar de ampliar nuestros horizontes por medio del viaje, pues este, en el mejor de los casos, los estrecha, y en el peor, los alabea sin remisión. Sea como fuere, ¿importa al Homo Agitatus que

el ser humano haya puesto rostro a un agujero negro y enviado sondas más allá de Neptuno, hasta un asteroide apodado *Ultima Thule* que rebasa con mucho lo que los romanos imaginaron al acuñar dicho término? Nuestro coetáneo, determinado a apurar la vida de un trago, pasa por alto que no hay ambrosía que aprecie un paladar apresurado. Prefiere caldos más dulzones, aunque desde un punto vitivinícola y enológico estos resulten pobretones. ¿Qué más da? No hay vino tan malo que medio litro de coca cola no lo convierta en un bebestiajo para todos los públicos.

Súmese a eso la opalescencia propia de esta especie. El Agitatus, como producto de la sociedad de la transparencia, es cerrado y previsible, cuando el pensamiento es, por su negatividad intrínseca, abierto, difuso e imprevisible; esto es, dialéctico. Si exige que se le digan “las cosas claras” no es porque no le interese evocar el misterio de las cosas, como reza el verso de Coleridge, sino porque él mismo, debido a una carencia congénita de “pelos en la lengua”, se define como “muy sincero”.

He ahí el secreto de su pobreza cromática: el agitado es como la yegua de *Alfanhuí*, que bebía del río de colores y lo dejaba transparente.

Keats lamentaba en su poema *Lamia* que se hubiera destejido el arco iris, como si, al enunciar la teoría corpuscular de la luz, Newton hubiera robado el enigma a un fenómeno que era mejor no comprender del todo. Aunque el agitado se tumbe ante el sol más brillante, su rostro, ajado por la acrimonia y excochado por el histrionismo, solo refleja el gris más anodino.

Buen ejemplo de agitación fue el bullebulle redentorista de algunos *mâtres à penser* a lo largo del confinamiento. Sostenían que después del virus muchas cosas cambiarían a mejor: abandonaríamos la mentalidad de lucro y, como por ensalmo, nos volveríamos



Sofía Fernández Carrera

altruistas y compasivos. Olvidaban estos chamarileros de ideas (pues este “hombre nuevo” de garrafón era, a todas luces, chatarra averiada) que las catástrofes no cambian nuestras actitudes. De hecho, cuando toca agarrarse a alguna tabla que nos salve del naufragio, el *habitus* se consolida. Como ha escrito Juancla de Ramón, esta crisis del coronavirus no es un reactivo que cambie la realidad, sino un barniz que fija unos tonos que se estaban secando. Nos decían que después del diluvio saldría el arco iris. Nos queda una nueva pátina sobre el viejo color de siempre.

Rescátense del refranero las verdosas mangas de los cuadrilleros de la Santa Hermandad, de cuyo troquel saldría la Guardia Civil. La impaciencia del agitado es solo comparable a la espesura de su indolencia. ¡A buenas horas, mangas verdes! Ora abronca al mesonero porque tarda en servirle el gintónico, ora se despacha entera *The Mandalorian* en su tele de sesenta pulgadas. El Homo Agitatus, que mucho abarca y poco aprieta, carece de aquella mezcla simultánea de actividad y pasividad que Platón llamó *dyna-*

mis. Empeñado en morder más de lo que puede tragar, se empeña en hacer muchas cosas y el tiempo se le escurre entre los dedos. La clepsidra mantiene su incesante goteo y el agitado, ay, se despepita. En el pecado lleva la penitencia.

Last but not least, un color destacable es, reconozcámoslo, el amarillo percutido de la ropa interior del agitado. Consagrado a un imperativo de autorrealización, una hiperactividad solipsista que resume en “ponerse las pilas”, el agitado se vuelve un conejito de Duracell encargado de rendir siempre y no rendirse nunca. La naturaleza no imita el arte, sino la máquina. Inmerso en una continua “puesta a punto”, afianzada sobre el culto a la actualidad (que es, por definición, lo contrario del presente), el agitado huye de la peor de las acusaciones: estar desactualizado. *Runners, jumpers, balconers...* Desconozco a qué se ha reducido el deporte, pero intuyo que es a deporte, entendido de un modo salvífico y soteriológico, a lo que todo lo demás se ha ido reduciendo.

Toda sociedad se sirve de ritos para vertebrarse. También la nuestra, defini-

da por el hedonismo a corto plazo. Sobra decir que a la liturgia del despioque no le faltan antifoneros, cantollanistas y versiculeros empeñados en “darle un sentido a la rutina para convertirla en rito”, por decirlo con un aforismo de Horacio Castellanos Moya. Quien haya asistido a una boda pagana habrá advertido de la seriedad con que los participantes encienden velas y bailan el rigodón disfrazados de mamarracho. Es costumbre que los contrayentes viertan arena de colores. Todos ellos –el lívido bermellón de lo excepcional vuelto regla y el gris barnizado de lo que nunca cambia, el verde que en nada recuerda al del Nilo, aquel “don acuático del cielo” en expresión de Hölderlin, sino al de una fruta pocha, el fosco de sus ojeras, el céreo de su piel y el amarillo percutido y casi herrumbroso de sus gayumbos– se encierran en este diamante en bruto. Muchas son sus aristas, exiguo el fulgor de sus facetas.

Jorge Freire, filósofo y columnista de opinión. Su último libro publicado es *Agitación. Sobre el mal de la impaciencia* (Páginas de Espuma).

Los colores del humor

Juan Bas

La risa tiene su paletada de colores. ¿Hablamos de humor negro? Existe también el humor blanco y, por supuesto, el sexual y rijoso humor verde. El humor rojo nos llevaría al viejo arcón: la Unión Soviética. El humor amarillo no sería chino, sino -ay- judío.

En *Reservoir Dogs*, la deslumbrante ópera prima de Quentin Tarantino, el jefe de la banda nomina a cada integrante del grupo de atracadores con un color para que no usen entre ellos sus nombres ni los sepan. El reparto de colores se hace con desavenencias infantiles porque todos quieren ser *mister Black* y ninguno *mister Pink*. Los distintos colores han servido con frecuencia para

clasificar asuntos tan dispares como las procedencias étnicas de los presos en los campos de concentración nazis, los cables de una bomba de relojería —¿cuál hay que cortar para que no explote?— o los sabores de los rellenos de un surtido de trufas de chocolate.

Al humor —que en realidad solo se divide en dos clases: el bueno y el malo, el que funciona y el que no— también se le han asignado colores para diferenciarlo por características de tipo. Así, cuando se dice que un autor practica en su obra el humor blanco, entendemos que se trata de un humor inocente, puro —sea lo que sea puro—, amable, incluso naif, que no ofende ni al más inquisitivo celador de la corrección política. Un ejemplo de humor blanco, aunque no exento de afán satírico, lo encontramos en las películas de Jacques Tati protagonizadas por su despistado personaje *monsieur Hulot*. El humor blanco se suele asociar con la literatura infantil, aunque desde luego hay excepciones. Los cuentos de Perrault, con su carga siniestra, sería una de ellas.



Sofía Fernández Carrera

Vayamos del blanco al negro, como hacen los que prescinden de los matices. El humor negro es el que gira en torno a la muerte y cuestiones anejas, entre las que casi sería una especialidad el de pompas fúnebres. Suele considerarse que la diferencia entre el humor negro británico y el humor negro español es que el británico se ríe de la muerte y el español del muerto. La novela *Los seres queridos*, de Evelyn Waugh, con su delirante cementerio de animales y ritos funerarios propios de orates, y en *Plácido*, obra maestra de Berlanga, la secuencia del viejillo moribundo al que le hacen casarse a la fuerza, apoyarían esta idea. El humor negro da mucho juego por tratar un tema que nos involucra a todos. Y la función del humor como punto de vista de relativización y defensa ante lo que nos agrede, adquiere con el final de la historia de la vida, que nunca es alegre, plena justificación. Buenas muestras de humor se encuentran en las últimas palabras de próceres en el lecho de muerte. El poeta Paul Claudel, que no entendía muy bien de qué se moría, lanzó una postrera pregunta no se sabe si a sus familiares o al más allá: “¿Habrá sido por el salchichón?”. El anticlerical y librepensador boticario Salustiano de Orive hizo su fortuna cuando inventó y patentó el hallazgo de su vida profesional: un refrescante elixir dentífrico al que puso el nombre comercial de Licor del Polo. En su lecho de muerte, las últimas palabras del boticario Orive fueron: “No creo en Dios ni en el Licor del Polo”.

Pasemos al humor verde, que no es el de la ecología sino el del sexo y la rijosidad en general. El chiste verde ha gozado, nunca mejor dicho, de popularidad. En España, a menudo ha sido lamentable muestra de machismo por desprecio y homofobia con intención de ridiculizar (por fortuna es cosa ya de otro tiempo). Un humor verde hilarante y de calidad se halla en la famosa secuencia de *Un pez llamado Wanda* cuando John Cleese excita a Jamie Lee Curtis hablándole en ruso, mientras él se desnuda, y llega la familia dueña del apartamento. Y desde luego a lo largo de *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* —para largo el título—, de Woody Allen, que despliega todo su ingenio en asociaciones de ideas sobre desopilantes aspectos sexuales. En literatura, Henry Wilt, con su muñeca hinchable, alcanzaba también altas cotas de humor verde en *Wilt*, escrita por Tom Sharpe.

Al humor escatológico obviamente le corresponde el color marrón. Robert Crumb, vaca sagrada del cómic *underground*, consigue aunar humor marrón y verde con su personaje piltrafa *mister Snoid*, un enano fetichista que vive en los culazos de mujeres negras. El humor que se sirve de aguas menores lo canalizó bien Dorothy Parker cuando le llamaron la atención porque su caniche se había meado en la

entrada del hotel Algonquin. Parker, con su siempre rápida y afilada lengua, adujo que no había sido el perro, sino ella.

Podría llamarse humor rojo al que circulaba con clandestinidad por la Unión Soviética y países satélites. Hay chistes antisoviéticos memorables a cuenta del surrealista y desastroso funcionamiento del régimen y de la mentira institucionalizada. Incluyo dos. Un oyente llama a Radio Moscú para preguntar: “¿Es verdad que a Topóvich le ha tocado un coche nuevo en un sorteo?”. El de la emisora le responde: “Bueno, en principio es cierto. Lo único es que no se trata de un coche nuevo, sino de una bicicleta vieja. Y no le ha tocado, se la han robado”. Y este de la Rumanía de Ceausescu. “¿Qué era en Bucarest más frío que el agua fría del grifo? Respuesta: el agua caliente”.

El humor judío, una categoría en sí misma, hace alarde de inteligencia con su sentido del humor en medio de la tragedia: durante el auge del nazismo y en la Segunda Guerra Mundial. Le podemos otorgar el amarillo por el color de las estrellas de David que los judíos estaban obligados a llevar en la ropa. En su libro *Heil Hitler, el cerdo está muerto*, Rudolph Herzog hace una exhaustiva compilación del humor que se practicó durante el nazismo. Recoge estos dos buenos chistes judíos. Uno cuenta que Hitler mira con anhelo e impotencia desde Francia el Canal de la Mancha, que le separa de Inglaterra y dificulta la invasión de la isla. A Adolf se le aparece Moisés y le dice: “Si no hubieras perseguido a mis judíos, te enseñaría el truco del Mar Rojo”. Y este otro, que es terrible. Al final de la guerra dos judíos van a ser fusilados, pero les comunican que los van a ahorcar. Uno le dice al otro: “Lo que te decía: ya no les quedan ni balas”.

El humor azul sería el desarrollado durante el franquismo, sorteando los humoristas como podían la férrea censura. Pero escojo una muestra peculiar de humor involuntario, que brindan el propio Franco y su señora. Y es que cuando en 1944 se implantó el DNI obligatorio y numerado, a Franco le dieron el 000001 y a Carmen Polo —la *Collares*— el 000002.

Por último, el humor británico, al que he hecho referencia en varios apartados cromáticos, merece una categoría aparte. Sus colores serían tres, los de la *Union Jack*. Este gag es de humor negro, pero muy británico. John Cleese, ya citado, hizo un anuncio de televisión para una campaña antitabaco. Aparecía muy serio, en un plano medio secuencia. Delante de él, sobre una mesa, había una montañita de gris ceniza. Cleese hablaba a la cámara y decía que esa era la cantidad de ceniza que producía un fumador de veinte cigarrillos al día. Después, enarcaba una ceja y añadía que sin embargo a algunos fumadores los enterraban.

Emilio Lledó nos invita a recuperar nuestra capacidad de mirar.



«La deseable libertad de expresión no tiene nada que ver con que podamos decir lo que pensamos, sino con que podamos pensar lo que decimos»

Disponibile en ebook

taurus Penguin Random House Grupo Editorial

Síguenos en
www.editorialtaurus.com
www.megustaleer.com



Dramacromías

Agamenón regresa a su tierra tras la conquista de Troya; han pasado diez años desde su ida. Clitemnestra, su esposa, pide al mensajero que anuncia su llegada, que le diga “que venga lo más pronto que le sea posible, que el pueblo lo ama; que, cuando llegue, encontrará en su palacio una esposa fiel”, y después sale a recibirlo acompañada de sirvientas para que extiendan a su paso una alfombra púrpura. Tras negarse inicialmente a caminar sobre ella por considerarla honor de dioses, Agamenón acabará accediendo a ella como toro sobre el albero, hasta llegar a palacio, en cuyo interior encontrará la muerte a manos de su “fiel” y “amante” esposa (que no es ni lo uno ni lo otro: en ausencia de su marido se ha unido a Egisto, con quien ha compartido lecho y trono).

Con magistral sentido dramático ha organizado Esquilo esta escena, que constituye el clímax de su obra *Agamenón*, logrando que en la retina del espectador se fije la rutilante imagen del héroe avanzando majestuoso hacia su sino (“funesto destino tejido de púrpura”, en expresión de Pascual Bercial). La alfombra grana que hollan sus pies se erige en poderoso surtidor de signos: servirá de símbolo del poder y la riqueza (que corresponden a Agamenón como rey), de motivo celebrativo (agasajado como triunfador), de remedo del tálamo nupcial (ese al que vuelve tras diez años de ausencia y que ha mancillado por sus relaciones adulterinas con Cassandra, a la que trae como trofeo de guerra) y, por último, de ara sacrificial (para él y para los suyos –Clitemnestra, Egisto–).

Resulta llamativo que esta tragedia tan temprana (458 a.C.) con la que inicia su trilogía de la *Oresteia*, presente ya semejante dominio del lenguaje escénico; aunque quizá no deba sorprendernos tanto si consideramos el color o, por extensión, lo visual, como propiedad inherente al teatro (en griego, *théatron*: lugar de contemplación). Desde entonces autores, directores, escenógrafos, iluminadores o figurinistas han explorado desde sus respectivos códigos las potencialidades escénicas y dramáticas del color, ya manifiestas, por otra parte, en los títulos de muchas obras: *Don Gil de las calzas verdes* (Tirso de Molina); *Aventura en lo gris* (Bueno Vallejo); *El color de agosto* (Paloma Pedrero); *Triángulo azul* (Laila Ripoll), por citar solo algunos ejemplos. El color, como vamos a ver a lo largo de este artículo, es un signo (escénico) más que está en la entraña de la construcción dramática.

Rosa Sanz Hermida

Desde Esquilo, en su obra Agamenón, la alfombra color grana tiene su simbolismo en la tragedia. De hecho en la historia del teatro el color es un signo escénico más, que se halla incluso en la entraña misma de la construcción dramática. La pieza escrita por Yasmina Reza, Arte, y el blanco y el negro de La casa de Bernarda Alba son dos obras en las que los colores reflejan la tensión entre personajes.

Arte: texto, pretexto y contexto

En 1994 Yasmina Reza (escritora, novelista y dramaturga francesa de origen judío) pone en escena *Arte*, una pieza multipremiada que la consagró como autora teatral en el circuito internacional, y por la que también recibió algunas críticas controvertidas en el momento de su estreno (que la tildaban, entre otras cosas, de obra pretenciosa y superficial). *Arte* llegó a España cuatro años más tarde de la mano de Josep María Flotats, que firmaría también la versión que publicó la editorial Anagrama, cosechando gran éxito entre el público español. La acción transcurre en el salón de un apartamento, “un solo decorado. Lo más austero posible, lo más neutro”, como se dispone en la didascalia inicial. El monólogo del comienzo de uno de los personajes, Marcos, servirá de exposición del incidente que desencadena el conflicto: “Mi amigo Sergio se ha comprado un cuadro. Es una tela de aproximadamente metro sesenta por un metro veinte, pintada de blanco (...)”. A partir de aquí se iniciará un encendido debate entre los tres personajes sobre el valor y sentido del arte contemporáneo, si bien esta discusión terminará por otros derroteros, provocando tensiones entre ellos que les llevarán incluso a poner en riesgo su amistad. A Marcos el cuadro por el que Sergio ha pagado un precio astronómico le parece una tomadura de pelo; tampoco el cuadro entra dentro del gusto de Iván aunque, a diferencia de Marcos, no se solivianta: por el contrario, intenta comprender su sentido, actitud que supone un nuevo motivo de enfrentamiento para Marcos. Este responde con irritación creciente ante el lienzo: le supera, le inquieta y le provoca, según él mismo confiesa, “una angustia indefinida”; respuesta emocional curiosamente frecuente ante las obras que suponen ruptura o plantean nuevos derroteros artísticos (recuérdese, por ejemplo, el monumental escándalo que provocó el estreno de *La consagración*

de la primavera del tándem Stravinsky–Diaghilev). Irritación que, para Ortega y Gasset (*La impopularidad del arte nuevo*), surge en quienes no entienden la obra de arte contemporánea, como reacción de su inferioridad ante ella.

Para la elección del cuadro, Reza se había inspirado en *Cuadrado sobre blanco* (1918), de Kazimir Malevich, pintura que supuso la apoteosis del arte no objetivo. El blanco representa la luz y se asocia al principio creador, a la nada de la que parte el artista: un lienzo immaculado. Según Calvo Serraller, esta intención conceptual o mística delata “el radical gesto contemporáneo de dejar la pintura en el punto cero terrorífico del inicio”. En este sentido, la tela blanca colocada a ras de suelo que contemplan Sergio y Marcos en el arranque de la pieza supone también un punto cero... terrorífico, por las consecuencias que va a traer (con enorme desproporción entre la causa y el efecto, como señala Flotats, que recuerda en este sentido a lo que sucede en *¿Quién teme a Virginia Woolf?* de Albee). Recordemos que el espacio es “neutro”: determinación escenográfica en consonancia con el carácter abstracto del lienzo y que subraya además la intención de no tomar parte por ninguno de los contendientes ni partir de ideas preconcebidas; será el espectador quien, a la vista del actuar de los personajes, saque sus propias conclusiones. Por lo demás la obra está salpicada de silencios y de tiempos (“larga pausa”, “ligero tiempo”, “un tiempo”) que configuran el ritmo de la acción y que puede guardar alguna relación con ese blanco omnipresente que adopta, sin embargo, en la óptica de Sergio –y posteriormente de Iván– tonalidades diferentes (capas grises, algo de rojo muy pálido y vibraciones monocromáticas), como las que tiñen esos silencios, cambiantes a medida que transcurre la acción dramática.



