

L · I · B · R · E

Pensamiento

invierno 2021/2022 | 6 euros **109**

DOSSIER:

Desvelando aportes libertarios a la cultura

A VUELTAS CON «LO TRANS» DESDE
EL ANARCOFEMINISMO

LA REPRESIÓN DE LOS REVOLUCIONARIOS
DE KRONSTADT 1921-2021

LA INTENSIDAD DE UNA VERDAD.
(LA IMPORTANCIA DE LA EMERGENCIA
ENERGÉTICA PARA AFRONTAR EL COLAPSO
DEL CAPITALISMO FOSILISTA)

TIEMPO, ARTE Y EXILIO



■ Fontaine, 1917. Marcel Duchamp

índice

1	EDITORIAL:
	CONTRARRESTEMOS LOS TAMBORES DE ODO
	DOSSIER:
6	DESVELANDO APORTES LIBERTARIOS A LA CULTURA. Carlos Usón y Emilio Pedro Gómez
9	POLÍTICA E IDEOLOGÍA EN LA PRODUCCIÓN Y EL PENSAMIENTO DE MAN RAY. Ana Puyol Loscertales
17	SEMBRANDO LA SEMILLA: POESÍA CRÍTICA ACTUAL. Antonio Orihuela
27	45 AÑOS DE PUNK Y ANARQUISMO – EPÍLOGO: LO QUE NO SE CONTÓ. Carlos Monty
37	EL MECENAZGO BIEN ENTENDIDO. Constantino Bertolo
45	ARMAND GATTI. EN EL MAQUIS DE LAS PALABRAS. Daniel Pinos
55	JEAN VIGO: ESPÍRITU LIBERTARIO, POETA DEL CINE. Carlos Ceacero
63	HACIA UN CINE SOCIAL. Jean Vigo
69	AURORA Y ESPERANZA: TRES CATAS DE CINE ANARQUISTA ESPAÑOL. Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz
77	BULULÚ: OPCIÓN VITAL DE UN TEATRO LIBERTARIO EN EL SIGLO XXI. ENTREVISTA A ROS BERET. Emilio Pedro Gómez y Carlos Usón
	MISCELÁNEA:
85	A VUELTAS CON «LO TRANS» DESDE EL ANARCOFEMINISMO. Laura Vicente
91	LA REPRESIÓN DE LOS REVOLUCIONARIOS DE KRONSTADT 1921-2021. Frank Mintz
99	LA INTENSIDAD DE UNA VERDAD. (LA IMPORTANCIA DE LA EMERGENCIA ENERGÉTICA PARA AFRONTAR EL COLAPSO DEL CAPITALISMO FOSILISTA). Vicente Gutiérrez Escudero
109	TIEMPO, ARTE Y EXILIO. Rubén Pérez Moreno
	REFLEXIÓN COMPARTIDA:
119	GRITO EN EL ECO. Inés Ramón
124	CONTRACAMPO. TITANE. Carmen Calvo Novell
127	FOTOGRAFÍA. RECONQUISTAR LOS MUROS. Carlos Usón
	LIBROS.
131	EL SOCIALISMO SALVAJE. AUTOORGANIZACIÓN Y DEMOCRACIA DIRECTA DESDE 1789 HASTA NUESTROS DÍAS. CHARLES REEVE. Laura Vicente
133	PROMETEO CONTRA LEVIATÁN. TEORÍAS SOBRE EL ESTADO. DEL LIBERALISMO AL ANARQUISMO. COSTAS DESPINIADIS. Roberto Pradas Sánchez-Arévalo
	BREVES.
135	MEDITERRANEO. MARCEL BARRENA. Carlos Usón
136	SALAMANDRA (23-24). GRUPO SURREALISTA DE MADRID. Jacinto Ceacero

Consejo Editorial

Gustavo Alares, Macarena Amores
Paqui Arnau, Charo Arroyo,
Álvaro Carvajal, Viki Criado,
Dolors Marín, Coral Gimeno,
Jorge Á. Moas, Félix García Moriyón,
Emilio Pedro Gómez, Tomás Ibáñez,
Paco Marcellán, José Manuel F. Mora,
Antonio Pérez Collado,
Carlos Luis Usón y Laura Vicente

Director-Coordenador

Jacinto Ceacero Cubillo

Coordinación técnica

Jacinto Ceacero

Producción

Secretaría de Comunicación de la CGT

Impresión

Grafimar Coop. V.

Redacción

Calle Sagunto, 15. 28010 Madrid
Tel. 902 19 33 98. Fax. 914 45 31 32
e-mail: sp-comunicacion@cgt.org.es
web: librepensamiento.org

Depósito Legal: M-13147-2012

I.S.S.N: 1138-1124

L I B E R T A R I O
Pensamiento

PAPELES DE REFLEXIÓN Y DEBATE

CONFEDERACIÓN GENERAL
DEL TRABAJO (CGT)

Nº 109 — INVIERNO 2021/2022



CREATIVE COMMONS

Licencia Creative Commons:

Autoría. No derivados. No comercial 1.0

• Autoría-Atribución: deberá respetarse la autoría de todos los documentos. El nombre del autor/a y de la publicación deberán aparecer reflejados.

• No comercial: no puede utilizarse este trabajo con fines comerciales.

• No derivados: no se puede alterar, transformar, modificar o reconstruir los textos. Se deberán establecer claramente los términos de esta licencia para cualquier uso o distribución de los documentos. Se podrá prescindir de cualquiera de estas condiciones si se obtiene permiso expreso del autor/a.

Esta publicación tiene una licencia Creative Commons Attribution-No Derivs-Non Comercial. Para ver una copia de esta licencia visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nd-nc/1.0>



■ Quema de libros en la Plaza de la Ópera en Berlín el 10 de mayo de 1933. Bundesarchiv, Bild 102-1459 – Georg Pahl, via Wikimedia Commons

CONTRARRESTEMOS LOS TAMBORES DE ODIO

*Los artistas crean la cultura, los gobiernos la controlan luego
y, si se tercia, suprimen a los artistas para mejor controlarla.*

Artículo «Creación y libertad. España y la cultura» 1952
La sangre de la libertad 2013. Albert Camus

Son conocidas las «hazañas» de los regímenes totalitarios, autoritarios y fascistas clásicos —con dictadores como Hitler, Mussolini, Stalin, Pol Pot, Franco...—; más allá de sus imprescriptibles e inamnistiables crímenes genocidas y de lesa humanidad; más allá de la eliminación física de las personas que identificaban como «el enemigo»; entre otras «gestas» destacaron por quemar libros, destruir obras de arte, atentar contra cualquier atisbo de cultura hecha desde la libertad. La frase criminal, depravada, perversa e inquietante atribuida a varios personajes nazis como Joseph Goebbels, Hermann Göring e incluso al golpista José Millán-Astray —¡Muerte a la inteligencia! —, es reveladora de lo que se cocía en estos regímenes: «Cuando oigo la palabra “cultura”, echo mano a mi pistola».

También es esto un hecho frecuente en regímenes teocráticos y en períodos inquisitoriales, no solo quemar libros sino condenar a personas de la ciencia y la cultura (Galileo Galilei, Miguel Servet, Giordano Bruno o la caza de las mujeres «bruja»). Pareciera que la cultura hecha desde la individualidad creativa del artis-



■ Colectividad de la Múnia de Castellví de la Marca. 1937. Archivo fotográfico de Barcelona. Pérez de Rozas

ta, en uso de su plena libertad, con la perspectiva de configurar una cultura colectiva, no le va bien al poder y sus planteamientos totalitarios.

La decadencia ética y moral de estos regímenes, la gangrena de ese tipo de sociedades enfermas, es patente y suele presentar como primeros síntomas la castración y censura de la creación cultural para imponer progresivamente los postulados de su «modelo político, social y cultural» dirigido desde el poder de manera jerárquica e impositiva.

En el sistema actual neoliberal, capitalista, plutócrata, inmerso en un proceso de progresiva degradación democrática, se tiene un mayor nivel de sofisticación en los procesos represivos y no se queman los libros, simplemente se censuran, se secuestran, se impide su acceso a los centros educativos, y esto se suele hacer, esencialmente, en aquellas comunidades y países que proclaman a los cuatro vientos defender la libertad. Desde luego usan el término libertad referido exclusivamente al liberalismo económico, a la libertad de mercado, al darwinismo social, y no a la defensa de la libertad solidaria, las libertades sociales, los derechos humanos o las libertades individuales (derechos de las mujeres, de los colectivos LGTBI, matrimonio entre personas del mismo sexo, eutanasia, aborto, libertad de expresión, de ideas y pensamiento...).

A modo de ejemplo, recordar la cruzada abierta de antifeminismo y LGTBIfobia que la derecha y extrema derecha mantienen contra lo que denominan «ideología de género» plasmada en conductas y campañas como el «pin parental», la censura de contenidos curriculares, la retirada de decenas de libros de texto o la burda manipulación de libros a la carta por «presiones políticas de las autonomías», quienes inciden con «mecanismos bastardos», para que los manuales «digan lo que los gobiernos quieren y no lo que la ciencia dice», según denunciaba en 2019 la Federación de Gremios de Editores de España (FGEE). En esta misma dirección, es chocante ver

cómo sigue en pleno vigor la invisible censura franquista en centenares de libros y traducciones de la literatura clásica que aún circulan tras más de cuarenta años de democracia parlamentaria, como denunciaba el profesor de Estudios Hispánicos Jordi Cornellà-Detrell desde la Universidad de Glasgow.