Sofía Fernández Carrera

En blanco y negro: *La casa de Bernarda Alba*

Otra obra que maneja con gran eficacia dramática el color es *La casa de Bernarda Alba*. La declaración que Lorca hace al inicio –“el poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico”– ha sido entendida como la apuesta del granadino por el realismo frente a otras tragedias más “poéticas” como *Yerma* o *Bodas de sangre*. Pero lo fotográfico puede entenderse también como una forma de entender y conceptualizar este “drama de mujeres en los pueblos de España”, en blanco y negro, como la fotografía de época: espacio blanco para la acción (la casa de Bernarda), vestuario negro para los personajes. El nombre mismo de la pieza contiene implícito, como un oxímoron, este contraste: Bernarda será sinónimo de oscuridad (represión, despotismo, hipocresía); Alba implicará la limpieza (apariencia y buena reputación) de la que hace alarde y a la que obliga a preservar a sus hijas y a todas las mujeres de la casa. Sólo rompe este escenario blanquinegro el vestido verde que se pondrá Adela como rebelión ante

el duelo impuesto, y un abanico “con flores rojas y verdes” que da a su madre y que ésta arroja ofendida y enfadada (“¿Es este el abanico que se da a una viuda?”). El simbolismo de ambas tonalidades –verde, roja– es fácilmente deducible y constituye un *leitmotiv* dentro de la poética lorquiana.

En el primer acto, la acción se desarrolla en una habitación “blanquísima” en el interior; en el segundo, en una “habitación blanca”, también en el interior; en el tercero, entre “cuatro paredes blancas ligeramente azuladas” de un patio interior; esto es, una especie de leve gradación cromática con un desplazamiento espacial que parece evolucionar desde el interior hacia el exterior, que en realidad no lo es (es un patio interior). De la misma forma evoluciona el motor dramático: a pesar del luto, la boda en ciernes de Angustias con Pepe el Romano parece aportar una bocanada de aire a esa especie de reclusorio con aspecto de beguinaje flamenco. Toda la

labor de las mujeres de la casa se centra en bordar el ajuar (por supuesto, blanco), limpiar, encalar paredes, y hablar del novio de Adela. Cuando al final se descubran los amores de Pepe el Romano y Adela y ésta se suicide, acabarán todas recluidas en un nuevo y más estricto confinamiento, bajo la vigilancia de su carcelera, Bernarda (a quien, por cierto, Lorca llega a presentar de forma caricaturesca, moderna encarnación de Zeus, cuando al final de la obra dice en tono amenazante: “¡Qué pobreza la mía, no poder tener un rayo entre los dedos!”). Por lo demás, el único horizonte que le queda a este grupo de mártires lastimeras son cuatro paredes blancas, cuatro asfixiantes paredes blancas y un rosario de silencios –“¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!”–.

Rosa Sanz Hermida, doctora en Filología Hispánica y profesora en la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León.

LA FOTO echa mano del tinte

Érika Goyarrola

La evolución de la fotografía en color va pareja al curso de los usos sociales. Desde mediados del siglo XX el color adquiere un tono íntimo y familiar, alejado de la melancolía y la seriedad del blanco y el negro. Se usará también para encargos en revistas populares. El reportaje de guerra aceptará a regañadientes el uso del color por su crudo realismo. En 1976 llega la consagración del género con dos exposiciones en el MOMA de Nueva York de William Eggleston y Stephen Shore.



Sofía Fernández Carrera

El cuestionamiento del acceso de la imagen fotográfica al olimpo de las artes siempre ha estado vinculado a su estrecha relación con la realidad. Ya Baudelaire, para quien el gusto de su tiempo parece proclamar que si la industria brindara un producto idéntico a la naturaleza este sería el arte absoluto, señala sarcásticamente y en términos apocalípticos el advenimiento fotográfico: “Un dios vengador ha atendido los ruegos de la multitud. Daguerre fue su mesías. Y la masa razonó así: ‘Ya que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud [...], el arte es la fotografía’. A partir de este momento, la sociedad inmundada se precipitó, como único Narciso, a contemplar su imagen trivial sobre el metal” (1859).

Ciertamente, fruto de la obsesión con reproducir la naturaleza y sus detalles sin intervención manual, desde mediados de la década de 1820 el ingeniero Nicéphore Niépce había investigado la fijación de las imágenes, probando diferentes sustancias sensibles a la luz. Fue en 1826 cuando el francés consiguió, tras muchas horas de exposición, reproducir sobre metal y piedra los edificios que veía desde la ventana de su casa en Saint-Loup-de-Varennes. El nacimiento de este medio se enmarcaba precisamente en un contexto positivista que confiaba al método científico la única vía posible para el conocimiento. En pleno desarrollo industrial europeo, la ciencia se consagraba como fórmula del progreso y procedimiento clave para acceder a

la realidad, y la fotografía, gracias a sus capacidades técnicas, surgía como aliada perfecta para tales fines.

Históricamente, y debido a esa aparente realidad y objetividad que parece mostrar, la fotografía ha estado relegada al servicio de la verdad, un error que tiene sus ecos aún en la actualidad. Las reproducciones mecánicas y exactas que, con las mejoras técnicas, iba realizando, satisfacían con éxito las necesidades científicas, sustituyendo las técnicas de reproducción utilizadas hasta el momento, como la estampa o el dibujo. Estas características de documento, prueba o huella otorgaron diferentes usos prácticos al medio, como la aplicación a la medicina o la botánica. Sin

embargo, a pesar del gran parecido que obtenía la imagen fotográfica del mundo, a estas primeras impresiones, Niépce las llamó puntos de vista. De esta manera, se señalaban, desde su origen, las características de subjetividad y parcialidad constitutivas de este nuevo invento que revolucionaría la manera de percibir el tiempo. A su vez, estos atributos tan discutidos permitirían, aunque muy poco a poco y tras muchos obstáculos, la irrupción de la imagen fotográfica en el mundo del arte, encabezada esta lucha por los pictorialistas. Al mismo tiempo, el medio fotográfico alentó a los artistas a alejarse de la realidad y buscar fórmulas personales y novedosas para re-presentar el mundo.

El largo y estéril debate en torno a la consideración de la fotografía como disciplina digna de equipararse a las Bellas Artes se enfrentó, a principios del siglo XX, a un nuevo obstáculo: el nacimiento de la fotografía en color. Surgía de nuevo el problema de la realidad: la semejanza de la imagen fotográfica con aquello que evoca se intensifica con el color, lo que provocó, una vez más, su marginalización en el mundo del arte.

Las investigaciones en técnicas fotográficas en color se habían desarrollado tempranamente y en paralelo a los avances del medio a lo largo del siglo XIX. Los estudios giraban en torno a la mejora de las técnicas de reproducción y la fijación de los colores: la imposibilidad de plasmar un amplio espectro de tonalidades impedía la imitación de la percepción visual del ojo humano. Esta obsesión por el realismo provocó que incluso se coloreasen con pigmentos los daguerrotipos, aunque hay que señalar que esta práctica también podía tener otras connotaciones: cuando las mejillas se pintaban de rosa y las joyas de dorado, lo que se subrayaba era un uso del color con valor simbólico y culturalmente codificado.

Pero los avances de las técnicas en color durante el siglo XIX eran puntuales y poco eficaces. Hay que esperar a 1907 para que aparezca el primer procedimiento en color que se comercializa. Se trata de las placas de vidrio denominadas Autochrome –o autocromos– ideadas por los hermanos Lumière. Los colores de esta técnica resultaban muy vivos pero el proceso todavía era complicado y costoso. Es en 1935, un siglo después de la invención de la fotografía en blanco y negro, cuando la empresa norteamericana Eastman Kodak saca al mercado la película Kodachrome, provocando una nueva revolución del medio. Otras marcas, como la alemana Agfa, se suman rápidamente a este nuevo reto de las técnicas de reproducción.

A pesar de los avances, durante las décadas siguientes la fotografía en color se

utiliza tímidamente en el ámbito profesional –en la prensa y la publicidad– y en el ámbito amateur. No es sino a partir de la segunda mitad del siglo XX, impulsado especialmente por el desarrollo económico y la sociedad de consumo de los años sesenta, cuando el color va a sustituir de manera definitiva al blanco y negro en la práctica familiar. Se recurre al color para dar cuenta de la intimidad doméstica y preservar la memoria de una manera que se alejaba de la solemnidad del blanco y negro. Son los momentos felices, y no los dolorosos o difíciles, los que pasan a formar parte del álbum familiar, por lo que el color, alejado de la melancolía del blanco y negro, se convierte en un lenguaje idóneo.

Sin embargo, fuera del ámbito familiar, la defensa de la fotografía como arte implicaba señalarla como un vehículo de expresión personal, y el color, al acercarse más a la realidad, malograba esta distinción. Hubo, sin embargo, muchos pioneros que lo reivindicaron. En 1907, el fotógrafo Alfred Stieglitz realizó la primera exposición de autocromos en la Galería 291 de Nueva York, sala que dirigía él mismo, donde presentó sus placas y las de Edward Steichen en un intento de situar el color en el panorama artístico del momento. Ambos fotógrafos, junto a Alvin Langdon Coburn, habían fundado, unos años antes, el movimiento Photo-Secession precisamente con el objetivo de reivindicar el medio fotográfico como arte.

La mayoría de los fotógrafos sentían curiosidad por el color. Durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, Walker Evans –conocido por su obra en blanco y negro sobre los efectos de la Gran Depresión estadounidense– usaba habitualmente el color en los trabajos que realizaba para la publicación *Fortune*. Muchos fotógrafos comenzaron a usar el color para los encargos de revistas y publicidad y, de hecho, fueron las revistas populares y no tanto las fotográficas, las que contribuyeron en gran medida a la legitimación y aceptación del color.

Al igual que el ámbito de la publicidad, el de la fotografía documental acogió fácilmente el color precisamente por la sensación de realidad que otorga. Consciente de estas cualidades, el banquero y filántropo francés Albert Kahn encargó un archivo visual mundial que pretendía registrar las culturas, costumbres y edificios de una época en pleno cambio. El proyecto, denominado *Archivos del planeta* y desarrollado entre los años diez y los años veinte del pasado siglo, se realizó en autochrome. Esta enciclopedia visual, que alberga 72.000 fotografías, llama la atención por la cercanía temporal que sentimos los espectadores con los paisajes y personajes que retrata, una percepción provocada por su uso del color.

Un género que no aceptó tan rápidamente la fotografía en color fue el reportaje de guerra. En primer lugar, por motivos prácticos: el tiempo de captura en color era lento y el revelado todavía complejo. En segundo lugar, por razones éticas, debido, una vez más, al exceso de realidad. Si bien algunas imágenes de guerras habían sido coloreadas, los editores de las revistas fueron muy reticentes al uso de la fotografía en color debido a la crudeza que mostraban, decantándose por mantener la tradición del blanco y negro. Solo a partir de la Guerra de Vietnam (1955-1975), momento en el que la fotografía en color ya se había apoderado de nuestro imaginario, se empieza a usar de manera habitual. Larry Burrows fue uno de los primeros fotógrafos que no tuvo reparos en mostrar “a todo color” el dolor y el drama de esta guerra.

Con todo, habrá que esperar hasta los años sesenta para la legitimación en el medio artístico del uso del color en fotografía, gracias, en parte, a un contexto cultural propicio: la consolidación de un arte inspirado en las imágenes de la cultura popular y la sociedad de consumo y el nacimiento de nuevos lenguajes artísticos fomentaron el interés por la fotografía por parte de los artistas. La consolidación del género llegó con dos exposiciones en el MOMA de Nueva York. En 1976, John Szarkowski, director del departamento de fotografía del museo e impulsor, junto a su predecesor Steichen, de este medio como lenguaje artístico, presentó una exposición individual de William Eggleston que incluía únicamente imágenes en color; fotografías que experimentaban con los puntos de vista y mostraban lo banal y trivial de la cotidianidad: supermercados, gasolineras, coches, comida... Unos meses más tarde, Szarkowski apuesta de nuevo por el color y realiza una exposición de Stephen Shore de corte algo más conceptual. Ambos fotógrafos habían comenzado su andadura fotográfica en blanco y negro, bajo el influjo de Evans, pero pronto se interesaron por la estética de la fotografía amateur y utilitaria y comienzan a tratar el color con decisión y libertad.

A pesar de que las exposiciones fueron muy criticadas por considerar banal su temática, contribuyeron enormemente a aligerar el prejuicio que existía con la fotografía en color y a revalorizarla a nivel institucional. A partir de este momento, el color se volvía una opción de lenguaje, ampliando el horizonte estético y temático de la fotografía: la atención a la forma y el color, el interés por lo vernacular, el uso de lo serial o la apropiación de la estética amateur se convertirían en estrategias artísticas recurrentes que han llegado hasta nuestros días.

Colores cargados de Historia

Miguel Ángel del Arco Blanco

La tintura sobre banderas y atuendos ha señalado el histórico devenir del tiempo. El rojo del dios de la guerra, Marte, se convertirá en el icono de las revoluciones obreras del XIX y, sobre todo, del marxismo. Como reacción, el fascismo hallará en el negro un reclamo para la violencia. El arcoíris se abrirá paso en las postrimerías del convulso siglo XX.

Tiempo y espacio parecen ser los ejes que articulan las vidas de hombres y mujeres, donde tienen lugar los procesos históricos que han marcado nuestro devenir, lo que somos y lo que el mundo es. Pero dentro de esas coordenadas, los seres humanos actúan, piensan, dialogan, cimentan, destruyen... construyen la Historia. Mas lo que conocemos como la Historia no es una película en blanco y negro. Está llena de sonidos, de olores, de gritos, de lamentos... y de colores.

Los colores han sido parte consustancial de todas las civilizaciones. Desde que los seres humanos comenzaron a caminar erguidos, empezaron a emplearlos en las pinturas rupestres para adornar las cuevas paleolíticas desde la abstracción mental. Más tarde aprendimos las técnicas para teñir las ropas de un color especial. Durante la Antigüedad, algunos tonos se convirtieron en símbolos de prestigio y distinción: en Roma, el rojo se asociaba con el dios de la guerra, Marte, simbolizando victoria y

reputación. También en el medievo el color fue símbolo de poder. La iconografía de la "reconquista" reproduce una y otra vez la figura del apóstol Santiago a lomos de un caballo blanco, ensalzando la pureza de su fe frente a los impíos musulmanes. Por el contrario, al otro lado de la frontera, al-Andalus, y en el mundo islámico en general, el verde fue el denominador común para representar desde antaño al Islam; considerado el color preferido del profeta Mahoma, el propio Corán advertía de que el

Sofía Fernández Carrera



paraíso estaba poblado por gente ataviada con la mejor seda verde. Un color, al fin y al cabo, combinado con otras tonalidades legitimadoras de autoridad, como el blanco, símbolo de los Omeyas, o el rojo, que almagró los signos de poder de los Nazaríes de Granada.

La llegada del mundo contemporáneo trajo cambios en el mundo del color: los avances propios de la revolución industrial permitieron fabricar tonalidades concretas de color, como apuntase Michel Pastoureau. Pero en el terreno de la Historia ocurre otra innovación: el pueblo entra en escena. La era de las revoluciones acaecidas entre finales del siglo XVIII y todo el XIX en el mundo occidental, quebró por completo la sociedad estamental del Antiguo Régimen. Se atendió entonces al individuo, sus libertades, sus propiedades y sus derechos, pero siempre dentro de algo mayor a lo que pertenecía y se debía: la nación.

El nacionalismo supuso la eclosión de una simbología patriótica en la que el color siempre estaba presente. La más célebre, ondeante hoy día con vigor, la constituyen las banderas. Como escribiría Benedict Anderson, las comunidades nacionales inventan lo que son también en sus símbolos. Así, algunas naciones occidentales justifican los colores de su bandera en función tanto de la historia que supuestamente las adorna como de los estereotipos que otorgan a sus ciudadanos. Así, la de España identifica el rojo con la sangre derramada y la entrega de los “hijos” de la patria, y el gualda, con el oro y las riquezas obtenidas en las conquistas. Surgida en 1785 durante el reinado de Carlos III para los buques de la marina, durante la Guerra de la Independencia (1808-1814) fue empleada por los españoles que lucharon contra el invasor francés.

Más allá de banderas, dos colores han marcado sendas ideologías contrapuestas del siglo XX, la centuria de las catástrofes: el rojo y el negro.

El rojo se identificó desde muy pronto con las clases populares. En las barricadas de las revoluciones europeas de 1848, donde ya estaba presente la clase obrera, ondearon banderas granas. Entonces, Karl Marx señaló la traición de la burguesía a la clase obrera, apostando por soluciones de orden. Simbólicamente, el cuadro de Philippeaux lo evidenciaba al optar por unos colores: Lamartine, representante de la burguesía y nuevo presidente del gobierno, aparece representado frente al ayuntamiento de París rechazando la bandera roja y aclamando en su lugar a la tricolor de Francia para la recién nacida y efímera II República (1848-1852). Para él, el rojo era símbolo de sangre y anarquía, frente

al orden y el “progreso” que proponía el nuevo régimen burgués. Atendiendo a esto, no es raro que la mítica comuna de París de 1871 supusiese un resurgimiento de la bandera roja, que fue repuesta en el ayuntamiento de la capital por los obreros que tomaron el poder. Simbolizaba el cambio, la revolución, la aspiración al nacimiento de un nuevo mundo. Marx lo dejó escrito en su obra *La Guerra Civil en Francia* (1871): “El viejo mundo se retorció en convulsiones de rabia ante el espectáculo de la Bandera Roja, símbolo de la República del Trabajo, ondeando sobre el Hôtel de Ville”.