Lo que se pretende con este tipo de actuaciones es sencillamente contaminar y pervertir la formación y educación integral, plural, libre y crítica de la juventud, adoctrinar al alumnado y a la población con objeto de ganar terreno para todo el conglomerado de teorías dispares, pero todas negacionistas y supremacistas, imperantes actualmente y abrazadas por el sistema vigente —cada vez más totalitario— así como por la ética y estética del emergente neofascismo identificable ya en el viejo continente europeo y el americano —negacionismo del holocausto; del golpe militar franquista; del cambio climático; de la curvatura de la Tierra; de la llegada a la Luna; de la pandemia por covid-19 y la eficacia de las vacunas; de la teoría evolucionista; de la violencia y terrorismo machista...—.

Siendo conscientes de las diferencias ideológicas existentes entre Donald Trump, Jair Bolsonaro, Marine Le Pen, Matteo Salvini, Viktor Orbán, Santiago Abascal, o Mateusz Morawiecki (estos últimos reunidos a principios de diciembre en Varsovia con el resto de líderes de extrema derecha para proponer una nueva Unión Europea como Unión de Naciones-Patrias), y teniendo en consideración a Emilio Gentile cuando en su ensayo *Quién es fascista* de 2019 afirma que son personajes que representan modelos políticos no homologables con el fascismo aunque sí carecen de ideales democráticos, permitidos utilizar, en esta ocasión, de forma análoga los términos fascismo, neofascismo, dictadura, totalitarismo, para con ello identificar a gran parte de los regímenes del actual sistema neoliberal y de las ideologías autoritarias y antidemocráticas, ultranacionalistas, supremacistas, antifeministas, populistas, xenófobas y racistas.

En este sentido, como ya atisbara en el discurso pronunciado en 1995 en la Universidad de Columbia, recogido en un pequeño ensayo *Contra el fascismo* (2018), Umberto Eco nos alerta sobre los síntomas más significativos de lo que llama el «fascismo eterno»: «El fascismo eterno aún nos rodea, aunque lleve traje de paisano. Puede volver en cualquier momento, aunque se disfraze de las formas más inocuas. Nuestro deber es detectarlo, quitarle la máscara y denunciar en voz alta cada una de sus gestas».

Entre esos síntomas destacaba: el tradicionalismo; el conservadurismo e inmovilismo; el patriotismo, heroísmo y belicismo militarista; el rechazo del modernismo, la Ilustración y la razón para abrazar lo irracional, creando su propia «neolengua» orweliana como instrumento reduccionista del pensamiento complejo y crítico; el culto a la acción sin reflexión, desde la visceralidad y lo instintivo porque pensar es una forma de castración; el rechazo de la democracia; de la cultura, la intelectualidad, el pensamiento crítico y la ciencia; el rechazo a la diversidad y la pluralidad; la adoración del poder y el machismo. Finalmente, nos sigue diciendo Umberto Eco, y es fácilmente constatable, que el «fascismo eterno» surge de la frustración individual o social en épocas de crisis, encontrando en la población excluida su público mayoritario.

Efectivamente, en plena sintonía y con el paraguas del actual sistema neoliberal, comienza a estar de moda ser neofascista y negacionista y formar parte de su «modelo cultural», caracterizado por la imposición de su cultura sectaria y excluyente, dictaminando nuestra escala de valores y los de la sociedad, determinando la «verdad científica», censurando arbitraria y caprichosamente cualquier disidencia o creatividad en libertad.

Estas ideologías neoliberales, neofascistas y negacionistas, hallan su caldo de cultivo en las actuales redes sociales y en las fake news que circulan impunemente por ellas contagiando el acceso a la verdadera información, a los propios hallazgos experimentales de la ciencia y a la creación artística y cultural libre.

Sin caer en el maximalismo de tener una fe ciega en la ciencia (somos conscientes que detrás de toda línea de investigación existen intereses económicos, ideológicos, de control, que constriñen la libertad y que pue-

den poner en peligro, incluso, a la propia humanidad; sin olvidar que la ciencia se construye sobre la puesta en cuestión de principios consolidados, conforme señala el modelo de Las Revoluciones Científicas de T. S. Kuhn); quienes niegan la verdad y la realidad que nos aporta la ciencia y el propio desarrollo científico, quienes niegan la libertad, niegan la individualidad y la subjetividad personal, quienes niegan la creatividad cultural libre, están apostando por la uniformidad, el pensamiento único, lo políticamente correcto, la pasividad, la sumisión, el adoctrinamiento, la obediencia acrítica a sus normas y leyes hasta finalmente degenerar en intolerancia y justificar la deriva totalitaria del actual sistema neoliberal, convertido en antesala del neofascismo.

Ante este panorama, tenemos que pensar en cómo transformar la «realidad» que nos intenta hacer sentir el sistema y el neofascismo, ese que circula como el virus del covid-19, sin ser visible, sin dar la cara pero que se aprovecha de la debilidad de algunos seres humanos, ya sea de su precariedad, de su pobreza, de su secuestrada capacidad de rebeldía, de quienes no tienen ni saben defenderse. Y en ese contexto, se instala para transformar a ese ser humano en mero soldado-vasallo transmisor de su mensaje de odio, miedo, locura e inhumanidad.

Tenemos que pensar en medidas que sean auténticas, que perduren, radicales, que produzcan cambios irreversibles entre la población... y eso pasa, además de adoptar políticas económicas y sociales que eliminen la injusticia y la desigualdad, por desarrollar una cultura alternativa, libertaria. La cultura es nuestra mejor herramienta para no dejarnos contagiar, nuestra aliada para defendernos del sistema neoliberal actual y el neofascismo en ciernes.

Si en el editorial del pasado número 108 de *Libre Pensamiento*, dedicado a los 100 años de presencia viva de Kropotkin, destacábamos que el principio del apoyo mutuo era una herramienta potente para luchar contra el neoliberalismo y el fascismo galopante que acecha e invade nuestras vidas, en esta ocasión completamos ese mensaje haciéndonos eco de los contenidos del presente dossier *Desvelando aportes libertarios a la cultura*, exponiendo y afirmando que el antídoto, que la vacuna pasa porque la población se dote de una educación, formación y cultura alternativa y libertaria, elementos estos que nos liberan y protegen de las redes sociales alienantes y adictivas; de las fake news que tergiversan la realidad y la propia historia; de las manipulaciones mediáticas orquestadas por las grandes corporaciones; de los populismos para quienes solo somos números y débiles mentales.

La cultura, la creación artística construida desde la libertad, la espontaneidad, la iniciativa personal, el pensamiento sin ataduras, ajeno a todo principio de autoridad y con perspectiva de cultura colectiva es el líquido amniótico en el que navegar y vivir para hacernos inmunes, desenmascarar y deconstruir los mecanismos de control mental de ese virus neoliberal y neofascista que subyace a su modelo «político-social-cultural» de privilegios y elitista. Una cultura alternativa, en libertad individual y colectiva, propositiva, de acción, más allá de la simple resistencia, crítica, popular, al margen del poder y el discurso oficialista.

Libertad para crear, pensar, expresar y actuar y no la planteada desde las posiciones neoliberales y mercantilistas. Así lo abordaba Luce Fabri en el artículo de 1935 *Las dictaduras y la cultura*, recogido en el libro *La libertad entre la historia y la utopía* (1998), advirtiéndonos cómo en el campo cultural, las dictaduras se parecen todas sean de origen fascista o de otro tipo, dado que todos los dogmas son trabas para la cultura libre, todas humillan al ser humano, todas destruyen sus capacidades e iniciativa, todas conducen a la involución.

La libertad es la condición de toda creación artística, el alimento de la inteligencia humana, la garantía del progreso de la humanidad. La cultura alternativa siempre se aleja del poder político y busca la investigación y la creación espontánea, lejos de la uniformidad y la materialidad.

Como recoge Javier Navarro Navarro en su tesis del año 2000 *La cultura libertaria en el país valenciano País Valenciano (1931-1939) Sociabilidad y prácticas culturales*, en la guerra civil, el golpe militar lo paró el pueblo, esencialmente, anarquista y ello fue como consecuencia de la cultura y del compromiso militante que tenía tras



■ Abascal en Covadonga. lavozdeasturias.es

prepararse durante decenios para construir su identidad libertaria colectiva en ateneos, sindicatos, escuelas racionalistas, Juventudes Libertarias o Mujeres Libres. Un pueblo con cultura libertaria fue capaz de frenar al fascismo, de enfrentarse, de no dejarse contaminar.

Así mismo, pero años atrás, en la Comuna de París de 1871, como señala Pepe Gutiérrez-Álvarez en su ensayo *Escritores y artistas ante la Comuna de París* de 2016, la influencia del mundo de la cultura (Gustave Courbet, Édouard Manet, Honoré Daumier, Jean-Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Louise Michel...) en ese proceso revolucionario fue innegable como se desprende, por ejemplo, de la elaboración del programa de la Federación de Artistas de París en el que se garantizaba una completa libertad para la creación artística sin ninguna interferencia estatal.

La cultura es nuestra gran aliada para despertar del letargo y el silencio porque ... *la cultura no es adorno sino ancla* como dice Irene Vallejo en el Discurso inaugural de la Feria del libro de Zaragoza 2019, recogido en su libro *El futuro recordado*. La cultura es de lo último que nos queda para acercarnos a la felicidad, a la esencia de la vida. La cultura nos aleja de lo populista; del día a día de lo automático, cotidiano y material; del pensamiento único que demanda el poder.