Aquella frustrada comuna se convirtió en un “acontecimiento” que marcaría la historia y el pensamiento de la izquierda, como escribiría Alain Badiou. El color rojo de su bandera pasó a ser el color de los obreros del mundo. Aparecía en protestas, huelgas y manifestaciones de todos los países. Y por supuesto, fue enarbolada por los bolcheviques durante la revolución rusa de 1917. En el golpe de la noche del 25 de octubre, estos hicieron ondear la bandera roja sobre el Palacio de Invierno de San Petersburgo mientras arrestaban al gobierno provisional. Este tono se convirtió en símbolo de la revolución: las multitudes se bañaban en ese color y la propaganda soviética no cesaba de recurrir a él, al igual que llenaba la iconografía exaltadora de Lenin o de su sucesor Stalin, identificando con él una revolución que había dejado de serlo, convertida en un estado donde el control social y la represión enterraban los antiguos sueños de emancipación. Desde 1922 la bandera roja, adornada con la hoz y el martillo como símbolos de la unión de los campesinos con los obreros, se convirtió en la enseña oficial de la URSS. El rojo fue también símbolo de resistencia frente al nazismo y el fascismo durante la II Guerra Mundial (1939-1945). Tras ésta, irrumpió en las banderas de las nuevas dictaduras del “socialismo real” que brotaron en Europa oriental bajo la influencia soviética. También lo haría en la China de la revolución popular de 1949. Sin embargo, el carácter dictatorial de los regímenes comunistas y la dinámica de la Guerra Fría diluyó el componente revolucionario del rojo. Las transiciones a la democracia tras la caída del muro de Berlín (1989) supusieron la desaparición de muchas de ellas. Hoy, en las movilizaciones sociales la práctica inexistencia del rojo evidencia la pérdida de contenido de un color que, un día, implicó querer transformar el mundo.

Como respuesta a la amenaza de la revolución, pero también de la democracia y la modernidad, surgiría tras la I Guerra Mundial (1914-1918) un movimiento sin el cual no es posible comprender el siglo XX, y puede que tampoco el XXI: el fascismo. Muchos fueron sus colores, pues los diversos partidos fascistas tomaron

el negro (Italia, Gran Bretaña), el pardo (Alemania), el azul (España, Portugal) o el verde (Rumanía) para tinter sus camisas. Pero sin duda ha sido el negro, propio del fascismo italiano, el que más ha trascendido. El negro suponía una auténtica inversión en el simbolismo cromático. De hecho, se ha aducido que representaba la muerte. Algo consecuente con uno de los elementos definitorios del fascismo: la violencia. Ésta era un instrumento creador con el que se destruiría a los enemigos de la patria, regenerando la comunidad nacional y construyendo un “hombre nuevo”. Parece que el negro fue empleado primero por los *arditi*, soldados de asalto del ejército italiano durante la I Guerra Mundial, y fue sugerido por Gabrielle D’Annunzio, el poeta que comandó la toma de Fiume con grupos de voluntarios en 1919. Mussolini lo adoptó para los *Fasci di Combattimento* nacidos en Milán en marzo de 1919 y posteriormente para el Partido Nacional Fascista (1921). Después de la derrota del Eje en la II Guerra Mundial y el conocimiento de los crímenes de los nazis y de los diversos regímenes fascistas, no es extraño que este color desapareciese del simbolismo político del mundo occidental de postguerra, construido sobre la memoria del antifascismo como ha señalado Dan Stone.

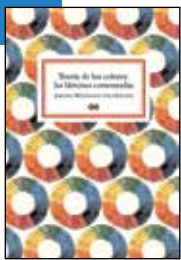
En la segunda mitad del siglo XX apareció no ya un color, sino una paleta de colores, que rompió con el mundo monocromático de preguerra: los tonos del arcoíris. Se integraban así todos los colores producto del reflejo de la luz blanca (rojo, naranja, amarillo, verde, azul y violeta), como descubriese Newton. Se simbolizaban todos los colores, todas las particularidades que se escondían en la realidad del mundo. Era una exaltación de la totalidad, de lo común, a través de lo individual, de sus peculiaridades. El arcoíris fue propio de los nuevos movimientos sociales surgidos en los años sesenta, como el pacifismo, el ecologismo o, ya en los setenta, el movimiento LGTB. La adopción del mismo quizá respondió a la intolerancia desvelada del fascismo y del comunismo, pero también como reacción al bipolarismo de la Guerra Fría.

Todos los colores, como los hombres y las mujeres, tienen su historia. Están traspasados por acontecimientos que los han llenado de sentido y de simbolismo. Hoy día, en el siglo XXI de la globalización y de la revolución tecnológica, es de esperar que sigan jugando un papel en la creación de identidades y en la generación de actitudes. Mientras tanto, bien está tener en cuenta el pasado para conocer (y aprender) de lo que han sido y los matices de los que los ha dotado la Historia.

ENSAYOS 1

Sobre el color se ha escrito mucho, acaso por la complejidad de explicar un fenómeno que fascina demasiado como para aplicarle una mirada objetiva. Aunque fechado en 1810, aún hoy entre los tratados más influyentes se encuentra el de Goethe, publicado en 2019 por Gustavo Gili bajo el título *Teoría de los colores: las láminas comentadas*.

Para el romántico alemán, los colores perviven latentes en la oscuridad y son solo distintos



grados de la misma. Una teoría muy impopular entre la comunidad científica de la época, pero recibida con elogios por artistas tan dispares como Turner o Kandinsky. Lo que logró Goethe, con su enfoque poético, fue otorgar contenido emocional a cada color.

Esa visión que parte de lo personal para abarcar todo el espectro es la que aplica Michel Pastoureau en *Los colores de nuestros recuerdos* (Periférica, 2017), Premio Médicis de Ensayo. El historiador especialista en iconografía medieval cifra estas memorias del color en el significado de los objetos cotidianos.

Todo recuerdo cromático es valioso para Pastoureau, desde la indumentaria (su obesidad y los colores que adelgazan) a las artes (fue asesor en el *Perceval* de Rohmer y *El nombre de la rosa* de Annaud). A fin de cuentas, en la percepción del color hay tanto de construcción cultural como de experiencia subjetiva.

HIJOS del COLOR

Nuestra memoria del color se gesta desde muy pequeños. Un estudio de la Universidad de Sussex concluye que los bebés no ven en blanco y negro, como se pensaba, sino que ya aprecian tonos llamativos con apenas dos meses. Por eso cabe recomendar una visita a la exposición *Colorín colorado* en TEA Tenerife Espacio de las Artes.

A través de trece obras de su colección, conocemos el uso de los colores y cuestiones como la invención de la pintura al óleo o el origen del rojo carmesí en la cochinilla. Stipo Pranyko, Pilar Cossío, Rinaldo Paluzzi o Malakeh Nayini son algunos de los artistas reunidos en este itinerario adaptado para su dis-

PENAS azULES

Que los colores simbolizan estados anímicos lo sabemos por la historia de la música. El blues, por ejemplo, se asocia en inglés al color azul y a la tristeza. Hay muchas leyendas en torno a su origen etimológico, entre otras las que lo vinculan a las expresiones *blue devils* (diablos azules: la melancolía y la depresión) y *beaten, black and blues*, que decían los esclavos afroamericanos en las plantaciones cuando los apaleaban.



Año NEGRO

Si tuviéramos que elegir un color para este 2020, sin duda sería el negro: no solo por lo "infeliz, infausto y desventurado" del mundo pandémico, sino sobre todo por la explosión del movimiento *Black Lives Matter* a raíz de la muerte de George Floyd, a la luz del cual recuperamos obras recientes que reflejan un racismo sistémico e institucionalizado.

La anglonigeriana Bernardine Evaristo hizo historia ganando el Premio Booker con su novela *Niña, mujer, otras* (Alianza, 2020), en la que teje el relato de doce mujeres negras en el Reino Unido del siglo pasado. Un libro oportuno cuya prosa poética se ha visto amplificada por el contexto actual y que sigue el

CON



frute desde edades tempranas.

"Un milagro cuando los colores se convierten en hijos", escribió



el poeta Pedro Casariego Córdoba (1955-1993), quien cuatro años antes de lanzarse a las vías del tren había empezado a pintar. Como sus escritos, sus coloridos cuadros eran fruto de fogonazos creativos, quizá por eso no les dio mayor importancia y los vendió en un piso de Madrid.

Ya entonces habían visto la luz sus *Cuadernos Amarillo, Rojo, Verde y Azul*, en los que arrancaba esa transición de lo textual a lo pictórico. PCC escribió y sintió en colores ("todas mis células, huesos y cartílagos trabajan violentamente, como obreros azules", diría), pues las palabras son tonos del alma.

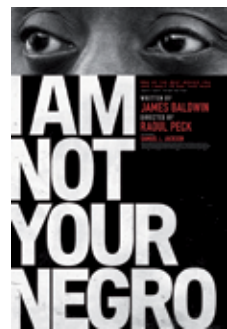
Lo que está claro es que este género pone banda sonora al dolor. Un *quejío* –como el del flamenco, también de probable origen africano– que fusionó las canciones de trabajo y los espirituales negros para crear uno de los estilos fundamentales de la música popular. "That melancholy strain, that ever haunting refrain / Is like a sweet old sorrow song", cantaba W. C. Handy en la seminal *Memphis Blues* (1912).

Con esa canción se empieza a escribir un estilo del que fueron padres artistas sureños y rurales como Bessie Smith, John Lee Hooker, Blind Lemon Jefferson y Memphis Minnie. Sus descendientes son incontables en todas las músicas derivadas, empezando por el *rock and roll*.

Esas voces nos legaron la historia del blues. La historia de quienes alguna vez nos hemos sentido tristes, añiles. De quienes más han sufrido, porque como afirmó B.B. King, "tocar blues es como tener que ser negro dos veces".

camino ya emprendido por autoras como Zadie Smith (*Dientes blancos*) o Chimamanda Ngozi Adichie (*Americanah*), muy citadas en los mensajes críticos de BLM.

No menos esclarecedor, y al mismo tiempo amargo, resulta el documental *I am not your negro* (2016), de Raoul Peck. Este título nominado al Oscar



recrea la obra del escritor y activista por los derechos civiles afroamericanos James Baldwin, testigo del asesinato de Martin Luther King Jr., Medgar Evers y Malcolm X. La historia se repite hasta la saciedad y el color de la piel, funestamente, sigue importando.

JOT DOWN

AMERICAN COLORS

Las fotos de Tyler Mitchell, que acaba de publicar su primer libro monográfico *I Can Make You Feel Good*, no son reivindicativas, pero hay algo de justicia poética en sus retratos. Se dio a conocer cuando, a sus 23 años, se convirtió en el primer fotógrafo de raza negra que fichaba por *Vogue*, para realizar una sonada portada con Beyoncé.



Si ya entonces era uno de los talentos emergentes de la

CINE Y COLOR

Se podría concebir toda una historia del cine según el uso del color. La primera película rodada en Technicolor fue *La feria de la vanidad* (1935), a la que seguirían en ese famoso sistema de niveles saturados las clásicas *El mago de Oz* o *Lo que el viento se llevó*, ambas de 1939.

Otros géneros como el terror han hecho un uso deliberado del color para crear atmósferas y hurgar en nuestra psique, desde la potenciación del rojo en *Marnie, la ladrona* (1964), de Hitchcock, al *giallo* italiano –el amarillo de las portadas que editaba Mondadori para novelas de misterio en la Italia de los años 20–, con *Suspiria* (1977) de Argento como gran representante.

ALEGRÍAS Y VIRUS

En un monográfico para la Exposición Internacional de París 1937, Le Corbusier vincula *poli-cromía a alegría*, contradiciendo a otros arquitectos que asociaban el blanco a la pureza frente a las coloridas construcciones tradicionales.

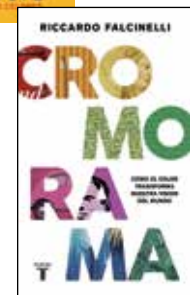
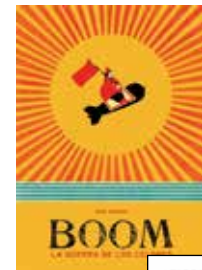


Otra de las figuras clave de la modernidad arquitectónica, Walter Gropius, ya había hecho ver en los años 20 el papel clave del color al contar como docentes para la Bauhaus con ar-

eNSAYOS 2

Volviendo a los libros que educan nuestra mirada, en *Cromorama: Cómo el color transforma nuestra visión del mundo* (Taurus, 2019), de Riccardo Falcinelli, se busca entender los condicionantes que impone el cromatismo sobre nuestra forma de percibir la realidad. Descubrimos que el pegamento en barra suele ser rojo porque emula al pintalabios o cómo ha llegado el *amarillo Simpsons* a nuestra mente.

Falcinelli muestra que los colores inundan el cerebro antes incluso que las formas de los



objetos y que “ver es también una construcción”, lo que explica que en el siglo XIX el azul fuese el tono de las niñas (por el manto de la Virgen) y el rosa, el de los niños (por el dios Marte).

Que los colores forman bandos es algo que refleja muy bien Ximo Abadía en *Boom. La guerra de los colores* (Montena, 2020). Si en su anterior álbum ilustrado ya se atrevió con “una sátira de Franco para niños”, en este caso vuelve a las figuras sencillas y los colores vivos para abordar un tema tan poco habitual en este formato como el de los conflictos bélicos.

A fin de cuentas, los colores sirven para contar cualquier historia; por lo común, aquella versión que nos interesa. Como la paradoja con que concluye su fábula Monterroso: “Todo camaleón es según el color del cristal con que se mira”.

de APUNTES

generación *Instagram* gracias a la potencia expresiva de sus imágenes, hoy día estamos ante un autor que ha transformado las narrativas visuales en torno a las comunidades afroamericanas con su enfoque de colores pastel, que arroja otra luz sobre las vidas y los cuerpos negros.

Mitchell cita entre sus referentes a William Eggleston, pionero de la fotografía artística colorida y del que La Fábrica editó el volumen *Retratos* (2016). En su caso, el empleo del color en los años 70 –época en que la fotografía *seria* solo podía ser en blanco y negro– tiene una intención realista, aun cuando recuerda a la saturación de la imagen publicitaria y televisiva.

Precediendo a la corriente *New American Color*, cuyos retratos banales revelaban las heridas abiertas en la sociedad estadounidense, es fácil observar la influencia de Eggleston en el cine posterior, de Wenders a los Coen, Van Sant o Sofia Coppola.

En un terreno cercano a la vanguardia nos viene a la mente el glorioso rescate que hizo Capricci en 2016 de *Sayat Nova. El color de la granada* (1969), de Parajanov. La biografía del poeta armenio a base de *tableaux*



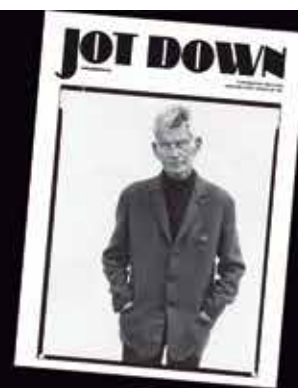
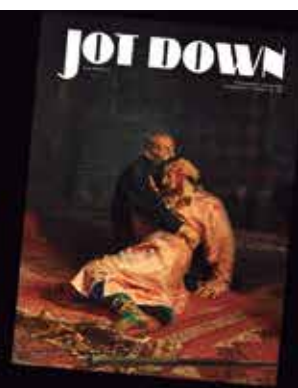
vivants contiene hipnóticas metáforas cromáticas desde que el jugoso fruto encarnado tiñe una tela blanca en los primeros compases.

Pero si hay una obra ambiciosa que no puede faltar en este repaso es la *Trilogía del color* de Kieślowski, donde el valor expresivo de los colores va más allá de lo formal. Dedicada a los tonos de la bandera francesa y a los tres conceptos que se enarbolan con ella: Libertad (*Azul*), Igualdad (*Blanco*) y Fraternidad (*Rojo*).

tistas plásticos como Kandinsky o Klee. Del *Café l'Aubette* (1928) de Theo Van Doesburg a la *Cuadra San Cristóbal* (1964) de Luis Barragán y el *Central Saint Giles* (2010) de Renzo Piano, la escuela alemana ha demostrado a lo largo del siglo siguiente su carácter visionario.

A través del color se resaltan volúmenes, se camuflan otros, se provocan efectos visuales y se obtienen ventajas funcionales. Aplicado también en la arquitectura popular, no es raro encontrarse con uno de esos *pueblos de colores* que atraen a legiones de turistas. En España tenemos los rojos de Segovia, los negros de Guadalajara o el *kitsch azul pitufo* de Júzcar, Málaga.

Lo que no sabíamos, hasta que llegó el virus, es que el blanco de los pueblos de Cádiz proviene del empleo de la cal como desinfectante, sobre todo en época de epidemias. El blanco es aquí, sin duda, la más avanzada de las soluciones arquitectónicas.





COLORÍN COLORADO

No es el título de la exposición abierta en el TEA de la isla de Tenerife, comentada justo en páginas anteriores. *Colorín colorado* es el título, infantil y universal, con el que cerramos este monográfico dedicado a los colores, los tintes y los tornasoles. Contemplamos ahora los tonos del mundo como si nos asomáramos a esta puertecita con su ventana, su visillo y sus ganchillos de colorines. Nos dicen que sin vacuna para la pandemia todo será negro, muy negro. Pero a nosotros nos gustaría observar lo que tenga que venir de otro modo. Por ejemplo, a través de estas lagrimillas colgantes, llenas de opalescencia y sana alegría.

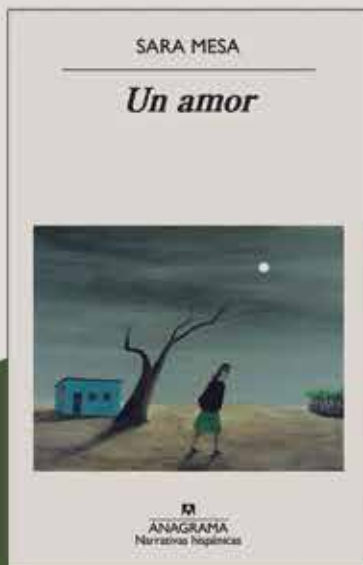
SONTAG, MESA, NETTEL

*Tres imprescindibles
de la rentrée literaria*



*La radiografía íntima
y definitiva de Susan
Sontag y un mapa de
los principales debates
intelectuales de su
época.*

**Premio Pulitzer
de Biografía 2020**



*Perturbadora
y extraordinaria:
una novela que confronta
al lector con los límites
de su propia moral.*



*Tres mujeres y tres
formas de vivir la
maternidad y el deseo.
Una excelente Nettel en
su mejor momento.*


ANAGRAMA

PENSAMIENTO Y REFLEXIÓN EN EL REGAZO DE **Delibes**

Centenario del nacimiento de
Miguel Delibes (1920-2020)

Ediciones Ayuntamiento
de Valladolid



Herejes Luteranas en Valladolid

Asunción Esteban Recio
y Manuel González López

"En todo tiempo, en todo lugar, existen seres que rompen la lógica fatal del sometimiento, que se atreven a vivir en libertad y se esfuerzan obstinada y desesperadamente en pensar y seguir pensando lo que ya se está convirtiendo en impensable."

ISBN: 978-84-1320-073-6



Las ratas

Miguel Delibes
Xilografías de José Noriega

"...A mi entender, *Las ratas* es una descripción circular de la existencia: es un círculo el sembrar y el recoger, es un círculo la pesca o la caza que cierra la veda; un círculo siempre chiquito el vivir, el soñar; el esperar es también una rueda enorme. A veces, es la adversidad la que redondea los paisajes, los corrales y la vida... Círculo es también la soledad en tanto la angustia va achicando la luz y agrandando la tristeza para desde el centro llenarlo todo. Y es un círculo la luna algunos días, los más un gajo de claridad asombrado de mirar lo que le toca ver..."

[José Noriega]



 Ayuntamiento de
Valladolid

Fundación Municipal de Cultura

CASTAJOSE

Lorilla

2020

ABECEDARIA
CIRCO
DANZA
MÚSICA
TEATRO

#culturacuenta

MUNICIPIOS PARTICIPANTES DE TODAS LAS PROVINCIAS ANDALUZAS

Adra, Albolote, Alcalá de Guadaíra, Alcalá la Real, Alcaudete, Alhaurín de la Torre, Alhaurín el Grande, Aljaraque, Almonte, Arcena, Arahal, Arcos de la Frontera, Baeza, Berja, Bormujos, Bujalance, Cantillana, Carboneras, Cartaya, Cazorla, Chiclana de la Frontera, Coín, Conil de la Frontera, Cortegana, Écija, Ejido (El), Guadalcazín, Hinojosa del Duque, Huércal-Overa, Lebrija, Lepe, Loja, Lucena, Mairena del Alcor, Marbella, Martos, Moguer, Mojácar, Monachil, Montoro, Morón de la Frontera, Motril, Órgiva, Peñarroya-Pueblonuevo, Pilas, Pórtugos, Pozoblanco, Prado del Rey, Priego de Córdoba, Puerto de Santa María (El), Punta Umbría, Rinconada (La), Rota, San Roque, Soportújar, Tabernas, Tarifa, Tomares, Trigueros, Utrera, Valverde del Camino, Vejer de la Frontera, Vera, Vilches, Villamartín, Villanueva de Córdoba, Villanueva del Rosario, Zafarraya.

COMPAÑÍAS PARTICIPANTES...

A la Sombrita, Albadulake, Ana Rando Compañía de Danza, Andanzas – TNT, Ángeles de Trapo, Antonio Lizana, Aquitania, Atalaya, Baldo Ruiz, BUM Creaciones, Cantica, Cía. David Segura, Cirkofonic, Compañía Clásicos Contemporáneos, Compañía Danza Mobile, Compañía de Danza Fernando Hurtado, Compañía Lírica de Andalucía, Cordelia, Cuarteto Ars Nova., Cuarteto de Arpas de Málaga, El gran Dimitri, Escenoteca, Etcétera, Four Women 4TET, Gata Brass Band, Histrión Teatro, Índigo Teatro, Irene de Paz, Iron Skulls Co, Javier Ruibal, Joana Jimenez, Jóvenes Clásicos, Juan Cervera - Pianista & Compositor, La Banda de Otro, La Canalla, La Canela Teatro de Títeres, La Casquería, La Cía. Milagros, La Gatera de Lazotea, La Güasa Circo Teatro, La Palabra Teatro, La Rous, Lanórdika circo, Las Brothers, Las Niñas de Cádiz, Lasal Teatro, Los Síndrome, LVP String Trio, Manolo Carambolas, Marco Vargas y Chloé Brûle, Markeliñe, Maui, O Sister!, Pata Teatro, Pedro Cortejosa Sexteto, Petit Teatro, Potato Head Jazz Band, Producciones Equivocadas, Producciones Yllana, Proyecto NaNa, Quique Bonal y Vicky Luna, Rarefolk, Rolabola Teatro, Roma Calderón, Sofía Aguilar Producciones de Arte & Sala Cero Teatro, Sonata a Cuatro, Sr Correcto, TanTonTería Teatro, Teatrasmagoria, Teatro Clásico de Sevilla, Teatro del Velador, Teatro Exiguo, Teatro Lírico Andaluz, The DixieLab, The miarmers, Totem Ensemble, Tresperté, Vagalume Teatro, Vaivén Circo, Van Moustache, Vandalia Trío, Vol e Temps, Zaguán, Zopli2...



Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

AGENCIA ANDALUZA DE INSTITUCIONES CULTURALES



RED ANDALUZA DE TEATROS PÚBLICOS



La gran anomalía italiana

Alfonso Armada

Es imposible substraerse a la suspensión en la que entraron todas las vidas a causa del coronavirus. La portada de *Del Trastevere al paraíso* es, como toda cubierta, una ventana que invita a asomarse al hipotético lector. Nos permite atisbar un mundo, y que la luz movediza del mundo entre en nuestra casa. Meses atrás, por culpa o gracias al estado de sitio, las ventanas cobraron una dimensión insólita. En el caso de Antonia Santolaya (Ribafrecha, La Rioja, 1966, “dibujante de historias para niños, jóvenes y adultos”), y su talento para el color, la atmósfera y la perspectiva, la primera impresión es lírica. Una muchacha de espaldas, asomada a la ventana, parece hacer un gesto a alguien que pasa. Pero podría estar fijando con la mano abierta un pensamiento, o una obsesión. Porque si bajamos la vista comprobamos que, en la mano izquierda, junto al muslo, la falda corta, empuña una pistola. Y todo cobra otro sentido.

He buscado un hilo de cobre, conductor, que, aparte de las concomitancias entre un cómic que habla de la violencia política en Italia en los años setenta y cómo cambia el alma y la vida de una muchacha que opta por alterar (violentamente) el estado de las cosas, haga masa con un ensayo titulado *Italia oculta*, escrito por Giuliano Turone (Santa Margherita Ligure, 1940), uno de esos magistrados lúcidos, honestos y valientes que impidieron que la bancarrota política y moral no se llevara por delante la democracia italiana.

Este libro reconstruye, sirviéndose de un extraordinario caudal jurídico, dos años que dejaron a Italia devastada, 1978-1980, los de la logia masónica Propaganda 2, el secuestro y asesinato de Aldo Moro por las Brigadas Rojas, la matanza de la estación de Bolonia, y los intentos de golpe de Estado en los que estuvieron involucrados los servicios secretos, la mafia, el ejército, los carabinieri, la ultraderecha, parte de la clase política (con el sector democristiano de Giulio Andreotti a la cabeza), la banca, el Vaticano, la CIA... Una historia del poder oculto conjurado para evitar el *compromiso histórico*: que el más poderoso Partido Comunista de Occidente llegara al poder.

Italia oculta se devora como un ensayo vibrante y documentadísimo empeñado en contar la verdad. Al final, el autor hace recuento: Andreotti (*Il Divo*, personaje siniestro y fascinante, siete veces

primer ministro, absuelto de connivencia con la mafia) aparece citado 305 veces, mientras que Licio Gelli (el señor P2, el “jefe indiscutido de la más secreta y potente logia masónica” sólo 207, y Francesco Cossiga (ministro del Interior y presidente del país), 30. Los tres eran miembros de Propaganda 2, *capos* de una organización criminal, del poder tenebroso que bajo la Democracia Cristiana intentó forzar los destinos de Italia, y en gran medida lo logró, con un coste brutal. Como subraya Corrado Stajano en el prólogo a la edición italiana, “la P2 ‘es la metástasis de las instituciones’, el corazón, la madrastra perversa, portadora de casi todas las iniquidades de aquellos años”. Dice Stajano que no es una autobiografía, sino una “historia negra. Una historia desgraciadamente verdadera”. El recuento de las complicidades son tantas que deja sin aliento, y sorprende hasta qué punto el poder oscuro (que denunció Pier Paolo Pasolini, recuerda el espléndido traductor, Perfecto Andrés Ibáñez, en el prólogo a la edición española) hizo de Italia una anomalía, una democracia gravemente enferma en Europa Occidental.

La conexión directa entre *Del Trastevere al paraíso* e *Italia oculta* está en una cita en la página 357. Giovanni Moro menciona en una entrevista cómo se jugó con la vida de su padre y se optó, por razones de Estado, por no evitar su muerte. Durante los 55 días del secuestro, dos correos de las Brigadas Rojas solían comer en su restaurante favorito del Trastevere. Lazo oblicuo. *Del Trastevere al paraíso* prueba, para escépticos recalcitrantes, la ambición, honestidad y altura artística que puede alcanzar un cómic. El volumen conmueve desde la dedicatoria: “A nuestros padres, a los que comprendimos poco y juzgamos mucho”. Me reconozco y comparto el trasfondo ético y político de este álbum que incomodará a izquierdistas profesionales que no han hecho examen de conciencia, sobre todo a la hora de justificar el asesinato político (ETA y sus herederos todavía cuentan con adeptos capaces de sacar rédito de más de un gobierno) y siguen justificando dictaduras de izquierdas, como si fueran menos miserables que las otras. Como se dice en un momento de la peripecia de Valeria Stoppa, “la humanidad se pasa la vida concibiendo paraísos de los que luego la gente no sabe cómo salir”. El Che, un santo que sigue en el altar de quienes no ven la sangre que empapó su camisa y sus manos (y no como médico), queda aquí desnudo.



Del Trastevere al paraíso

Felipe Hernández Cava y Antonia Santolaya
RESERVOIR BOOKS (Barcelona, 2020)

304 páginas

29,90 €



Italia oculta

Giuliano Turone

PRÓLOGO A LA EDICIÓN ESPAÑOLA Y TRADUCCIÓN DE
Perfecto Andrés Ibáñez

PRÓLOGO DE Corrado Stajano

TROTТА (Madrid, 2020)

382 páginas

19 €

Muchos años antes del covid-19 Italia ya era un país gravemente enfermo. Un cómic y un ensayo nos llevan a los terribles años de plomo. La cobardía moral de la izquierda queda al desnudo

Además de encarecer la lectura de estos dos libros que nos conciernen, me gustaría resaltar las palabras de un brigadista (de las Rojas, no las Internacionales), Alberto Franceschini, en este *Trastevere*: “Nosotros sólo hemos sido unos toxicómanos, drogados de un tipo particular de ideología (...) una droga mortal, peor que la heroína. Bastan unos pocos centímetros cúbicos y estás perdido de por vida”.

Arde Troya otra vez

Alicia García-Herrera

La imagen de Eneas cargando sobre sus hombros al anciano Anquises es una de las más conmovedoras del mito griego. Si primamos lo útil, salvar a un anciano ciego del incendio de Troya podría resultar menos práctico que abandonarlo a su suerte, pero renunciar a la propia humanidad tampoco resulta eficiente cuando lo que se pierde es un legado de sabiduría ancestral.

La pérdida de valor del saber humanístico que asola nuestro tiempo requiere hacer un esfuerzo épico para llevar a hombros nuestra base cultural, heredera de Grecia, y salvaguardarla de un nuevo incendio troyano cuando no de un Fahrenheit 451. En esa labor de defensa del saber humanístico destaca la obra del filósofo Emilio Lledó. Una parte del saber acumulado durante su larga vida intelectual y académica viene condensado en su último libro, *Fidelidad a Grecia*. Se trata de uno de los trabajos más personales y combativos de Lledó. En él, el autor compila un conjunto de reflexiones sobre la educación, la amistad, el poder, los vicios públicos y la sabiduría. Si la lectura de este libro resulta casi obligada es porque hoy, cuando la crisis de las Humanidades se convierte en pandemia, necesitamos educar nuestra mirada a la luz de la sabiduría del filósofo, imposible de desligar de la experiencia acumulada durante casi un siglo de vida.

En la primera parte, *Lo bello es difícil*, Emilio Lledó nos habla de *mythos*, de belleza, de Eros, del goce de la vida, de felicidad, de música y del poder de la palabra escrita. Los mitos, carta fundacional de la helenidad, no son solo relatos bellos, patéticos o ejemplares sobre dioses y héroes, sino que expresan formas específicas de concebir el mundo y la Historia. En su libro, Lledó insiste en el poder del *mythos* como medio de acceso a la verdad (*aletheia*). Lo es porque en su seno el *mythos* guarda lecciones profundas que atañen a lo más esencial y central de nuestro ser como individuos y como colectividad.

El filósofo relaciona *mythos* con el arte y la literatura. El arte proporciona placer estético, algo que deriva de la percepción de la belleza y que, en su grado más extremo, puede conducir al síndrome de Stendhal. Belleza (*kalós*) junto con verdad (*aletheia*) y justicia (*diké*) nutren el espacio de la cultura. La belleza nos llena de asombro, sorprende, y estimula

nuestra sensibilidad y aprecio de la vida. Lo mismo sucede con el amor. El amor apasionado o *pathos* fue contemplado por los griegos antiguos con numerosas reservas. Lledó no plantea una visión fatalista del amor sino que, apoyándose en el pensamiento platónico, lo considera como puente para alcanzar la verdad y la belleza.

Habla también Lledó del dragón del deseo, del afán de poseer y acumular propio de la sociedad de consumo. El filósofo nos trae en este punto el pensamiento de Epicuro, que reconduce al verdadero placer y goce de los sentidos. Para ello hay que aprender a discernir y, para discernir, hemos de ser capaces de pensar libremente. La capacidad de pensar por tanto nos conduce de manera indirecta a la experiencia del goce, y ésta a la felicidad, entendida como tener una vida buena. La música y la palabra, además del arte y del amor, son parte fundamental de esa vida buena. La llave de acceso a la felicidad es, por tanto, la libertad, y ésta se relaciona con el *mythos*.

Mythos no puede separarse de *logos*, ya que la razón está marcada por la relación cuerpo-mente. En *Fusión de luces*, el autor profundiza en esta idea fundamental. En este apartado Lledó se refiere a figuras que han marcado la historia del pensamiento, como también su propia historia. Marx, Machado, Pablo de Andrés, María Zambrano, Giner de los Ríos, con la Institución Libre de Enseñanza, son algunos de ellos.

En la tercera parte, *Pruebas de imprenta*, el filósofo nos presta su mirada sobre el mundo de la cultura, una mirada que va desde los cuartetos de Béla Bartók a los movimientos que arrancan del nuevo diseño de Europa tras la caída del muro de Berlín, expresión de la libertad de creación artística. Lledó expresa asimismo su inquietud por la educación de los jóvenes y la pobreza del pensamiento, por la anestesia de la sensibilidad derivada de la primacía de una cultura “empantallada”, audiovisual.

Crónicas impacientes integra la cuarta parte de *Fidelidad a Grecia*. Se trata, como su propio nombre indica, de una compilación de artículos, notas de prensa y crónicas. Destaca por su actualidad *Pandemia y otras plagas*, en las que Lledó alude no solo a la enfermedad física sino también a la corrupción y a la “estupidización” colectiva derivada



Fidelidad a Grecia

Emilio Lledó
PRÓLOGO DE Mauricio Jaló
TAURUS
(Madrid, 2020)
221 páginas
18,90 €

En uno de sus libros más combativos, el filósofo pide volver al legado humanístico de los griegos para atenuar la “estupidización” de la era digital.

del abuso de la tecnología. El acceso a la educación es un derecho humano y una conquista del último siglo en Occidente, pero hoy los jóvenes se educan con videojuegos. Se hace necesario devolver a escuelas, institutos y universidades la autoridad y el papel que les corresponde, lo que no deja de ser un reto.

Termina Lledó el libro *Fidelidad a Grecia* con una mirada sucinta a la clase política y a los llamados “emprendedores”. Los primeros no han de servir a intereses particulares sino al bien común. Los segundos sirven a intereses particulares pero no pueden hacerlo a costa del bien común. Como siempre, la única vacuna para evitar esta clase de “pandemias” es conservar el pensamiento crítico, lo que en esta época reconduce inevitablemente a mirar al pasado, a Grecia, a la que hemos de seguir guardando por nuestro propio bien la fidelidad de Penélope. Todo ello para no sacrificar a nuestros “Anquises” y preservar la libertad.

El abismo de Dios

Federico Rodríguez

Uno de los prudentes pensamientos que tuvo un zapatero remendón de Görlitz, luterano, fantaseador y aficionado a la alta especulación, fue que eso que se llama “el mal” viene más bien *de adentro*, del burbujeo incendiario de las miasmas, y no tanto *de afuera*. Böhme (1575-1624) fue retratado por Glymann un siglo después de su muerte con la exactitud que otorgan una psicología profunda y el gusto por las lecturas impías: el honrado mira a la eternidad como un anfibio de las fosas abisales, con sus azuladas bóvedas salientes brotando de una carne blanquecina, hendida en surcos sombríos; pareciera que los pulgares todopoderosos y abruptos de su Dios fueran los que hubieran modelado, con iracundos rayos, su rostro. Fue la obra visionaria de este hombre sencillo, casado con la hija del carnicero y, tras el primer oficio, dedicado a la mercería ambulante, la que caló hondo en el único niño prodigio que consta en los anales de la historia de la filosofía, Schelling (1775-1854), que estudió al “príncipe de los oscuros” con *ansia*, volcándolo a destajo en las *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana* (1809).

¿Qué lleva a un hombre a escribir toda una vida sobre la vida de otros hombres? Tal vez esa sentencia antiexotista de Unamuno que decía algo así como que, siendo humano, ninguno otro le era extraño. Por ese afán se conoce en los países de habla hispana, gracias a Raúl Gabás, a Rüdiger Safranski desde hace casi treinta años: Goethe, Schiller, Hoffmann, Hölderlin, Schopenhauer, Nietzsche y Heidegger han cobrado una vida pública, más allá del núcleo de sus devotos, gracias a un don biográfico y al zigzagueo plástico de su pluma. Las páginas con las que retrata al vocero del superhombre bailando en pelotas en Turín, en diciembre de 1888, mientras es sorprendido por la señora que hacía las habitaciones del hostel donde se alojaba, o al “Meister auf Deutschland” *decidido* (bajo hechizo) a subirse en la tarima de la Rectoría de Friburgo en mayo de 1933 para entonar, traduciendo a estas latitudes, el clásico de Cuerda (“todos somos contingentes, pero tú eres necesario”), son muestras de un talento escénico que no se veía en el género desde los buenos años de Zweig. En Alemania también se hizo un nombre con apariciones televisivas en compañía de Sloterdijk, con el que moderó durante

una década, en dúo dinámico generador de cócteles aderezados con acidez, cinismo y soberbia, el programa *El cuarteto filosófico*.