Cuando la cultura se construye desde la impronta libertaria, anarquista, desde el ejercicio de la libertad individual, desde el crecimiento personal, ajena a coyunturas y ataduras mentales y del poder, sin perder la perspectiva de que esa libertad debe conformar la cultura colectiva, no solo nos incita a pensar y crear, sino que nos prepara para actuar. Son tiempos para la acción, para quitar la máscara al actual sistema neoliberal con sesgo totalitario y al neofascismo que emerge, tiempos para contrarrestar con argumentos el mensaje alienante, de sumisión, anestésico, de nos transmiten sus tambores de odio.



dossier

DESVELANDO APORTES LIBERTARIOS A LA CULTURA

CARLOS USÓN Y
EMILIO PEDRO GÓMEZ

Nos gustaría abrir la presentación de este segundo ejemplar que LP dedico a la impronta que el anarquismo ha dejado y deja en la cultura, con la figura de Man Ray (Emmanuel Radnitzky) personaje señero del dadaísmo, un movimiento artístico que rechazaba el culto al dinero, el nacionalismo como movimiento identitario, la fe ciega en el desarrollo que viene de la mano del tándem ciencia-tecnología y el uso del arte como tranquilizador de conciencias. Valores plenamente actuales y que siguen configurando, en parte, el paradigma actual en el que sustenta la cultura oficial que pre-

tende ser enseña colectiva. El artículo de Ana Puyol reivindica la figura de este artista libertario que experimentó siempre una inclinación natural hacia la revuelta y que nos sirve, en este marco, para explicar el sentido que hemos pretendido dar a este número 109 de *Libre Pensamiento*.

La cultura nos edifica en lo personal y nos permite un crecimiento ideológico que conjuga la razón con los sentimientos más profundos y las emociones más certeras. Y es ese enriquecimiento personal -no sólo pero también-, el que nos permite, como en el caso de Man Ray, modelar una perspectiva autónoma de futuro a partir de un movimiento transformador que evidencie y se postule como alternativa a las contradicciones del modelo dominante.

Dibujar los contornos de esa cultura que, como sociedad, nos ampara, nos oprime o nos libera es responsabilidad nuestra. De eso habla Antonio Orihuela en *Sembrando la semilla*. Un análisis profundo, sólidamente fundamentado, con el que entona un grito de compromiso que vindica, una vez más, aquel soliloquio de Celaya maldiciendo la poesía concebida como un lujo cultural de los neutrales... Una postura que, desde el feminismo, subraya Inés Ramón en *Grito en el Eco* cuando decide «Cancelar ese jardín de espanto en nuestra sangre, / ese veneno milenario que nos muerde las entrañas».

Una construcción social que dirige el enfoque de Carlos Monty en un extraordinario análisis de la música punk, enlazando los movimientos contraculturales de los Motherfuckers del Nueva York de los 60 o la Angry Brigade inglesa de los 70 con el movimiento antiglobalización y las comunas artístico-anarquistas, en una lucha impenitente por alcanzar celebridad fuera de las humillantes concesiones que exige el mercado. Hemos de coincidir con Crass que vivimos en el sistema, pero que eso «no significa que no podamos utilizar el sistema contra el sistema». Como bien ejemplificaron Poly Styrene & X-Ray Spex, The Slits, The Raincoats, ..., las «heroínas de hierro» de los 70 y 80.

La realidad nos enfrenta al modelo cultural del neoliberalismo, que nos cala mucho más de lo que percibimos y que tiene en el mecenazgo una vía de domesticación artística y sumisión estética. Tema, potencialmente tan revelador como controvertido, en el que se adentra Constantino Bertolo. Mecenazgo hoy que, «o es mediático o no existe», que debiera ser subsidiario de las funciones del Estado, que acaba determinándolas y que, cuando abre nuevas posibilidades de autogestión, como el *crowdfunding*, trata de acotarlas en un consumo masivo de bondad.

Pero en este caso, como en casi todos los que afectan a las ideas anarquistas, la praxis inunda la teoría de modelos de acción, compromiso y vida. Uno de ellos es el de Armand Gatti. El artículo de Daniel Pinos nos presenta a un testigo de excepción de su tiempo. Cubrió la masacre alemana de Oradour-sur-Glane, los sangrientos asaltos Pierrot el Loco o el derrocamiento por la CIA del gobierno de Arbenz en Nicaragua..., una realidad que vivió en primera persona y que, sin embargo, no consiguió quebrar esa fe en la cultura como fermento social: «Siempre creí que el lenguaje salvaría al mundo».

Este recorrido por la impronta que el anarquismo ha dejado en el hecho cultural, no podía olvidar la aportación de Jean Vigo. Su legado, cuantitativamente breve, resulta imprescindible en la historia de la cinematografía del siglo XX como reconocen cineastas tan significativos como Truffaut o Lindsay Anderson. El artículo de Carlos Ceacero reaviva ese grito, tan vivo como actual, de *Cero en conducta*: «¡La guerra está declarada! ¡Abajo los maestros! ¡Abajo los castigos! ¡Viva la revolución! ... ¡Nuestra bandera debe ser izada!». Pero Ceacero, además, nos regala la traducción de *Hacia un cine social*. Elocuente texto leído por Jean Vigo en el Théâtre du Vieux-Colombier de París, antes de la segunda proyección de *À propos de Nice*.

La relación del imaginario libertario con el cine se prolonga con el artículo de Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruíz sobre tres directores aragoneses. El más actual, Antonio Artero, es señero por haber enfrentado el nuevo y más sutil orden democrático surgido tras la Transición. Antonio Sau Olite y Adolfo Aznar, particularmente activos durante la guerra civil del 36, fueron precursores en la introducción de un protagonista espíritu libertario en los guiones cinematográficos de este país.

No queríamos quedarnos anclados en el recuerdo y este LP nos acerca a un personaje mítico que encarna como nadie ese compromiso de trasvase cultural que en ocasiones se nos olvida, embebidos, como estamos, en esa burbuja que nos brinda la academia por un lado y el acceso fácil que nos ofrece la ciudad por otro. Ros Benet, designado a sí mismo como Bululú, es un personaje único que pasea los pueblos de la geografía pirenaica invitando a la reflexión desde la más honesta puesta en escena de sus creaciones teatrales. Viene a representar una encarnación vital del anarquismo en pleno siglo XXI, aplicado a su acción en el mundo del espectáculo y a su propia experiencia vital.



■ Retrato de Man Ray, París 1934. Carl Van Vechten, Public domain, via Wikimedia Commons

Política e ideología en la producción y el pensamiento de Man Ray¹

A N A P U Y O L L O S C E R T A L E S
Doctora en Historia del Arte

Man Ray es un autor reconocido, con múltiples análisis dedicados a su persona y su obra, sin embargo, su vínculos políticos e ideológicos permanecían prácticamente inexplorados. Su formación, localizada en un centro neoyorquino que seguía la estela pedagógica de Ferrer i Guàrdia y con todo un orbe de personalidades y referencias intelectuales vinculadas con el anarquismo, arrojan una luz novedosa sobre su producción que permite una lectura sinóptica más afinada. En última instancia, se produce una reubicación del artista y del Dadá primigenio, del que fue pionero, dentro de la Historia de las artes

Los unía [Man Ray, Marcel Duchamp, Francis Picabia] el mismo espíritu: el de la particular anarquía de tres lectores de la obra de Max Stirner: *El único y su propiedad*. El individualismo revolucionario fue, en sus manos independientes, el arma común que les permitió acabar con todos los dogmas del arte, incluido el del modernismo. Nada era sagrado a sus ojos, ni Dios ni las vanguardias².

Introducción

El peso de lo documental en las visiones instauradas de la Historia, sumado a los filtros historiográficos, construyen relatos velados revestidos de verdad absoluta. Sin embargo, existen conexiones que escapan a la rigidez de ese modo de componer historias.

En el caso de Man Ray (1890-1976) se ha fabricado un personaje —sustentado en el relieve otorgado a aspectos concretos de su obra y su persona— que se expone a su propio desvanecimiento si se revisitan los espacios desatendidos. Para que el discurso sobre este artista brille en toda su intensidad y se extienda en sus múltiples emanaciones, se impone adoptar una visión sinóptica³.

Acción desmitificadora: volver la vista atrás

El discurso que encorseta a este americano, de dedicación multidisciplinar, impulsor del Dadaísmo desde su núcleo neoyorkino, parte de la conjunción de tres elementos: fotografía, París, surrealismo. Son porciones de su biografía que, sin ser ajenas a él, minimizan su irradiación y la distorsionan. De hecho, generan tanto ruido que no permiten escuchar los persistentes sonidos mecánicos que componían la banda sonora que acompañaba su proceso de producción y el de industrialización masiva que atravesó la Costa Este americana. Man Ray vivió y creó durante las tres primeras décadas de su existencia en esa área, primero en Filadelfia, donde nació, después en Nueva York y, en Nueva Jersey, en una colonia cercana al río Hudson.

El proceso de tecnificación de la nación americana se aceleró en la segunda mitad del siglo XVIII, intensificándose hacia el cambio de siglo. La conjunción entre ciencia y técnica fue matizada por el pragmatismo americano y el afán de consolidación industrial, que transformó el perfil urbano e incentivó la invención de dispositivos y paten-

LA HUELLA DE ESE UNIVERSO ES PATENTE EN LA OBRA INTEGRAL DE MAN RAY, EN LOS MOTIVOS ICONOGRÁFICOS, LOS MECANISMOS DE SUTURA DEL *COLLAGE*, EL *ASSEMBLAGE* O EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO



■ La obra Noire et blanche. Man Ray

tes. Sin embargo, los verdaderos protagonistas de esas metamorfosis fueron contingentes explotados en factorías insalubres, muchos de ellos propiedad de empresarios sin escrúpulos, como los *Robber baron* (barones ladrones). En ese contingente Melach Radnitsky, el padre del artista, fue uno de los millares de judíos procedentes del Imperio Ruso —muchos nihilistas—, que emigraron a Norteamérica huyendo de los pogromos acaecidos durante zaratos como el de Alejandro III. Melach escapó hacia un continente ávido de emigrados del Este de Europa para abastecer las florecientes fábricas textiles, que acogían a un personal necesitado —precedido por la fama de su calidad trabajando en ese sector— para desarrollar su poderío industrial.