Menos se le conoce por su trabajo filosófico. Quizá haya buenas razones para que así sea: pasando vertiginosa revista al supuesto “tema” en la historia de la filosofía y la literatura occidental de Caín a Hitler vía Sade, en *El mal o el drama de la libertad*, ensayo noventa y cinco que reedita Tusquets, Safranski dispara a todos lados. Ahora bien, “la vida de Schelling”, que es, si se hace el recuento de sus gestas, la que más de uno pensaría que le falta por escribir, es aquella que determina lo esencial de esta obra: que los humanos sean libres para hacer el mal, pudiendo escoger el camino del bien, es trasunto pueril; lo que tiene interés es que el mal sea la necesidad más real e inextirpable de una existencia infundada o desfondada: insondablemente extática, inflamable. Estando condensada la operación en su título, en el tercer capítulo se hace explícita una herencia que ensarta como una espada helada el volumen, paliando su fondona erudición. Quien haya pasado los ojos por las hojas deletéreas del escrito de 1809, redactadas por un hombre enamorado que acababa de perder a su brillante compañera, no las olvida: Dios, el absoluto abismado, no es sino un hambre oscura que avanza desde su resto inconsciente, blindado en tinieblas. Esas son también las mejores páginas de una investigación que, en su transversal malestar ante el demonizado “materialismo” (que se habría colmado en la tecnocrática biopolítica contemporánea), no deja de ser un ejercicio *sui generis*, resignado, de teodicea. Para justificar la génesis del mal, Safranski, el último de los aporreadores en llegar a la horda, se deja llevar, en demasía, por la entusiasta epopeya asesina de los humanos: haber matado a Dios (padre atávico) o haberlo vuelto inconsistente. En esta línea, el problema lo resolvió con más sobriedad el joven Mainländer, lector severo de uno de los amores juveniles del autor; en *La filosofía de la redención* (1876), épica poca: quien se quitó de en medio fue Dios mismo, amargado como estaba en su soporífera perfección y eterna soledad: el universo, su expansión, sería el ímpetu pérfido que aún le queda a su seso esparcido. Así las cosas, lo malo es que esto sigue.



El mal

Rüdiger Safranski
 TRADUCCIÓN DE Raúl Gabás
 TUSQUETS
 (Barcelona, 2020)
 288 páginas
 19 €

¿De dónde surge el mal y por qué? Compañero antaño de Sloterdijk en programas de debate para la tele, el autor rastrea la idea del mal y viaja en el tiempo por las artes, la religión y la filosofía

El trabajo que quisieran ver editado y traducido sus lectores menos nihilistas para tratar de explicarse, *ab origine*, la confianza depositada por el autor en un desgañitado espiritualismo envuelto por el sabiondo pragmatismo de turno (hacer, con Kant, “como si”) es *Estudios sobre el desarrollo de la literatura obrera en la República Federal Alemana* (1977). Y, como siempre, por pedir que no falte: al exitoso biógrafo, que tanto nos ha enseñado sobre los sublimes tejemanejes de la “Alemania secreta”, una última entrega sobre el iluminado “primer filósofo alemán”, el más grande místico de lo maligno, aurora que brilla por su ausencia.

Linneo, Salinger y algunas moscas

Pablo Bujalance

Si a estas alturas puede considerarse verdadero objeto de estudio el modo en que la mayor tradición literaria centroeuropea del siglo XX nos ha sido devuelta, negada y reconstruida desde sus cenizas, en los países del Este una vez desmantelados los regímenes comunistas, lo paradójico es cómo semejante inversión del mapa sigue siendo una cuestión rematadamente difícil de identificar, reconocer y divulgar por un sector editorial, el español, al que parece costarle la vida modificar su brújula acostumbrada. Hace ya no pocos años que el búlgaro Gueorgui Gospodínov (Yambol, 1968) es reconocido en buena parte de Europa y Estados Unidos como el principal autor contemporáneo de la postmodernidad; semejante catalogación puede entrañar otra paradoja, cuando no un oxímoron, pero lo cierto es que Gospodínov ha demostrado hasta qué punto la postmodernidad era una cuestión por hacer en la creación literaria todavía en el siglo XXI. Afortunadamente, la editorial Fulgencio Pimentel acudió a poner las cosas en su sitio hace dos años con la publicación de la segunda y más reconocida novela del autor (Gospodínov es dueño de una bibliografía tan breve como determinante), *Física de la tristeza*, y ahora acaba de hacer lo propio con la primera, *Novela natural*, aparecida originalmente en 1999 y vertida por fin al castellano merced a la prodigiosa traducción, merecedora de los mayores galardones por la complejidad del reto y su magistral resolución, de María Vútova. Este título demuestra hasta qué punto leer a Gospodínov constituye un acontecimiento: la constatación de que, cuando todo parecía estar dicho en lo que se refiere a la novela, cuando no quedaba más salida que la repetición de las viejas fórmulas, quedan caminos por recorrer, puertas por abrir, territorios por explorar. Mundos, al fin, que contar.

El *quid* esencial de *Novela natural* es, de hecho, aplastante: qué podemos contar. La lógica pregunta que se hace un autor con varios poemarios publicados y que afronta su primera novela adquiere en Gospodínov una dimensión existencial: “¿Cómo es posible la novela hoy en día, cuando se nos ha privado de lo trágico? ¿Cómo es posible en absoluto la idea de novela, cuando lo sublime está ausente?”, se pregunta el autor. Cierto: esta cuestión entraña la misma definición de postmodernidad. Pero Gospodínov elude las respuestas fáciles y los argumentos



Novela natural

Gueorgui Gospodínov
 TRADUCCIÓN DE María Vútova
 FULGENCIO PIMENTEL
 (Logroño, 2020)
 204 páginas
 19,90 €

La novela del búlgaro Gospodínov, traducida magistralmente, reflexiona sobre qué puede contarse en literatura. Va más allá de la autoficción. El punto de partida es su propio divorcio. Gospodínov bebe de Georges Perec y de la disección emocional de Salinger

ad hoc e invita al lector a participar en su propia búsqueda. En un juego que no es sólo autoficción, sino algo rematadamente mucho más complejo y enriquecedor, Gospodínov parte de un episodio concreto (su divorcio) para indagar sobre qué se puede escribir del mismo. Apunta varias tentativas deudoras del gran referente de la postmodernidad, Georges Perec: una novela hecha sólo de comienzos, o tal vez escrita sólo con verbos. Pero la solución está en Linneo: una *novela natural*, una clasificación de la experiencia pomenorizada para la que Gospodínov imita la mirada múltiple de las moscas (“Quiero escribir una novela facetada, a semejanza de la visión de la mosca”) y que se acerca, claro, a la disección emocional de Salinger, de lo escatológico a lo sublime, sin obviar nada, en un asombroso ejercicio de síntesis. Ahora sabemos que cualquier novela futura debería pasar por las preguntas de Gospodínov. Y por la esquivada razón de sus respuestas.

AUSTRAL SINGULAR

TAN ÚNICOS COMO TÚ



Grandes clásicos de la literatura universal en la colección más especial de Austral.



AUSTRAL

Paulino Viota: el cine por todos los medios

David Obarrio

Con pocas películas en su haber y con mucho predicamento —sus clases y exposiciones alcanzan estatura de mito—, Paulino Viota se ha convertido en un secreto expuesto donde el cineasta siempre es cineasta por cualquier medio. Está en su flamante libro: se puede ser vampiro o se puede ser criptólogo; se puede “interpretar” las imágenes, hacerlas comparecer ante el tribunal de faltas, o se puede abrazarlas, fundirse con ellas, pensar en ellas, robarlas. Como todo gran cineasta, Viota se ha vuelto experto en reflexionar sobre el cine; en ver cómo se hace, con qué dispositivos se conduce, con qué ideas trafica, de qué rimas se sirve para ser un gran arte: nuestro “enfermo” preferido, periódicamente examinado y desahuciado. Viota no solo piensa sino que enseña. En el libro están sus cuadros, sus descripciones minuciosas, su talante cartesiano: Viota cree tanto en el cine que sabe que no queda más que transmitirlo con la mayor precisión y la mayor sagacidad de la que sea capaz. Nada menos que eso para el cine; el *métier*, el oficio, pero también el misterio: el goce de comunicar lo que se pueda comunicar para acercarse a él.

Viota lleva al lector de Godard y Eisenstein al cine clásico con las figuras tutelares de Ford, Hawks y Hitchcock, a los que analiza con pasión y obstinación. Pero también opera por montaje, hace cruces, ofrece sintagmas inesperados y felices con una habilidad y esplendor de esgrimista. Va en busca de la estructura de una película, pero encuentra además la sustancia verdadera de sus “partes rotas y trituradas” que revelan al final un espíritu de unidad, según reza una bella cita de Nabokov que el libro incorpora. Cada film respira por sí mismo, pero también unos habitan en la conciencia de otros; algunas escenas remiten a las de otras películas. La historia del cine es también una red de coordenadas, de encrucijadas, de caminos que van y vuelven y sobre los que le resulta imperativo echar luz. Separar para ver; mirar el todo y advertir los breves parpadeos, esos fragmentos que el intelecto del cineasta que es también pensador y escritor no puede pasar por alto. Las películas se contienen en ocasiones unas a otras, se reflejan y repelen; muestran su personalidad por asociación y también por oposición. Si una de sus especialidades es John Ford, con sus juegos de emoción pergeñados en la fragua de re-

peticiones sensibles, de gestos rimados, de motivos danzantes, tampoco desatiende los pequeños descubrimientos, de esos en los que se expresa la mirada desafiante del que filma sin manipular cámara alguna. El que “se hace la película”, el que vive en la película ajena como si fuera propia.

El libro resulta un extraordinario manual acerca de la mirada. Viota mira con ojos de cineasta lúcido, interesado en la filigrana de un arte compartido, en sus señas perdurables. El autor se ocupa con predilección de las aventuras de la forma como emanaciones del espíritu artístico. Oliveira bebiendo del clasicismo para sus primeras películas; Glauber como asimilación inesperada de Welles y Ford. Tati con la capacidad de observación de un dios que mira “todo a la vez”, lacónico y desencantado: Viota puede ser analítico y pródigo en salidas poéticas. Su prosa es la de un cineasta que escribe comprometido hasta el tuétano con su oficio; su erudición se prodiga hacia el lector con una amabilidad infinita. Quiere hacerse entender, pero no renuncia por ello a todas las conexiones, a los encuentros impensables. ¿Los planos generales de Ford restituidos y llevados a otros puertos por Elia Kazan? Nos vemos impelidos a revisar Kazan a partir de esa breve mención. Viota escribe para todos los devotos del cine; su destreza didáctica es un llamamiento a no dar nada por sentado, a ver y a pensar dos veces. Con el título *El vértigo de la rectificación* se corrige a sí mismo sobre un viejo artículo “equivocado” de *Vértigo* y trae de paso a *The Searchers* y *Río Grande*, minuciosamente analizados, como testigos para desmentir el lugar común de que buena parte de las películas clásicas americanas están necesariamente divididas en dos partes.

Las páginas dedicadas a *Río Grande*, precisamente, alcanzarían por sí solas para justificar el libro. Viota se lanza a una escrupulosa exploración del film en el que se describen las canciones, los diálogos, las referencias históricas, su sistema de citas; todo un “programa Ford” que funciona como mapa tentativo para seguir descubriendo la sutileza sorprendente de su cine. Cada secuencia analizada es una oportunidad para que Viota ofrezca las ráfagas de su pasión lúcida, esmeradamente generosa: visiones compartidas con el lector acerca de la perfección de una película acaso



La herencia del cine.

Escritos escogidos

Paulino Viota
EDICIONES ASIMÉTRICAS
(Madrid, 2020)
360 páginas
24 €

Director poco prolífico aunque incansable, figura clave en lo que se podría llamar una historia paralela del cine español, Viota hace cine, además, con la pluma y con la palabra, porque las imágenes también se conciben con el cuerpo del cineasta

imperfecta. Ford, a esta altura lo podemos decir, es quizá la figura principal del libro. Ahí está ese bello fotograma en la parte inferior de la portada, por otra parte, extraído de *Río Grande*, justamente. ¿Ford es el más grande artista de la historia del cine? El de Santander no lo dice: como el propio Ford, el autor trabaja en niveles de *mostración* y en niveles de *sugerencia*. Esta obra de Viota nos exime de lo demasiado dicho para que miremos a través del ojo atento del cineasta.

Elogio de la birra

Manuel García

La colección Visor, para celebrar su número 1.100, ha preparado de la mano de su editor, el poeta Jesús García Sánchez, un libro especial que es un homenaje a la cerveza, los bares y la poesía. Se trata de una antología literaria (no solo de poesía) en torno a los bares y, especialmente, sobre la cerveza en la literatura universal, desde el texto más antiguo conocido del siglo X a. C. a la actualidad (el último texto de la antología es de un poeta nacido en 1986).

El planteamiento del libro, desde el prólogo a los poemas seleccionados, conlleva una ambigüedad intencionada, pues se habla de bares (incluyendo el vino y otras bebidas) y de cerveza mayormente. Jesús García Sánchez, en el prólogo, tras afirmar con mucha razón que “la poesía ha estado íntimamente ligada a los estupefacientes”, sitúa en el *Poema de Gilgamesh* (de la cultura sumeria) el primer texto literario datado sobre el espumoso líquido (siglo X a. C.: el héroe épico Enkidu, tras probar la cerveza y beberse siete cántaras, ya pareció por primera vez un hombre). Se avanza luego por los egipcios (*Libro de los muertos*), por los babilónicos (con el *Código de Hammurabi*), por la civilización china (en un anónimo del siglo IX a. C.). Se cita también a los griegos (Heródoto, Galeno o Dioscórides), a los romanos y se llega a las sagas épicas escandinavas (el *Kalevala*), que apuntaban las cualidades de la cerveza para beneficio de los héroes y los dioses, al igual que en las mitologías vikingas y germánicas.

En cuanto a Europa, se resalta la importancia de la cerveza en la era de Carlomagno y la vinculación de los conventos en su fabricación, por concesión real: “Vender mala cerveza es un delito y además atenta contra el amor cristiano”. Sobre el Renacimiento y el Barroco se insiste en la importancia de la cerveza en la corte de Carlos V, en las alusiones cerveceras de Shakespeare y en la afición a las tabernas de los escritores de nuestro siglo de Oro (Lope, Góngora o Quevedo).

En el prólogo se hace un elogio del bar, la taberna o el café como un espacio verdaderamente democrático. “Democracia en estado puro, igualdad y fraternidad, eso es lo que se postula y exige al cliente”. Y se cuentan infinidad de anécdotas, sobre todo las que tienen que ver con nuestra literatura bohemia

(la palabra *bohemia*: en relación a los checos de aspecto moreno procedentes de Bohemia —gitanos—, de vida desordenada, que llegaron a París a finales del XIX), en donde convivían en los bares y cafés de Madrid Valle-Inclán, Galdós, Rubén Darío, Alejandro Sawa, Cansinos Assens, los Machado, etc. A partir de este inicio del XX, se va viendo la vinculación con las distintas generaciones de preguerra y posguerra con el bar o el café.

También se cuentan muchas anécdotas de escritores extranjeros y su afición a la embriaguez no solo cervecera: Li Po, Omar Jayyam, Baudelaire, Rimbaud, Nerval, Verlaine, Dostoyevski, Charles Lamb, Poe, Dylan Thomas, Carver, T. Williams, Patricia Highsmith, Marguerite Duras, Truman Capote, Hemingway, Faulkner, Bukowski o Auden (“Un alcohólico cambia de personalidad con las copas; un borracho puede beber lo que quiera. Yo soy un borracho”).

Y no faltan las citas de los denostadores del bar y del café. Zola, por ejemplo, decía que las tabernas eran mataderos donde los parisinos van a beberse el salario junto a putas baratas, dejando desamparadas a sus familias, y así lo escribe en *La taberna*.

Esta antología aporta muchos autores del mundo anglosajón y de las culturas del norte, más de cerveza que de vino. Y mezcla autores conocidos con otros menos frecuentes. Frente a los canónicos, están otros menos conocidos como Ramos Sucre, Eliodoro Puche, Pedro Luis de Gálvez, Evaristo Carriego, Luis Vidales, Peter Altenberg, Elias Lönnrot, etc. El orden de los poemas lo da la fecha de nacimiento de los poetas o del texto, con lo cual una de las cosas buenas de esta antología es el capricho de ver convivir de forma contemporánea, al margen de cánones literarios, a autores de culturas distintas: por ejemplo se lee a Chesterton seguido de Manuel Machado, Apollinaire o Emilio Carrere juntos. Y se lee a León de Greiff, Jünger, Gerardo Diego o a Scott Fitzgerald seguido de Lorca. No es malo el azar, al contrario, es lo que le da a esta antología la gracia de la divagación, para que el lector se sorprenda de un texto a otro con las consideraciones más impensables que han escrito los autores de distintas culturas sobre la cerveza y los bares.



La cerveza, los bares, la poesía

Antología

Jesús García Sánchez (antólogo y editor)

VISOR

(Madrid, 2020)

398 páginas

16 €

“Vender mala cerveza es un delito y además atenta contra el amor cristiano”, se decía en la Europa medieval del emperador Carlomagno

Solo una pequeña pega encontramos en este magnífico manojito de textos, y es el saltar en la antología desde el siglo V a. C. (Heródoto) a un fragmento de los *Carmina Burana* del siglo XIII, dejando fuera del libro en este salto algunos textos de literatura tabernaria latina o algún poema árabe andaluz sobre el vino o alguno de los *Rubayyat* de Omar Jayyam. Tal salto temporal, de todas formas, no deslució la antología, que es brillante y entretenida y hará los placeres del lector, sea éste cervecero o no. Este libro merece ser leído en un bar, acompañado de una cerveza bien fresca y sabiamente tirada.



La gallinita ciega (1992), de Tere Recarens, en el centro cívico L'Artesà de Gràcia (fotografía de Joan Cuní).

Acción. Una historia provisional de los noventa

MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona

COMISARIADO: Ferran Barenblit (director) y Aída Roger (curadora adjunta)

Hasta el 7 de febrero de 2021

Lunes y de miércoles a viernes, de 11 a 19.30 h.

Sábados, de 10 a 20 h; domingos y festivos, de 10 a 15 h.

Cuerpos improductivos

Una exposición repasa el arte de acción español en la década de 1990. No está de más reivindicar esta historia, que aún se escribe, por su resistencia a la mercantilización de lo creativo.

Los 90 son en España aquel periodo del que nadie parece sentirse del todo orgulloso. Se diría que ningún acontecimiento contracultural sirvió para superar el shock posfranquista como lo había hecho la Movida. De ahí que con la muestra *Acción. Una historia provisional de los noventa*, el MACBA venga a hacer justicia reconociendo a los creadores de esa década que pusieron por delante el cuerpo y el espacio para revolucionar las formas de expresión. El arte de acción, y en particular la *performance*, vivieron ahí una edad dorada gracias a un movimiento espontáneo y autoalimentado que se plantó frente a la institucionalización y el mercadeo.

Una época en la que lo azaroso y lo lúdico se convierten en la médula del discurso en piezas como *La gallinita ciega*, de Tere Recarens, autorretrato sobre marco con asas y ruedas frente al que se invita al visitante a interactuar como le venga en gana. O la obra *punkarra* y callejera de Los Rinos, comando de "terrorismo plástico" en el que se hicieron un nombre quienes luego han sido referentes del arte digital, Marcel-lí Antúnez y Sergio Caballero. También el Circo Interior Bruto, nacido en Lavapiés antes del imperio de lo cool, y gente como Joan Brossa o Accidents Polipoètics, que ya eran modernos antes de que poca gente lo fuera en este país.

Así hasta un centenar de artistas (algunos otros son Isidoro Valcárcel, Eduard Escoffet,

Esther Ferrer, Pepe Espaliú...) se citan en *Acción*, dando testimonio de una corriente heteroclita pero donde muchos de sus actores principales se interrelacionaban. En este sentido, una de sus grandes bazas es la de incluir numerosas entrevistas y material contextual inédito que, como en aquel antecedente que fue la exposición *Acción Directa* –orquestada por Joan Casellas en 1996–, narra desde dentro cómo se vivía aquella indómita escena. Pero si algo distinguía aquellas acciones era su sencillez y su confianza en la improductividad como máxima virtud.

Por su relación con otras disciplinas como la música, el teatro y la poesía, parece innegable su influjo sobre las generaciones posteriores de jóvenes artistas en nuestro país. Aunque, por otro lado, se antoja difícil que se invoquen en la sociedad de hoy las esencias de un movimiento cuyas expectativas no iban nunca más allá de llevar a cabo una simple acción. Buenas o malas, ninguna de ellas buscaba recompensa y eso les otorga un valor (artístico, pero también político) incalculable.

VISITA APTA PARA:
Simpatizantes de las majaradas ejemplares de Fluxus.
VISITA NO APTA PARA:
Quienes se resisten a considerar la *performance* como algo más que una tomadura de pelo (que también lo es).



Historia de la guerra

Geoffrey Parker (Ed.)

TRADUCCIÓN DE

José Luis Gil Arístu

AKAL

(Madrid, 2020)

544 páginas

24,70 €

“Los hombres se cansan antes de dormir, amar, cantar y bailar que de hacer la guerra”, predica la *Ilíada*. Por eso sigue vigente este libro, del que se cumplen 15 años de su primera edición a cargo de una de las grandes autoridades mundiales de la historia militar. Un tomo de aire enciclopédico que construye un relato coherente en torno al arte de la guerra con el que arroja luz, si no sobre las motivaciones de emprenderla a tiros, sí sobre los porqués de la victoria.

Una historia de violencia que Occidente ha escrito sin contemplaciones –siguiendo el *bellum romanum*– y que aquí comprende hitos recientes como la masacre de Srebrenica, recordada hace nada en su 25 aniversario. Para ejercerla, sostiene Parker, los ejércitos occidentales se han servido de disciplina, tecnología y sobre todo financiación: “El nervio de la guerra está hecho de grandes sumas de dinero”, cita a John Hampden en 1692.

Durante todos estos siglos, los mismos fundamentos han servido de inspiración, con la salvedad de que en el mundo actual justificar los ataques es tan importante como ejecutarlos con éxito; por eso se habla de *bombas inteligentes* y *ataques quirúrgicos*. Aunque para el editor la institución de la guerra está en declive, inquieta la idea de que “un solo individuo carismático puede alterar esa situación”. Se nos ocurren dos o tres candidatos.

APTO PARA:
Frikis de los juegos de estrategia, las batallas y las gestas cruentas.
NO APTO PARA:
Followers de Ghandi y a quienes les revienta que se extermine con el dinero de los contribuyentes.



Filosofía y Ficción

Ignacio Gómez de Liaño

E.D.A. LIBROS

(Málaga, 2020)

216 páginas

15,90 €

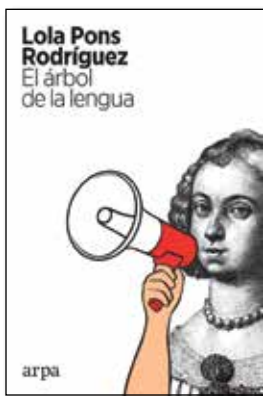
La paradoja es el argumento diluido en cada una de las piezas que componen este libro. Como en el relato de la visita a un hipotético *Museo de Historia Invisible*, donde los objetos no se coleccionan por lo que son, sino por su relación –a veces irónica– con otras cosas.

Proífico autor en los más diversos géneros y propósitos, Ignacio Gómez de Liaño alterna en este volumen una selección de sus aforismos y relatos. Los capítulos de *Filosofía* no llevan estructura de ensayo, se forman a partir de reflexiones que secuencian el discurso y modelan un flujo de pensamiento. Los de *Ficción* brotan de alguna idea, como la de viaje, y dan pie a discurrir: “Escribir es una forma de viajar. Y viajar es una forma de escribir”.

Gómez de Liaño filosofa, ergo inventa; imagina, luego medita. Esa dualidad razonante y narrativa de tantas grandes obras literarias, del *Poema de Gilgamesh* a la Biblia, la *Odisea* o la *Eneida*, pasando por *El Criticón* de Gracián y los *Sueños y discursos* de Quevedo.

En esa tradición fusionista se sitúa el firmante de esta compilación, y lo pone bien claro: “[...] yo no me dedico a esos asuntos porque sean raros, sino porque son importantes. Lo raro es que nadie se haya dedicado a ellos”. Paradojas de un mundo en el que realidad y fantasía se funden como en un mal sueño, o en un buen libro.

APTO PARA:
Quienes buscan en los libros el sentido y los sinsentidos de la vida.
NO APTO PARA:
Los que creen que teorizar sobre lo divino y lo humano es una pérdida de tiempo.



El árbol de la lengua

Lola Pons Rodríguez
ARPA EDITORES
(Barcelona, 2020)
320 páginas
19,90 €

“La lengua es un árbol y su fruto la palabra”, escribe Lola Pons en el texto que abre este libro, el que asienta su forma de entender el hecho lingüístico. Una noción que amplía a lo largo de otros 68 artículos sobre el español, retocados y cosidos aquí tras su publicación en distintos medios periodísticos entre 2017 y 2019.

La filóloga y catedrática de la Universidad de Sevilla pone la lengua en su justo sitio. La reivindica pero la aleja de partidismos (“no hay lenguas mejores que otras”), desmitifica su poder pero le atribuye amplitud de miras y tolerancia, porque para bien y para mal “la lengua no existe fuera de nosotros”. De ahí surgen los prejuicios, que ella desmonta a base de curiosidad, o lo que es lo mismo: conocimiento, historia, ciencia. Nos enseña, por ejemplo, que todo está más entrelazado de lo que creemos. Que también los clasistas hablan dialectos –nadie escapa a la huella sociocultural– pese a que el descrédito se lo den a los del sur.

Humor, síntesis y sorpresa, lo de Pons es pura magia. Lo mismo le valen las vocales intrusas en las baladas de Bisbal que el seseante *Despacito* de Fonsi o el correcto *Malamente* de Rosalía. Todo por conectar con la sociedad, verdadera guardiana de los secretos y la evolución de la lengua. Nos unimos al deseo de que esta “no sea ni la jaula ni el ariete”.

APTO PARA:
Gentes de Letras que sacan pecho, partidarios de esta máxima: lo sencillo no está reñido con lo culto.
NO APTO PARA:
Pedantes, palabreros, creyentes en la “confianza desmesurada en las letras”.



La Virgen Roja

Fernando Arrabal
ALMUZARA
(Córdoba, 2020)
200 páginas
15,95 €

Los niños prodigio no pasan de moda: ahí están los aberrantes *talent shows* y los *influencers*, detrás de los que siempre hay unos padres ávidos de hacer caja o –aún peor– cumplir sus sueños frustrados de fama y envidias ajenas.

Este es acaso uno de los motivos por los que Berenice reedita esta novela de 1987, basada en una tragedia de la España de principios del siglo XX que ha inspirado a más de uno: la historia de Hildegart Rodríguez Carballeira, precoz y brillante “escultura de carne” modelada por su madre Aurora, quien la asesinó a los 18 años, tras verla acaparar las mayores devociones internacionales por su activismo y sus escritos filosófico-científicos.

El argumento real, difícilmente más *arrabaliano*, se concreta aquí en el diario de la paranoica progenitora, en una época en la que el compromiso podía fundirse con los ideales y, así, con lo extremo. El fotógrafo del Pánico llena de sueños, visiones y aforismos de la joven este relato, donde su prosa alambicada (tan cerca de la poesía como del esperpento) fluye para narrar los más absurdos eventos.

Sin dejar de lado su habitual humor socarrón y pendenciero, Arrabal retrata con horror el drama de aquella niña convertida en “fenómeno de barraca de feria” y seducida por el mundillo académico y los hombres que la rodean, sin imponer grandes lecturas más allá de que todo es farsa.

APTO PARA:
Acólitos del *milenarismo* y de los estrambotes exclamativos.
NO APTO PARA:
Sectarios del racionalismo y nostálgicos de *Menuda noche*.



Aura. Tríptico Pelo-Caballo-Fuego (2018), de David Jiménez.

Universos

David Jiménez

Museo Universidad de Navarra

Hasta el 21 de enero de 2021

De martes a sábado, de 18h a 21h; domingos y festivos, de 11 a 14h.

Lo que una imagen dice de otra

Descontextualizadas y conectadas, las fotografías de David Jiménez generan interdependencia y nuevos Universos de significado en la muestra que acoge el Museo Universidad de Navarra concebido por Rafael Moneo.

Un cuarto de siglo lleva David Jiménez (Alcalá de Guadaíra, Sevilla, 1970) haciendo y pensando fotografías. Ahora el Museo Universidad de Navarra –con la coproducción de la Comunidad de Madrid– extrae la esencia de ese trabajo en la primera exposición antológica que se le dedica y que recoge su doble investigación: sobre las imágenes, una vez obtenidas, y también sobre el propio espacio expositivo. Por eso hay aquí mucho de instalación, en un intento por desbordar los efectos del retrato aislado.

Universos es un viaje a la frontera entre lo real (entendido como lo que vemos ahí afuera) y el espacio interior (lo que nuestra mente visualiza). Como ya había probado en varios de sus fotolibros publicados desde el año 2000, Jiménez juega a interrelacionar sus imágenes, que en esta exposición cobran nuevos sentidos y hasta, de algún modo, mutan. A las fotos –que devienen algo más que fotos– se les aplican ecos y encabalgamientos visuales que, evitando la obviedad, subliman la metáfora en forma de dípticos, trípticos o una sola pieza, pero también proyecciones audiovisuales.

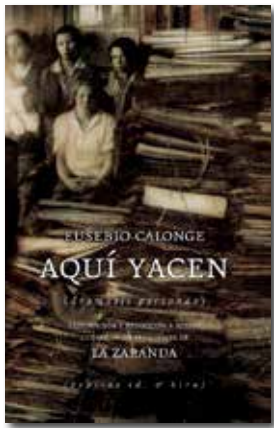
La muestra que acoge el centro diseñado por Moneo en el campus de Pamplona exalta la condición atemporal y *aespacial* de estas imágenes, porque en cierta manera solo pertenecen al lugar y el momento en que son descubiertas por el ojo.

Pero vienen de algún lado, claro, en este caso los viajes del autor, a partir de los cuales se articula su obra en torno a tres series fotográficas.

En *ROMA*, Jiménez huye del tono documental e impone la imagen fragmentada, velada y efímera, en contraposición con el carácter eterno de la capital italiana, donde residió con motivo de una beca en la Real Academia de España, durante los años 2016 y 2017. La colección de fotos concebidas en India bajo el título de *Aura*, entre 2009 y 2018, dificulta aún más el nexo con los elementos reconocibles de este continente e incluso llega a descomponer los retratos en mosaicos. Por su parte *Versus*, sin aparente denominación de origen, contempla un cosmos en dos planos (blanco y negro) que se yuxtaponen, como en un sueño muy vívido o una realidad de contornos difusos.

A través de estos *Universos* de David Jiménez, quien fue Premio Revelación del festival internacional PhotoEspaña, es fácil sentir que se está descifrando el infinito mientras dejamos que las imágenes resignifiquen lo menos evidente de nuestra existencia. La verdad desapercibida e irrefutable.

VISITA APTA PARA:
Estetas abstraídos, entusiastas de los retos de la poesía visual.
VISITA NO APTA PARA:
Conformistas con la literalidad visual y los mensajes unívocos.



Aquí yacen
 Eusebio Calonge
 PEPITAS DE CALABAZA
 & HIRU ED.
 (Logroño, 2020)
 160 páginas
 16,50 €

Si, como aquí advierte el dramaturgo que las pariera, las obras de La zaranda representan variaciones de un solo tema —cómo el tiempo lo devasta todo—, lo que emprende Calonge en estas páginas quedaría emparentado con el mismo esfuerzo de oponerle algo de resistencia a lo inevitable: para eso se viste y se habita la escena, para eso —distintas maneras de la fe en la palabra— se exploran los vericuetos literarios, para ganarle unas migajas a la eternidad.

La zaranda, como se sabe, tiene mucho de Beckett, pero filtrado por nuestras más acendradas tradiciones —del Siglo de Oro al esperpento valleinclanesco—, ahí donde los restos humanos que en soledad se arrastran por la eterna noche metafísica se nos aparecen más reconocibles; sí, son nuestros locos, marginados, pícaros, enfermos..., también nuestros mayores de las residencias, ahora estrellas mediáticas alumbradas por el siniestro “foco” de la actualidad. En *Aquí yacen*, en esta exhumación de un puñado de personajes de su cementerio personal, Calonge hilvana con fina pluma los retazos de vidas tristes y desahuciadas con algunas de las palabras que les regalara en el escenario; todo para, a la manera de Proust, no sólo revivirlos, sino redimensionarlos, subrayando su “monstruosidad” con el objetivo de convertirla en fuente de inmortalidad.

APTO PARA:
 ■ Degustadores del buen teatro, devotos de la compañía La Zaranda y beckettianos al hispánico modo.
NO APTO PARA:
 ■ Quienes creen que la obra de teatro acaba cuando cae el telón.



Memoria de la melancolía
 María Teresa León
 PRÓLOGO DE Benjamín Prado
 RENACIMIENTO
 (Sevilla, 2020)
 464 páginas
 22,90 €

La justicia poética acaba llegando. Con la Biblioteca María Teresa León que Renacimiento ha inaugurado, se hace justicia a una de las grandes escritoras de la literatura española del siglo XX. Pero no fue reconocida como tal porque vivió tras la trayectoria fulgurante del que fue su marido, en segundas nupcias, el poeta Rafael Alberti. María Teresa fue una de las primeras mujeres en nuestro país en ejercer su derecho al divorcio. Fue una figura con un compromiso político tal que ha trascendido en el tiempo por ese compromiso que terminó por enterrar su entidad como autora con más de veinte libros escritos de los que apenas tenemos noticias. Escribe Benjamín Prado: “Parece como si hubiese sido una militante comunista, una agitadora cultural y una defensora de la República, pero no una escritora que publicó más de veinte libros”.

María Teresa nos dejó, entre toda su obra, un legado y ese legado son estas memorias. Una niña que es lectora voraz y temprana. Será la misma que más tarde nos hable del sueño de la República, la Alianza de Intelectuales Antifascistas y de su labor en el Consejo Central del Teatro. De exquisita sensibilidad, describe los acontecimientos desde la conciencia de estar construyendo la historia de un país ajado al que consigue volver. Lo hará desde su exilio, aturdida en sus facultades. Una pena.

APTO PARA:
 ■ Dar riego a la arboleda perdida a la sombra de María Teresa.
NO APTO PARA:
 ■ Cainitas de todo bando, viudas de escritores algo sospechosas.

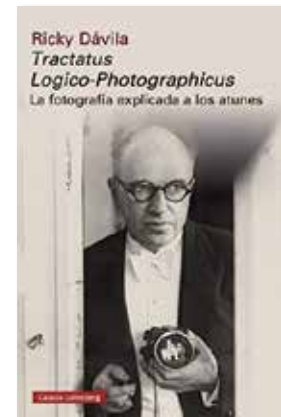


Al pie
 Caprichos, desastres,
 tauromaquias y disparates en
 torno a la danza y el baile
 Pedro G. Romero (ed.)
 ATHENAICA
 (Sevilla, 2020)
 232 páginas
 20 €

Un epílogo nuevo del filósofo francés Georges Didi-Huberman pone la guinda a esta recuperación del fruto editorial de un proyecto artístico y docente que en su día el polifacético Pedro G. Romero comandara para unos talleres impartidos en el Centro Andaluz de Danza. Del encargo a una serie de artistas, teóricos y filósofos —de Giorgio Agamben y Agustín García Calvo a Isabel Escudero y Pepa Gamboa; de Estrella de Diego a José Luis Ortiz Nuevo pasando por Delfi Colomé, entre otros— nació este volumen para darle espesor a aquellas enseñanzas.

Esta ya lejana experiencia no ha parado de provocar ecos, el más sonado la aparición y pronta consolidación de nuevas compañías que revolucionaron la escena del baile flamenco, empezando por la que más ruido ha hecho desde entonces, la de Israel Galván, de cuya trascendental, para todo esto que comentamos, *Los zapatos rojos* —otra de las novedades de la edición de Athenaica— se presenta aquí el extenso dossier que acompañara su ya mítico estreno. Por su parte, en sus dos textos —uno para cada “tibia”—, Pedro G. Romero succiona el tuétano de cada propuesta de su peculiar colectividad de danzantes con la subterránea idea de convencernos de la necesidad de ahuyentar tópicos y así reivindicar el movimiento de los cuerpos como forma de pensamiento.

APTO PARA:
 ■ Partidarios del flamenco *revolution*, desmontadores de tópicos, compañías que bailan por libre.
NO APTO PARA:
 ■ Escépticos, enemigos del Niño de Elche, ortodoxos pata negra.



Tractatus Logico-Photographicus
 La fotografía explicada a los atunes
 Ricky Dávila
 GALAXIA GUTENBERG
 (Barcelona, 2020)
 272 páginas
 19,90 €

Ricky Dávila demuestra ser un lector acérrimo y un pensador excepcional. Influidor por la filosofía construye este descarado tratado sobre fotografía para atunes, señalando así desde el propio subtítulo que no tiene ninguna intención de permitirse grandilocuencia o severidad innecesarias. Con un estilo disparatado e hipnótico, hace un repaso por los ejes de este arte, reconocido como tal de manera tardía, que son el tiempo, la luz, el foco y sus usos. El resultado es un libro muy personal, lleno de referencias sobre vivencias propias y cotidianidades que sirven para aligerar el tono, para despojarlo. Al mismo tiempo, cada instante descrito es una buena excusa para una reflexión iluminada, para evocar a un autor o una narración o una referencia a un pensamiento propio o ajeno, que lleva a otro y a otro, hasta tejer una maraña de referencias que, relacionadas con la fotografía, protagonista siempre de sus reflexiones, aportan al propio ensayo una valiosa riqueza. De ahí este texto sorprendente.