La huella de ese universo es patente en la obra integral de Man Ray, en los motivos iconográficos, los mecanismos de *sutura* del *collage*, el *assemblage* o el montaje cinematográfico. El *patchwork* al que denominó *Tapestry* (1912)⁴ cruzó repetidas veces el océano Atlántico para vestir los muros de todas las moradas que ocupó; son retales sobrantes de la labor paterna, recogidos del suelo, unidos según un planteamiento plástico. Luces que iluminan sombras, sombras que estimulan luces y superficies organizadas mediante la construcción de colores suturados.

La llegada del padre del artista a suelo americano en 1886, coincidió con los sucesos de Haymarket Square, una de cuyas consecuencias fue la formación de *Pionire des*

MAN RAY, EXPERIMENTÓ SIEMPRE «UNA INCLINACIÓN NATIVA POR LA REVUELTA»

EN LA ESTÉTICA DE MAN RAY, LAS TÉCNICAS ERAN MEDIOS PARA TRADUCIR IDEAS, CONCEPTOS, ESCOGIDAS EN FUNCIÓN DE SU EFICACIA, CONVIRTIÉNDOSE EN PRECURSOR DE LOS MOVIMIENTOS MÁS PROGRESIVOS

Frayhayt ('pioneros de la libertad', traducido del *yiddish*), la primera organización anarquista en Norteamérica integrada por judíos, entre ellos Alexander 'Sasha' Berkman. Este partidario de la acción directa fue acusado del intento de asesinato del empresario, miembro de los *barones ladrones*, Henry Clay Frick, episodio por el que el sospechoso fue encarcelado y que relató en su autobiografía. *Memorias de un anarquista en prisión* vio la luz gracias a la asociación de publicaciones *Mother Earth* en 1912, el mismo año en el que Emmanuel eligió integrar el Ferrer Center.

Berkman junto con la también lituana, Emma Goldman, fundaron el centro dedicado a la memoria de Francisco Ferrer en Manhattan, un centro formativo, pedagógico, de promoción cultural, divulgación, reunión, agitación y activismo. Fue el emblema para la veintena de escuelas creadas en Estados Unidos según esa línea, que seguía los innovadores métodos de la Escuela Moderna y rendía tributo al librepensador, ejecutado en 1909, y a su revolucionario sistema formativo.

Todo indica que la configuración ideológica de Man Ray hundió sus raíces en el contexto familiar para reafirmarse, posteriormente, al elegir este centro laico, mixto, antidogmático, cosmopolita, ecologista, que promovía el pensamiento racional, científico, libre, que incentivaba la simbiosis entre arte y vida, entre creación artística y producción técnica e industrial. Su objetivo «consistía en la excitación de la inteligencia humana ante el nuevo espectáculo de la vida, para impulsar que en el fondo de la conciencia surgiera un deseo de emancipación»⁵.

Pero no solo se sintió atraído por el marco que rodeó a este núcleo cultural y político a nivel filosófico. Además de George Bellows, Robert Henri, que integraba el cuerpo docente, era un anarquista comprometido, innovador en materia de arte, desde su actividad en la Ashcan School, y en metodologías, apostando por el dinamismo y la velocidad al interpretar modelos en vivo. Su presencia fue

determinante para Man Ray, que encontró su lugar como artista e individuo en el Ferrer Center, caldo de cultivo para el Dadá americano que su pionero definía así:

«...fue una revuelta ya iniciada por pintores anti-académicos como Robert Henri y George Bellows. Solo que fuimos más lejos. Pero para ser auténtico en una revuelta tal, primero había que saber tanto como fuera posible sobre lo que había sucedido en el arte. Especialmente y minuciosamente formado en ingeniería, tipografía, arquitectura y pintura, de repente sentí que tenía que hacer lo que se suponía que no debía hacer...»⁶

Una tendencia innata a la revuelta

Man Ray, experimentó siempre «una inclinación nativa por la revuelta», según la curadora Merry Foresta. De ahí que se sintiera identificado con la filosofía desprendida de la literatura del Marqués de Sade. La libertad y el no sometimiento a normas fueron determinantes para su rechazo a programas y credos, desde los relacionados con el Surrealismo bretoniano, hasta las instrucciones de uso de los dispositivos con los que trabajaba. No hubo mecanismo utilizado por el americano del que no extrajese su potencialidad azarosa. Precisamente fue ese ingenio lo que atrajo a los surrealistas, que vieron en su original generación de imágenes el medio perfecto para dotar de soporte visual a las ideas y conceptos que exponían con palabras.

Ciertamente, el variado abanico de modos de hacer, desde la rayografía, solarización, aerografía o su delirante manejo de la cámara de cine, expresaban de modo sugerente algunos principios pergeñados mediante la escritura. En la estética de Man Ray, las técnicas eran medios para traducir ideas, conceptos, escogidas en función de su eficacia, convirtiéndose en precursor de los movimientos más progresivos, cuyos planteamientos se establecie-



■ Capitalism, Humanity, Government, ilustración de portada de Man Ray para Mother Earth, agosto de 1914

ron durante su periodo formativo, previo a su llegada a París en 1921, donde emigró con un bagaje plástico y conceptual que siguió implementando. Su llegada era esperada: Marcel Duchamp fue a conocerlo a Ridgefield, ninguno manejaba el idioma del otro pero los unió el juego, tenis y ajedrez practicados con objetos imaginados. Tristan Tzara, adalid del Dadá en Europa, ya mantenía correspondencia con él recibiendo, a través de misivas, uno de los fotogramas pertenecientes a una incursión cinematográfica de Duchamp y Man Ray, donde éste filmó al francés rasurando el vello púbico de la baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven. Este desafío atentaba contra los códigos de censura de la Ley Comstock —caballo de batalla para los integrantes del Ferrer Center—, cuya estela de condenas por atentados a la moralidad y la ética fue atroz, incluyendo las tentativas de contracepción.

Antes de irse a París, en julio de 1921, sus obras ilustraban algunas revistas de vanguardia; al llegar, el Dadá asistía a sus últimas experiencias. Como expresó el surrealista, Marcel Jean: «Cómo, preparada en Nueva

EL ANARQUISMO COMO FILOSOFÍA FUE UN ESTÍMULO PARA EL DADÁ EN SU AFÁN REGENERADOR. SU ESENCIA CONSTRUCTIVA CONVERTÍA LA DESTRUCCIÓN ESTÉTICA EN EXPLOSIÓN DE INGENIO, ESPONTANEIDAD Y EXALTACIÓN DEL INDIVIDUO

EL ARTISTA OPTÓ POR LA ACCIÓN POÉTICA COMO ALTERNATIVA AL IMPERIO DE LA MÁQUINA, LO UTILITARIO, LA PRODUCCIÓN DESATADA

York, la bomba dadá estalla en Suiza, incendia Alemania y se apaga en París»⁷. Man Ray fue uno de los artífices de esa bomba intelectual. Como él, este movimiento fue libre, espontáneo, liberador, esquivo respecto a limitaciones programáticas, constructivo en su impulso de una *tabula rasa* que dinamitara principios caducos, valores universales insostenibles y una situación global de profunda crisis espiritual en pleno contexto de la Primera Guerra Mundial.

Diálogos entre dadá y anarquía: una revolución de la imagen

El anarquismo como filosofía fue un estímulo para el Dadá en su afán regenerador. Su esencia constructiva convertía la destrucción estética en explosión de ingenio, espontaneidad y exaltación del individuo. El Dadá creía en lo posible como infinito que trasciende los límites de lo convencional, lo que explica su arraigo en el Ferrer Center, las colonias socialistas, utópicas o la Galería 291, fundada por Alfred Stieglitz, de origen judío-alemán, simpatizante anarquista como muchos de sus acólitos, entre ellos Marius de Zayas o Benjamin de Casseres, tempranas influencias para la estética de Man Ray en su país.

El artista manifestó una temprana predilección por las visiones trascendentalistas y revolucionarias ligadas al individualismo, el libre pensamiento, el humanismo y



■ Dancer/Danger (L'Impossible). Man Ray 1917-1920

la naturaleza, contrapuesta al papel deshumanizador de la máquina. Sus referentes declarados fueron Walt Whitman y Henry Thoreau y, a través de ellos, el pensamiento anarquista. Man Ray reconoció la influencia de *Civil Disobedience* (1849) y sus acciones de resistencia pacífica, particularmente durante su vida, al margen del Estado, una morada eco-responsable en Ridgefield. El artista optó por la acción poética como alternativa al imperio de la máquina, lo utilitario, la producción desatada. ¿Cómo lo hizo? abriendo la esclusa a todas las posibilidades no contempladas, dejando fluir los mecanismos para que puedan serlo todo al margen de su uso.

El factor técnico, mecánico, industrial, característico del Dadá neoyorkino hunde ahí sus raíces. Mientras, la exploración fuera de límites enlaza con las perspectivas utópicas y sus prefiguraciones de otras sociedades, en su caso mediante el recurso a las artes, particularmente

el cine, que transforma en realidad una posibilidad por medio de la técnica.

La incidencia de los planteamientos que Piotr Kropotkin desarrolló en obras como *Fields, Factories and Workshops* es evidente en lo que respecta a su propuesta de no separación entre el hombre y su medio. El eco que reverbera en la estructura del primer Dadá es intenso, amplificándose al tender puentes con la literatura de anticipación y las utopías sociales, literarias, asociadas con los deseos humanos y sus probabilidades de materialización.

El ensayo de Kropotkin, *Aux Jeunes gens*, fue promovido desde el Ferrer Center para orientar a la juventud. En él, como preconizaba el Dadá en su dinámica regeneradora, el ruso reclama la necesidad de hacer *tabula* rasa a través de la unión de ciencia, industria y artes, lo que permitiría edificar una realidad nueva:

«...la inspiración de descubrir un nuevo mundo y bañarse en las fuentes de la naturaleza que creó las obras maestras del Renacimiento, se ha agotado en nuestros tiempos. El ideal revolucionario no le ha dado calor hasta ahora, y a falta de este ideal, el único racional y verdadero, las artes han supuesto un bastardo realismo que consiste en fotografiar, trabajosamente, la gota de rocío en la hoja de la planta, imitar los músculos de la pata de un cornúpeto o describir en prosa o en verso el aire asfixiante del salón de una meretriz de alto rango»⁸.

Trascender la imitación de lo real, la representación, fue común al Dadá, cuya teoría estética superaba la mimesis para resaltar la presentación y el valor *per se* de las artes o el rol de las ideas, del pensamiento, en contraposición a un arte 'retiniano', en términos duchampianos. Man Ray superó esa dependencia integrando la técnica, los dispositivos mecánicos y los objetos del orbe industrial, anulando la distancia entre realidad y superficie artística mediante su impresión directa. Este proceder ha caracterizado sus trabajos creativos, desde su interesante empleo del aerógrafo como manifestación intelectual, hasta sus rayografías, que son rastro de luz, improntas sin mediadores —ni siquiera la cámara de fotos— del objeto sobre el soporte. O el cine, que acogió por su capacidad de poner imágenes —ideas— en movimiento, valorando también la película como superficie donde aplicar técnicas de ámbitos como el fotográfico, en una impactante contaminación de medios.

EL ARTE ERA VALORADO COMO AGENTE REVOLUCIONARIO PARA EL CAMBIO, ASÍ MEDIOS COMO LA FOTOGRAFÍA O EL CINE FUERON APRECIADOS EN SU CAPACIDAD PARA DILATAR LOS LÍMITES DEL PENSAMIENTO

La aerografía sobre vidrio *Dancer/Danger (L'Impossibilité)* (1917-1920)⁹, concentra el reflejo de la realidad cambiante sobre la superficie, donde la máquina está presente pero es trascendida: en funcionamiento se produciría un atasco del mecanismo, que permitiría adentrarse en lo creativo. Man Ray se ha basado en el diagrama industrial de una máquina para peinar el algodón, alusión al contexto fabril del textil, que convierte esta pieza en soporte crítico y poético.

El arte era valorado como agente revolucionario para el cambio, así medios como la fotografía o el cine fueron apreciados en su capacidad para dilatar los límites del pensamiento, por su capacidad para ofrecer soluciones imaginativas que suturen la brecha entre fantasía y realidad. En este aspecto conecta con el abrazo entre anarquía y utopía, su fe en la fuerza de los deseos y la apertura de posibilidades: «somos idealistas prácticos, convencidos de que los sueños de hoy serán la realidad del mañana»¹⁰, declaraba el anarquista de origen belga, miembro del Ferrer Center, Adolf Wolff, exaltando la educación como el medio por excelencia. Su huella en los fundamentos artísticos e ideológicos de Man Ray es de gran magnitud.

Posicionamiento ideológico y contexto

En lo que concierne a la filiación sociopolítica de Man Ray, pasó de manifestarla a sugerirla con discreción o ironía, lo que debe ser puesto en contexto: el presidente Roosevelt instauró en 1903 una Ley de inmigración, conocida como Ley de exclusión de anarquistas, epilépticos, mendigos o proxenetas, para controlar su llegada. En 1918, insistió con una ley específica contra los primeros:

«Los anarquistas estaban entonces entre los grupos más odiados de América. Ningún movimiento había sido más maltratado por las autoridades ni más temido por la gente, ya que la asociación del anar-

quismo con el terrorismo estaba profundamente arraigada en el imaginario popular»¹¹.

Con todo, es natural que Man Ray se protegiera y, sin poder ocultar ciertas evidencias, extendiera un velo prudente de ambigüedad y sarcasmo. Pero, en documentos correspondientes a su marcha forzada a Estados Unidos, consecuencia del ascenso del nazismo, se constata un sentimiento profundo, una actitud contestataria plasmada en libelos contra los autoritarismos y sus mecanismos de coerción¹².

El Ferrer Center fue sede de la Liga Educativa Sindical, impulsada por el anarquista checo Hyppolite Havel para promover la acción directa, el sindicalismo y la huelga. Tan solo podemos suponer la filiación del artista con el sindicato de su amigo, si nos basamos en testimonios donde constata haber escapado de la policía cuando, junto a sus compañeros del centro, se unía a los trabajadores en su lucha. En unas declaraciones relacionadas con el contexto de Mayo de 1968, el autor rememoraba:

«.. y eso me recordó a mi juventud, porque en América en esa época pasaba lo mismo: huelgas, protestas, la policía te pegaba, yo tuve que ir a prisión, todos éramos anarquistas, había escultores, pintores, escritores, muchos venían de una escuela libre fundada en memoria de Francisco Ferrer, el anarquista, ejecutado en España y muy popular. Y continúa: Cuando los trabajadores se declararon en huelga y marchaban por las calles, nosotros [los miembros del Centro Ferrer] marchábamos con ellos. Pero la policía montada nos golpeaba, nos perseguía y nos llevaba a la cárcel»¹³.

Durante los años en que frecuentó el centro ferreriano y Ridgefield, Man Ray llevó a cabo iniciativas y colaboraciones inequívocas en su ideología. Fue el autor de las portadas para los números de agosto y septiembre de 1914 de la revista *Mother Earth*, publicada en el Ferrer Center. Sus diseños coincidieron con el comienzo de la Gran Guerra, pero también con la planificación del atentado contra el *barón ladrón*, magnate del petróleo, John D. Rockefeller, por parte de miembros del Ferrer Center, que tuvo fatales consecuencias para Sasha Berkman y Louise Berger, miembro de la Anarchist Red Cross y encargada de la edición de la revista¹⁴. La portada que Man Ray diseñó para la cubierta del ejemplar de agosto consta de dos monstruos luchando, el gobierno contra el capitalismo. Mucho más elaborada, a nivel conceptual, es la del número de septiembre,

una escena vista desde el interior de una prisión con dos presos y una bandera de los Estados Unidos cuyas barras son los uniformes de los reos y las estrellas prefiguran disparos. Los trajes elaborados por los judíos alimentaban el progreso de un país que, al tiempo, los esclavizaba.

La decisión del artista de colaborar con este medio, publicado en su centro de estudios, constata su afinidad con unos contenidos explícitos en cuestiones como el antimilitarismo, el antibelicismo, la huelga y las manifestaciones como medios de protesta, el valor del anarquismo y de la pedagogía como agente revolucionario. Estos temas eran analizados por plumas de lo más variado, desde Errico Malatesta, Alexander Berkman, R. Walter Kauffmann, Emma Goldman, Guy de Maupassant, Mijail Bakunin, John Most, Ernst Block, Friedrich Nietzsche, Benjamin Tucker o Will Durant —profesor y director del Ferrer Center cuando Man Ray estudiaba allí e influyente para él en sus investigaciones sobre Henri Bergson o Henri Poincaré—. En la revista se trataban aspectos de psicología, contracepción, antimilitarismo, eventos históricos revolucionarios o trabajos de autores de utopías literarias como August Strindberg, Samuel Butler o Herbert George Wells.

El mismo Man Ray, con amplia formación en diseño gráfico, se adentró en el ámbito de la edición diseñando el proto-fanzine *The Ridgefield Gazook*¹⁵. Su único número, fechado en marzo de 1915, concentraba el espíritu del

EN EL CASO DEL ARTISTA AMERICANO, LA SIMBIOSIS
ENTRE ARTE Y VIDA NO TIENE UN ORIGEN ARTÍSTICO,
SURGE DEL SUSTRATO DESTILADO DE SU BIOGRAFÍA

primer Dadá en contundentes manifestaciones de su pensamiento político y artístico realizadas a mano y atribuidas a distintos miembros de su círculo de amigos, cuyas identidades son transformadas por juegos de palabras. Se incluía un poema titulado *Trois bombes*, cuyo contenido es ninguno y todo a la vez, ausencia y plétora, acompañado de un dibujo que muestra tres bombas sobre un plato acompañado de cubiertos. Late una alusión llamativa al atentado de Lexington Avenue, donde los protagonistas se comieron sus propias bombas.

Arte, técnica, ciencia, unidos a la situación política —ideológica— y los movimientos migratorios y sociales, colisionaron en Man Ray, generando la eclosión del fenómeno Dadá. En el caso del artista americano, la simbiosis entre arte y vida no tiene un origen artístico, surge del sustrato destilado de su biografía, enriquecido durante su período de formación, cuando los referentes ideológicos y políticos se ligaban estrechamente a su inclinación artística conformando un todo, una actitud de vida.

Notas

¹ Este artículo parte de los contenidos tratados en la conferencia Fondements idéologiques de la pensée et de la production de Man Ray, impartida el 22 de noviembre de 2021 en el Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) de París, en el marco del Coloquio Internacional 'Novembre Expérimental', organizado por Cinédoc. Paris Films Coop.

² JOUFFROY, Alain. *Le triangle d'or: duchamp-man ray-picabia*, carton d'exposition en Galerie L'Étoile, París, 3 juin-31 juillet 1993. Archives Fonds MAN RAY 9809, Centre Pompidou.