Dávila es un romántico de la fotografía: “Deambulo por el mundo con mi cámara colgada al cuello como un penitente”. Es un fotógrafo y un ilusionista, que aspira a grabar con luz el instante irrecuperable para ese público “hambriento de espejismos”. Detesta, entre otras bobadas de hoy, “la pandemia universal de los selfis”.

APTO PARA:
 ■ Irreverentes de pedigrí y adictos a lo auténtico.
NO APTO PARA:
 ■ Maestros del retoque y fabricantes de identidades falsas.



Shrine on line (2011), de Gülsün Karamustafa. Colección de la artista.

Gülsün Karamustafa. Dos mundos

Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)

COMISARIADO: José Miguel G. Cortés

Hasta el 18 de octubre de 2020

De martes a domingo, de 10h a 19h; viernes, de 10 a 21h.

Arte entre dos mundos

Quizá sea la artista turca más internacional. Su obra recoge la hibridez, esa mezcla –no estrictamente geográfica– de dos mundos aparentemente separados. Gülsün Karamustafa nos adentra personal y colectivamente en las dislocaciones entre Oriente y Occidente.

Los mundos estancos existen y no existen. La frase de Gülsün Karamustafa (Ankara, 1946), que puede leerse en medio de la exposición, nos muestra una conciencia dúplice. “Yo no soy occidental, pero tampoco exactamente oriental”. Nos recuerda al placer algo esquizofrénico que tienen los turcos y del que hablaba Orhan Pamuk. Pero nos ha recordado también los versos de otro gran escritor duplicado, Ahmet Handi Tampinar: “Ni estoy dentro del tiempo / Ni por completo fuera”.

Migración, memoria, identidad, religión, género. Todos estos discursos se muestran en el gran centro valenciano. Son el reflejo de 40 años de trabajo artístico de Gülsün Karamustafa. Como ha sugerido el comisario José Miguel G. Cortés (quien se despide ahora además como director del IVAM), a la artista turca le gusta alterar las rígidas actitudes binarias entre el mundo occidental y el oriental. Sus obras dislocan los arquetipos. En esta dislocación hay mucho de interpretación histórica personal y, de igual modo, de la propia crónica moderna de Turquía (Karamustafa sufrió prisión en los años 70, tras uno de los habituales golpes de estado que han jalonado la política del país).

El espectador se topará en el suelo de una de las salas con varios canastos de metal. Dentro pueden verse edredones de colores. Dicha instalación (*Mystic Transport*, 1992) da una vuelta a la idea de la migración y nos introduce en otra idea, semejante y alterna a la vez,

acerca del nomadismo moderno. Los edredones los usan muchos turcos cuando emigran al extranjero. Pero uno puede ser también nómada bajo la interperie de la gran urbe moderna. Es lo que les ocurría a los protagonistas de *Lejano*, la película de Nuri Bilge Ceylan (ambos primos, uno hecho ya al modelo urbanita y el otro recién llegado de un pueblo anatolio, se acurrucan en edredones en cuartos separados, mientras nieva sobre Estambul con cierta justicia poética y social para todos).

Otra instalación nos ofrece un gran círculo con portadas de revistas de época y artículos sobre la radio escritos por el padre de la artista. A mediados del siglo XX la increíble secularización de Turquía se evidenció en ciertos usos sociales ajenos a la cultura tradicional musulmana. La música, la lotería por Año Nuevo, los concursos de belleza y, sobre todo, el famoso cine de Yesilçam (especie de Bollywood a la turca) crearon una especie de memorial colectivo del que se hizo eco la novela *El Museo de la Inocencia* de Pamuk (novela convertida en museo que puede visitarse en Estambul). Las obras de Gülsün Karamustafa podrían considerarse también parte de este memorial.

VISITA APTA PARA:
Gustos híbridos,
interesados
en culturas
fluctuantes.
VISITA NO APTA PARA:
Quienes creen que la
muestra es un simple
discurso anti-Erdogan.

LEONARDO PADURA Como polvo en el viento



Los secretos que
guarda la isla
solo los desvelará
el exilio

TUSQUETS
EDITORES



Borromini
Una novela biográfica
Andreas Bellasi
TRADUCCIÓN DE Teresa Ruiz Rosas
GINGER APE BOOKS & FILMS
(Málaga, 2020)
232 páginas
19,90 €

A todo el que haya paseado por Roma y se pregunte cómo demonios se sostienen ciertos edificios le interesará este libro en torno a la vida, pasión y muerte de Francesco Borromini, alma del barroco e inventor de la *arquitectura en movimiento*. El relato comienza por su final suicida, cuando emuló a Catón el Joven lanzándose contra su propia espada. De ahí pasamos a la fuga que emprendió con apenas 14 años a la *città eterna*, y que lo conduciría a dirigir obras magnas como San Carlo alle Quattro Fontane.

Escrita por el autor suizo Andreas Bellasi en 1997, en esta *novela biográfica* o biografía novelada prevalece un estilo evocador, directo y arrebatado, muy en consonancia con los hechos que se narran (más o menos reales o fabulados, pero fruto de una exhaustiva investigación). “El arte nos exige la vida” era una de las máximas del Borromini, consciente del sacrificio que exigían sus altas aspiraciones formales. Descubrimos aquí su extrema sensibilidad, que lo llevaba a ver rostros de querubines o máscaras grotescas, según el día.

Su condición depresiva y paranoide se acrecentaría por la proverbial rivalidad con Bernini, quien mientras lo acusaba de construir “a partir de quimeras” se atribuía muchas de sus ideas innovadoras. Las mismas que a Borromini le procuraban opositores y difamadores, demasiados conflictos para un artista que necesitaba los favores del poder (papal, más que nada) si quería hacer de su obra la más excelsa.

Tampoco tuvo el favor del pueblo, y por todo ello se sintió desdichado y desamparado, algo que se reflejaría en sus magistrales obras; en las espirales, la sinuosidad y la torsión, el *movimiento perpetuo* de sus mejores composiciones. “La del artista es una tarea que jamás tiene fin”, dice el protagonista de estas páginas, quien temió a la vida más que a la muerte, pero nos dejó una obra enteramente concebida para *mirar al más allá*.

APTO PARA:
Admiradores del barroco visionario y *rompemoldes*.
NO APTO PARA:
Quiénes no soportan los retratos del tormento y el éxtasis de los genios creadores.



Escritos sobre arte
Peter Halley
TRADUCCIÓN DE Jordi Ainaud i Escudero
ELBA
(Barcelona, 2020)
168 páginas
20 €

Elba estrena colección de ensayos bajo el nombre de la también barcelonesa Galería Senda, espacio de arte contemporáneo que acogió entre sus primeras muestras una de Peter Halley. Y lo hace justamente con una colección de ensayos firmados entre 1981 y 2001 por el impulsor del *neo-geo*, movimiento (con prosélitos como el temible Jeff Koons) en el que solo los objetos domésticos –lo vacuo– eran dignos de adoración. Ese enfoque donde se privilegia la cultura de masas sobre la elevada sobrevuela este volumen, que comienza con un artículo sobre Ortega y Gasset y acaba con otro sobre Warhol.

Del filósofo español exhuma la definición que hizo en los años veinte de las vanguardias artísticas, para confrontarla a la posmoderna. Según Halley, Ortega es más integrador porque no le interesa el estilo, sino el sentido de las piezas, lo que al neoyorquino le hace abrir este concepto a otras artes: no deja de sorprender que metiese en el saco de la vanguardia a grupos como Talking Heads o Gang of Four. Pero se entiende. Para él, nada es puramente formal y tendencias del arte como la abstracción –a la que profesa fe ciega– se explican mejor por el contexto histórico. De ahí que sus análisis del arte aquí reunidos se dediquen más a los aspectos sociológicos, económicos y políticos, sin desdeñar los (auto)biográficos y hasta cierto punto íntimos.

Tal vez por eso concluye este libro con *El retrato que me hizo Andy*, en el que narra un encuentro con el padre del *pop art* cuando Halley estaba poco menos que “obsesionado” con él. Warhol moriría en unos meses, lo que hace muy revelador este relato sobre aquella improvisada sesión fotográfica con polaroid. Su devoción por el genio de Pittsburgh (“Abandona su vida *humana* no sólo en su arte, sino también en su existencia diaria”) debe de ser el motivo por el que Halley sigue mostrando con orgullo esa instantánea sobre el retrete de su estudio.

APTO PARA:
Amigos del arte menos pretencioso, punkis y *groupies* de Warhol.
NO APTO PARA:
Trascendentalistas, formalistas y gente que se tome demasiado en serio su existencia.

PARA GUSTOS,
COLORES.
EN CAÓTICA LOS
TENEMOS TODOS:
LOS GUSTOS
Y LOS COLORES.
Y LOS LIBROS,
POR SUPUESTO.

CAÓTICA



MERCURIO

CULTURA DESORBITADA

LOADING

50%

VERANO

VEROÑO

OTOÑO

Lecturas para el Veroño

Las autoridades sanitarias señalan que leer un buen libro a solas mantiene la distancia social y evita aglomeraciones

UN ACONTECIMIENTO EDITORIAL

QUIJOTE WELLES

LA NUEVA NOVELA DE

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL

UN LIBRO SOBRE

LA PASIÓN DE

ORSON WELLES

POR EL QUIJOTE Y POR ESPAÑA

Agustín Sánchez Vidal
QUIJOTE WELLES



Una novela gigante que desmenuza los mil detalles de la personalidad poliédrica de uno de los cineastas más excéntricos y fascinantes del siglo XX, y nos desvela su obsesión por su película nunca terminada sobre el Quijote, así como su profundo conocimiento y amor por España.



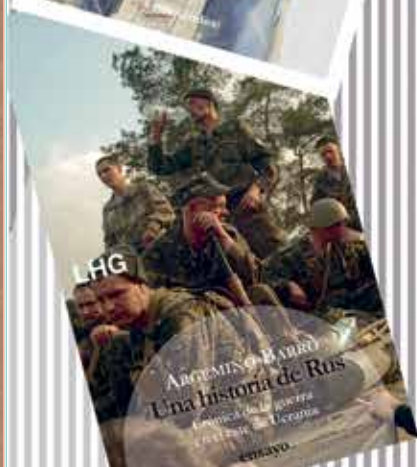
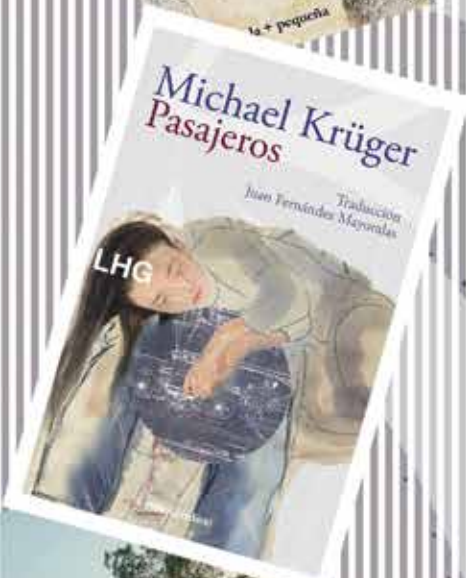
Fórcola/Ficciones



La Huerta Grande

Cosecha de novedades de otoño

www.lahuertagrande.com



Cometerás actos impuros

www.jotdown.es/store

► NOVEDAD ◀



LAS IMÁGENES DE LA AVENTURA

JOSÉ ANTONIO ANTÓN PACHECO

Un gozoso análisis de las historietas juveniles a través de los mitos universales

► Nueva colección ◀
BREVIARIOS



WWW.ATHENAICA.COM

Culture Club

La vida del feriante como arte

Tal ha sido el furor informativo de la pandemia que apenas se ha podido escuchar el grito de agonía de los feriantes de España por la paralización total de la actividad. Y, sin embargo, pocos gremios representan mejor este país cañí y nostálgico que seguimos siendo pese a las toneladas de cuquismo y modernidad. Precisamente porque lo que hacen es mucho más que montar simples atracciones y puestos para el divertimento del personal, el Centro de Historias de Zaragoza acoge hasta mediados de octubre la exposición *Feria: ocio y vida*, un recorrido fotográfico por el sector a través de la mirada del propio feriante con el objetivo de mostrar sus vivencias. En concreto, la muestra recoge más de 500 instantá-



El sitio exacto de las raíces de Van Gogh

Hace 130 años, después de un paseo por el campo, Vicent Van Gogh pintó *Tree Roots (Las raíces del árbol)* en castellano; unas pocas horas después se descerrajó un disparo en el pecho. Hasta ahora, sin embargo, no se había logrado dar con el lugar exacto que inspiró el último cuadro del artista neerlandés, aunque el misterio parece haberse aclarado a la luz de la investigación impulsada por Wouter van der Veen, director científico del Institut van Gogh. Según ha relatado a distintos medios, estaba mirando viejas postales de Auvers durante el confinamiento cuando vio una que le llamó la atención: en ella aparecía un ciclista subiendo una pronunciada pendiente. El paisaje le resultó familiar y lo acabó asociando al co-

neas, la mayoría de ellas realizadas por José Antonio Pérez, diseñador gráfico y comisario de la exposición, además de piezas y objetos cedidas por familias de feriantes que han querido dejar su huella en esta muestra. Porque lo cierto es que generación tras generación, década tras década, hay cosas que no cambian. “Da igual que la foto del tio vivo sea tomada en los años 50 o en 2000, la cara de felicidad del niño o la niña será la misma. Ha cambiado el esfuerzo y la comodidad del feriante, el sistema de iluminación o la seguridad de la atracción, pero el fin sigue siendo el mismo”, explicó Pérez al *Heraldo de Aragón*. Larga vida a los feriantes. ■

Un castillo de cristal hecho añicos

Miguel Arribas es un artista soplador que invirtió 500 horas en dar forma al castillo de vidrio soplado más grande del mundo, que estaba ubicado en el Museo del Vidrio de Shanghai. Utilizamos el pasado porque tal construcción ya no existe después de que cayese al suelo y terminara hecha añicos. Al parecer, el 30 de mayo pasado dos niños jugaban cerca y entre empujones tiraron al suelo la vitrina que protegía la pieza que, según informó el museo, era una recreación a escala del castillo de *La Cenicienta* de Disney World Resort. Según ha trascendido, los padres de los niños se han disculpado y se han comprometido a pagar la reparación. Pero, ¿cómo pegar las miles de piezas rotas de un castillo de cristal? ■

nocido lienzo. Comparó una y otra vez la pintura original, de 1890, con la postal, de 1900, convenciéndose así de que se trataba de la misma hilera de árboles en ambas imágenes. Una vez levantadas las restricciones para la movilidad por la pandemia, el investigador viajó al lugar exacto para comprobar el lugar, que se encuentra a 150 metros de la posada de Van Gogh, a sólo dos minutos a pie. “Cada elemento de esta misteriosa pintura puede explicarse al observar la tarjeta postal y la ubicación: la forma de la ladera, las raíces, su relación entre sí, la composición de la tierra y la presencia de un lado empinado de una piedra caliza”, explicó hace poco a la prensa Van der Veen. Misterio resuelto. ■

Vuelve ‘Elige tu propia aventura’

En los 80, había dos tipos de niños: los que leían las historias de *El Barco de Vapor (Fray Perico y su borrico, Mariquilla la Pelá o El Pamplinoplas)* fueron algunas de las más célebres) y aquellos que preferían las historias de *Elige tu propia aventura*, las novelas juveniles que editó en España el sello Timun Mas y que ahora vuelve a ver la luz de la mano de RBA-El Molino. Básicamente, para aquellos que no tuvieron la suerte de leerlas, consistía en que a las pocas páginas de empezar la lectura, el narrador proponía al niño elegir entre dos opciones ante un hipotético peligro o situación inesperada. De alguna forma se apremiaba al lector a decidir sobre el futuro de los personajes. ¿Hay una mejor manera de enseñar la importancia del significado de “tomar decisiones”? En aquellos años en los que los videojuegos eran una quimera, este tipo de libro interactivo era lo más parecido al mando de una videoconsola. Según ha contado el periodista Luis Alemany en *El Mundo*, el creador de estas novelas fue el estadounidense R. A. Montgomery, escalador del Himalaya, esquiador y submarinista, que primero publicó esporádicamente sus historias en editoriales pequeñas hasta que llegó a un sello importante que creyó en él. De aquello surgió un negocio que llegó a vender 260 millones de ejemplares en más de 40 países del mundo y que ahora está de nuevo en el estante de las novedades. Ya saben: todo vuelve. ■

¿Existe un decálogo de las librerías más feas?

Ya sabemos la afición del personal a las celeberrimas listas de lugares que, al parecer, deberías visitar antes de morir (como si en tiempos de pandemia y movilidad reducida eso fuera tan fácil): bares, plazas, iglesias o museos... También en el ámbito de las letras suelen ser habituales las listas de las librerías más bonitas del mundo en las que suelen figurar imprescindibles como El Ateneo Grand Splendid en Buenos Aires, la Cafetería El Péndulo en Ciudad de México o la Altaïr en Barcelona. Vayamos más allá: ¿hay un decálogo de las librerías más feas del mundo? ¿Hay algo más feo que el estante de *best sellers* de un Carrefour? ¿Cuál es la librería más fea que has visitado? ■

Batalla por el mejor culo del arte

Los *community managers* de los centros de arte recurren con frecuencia a los concursos y actividades *online* en su afán por enganchar al público joven. De hecho, esta fue una de las formas más extendidas durante las semanas que duró el confinamiento para que el público no olvidara que, a la vuelta del encierro, los museos seguirían ahí. Ahora bien, hay veces que estos concursos se nos van de las manos: ¿se imaginan una competición por el mejor culo exhibido en un museo? Pues eso es lo que se ha estado dilucidando a través de la etiqueta #BestMuseumBum (“mejor culo del museo”) en el marco de la etiqueta #CuratorBattle (“la batalla de los curadores”). Fue el Museo de Yorkshire, en Reino Unido, quien empezó esta singu-

lar carrera colgando la imagen de una estatua romana de mármol de un atleta a la que le faltaba un fragmento del trasero. A continuación, varios centros quisieron demostrar al mundo que la mejor retaguardia habita entre sus paredes y así el Museo Wallace de Londres colgó una imagen de la estatua de Hércules, realizada por el artista Francesco Pomarano; la galería Scarborough subió una fotografía del cuadro *Hombre acostado boca abajo*; el Museo de Oxford compartió una imagen de la escultura en bronce de Zeus y el Museo Arqueológico de Olimpia apostó por el trasero del conjunto *Hermes con el niño Dionisio* como mejor culo del arte. Las colecciones de nuestros museos son ricas en retaguardias. Anímense.