³ Jennifer Mundy, editora de Man Ray. *Writings on Art* (2016), una vasta recopilación de documentos pertenecientes al artista, manifiesta en el prólogo la ausencia de visiones sinópticas que abarquen la riqueza de este creador. En nuestra investigación doctoral se había adoptado ese punto de vista, intentando colmar un clamoroso vacío que alteraba su consideración, errando en su apreciación dentro de la Historia cultural. PUYOL LOSCERTALES, Ana, *Man Ray: luces, cámara, revolución*, Prensas Universitarias de Zaragoza (PUZ) y Universitat Oberta de Catalunya (UOC), 2019.

⁴ <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cEnp8K5>

⁵ FERRER GUARDIA, Francisco, *La Escuela moderna*, Tusquets, 2009, 113.

⁶ SELDIS, Henry J., "Life with Dada Casts Magic Spell", *Los Angeles Times*, L.A., October 27, 1966, pp. 1 y 10. Archives Fonds MAN RAY 9809, Centre Pompidou.

⁷ JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, Éds. du Seuil, 1959, 57.

⁸ Kropotkin, Piotr, *A los jóvenes*, <<http://docs.google.co>>, p.11. (Consultada, 26-12-2021).

⁹ <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/LLWv28z>

¹⁰ AVRICH, Paul, *The Modern School Movement. Anarchism and Education in the United States*, Princeton University Press, 1980, 127.

¹¹ *Ibid.*, 87.

¹² En el curso de una reunión que mantuve con su amigo, Arturo Schwarz, reveló la simpatía de Man Ray por el anarquismo español fruto de su formación en el Ferrer Center, así como su rechazo por el estalinismo y por Dolores Ibárruri. (Milan, 21-noviembre-2011).

¹³ BOURGEADE, Pierre, *Buenas noches, Man Ray. Conversaciones con el artista*, La Fábrica, 2007, 51-52.

¹⁴ Louise Berger, anarquista letona, vivía en el 1626 de Lexington Avenue. Junto con Charles Berg, Carl Hanson y Arthur Caron —miembro de la Industrial Workers of the World (IWW)—, ocultaban dinamita en su casa llegada desde Rusia. El atentado se organizó en el Ferrer Center, donde se dirigía la editora cuando estalló la carga explosiva, aniquilando a los tres letones y a varios civiles que habitaban en ese sector popular de Harlem, cercano al centro radical. Berkman, en libertad condicional por otro atentado, negó su participación aunque sí formó parte de las reuniones para establecer la logística. A raíz de la retirada de fondos y la presencia de policía infiltrada en el centro neoyorquino, se trasladaron a Stelton (Nueva Jersey).

¹⁵ <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1382>



■ El conde Lucanor. Don Juan Manuel <https://artchist.blogspot.com/2019/07/.html>

Sembrando la semilla: Poesía crítica actual¹

A N T O N I O O R I H U E L A
Poeta y profesor

COMPILACIÓN DE EMILIO PEDRO GÓMEZ Y CARLOS USÓN

Desde los años setenta hasta la actualidad son aspectos extrapoéticos (mandarinatos, redes clientelares, influencia institucional, control de recursos públicos, circuitos de dones, sobreexposición mediática, etc.) los que han dado consistencia, visibilidad, hegemonía y poder a determinados discursos poéticos siempre en consonancia con la ideología dominante.

Afortunadamente, desde los años noventa, el fenómeno de la poesía de la conciencia crítica, desde postulados radicales y heterodoxos, y prácticas sociales libertarias, colectivistas y autónomas, viene denunciando la vida dañada bajo el capitalismo.

«Señor conde Lucanor —respondió Patronio— para que veáis lo que, según mi parecer, os conviene más, me gustaría que supierais lo que sucedió a un rey con tres granujas que fueron a estafarle.»

Don Juan Manuel. *El conde Lucanor*

La poesía está desnuda, siempre lo estuvo, a pesar de su corte de aduladores que nos dicen que sólo se engalana con los más absurdos ropajes de su conveniencia. La extensa red de silencios, complicidades y favores que recubren su visibilidad, convertida en producto cultural de las élites, ha hecho imposible la evidencia: la poesía está desnuda y su historia tiene más que ver con la exclusión y el sectarismo, que con el rigor crítico e histórico. Mientras siga en manos de las élites intelectuales, enrocada en el precedente, la cita y la reproducción de las tesis de los facultados para favorecer la promoción discipular y académica, nunca sabremos qué es lo que ha pasado en nuestras letras. La historia quedará escrita, como hasta ahora, en función de redes clientelares que tejen auténticas tramas de control e influencia institucional que silencian toda disidencia. Sobre esta contradicción fundamental, la desnudez de la poesía y el exceso de vestuario producido por los que han querido agostarla a su gusto, se ha construido la historia de la poesía española contemporánea.

Juicios que defienden los intereses de la familia o la tendencia; la ignorancia de la ideología como un serio

obstáculo para interpretar la realidad en la medida que es ella quien la construye; unido, paradójicamente, a un fuerte individualismo y egocentrismo a la hora de juzgar la realidad no como lo que es, sino como a uno le parece que es, en tanto guerra por el significado y el control de la palabra, de cara a establecer un discurso totalitario y hegemónico, son los tres pilares sobre los que se construye hoy la poesía española. Lo que proponemos es una solución reactiva a unas prácticas amorales y prepotentes.

Desvistiendo a su majestad

En el mundo de las letras se produce, a finales de los años sesenta, una reorientación propugnada por la socialdemocracia que cuajará en una auténtica alianza contra el realismo, hegemónico hasta entonces, con la deslavada antología *Nueve Novísimos*, hecha por encargo de Carlos Barral en 1970. Para los defensores del realismo, la antología no era sino poesía de pasatiempo, gélida, frívola, cosas de niños ricos, jugaría de señoritos que quieren sustituir la berza por el sándalo, dirá José Hierro en 1972.

CON EL APLASTAMIENTO DEL REALISMO, LA REALIDAD ESPAÑOLA DE LOS AÑOS SETENTA Y OCHENTA ENTRÓ EN UN ESTADO DE SEMICLANDESTINIDAD LITERARIA QUE HACE QUE HOY, AL MENOS DESDE LA POESÍA, SEA CASI IMPOSIBLE REGISTRARLA

LA CULTURA, QUE HASTA LOS AÑOS SETENTA HABÍA SIDO EL ÚNICO PATRIMONIO DE LA IZQUIERDA, FUE ENTREGADA AL ESTADO Y AL MERCADO CAPITALISTA PRISIONERA Y CAUTIVA

A pesar de su intrascendencia poética, otros poetas, animados por nuevas búsquedas, irán agostando el realismo hasta relegarlo a un fenómeno absolutamente residual hacia finales de los años ochenta. Y sucede justo desde finales de los años sesenta con el aumento de la represión franquista, el proceso de Burgos, las huelgas o el mayo francés como referencias, justo cuando parecía que las posibilidades de subvertir la realidad se tornaban más factibles. Con el aplastamiento del realismo, la realidad española de los años setenta y ochenta entró en un estado de semiclandestinidad literaria que hace que hoy, al menos desde la poesía, sea casi imposible registrarla.

En efecto, por más que uno busque en la poesía que se acepta como canon de los años ochenta, nada encontrará sobre las dictaduras argentinas o chilenas, la caída del muro, el fin de la URSS, el golpe del 23-F, la oposición a la OTAN, las huelgas generales contra el PSOE y su política antiobrera, la conflictividad laboral en el sector industrial, etc. La poesía de esos años perfila un mundo armónico y estable, con el poeta sacudido, en todo caso, por los conflictos sentimentales.

Sin embargo, es un hecho que, a pesar de las consignas dadas tanto por el mercado como por las políticas culturales institucionales, la llamada «poesía social» no desapareció en los años setenta. Emancipada de cualquier tutela, exploró aspectos de la realidad antes no contemplados, para descubrirse a sí misma libertaria, beatnik, hippie, punk, gay, feminista, okupa, ecologista, pacifista, trans... Underground, en definitiva. Y se expande en tal delirio de libertad, y con tal vitalidad, que será la nueva socialdemocracia, ya instalada en el poder, la que tenga que pararle los pies con la violencia propia de sus aparatos represivos y subvencionando toda manifestación cultural dispuesta a plegarse a sus exigencias. La

cultura, que hasta los años setenta había sido el único patrimonio de la izquierda, fue entregada al Estado y al mercado capitalista prisionera y cautiva.

Para 1986, el proceso de desactivación está más que completado, ya no hay más cultura que la que crea cohesión social y/o está al servicio del ocio y el mercado. El consenso político se apropia de ella demandándole la construcción de un imaginario de clase media, de donde han desaparecido las contradicciones de clase, las relaciones de explotación y los efectos de la precariedad, la pobreza o la marginalidad. Quienes se resistieron fueron deslegitimados, desarticulados, marginados o criminalizados según el grado de conflictividad que fueron capaces de exhibir y la incidencia social que fueran capaces de alcanzar.

El calor de la campaña contra la OTAN y el auge del movimiento antibelicista dieron lugar a una reactivación de la vieja «poesía social» reconvertida bajo el marbete de *La Otra Sentimentalidad*. Flor de un día, lo colectivo fue cediendo paso al propio campo cultural y profesional, para confundir el imaginario privado del poeta con el de cualquiera. Había nacido *la poesía de la experiencia*. En la cuneta quedaron otras corrientes. Los poetas de la *Diferencia*, denunciaban la corrupción dentro del campo poético, pero ésta no era más que el reflejo de la degeneración de la vida pública española. Y, en realidad, también ellos eran «poetas del régimen», también ellos impregnaban su poesía de lo sensible, lo íntimo, lo bello, los buenos sentimientos, en suma, la última habitación alquilada por el inconsciente pequeñoburgués.

Si no fuera por la persistencia del lenguaje realista, podríamos decir que la poesía de la experiencia prácticamente concluía en las prácticas que había denunciado entre los novísimos o los poetas de la diferencia: idealismo y narcisismo se daban la mano también en ellos para

LA POESÍA DE LA EXPERIENCIA PRÁCTICAMENTE CONCLUÍA EN LAS PRÁCTICAS QUE HABÍA DENUNCIADO ENTRE LOS NOVÍSIMOS O LOS POETAS DE LA DIFERENCIA: IDEALISMO Y NARCICISMO SE DABAN LA MANO TAMBIÉN EN ELLOS PARA PRODUCIR UN RELATO CONSERVADOR, CUANDO NO SENCILLAMENTE REACCIONARIO



■ Salvador, García Montero y Egea, los fundadores del movimiento poético La otra sentimentalidad / G. H.

producir un relato conservador, cuando no sencillamente reaccionario. Los alumnos, becarios, discípulos y familiares poéticos de los poetas de la experiencia, nacidos bajo los efectos del éter de la socialdemocracia, asumieron con total naturalidad que el compromiso es cosa del ciudadano y no del poeta, como si fuera posible ser poeta sin ser ciudadano. Estamos ante la sedición de los ensimismados, los que entienden que nada les ata, apela, reclama y pide su posicionamiento a menos que, desde las instancias políticas y/o mediáticas a las que sirven, se les indique. Allanado el camino, la postmodernidad llega de forma natural a configurar su poética acentuando sus rasgos meditativos e intimistas a través de una poesía de seres y formas huecas, construida sobre la insuficiencia, la angustia, la desorientación, la carencia, el derrumbamiento y el sinsentido del mundo.

Ajena al mundo académico, podríamos situar la *poesía de la joven experiencia*, un fenómeno ligado a la llegada a

las redes sociales de los primeros adolescentes nativos digitales, que la consumen de forma masiva para sorpresa de las élites intelectuales que pensaban que el cortijo de lo poético era suyo. Por un lado, han dinamitado las degradantes relaciones discípulo/maestro y, por otro, han hecho saltar por los aires las relaciones simbióticas que se daban entre autores, editores, críticos, librerías y consumidores. Pero no hay que dejarse arrastrar por el entusiasmo, esta poesía *mainstream* de la joven experiencia es, como todo lo que baja desde la ideología dominante, tan estandarizada como previsible y basada en los valores de las clases hegemónicas: Individualista e incapaz de albergar algún sueño colectivo, desengañada de todo, pesimista, girando siempre en torno al amor y el desamor, la mayor parte de las veces, expresados desde posicionamientos reaccionarios, patriarcales y ultraliberales. El camino a la desactivación social está hecho de buenas vibraciones.

NI DESDE LA POESÍA DE LA OTRA SENTIMENTALIDAD NI DESDE LA POESÍA DE LA EXPERIENCIA SE ATACÓ A LA IDEOLOGÍA DOMINANTE, PUES EN TODO MOMENTO SE PLEGÓ A ELLA, DE AHÍ TAMBIÉN QUE DE SUS TEMÁTICAS FUERAN EXCLUIDAS LA EXPLOTACIÓN Y LAS CONTRADICCIONES DE CLASE



■ <http://vocesdelextremopoesia.blogspot.com/2017/05/>

Si aceptamos con Marx que son las condiciones objetivas de la sociedad capitalista las que provocaban la deformación cognoscitiva, resulta inocente pretender experimentar la realidad al desnudo, cuando ésta sólo se puede advertir mediatizada por la ilusión de que es posible experimentar lo real, cuando lo real está entretejido por la ideología.

Tal vez el problema de base de la otra sentimentalidad fue querer alumbrar subjetividad en unos poetas que no quisieron, o no supieron, abandonar la subjetividad burguesa que los había construido. En efecto, como Feuerbach, captaron la realidad de modo idealista, expresaron no su relación con sus condiciones de existencia sino la manera en que vivían su relación con sus condiciones de existencia, por tanto, nada más lejos de Althusser y todos más cerca de lo que Marx llamara la izquierda hegeliana.

Su inconsciente ideológico construía un mundo que, lejos de cuestionar el yo, lo reproducía como reflejo de lo existente. Su miedo a que el yo individual se disolviera en el «nosotros» o en «ellos» les abocó a la única salida posible, presentar el yo individual como una categoría abstracta capaz de abarcar la totalidad, con lo que de

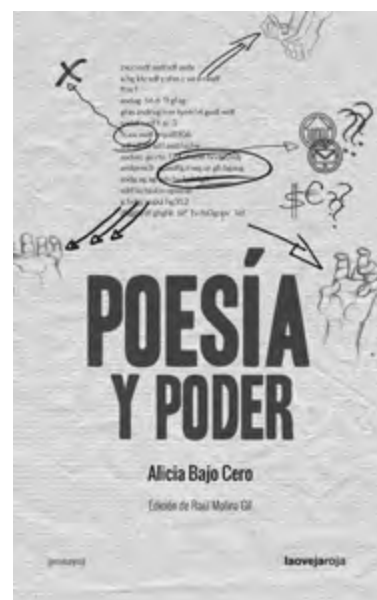
paso se elude la lucha de clases y, lo que es más importante, se hace pasar por natural la dominación de la clase dominante.

Ni desde la poesía de la otra sentimentalidad ni desde la poesía de la experiencia se atacó a la ideología dominante, pues en todo momento se plegó a ella, de ahí también que de sus temáticas fueran excluidas la explotación y las contradicciones de clase. No hubo una respuesta al poder en tanto ente globalizado, inmoral y antisocial, categorías que, paradójicamente, se convirtieron en atributos de ambas corrientes, tanto en sus prácticas (cesarismo, nepotismo, clientelismo, corrupción, etc.) como en sus discursos (individualista, ensimismado, endogámico, capitalista). Hasta que, como denunciaron los Addison de Wit desde su blog, para mediados de los noventa los poetas de la experiencia acabaran siendo un grupo con comportamientos auténticamente mafiosos.

Sembrando la semilla

Desde principios de los noventa se produjo en el campo poético español un fenómeno curioso con el surgi-

JORGE RIECHMANN Y FERNANDO BELTRÁN AMBOS COINCIDEN EN ESE TIEMPO EN LA NECESIDAD DE ESCRIBIR UNA POESÍA PRACTICABLE, ENTROMETIDA, NO AJENA A LOS PROBLEMAS COTIDIANOS, LOCALES Y GLOBALES...



■ Portadas libros

miento de grupos y personalidades más o menos conectadas gracias a encuentros, revistas, fanzines y pequeñas editoriales autogestionadas que abundaban en la estela de la cultura alternativa de los setenta y que, en buena lógica, trataban de combatir el discurso neoliberal y su hegemonía cultural.

Muchos hablan de la poesía que hacen como un nuevo movimiento, la poesía de la conciencia crítica, en su expresión más conocida (García Teresa, 2013); pero lejos de escuelas, su apuesta siempre estuvo por aglutinar compañeros de viaje: gente real, tangible, movilizable, solidaria...

En 1991, mientras el llamado «Nuevo Orden Mundial» empezaba a hacer de las suyas, y palabras entonces desconocidas como globalización, inmigración, guerra de Irak, crisis ecológica o cambio climático se incorporaban tímidamente al vocabulario de la disidencia, en Madrid, un pequeño grupo de amigos que participan activamente en movimientos sociales de signo antibélico y ecologista, entre otras cosas, escriben también poesía, son: Jorge Riechmann *Cántico de la erosión* (1987), y Fernando Beltrán *El Gallo de Bagdad* (1991); ambos coinciden en ese tiempo en la necesidad de escribir una poesía practica-

bles y globales..., una poesía donde el poeta compagine a Horacio con Harvey, a Quevedo con Simmel o a Garcilaso con Keynes.

En 1992, se funda la UEPV (Unión de Escritores del País Valenciano). Como en el caso anterior, el movimiento pacifista y la insumisión vuelven a ser el aglutinante de estos escritores.

Un año después, será un grupo de afinidad surgido de la UEPV el que bajo el nombre colectivo de *Alicia Bajo Cero* redacte uno de los análisis más demoledores de crítica literaria que se han publicado en nuestro país: *Poesía y Poder*. En ese grupo visibilizamos a Enrique Falcón y Antonio Méndez Rubio, empeñados en la urgente necesidad de reconstruir una cultura radical. Otro miembro de la UEPV, Uberto Stabile recalca en esos años en Huelva, y pone en marcha allí ese empeño crítico, radical y aglutinador a través de la *Asociación Cultural 1900*, a la que pronto se suma la *Asociación Cultural Crecida*, con Eladio Orta o quien esto escribe, y otras pequeñas asociaciones culturales que marcarán la escena alternativa onubense hasta la actualidad.

Con ellos, se inician, en los noventa, una serie de movimientos de resistencia que habían venido creciendo



■ Encuentro de *Voces del extremo* en Moguer

desde los márgenes y que marcarán algunas de las prácticas poéticas y experimentales empeñadas en hacer visibles las tragedias, los desmanes del capital, la lucha de clases, los falseamientos de la realidad y las posibilidades aún inéditas de explorar nuevas formas de relación y vinculación colectivas.