La posguerra del puerto de Barcelona en la basura

El origen de los fondos de los museos suele tener tanto interés como las propias obras de arte expuestas y en alguna ocasión hemos leído en la prensa que en un mercadillo –pongamos por caso el celeberrimo Jueves de la calle Feria en Sevilla– se ha encontrado un misterioso cuadro con aires del joven trazo velazqueño. Otras veces, las historias darían para un entretenido *blockbuster* dominical. Un caso sería el del Museo Marítimo de Barcelona (MMB) que sumará a su fondo documental más de 3.800 fotografías encontradas en 2004 en la basura (concretamente fue en una caja de zapatos de un contenedor en Palma de Mallorca). Su descubridor, Toni Mengual, se tomó el paciente trabajo

de conservar, digitalizar y documentar la colección de negativos que muestra imágenes del puerto de Barcelona y de varios pueblos costeros de Cataluña – Sitges, Castelldefels y Montgat– realizadas entre 1942 y 1959 por el fotógrafo Joaquín Tusquets de Cabirol. También se encontraron unas cuantas imágenes de pueblos de las comarcas interiores de Cataluña e incluso algunas fotografías de Sevilla o París. Y precisamente con estas imágenes se completa un período histórico del que el centro tiene poco material fotográfico y que permitirá tanto a investigadores como al público ahondar sobre la historia marítima durante los años de posguerra en la Ciudad Condal.

Del autocine al automuseo

Con el coronavirus, seguimos descubriendo nuevas formas de adaptarnos a esta existencia marcada por las mascarillas y la distancia de seguridad en todos los ámbitos. En el del arte, por ejemplo, han ideado una suerte de automuseo en la línea de los autocines que popularizaron en los 80 John Travolta y Olivia Newton-John en *Grease*. El proyecto nacido en Sao Paulo se llama *Drivethru.Art* y se ha publicitado como la primera muestra en la que el público no tiene que salir del coche para contemplar las obras. Bueno, es un decir, no son obras de arte originales sino reproducciones en gigantescas pantallas de pinturas, fotografías y arte digital. Suena frío e impersonal, pero es el signo de los tiempos.



UNA CRÓNICA DE LOS ACONTECIMIENTOS
POLÍTICOS QUE HAN MARCADO NUESTRO PAÍS
EN LOS ÚLTIMOS DIEZ AÑOS, REALIZADA
POR DANIEL BERNABÉ, AUTOR DE

akal
www.akal.com

LA TRAMPA DE LA DIVERSIDAD
MÁS DE 15.000 EJEMPLARES VENDIDOS



Ese Van Gogh del Excel

Cuenta Tatsuo Horiuchi, un japonés de 80 años, que, al jubilarse en el año 2000, quiso retomar su afición por el arte pero que no podía afrontar el gasto de pinturas, lienzos y materiales. Fue entonces cuando cayó en la cuenta de que contaba con herramientas suficientes, aunque quizás no tan clásicas, para dejar volar su imaginación y recuperar su vocación artística. Horiuchi tenía un ordenador con programas que podrían servirle: ¿Photoshop? ¿Paint? Eso hubiera sido lo sencillo, pero apenas conocía cómo trabajar con esos programas. Para su pausado espíritu, necesitaba algo más tabulado, seguir patrones, por lo que como programa base para su obra artística eligió Excel, el clásico programa de gestores, contables y matemáticos. En los primeros tres años se centró en los paisajes del país nipón y en su naturaleza; a los seis años participó en el *Excel Autoshape Art Contest* —concursos, como se ve, hay para todo tipo y gusto—, y logró el primer premio. Hoy, cuando ya han pasado unos cuantos años de aquellos sus obras, algunas de las cuales recuerdan el detallismo de los almendros en flor del maestro Van Gogh, ya se exhiben en el Museo de Arte Moderno de Gunma y Horiuchi se ha convertido en todo un *influencer* que instruye en los pasos que se deben dar para manejar las hojas de cálculo con la precisión de un gestor fiscal ante la declaración de la Renta. ■■■

Banksy, las mascarillas y el ‘tube’

En tanto la ciencia no encuentre una vacuna para combatir el SARS-CoV-2, la mascarilla, junto con la distancia física y el lavado de manos, es la herramienta más eficaz para evitar contagiarse y ser contagiados. Una recomendación a la que se sumó Banksy —el Salinger de los artistas urbanos— que ha realizado varios dibujos en un vagón del metro de Londres para concienciar sobre el uso de la mascarilla que, en la capital británica, es de uso obligatorio en los transportes públicos. En un vídeo que ha compartido en Instagram, el grafitero muestra cómo se coló en el metro de Londres, camuflado como si fuera uno de los profesionales de desinfección de los vagones pero portando botes de pintura en lugar de gel hidro-

alcohólico en la mochila. En esta nueva intervención aparecen sus clásicas ratas, una de ellas escupiendo un líquido verde que simula la propagación del virus, otra usa la mascarilla como paracaídas y una tercera se cubre el rostro con ella. Pero Banksy topó con las normas. Apenas pasadas unas horas de su *performance*, las autoridades mandaron borrar las ratas. Según fuentes de Transport for London, la obra fue retirada porque violaba la estricta política *antigraffiti* de la compañía. Los responsables del *tube* londinense pidieron al artista que realizara una nueva versión “en un lugar adecuado” porque el mensaje era bueno. Ya saben; no sin mascarilla. ¿Cuál será ahora ese “lugar adecuado” para Banksy? ■■■

Oda a los bares sin florituras

Detrás del blog *Madrid No Frills* (que podríamos traducir como “Madrid sin florituras”) está Leah Pattem, británica de origen indio, fotógrafa y escritora que en su bitácora ha ido recorriendo en los últimos años Madrid a través de esos bares de siempre, ajenos a las franquicias, las bandejas de pizarra y los olores a vainilla y a *cupcakes* de colores. A Pattem, como a los que hacemos *Mercurio*, le encantan esos bares con personalidad propia que se mantienen como quijotes frente a la gentrificación de los centros urbanos. Ahora que todo el sector hostelero incorpora las medidas antiCovid en sus rutinas y seguramente las mamparas de plexiglás (ojo aquí al palabro

antiguo) se impondrán por mandato del BOE, proponemos recorrer de la mano de esta joven las tabernas, bares, tascas y barras en las que fuimos felices en la capital del reino. El blog, que tiene una sección dedicada a eso que llama *Living Museums* (los museos de la calle que son los negocios tradicionales: jugueterías, mercerías, chamarilerías o tapicerías...), tiene previsto convertirse en libro. Cada vez que Leah sube un nuevo contenido tiene un inmediato efecto positivo en los locales que visita porque los lectores del blog acuden en masa, asegura el medio en inglés *The Local* en el que Leah también colabora. Que cunda el ejemplo. Salvemos nuestros bares de siempre. ■■■

El ‘merchandising’ de la pandemia

Los primeros días adC (antes del Covid19) fueron de avalancha de *memes* que atrofiaban la memoria de nuestros móviles. Al poco llegó el sudor frío y el miedo por las imágenes y los datos de fallecidos y contagiados con los que nos desayunábamos cada mañana y ya luego, una vez que se consiguió doblegar la curva tantas veces aludida por Fernando Simón, volvieron los chistes, los vídeos virales más o menos jocosos y el negocio de la pandemia: del diseño de las mascarillas a las viseras más o menos estilizadas para protegernos de esas pequeñas partículas que expulsamos al hablar (¡agh!). Pero la caja del coronavirus no pasa sólo por aquí y tiene ya un interesante nicho de mercado en las camisetas. Una de las más



populares para el universo *freak* reza en su frontal “2020 written by Stephen King”. ¿Por qué? La respuesta corta es que King es un maestro del género apocalíptico y de terror. La respuesta más elaborada es que en los 70 ya narró en *The Stand* cómo un virus de origen desconocido pasó de ser un fenómeno local a provocar una crisis mundial que diezmo la población de todo el planeta, esquema calcado de lo que nos está ocurriendo. No era de extrañar que el autor de *It* se pusiera manos a la obra durante el confinamiento y, de hecho, ya ha anunciado que prepara nuevo libro. “Quería tiempo para trabajar en un libro, y ahora tengo mucho. Me siento como Jack Torrance”, ha declarado a la revista *Vanity Fair*. ■■■

Editorial 

Universidad de Cádiz

Novedad editorial



Cinco escritoras,
cinco escrituras

Jaime Siles

María Teresa León • María Zambrano
Ernestina de Champourcin
Carmen Conde • Clara Janés



<https://publicaciones.uca.es/>

NOVEDADES



El urbanismo
durante el reinado
de Alfonso X El Sabio

Rafael Cómez Ramos

Rafael Cómez Ramos

El urbanismo
durante el reinado
de Alfonso X El Sabio.

10 €

LA SEDUCCIÓN DE URGANDA

VIDA Y ESCRITOS DE
NICOLÁS DÍAZ DE BENJUEA
(SEVILLA, 1828 - BARCELONA, 1884)

Joaquín González Cuenca

La seducción
de Urganda.

Vida y escritos
de Nicolás Díaz Benjuea
(Sevilla, 1828 - Barcelona, 1884).

49 €

LA SEDUCCIÓN DE URGANDA
VIDA Y ESCRITOS DE
NICOLÁS DÍAZ DE BENJUEA
(SEVILLA, 1828 - BARCELONA, 1884)

VOLUMEN
I
VOLUMEN
II



Pintura de Paisaje y
plein-air en Andalucía
1800-1936

Editorial Universidad de Sevilla • Fundación Foces

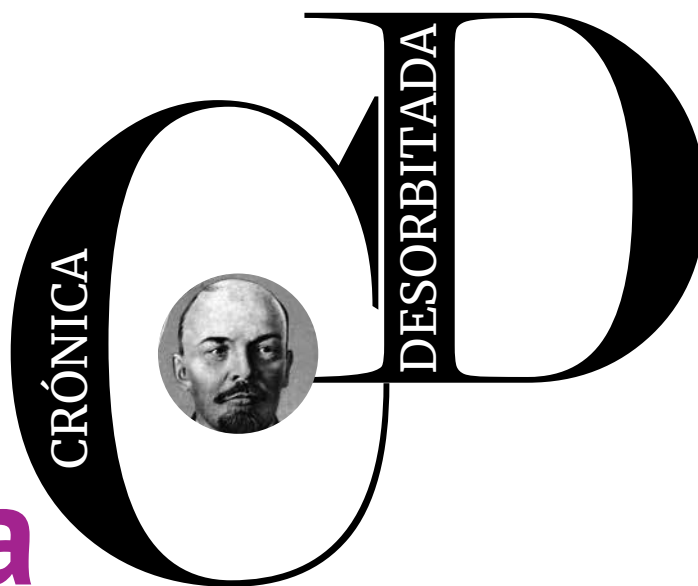
Juan Fernández Lacomba

Pintura de Paisaje y
plein-air en Andalucía.
1800-1936.

49 €

 **eus**
Editorial Universidad de Sevilla

Lenin como comedia



Joan Eloi Roca

Victor Sebestyen, historiador experto en Rusia, ha publicado una nueva biografía sobre Lenin. Es el libro más importante sobre la figura del revolucionario y dictador ruso publicado en el último cuarto de siglo y se alimenta de una serie de nuevas fuentes y archivos. *Lenin. Una biografía* (Ático de los Libros), traducido por quien escribe estas líneas, aporta una visión totalmente nueva del líder bolchevique. En el aspecto personal, muestra que Lenin mantuvo una relación en paralelo con dos mujeres, su esposa, Nadezhda Krúpskaya, y su amante, Inessa Armand, y que ambas lo sabían, se conocieron y fueron amigas. En el aspecto político, revela el papel del propio Lenin en la creación del estado totalitario soviético, incluida la creación de la Checa, la persecución de la Iglesia, los asesinatos políticos y la censura. Sebestyen destruye en esta biografía la tesis de que Lenin fue «bueno» y Stalin «malo». Fue Lenin quien creó la dictadura opresiva que causaría incontables miserias y costaría millones de vidas.

Por ello, es desconcertante ver lo cerca que la Revolución está de la comedia bufa. Cuando, en febrero de 1917, se produce el estallido en San Petersburgo, Lenin no solo no lo ha previsto, sino que le pillan por sorpresa y en Suiza. Frenético, elabora planes cada vez más absurdos para viajar a Rusia a través de una Europa en guerra. En un momento dado, ordena a un agente bolchevique en Estocolmo que encuentre a un sueco que se parezca a él para viajar con su pasaporte. Y le dice: “Como no sé sueco, tendrá que ser sordomudo”.

Una vez en Rusia, Lenin prepara un golpe de estado contra el gobierno de Kérenski que es un secreto a voces. El principal periódico conservador, *Rech*, anuncia hasta la fecha: el 25 de octubre. Solo la monstruosa incompetencia e increíble soberbia de Kérenski permite que triunfe la revolución más chapucera de la historia.

La noche del 24 de octubre, Lenin está escondido en un piso franco, pero no se fía de sus lugartenientes y decide cruzar Petrogrado para llegar al cuartel general bolchevique. Para que no lo reconozcan, se pone una peluca canosa, pero no le ajusta bien y se le cae al suelo con frecuencia. Cruza la ciudad con un guardaespaldas, pero topa con dos soldados que les dan el alto. Lenin y su compañero se hacen los borrachos y los soldados los dejan pasar. De haber sido arrestado, en palabras de Trostki, “la Revolución de Octubre no habría tenido lugar”. Por fortuna para él, la peluca no se cayó entonces.

Cuando Lenin llega al cuartel general, el guardia no lo deja pasar. Al final lo convence e intenta quitarse el sombrero en un gesto grandilocuente de despedida, pero sólo consigue que se le caiga la peluca al suelo. Dentro del Smolny, todo es un caos. Nadie sabe si la Revolución está en marcha o no. Lógico, porque, contra la imagen de la propaganda soviética, la Revolución de Octubre la hicieron cuatro gatos. La mayoría de los vecinos de Petrogrado no sabía que estaba teniendo lugar. Ese día, los bancos y las tiendas habían abierto. Las fábricas habían trabajado con normalidad: los obreros no tenían ni idea de que Lenin estaba a punto de liberarlos de la explotación capitalista. Esa noche, los teatros y la ópera estaban llenos.

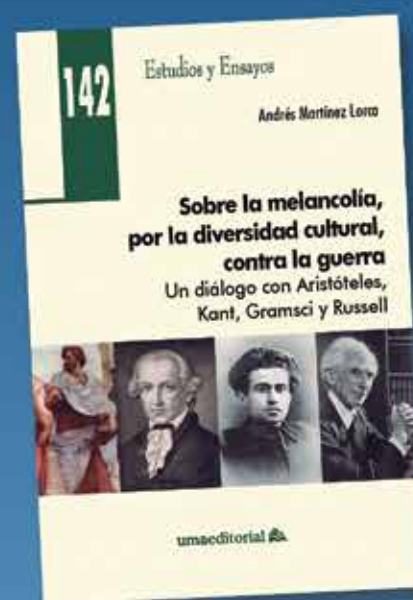
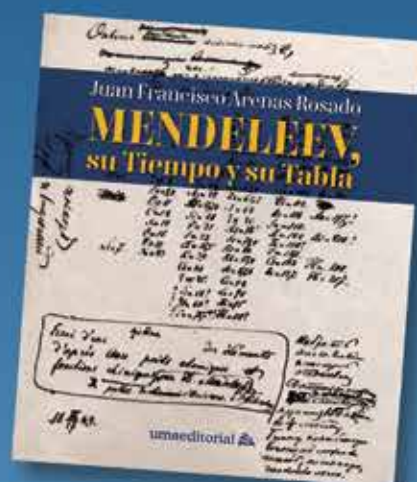
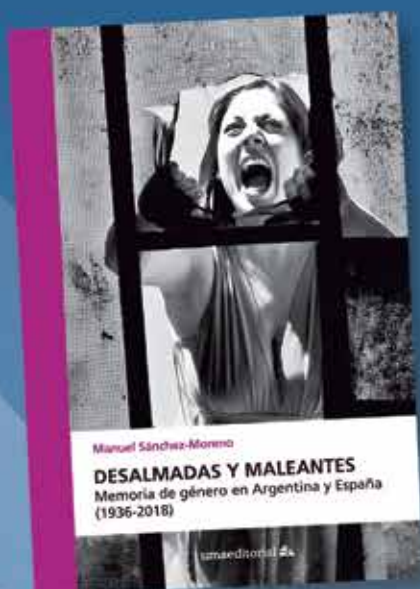
Ridícula fue también la toma del Palacio de Invierno. Quedaban dentro solo los ministros del gobierno, protegidos por unos pocos cosacos y un pequeño batallón de mujeres que tenían más miedo a los cosacos que a los revolucionarios. Para colmo, Kérenski había conseguido huir y Lenin, que era propenso a ataques de ira, que su mujer llamaba “rabetas”, pasó el día de la Revolución hecho una furia, viendo como sus planificadores militares parecían errar constantemente.

Furioso, Lenin ordena que se bombardee el Palacio de Invierno desde la fortaleza de San Pedro y San Pablo, cuyos cañones eran piezas de museo. Se trajeron otros cañones, pero nadie pudo encontrar proyectiles para ellos. Luego resultó que, además, no tenían miras. Al final los comisarios decidieron disparar los cañones antiguos. De los casi cuarenta disparos que hicieron contra el enorme palacio, sólo dos dieron en el blanco y no causaron daños.

Incluso la tarea de izar una linterna roja en el palo de la bandera de la fortaleza —la señal que marcaría el inicio del bombardeo y el asalto por tierra— resultó imposible. No encontraron ninguna linterna roja. El comandante bolchevique salió a la ciudad para buscarla, pero se perdió y cayó luego en un cenagal. Al final, consiguió regresar con una linterna púrpura; pero dio lo mismo, porque no fueron capaces de fijarla al mástil. Desistieron, por tanto, de hacer la señal.

En todo el día hubo sólo media docena de muertos y menos de veinte heridos. Y luego estuvo la juerga. Para desesperación de Lenin, los que tomaron el Palacio de Invierno pasaron luego a tomar la bodega del zar. “El tema del vino fue fundamental —recordó un líder bolchevique—. Enviamos guardias de unidades selectas. Se emborracharon. Enviamos guardias de los comités regimentales. También sucumbieron. Fue una bacanal sin control”. Más tarde, enviaron a la brigada de bomberos de Petrogrado para que inundara de agua la bodega, “pero los bomberos [...] también se emborracharon”.

La Revolución, pues, fue un golpe de estado chapucero y tan minoritario que la mayoría de los habitantes de la ciudad donde sucedió no se enteraron de que estaba teniendo lugar. Se puede perdonar al lector de la biografía de Lenin que, en ocasiones, piense que está leyendo una comedia.





Son.

Huellas en
las Valls d'Àneu

Una intervenció de
oriol vilapuig



Disfruta de una experiencia contemporánea en la colección de arte románico