Esta nueva poesía política, comprometida, insurgente y, a la vez, alejada del viejo realismo social, pudo haber alcanzado en 1998, gracias a la edición de *Feroces*, antología de la poesía radical, marginal y heterodoxa, una cierta visibilidad y consistencia grupal de no haber sido por lo heterogéneo del volumen final, que se editó pensando más en lo que de espectacular podría haber en hacer público un conjunto de poetas raros, que en un libro que trajera la atención sobre la existencia de estas corrientes críticas que señalaban un punto de inflexión o, al menos, el cuestionamiento generalizado de muchos de los planteamientos de la poesía de la experiencia. Y si bien este objetivo no se consiguió, tampoco se ha podido evitar que las voces críticas sigan creciendo por los márgenes.

En 1994, Uberto Stabile le da un carácter internacional a este movimiento de agitación cultural y nacen los *Edita: Encuentros Internacionales de Editores Independientes y Alternativos*, una plataforma para la vinculación y el entramado de proyectos alternativos que ya va por su

XXXVIIª edición y que congrega, cada año, a más de doscientos editores alternativos, desde fanzinereros del folio doblado y la grapa a editores independientes venidos de los cinco continentes. *Edita* se convierte así en una cita ineludible para los defensores de una cultura y una literatura autogestionada, horizontal, vinculativa y crítica, que busca sus propios canales de expresión y difusión al margen del sistema. Allí siguen convergiendo multitud de colectivos madrileños, valencianos, vascos, catalanes, extremeños, canarios, mexicanos, argentinos, colombianos, portugueses, brasileños, etc. que en la exposición de sus prácticas han conseguido entamar una consistente red de producción, difusión y consolidación de la escena cultural alternativa internacional.

En 1999, quien suscribe estas líneas, muy vinculado al trabajo de agitación del círculo onubense, dará forma al *Encuentro Voces del Extremo*, específicamente dedicado a la reflexión social en clave crítica desde la poesía, y que en sus convocatorias anuales viene aglutinando a más de 150 poetas venidos de la península e Iberoamérica.

Entre Sevilla y Cádiz, ese mismo año comienza su actividad el colectivo Circo de la Palabra Itinerante, con un ciclo de poesía en resistencia que se mantendrá por espacio de un año y que ha dado después paso a un sinnúmero de talleres de escritura, recitales, libros, etc., que aún hoy



■ Editores independientes firmantes del Manifiesto en Formentor

EN 1999 DARÁ FORMA AL *ENCUENTRO VOCES DEL EXTREMO*, ESPECÍFICAMENTE DEDICADO A LA REFLEXIÓN SOCIAL EN CLAVE CRÍTICA DESDE LA POESÍA, Y QUE EN SUS CONVOCATORIAS ANUALES VIENE AGLUTINANDO A MÁS DE 150 POETAS VENIDOS DE LA PENÍNSULA E IBEROAMÉRICA

continúan. En dicho colectivo encontramos, entre otros, a David Eloy Rodríguez.

En Madrid, David Méndez y Álvaro Moreno Marquina comienzan a publicar el MLRS (*Manual de Lecturas Rápidas para la Supervivencia*), hoy transformado en una página web imprescindible para quienes quieran acceder a estas poéticas radicales, junto con la web ya extinta pero aún visitable de *Lunas Rojas*. Poco después, comienzan las actividades del *Grupo Surrealista de Madrid* y el colectivo de *Trabajadores Culturales La Felguera*, el *Grupo Arbeit* o la *Congregación Telepoiética*, de todos ellos hay abundantes

materiales en internet con los que hacerse una idea de lo que han venido a significar para el desarrollo de una cultura de signo autónomo y anticapitalista.

Extendiéndose hasta la actualidad, nacen en esos años, con voluntad vindicativa y generosa, varios proyectos editoriales de signo crítico. Así, desde Alzira, la *Editorial Germanía* publica, entre otros libros de Eladio Orta y de Isabel Pérez Montalbán. Las publicaciones de poesía crítica se extienden por Ayamonte a través de la editorial *Crecida*, Huelva con Uberto Stabile, Béjar con Luis Felipe Comendador, Barcelona (donde se publica la monumental *Lizania*, obras completas del poeta Jesús Lizano), Logroño con el colectivo *Cuatro de Agosto*, Zaragoza con Nacho Escuin desde la editorial *Eclipsados*, Asturias desde el *Ateneo Obrero de Gijón*, Canarias desde *Ediciones Idea*, y el colectivo editorial *Baile del Sol* comienza su andadura con el objetivo de dar a conocer el conjunto de las escrituras críticas que se estaban desplegando desde mediados de los años noventa.

Tampoco han faltado los lugares donde encontrarse: Chiclana, Alicante, Priego, Valencia, Gijón, La Laguna... En el 2002 se celebró en Madrid el primer *Foro Social de las Artes*, un espacio para la comunicación, la discusión, el análisis y las prácticas artísticas en relación con la producción de una conciencia crítica. A este primero, le

LO QUE ESTÁ ANIDANDO, LO QUE CRECE CON TODAS ESAS PRÁCTICAS, MÁS ALLÁ DE VISIBILIZAR UNA ESTÉTICA, ES PRODUCIR UNA ÉTICA, ES DECIR, AFIRMAR QUE SOMOS LA FORMA EN LA QUE NOS ORGANIZAMOS Y EL MODO EN EL QUE NOS RELACIONAMOS

seguirán otros dos, en Valencia y Madrid, con la presencia de más de cuarenta organizaciones sociales y culturales, que desplegarán sus acciones sobre el espacio en la idea de animar la articulación de la creatividad social en las periferias urbanas.

En Sevilla, el *Circo de la Palabra Itinerante* organiza, superando el boicot institucional y policial, la *Contracumbre Poética a la Cumbre* de Jefes de Estado, con una participación de más de treinta poetas críticos. En Baracaldo, los talleres de escritura colectiva de La Galleta del Norte (Josu Montero, entre otros), cumplen veinte años entramados con el tejido asociativo de los barrios. Poco después lo hará el programa de radio *La poesía es un arma cargada de futuro*, dirigido por el poeta José Montoro en la radio libertaria Radio Klara. Se crea la *Plataforma de Escritores contra la Guerra*. Ángel Petisme se traslada a Bagdad junto con la *Plataforma de Mujeres Artistas*, en una acción solidaria para parar la guerra; de esta experiencia surge el libro *El cielo de Bagdad*.

Desde 2003, David Franco Monthiel, desde la web *Rebelión*, Enrique Falcón desde el periódico anarcosindicalista *Rojo y Negro*, Alberto García Teresa desde *Diagonal*, el autor de estas páginas desde CNT o el *Grupo Surrealista de Madrid* desde *Salamandra* continúan abriendo nuevos espacios para las prácticas poéticas en resistencia, ampliados ahora gracias a los blogs de David González, Uberto Stabile, Daniel Bellón, Luis Felipe Comendador, Daniel Macías, Conrado, Eladio Méndez, el colectivo *Voces del Extremo*, etc.

Entre 2004 y 2016 salen a la luz, los luminosos libros de autores ya mencionados más otros muchos como Rafael Calero Palma, Begoña Abad, Inma Luna, Juan Carlos Mestre, Ángel Calle, Ana Pérez Cañamares...

Aparecen los ensayos *Los días en Rojo* del *Grupo Surrealista de Madrid*, *Resistencia de materiales*, de Jorge Riechmann, *Las prácticas literarias del conflicto (registro de incidencias: 1991-2010)* de Enrique Falcón, *Poesía de la conciencia crítica* (1987-2011) de Alberto García-Teresa y

La voz común: una poética para reocupar la vida, de quien rubrica este trabajo, además de las antologías colectivistas *Prosas Presas*, un libro colectivo escrito por las mujeres encarceladas en la prisión de Can Brians, *11-M: Poemas contra el olvido*, *Poemas para cruzar el desierto* la esencial *Disidentes* (antología de poetas críticos españoles (1990-2014) de Alberto García-Teresa. Y nuevas editoriales como *Calumnia*, *La Oveja Roja*, *Ruleta Rusa*, *Lupercalia*, *El Desvelo*, *Enclave Libros*, *La Linterna Sorda*, *Babilonia*, *Amargord o Piedra*, *Papel*, *Tijera*, amplían el catálogo de textos críticos.

Finalmente, los encuentros autogestionados de Voces del Extremo se extienden por toda la geografía, celebrándose en Béjar, Logroño, Madrid, Valle del Jerte, Tenerife, Valencia o Bilbao, agrupando creadores en torno a este proyecto colectivista, recuperando espacios urbanos e insuflándoles vida, información y comunión, cargando de dimensión política la comunicación en la medida que la poesía y el arte se hacen políticos cuando se funden en prácticas colectivas que movilizan los cuerpos y las emociones, abandonando el viejo paradigma de lo político como una cuestión de mensaje, liberando lo político para el cambio y despertar de los cuerpos y las conciencias capaz de transformar la vida.

Unos pocos jalones, ya lo dijimos, pero detrás de cada uno de ellos, de cada texto, de cada proyecto, de cada encuentro, lo que está anidando, lo que crece con todas esas prácticas, más allá de visibilizar una estética, es producir una ética, es decir, afirmar que somos la forma en la que nos organizamos y el modo en el que nos relacionamos. El libro es la excusa perfecta para lo que estos poetas pretenden y que es, ni más ni menos, revelar el mundo por medio de la palabra; su empeño no podría ser más hermoso, lástima que el mundo también esté hecho de palabras y, lo que es peor, que esté hecho con palabras de las que no somos dueños.

Por ahí sigue la lucha, porque la poesía de la conciencia crítica más que establecer un canon, ejercer la hegemonía de un discurso, imponerse totalitariamente o transformar-

CONTACTARNOS Y MOVILIZARNOS PARA UNA ACCIÓN QUE, DESDE LA PALABRA, PRETENDE INTERRUMPIR EL DISCURSO DE LA IDEOLOGÍA DOMINANTE SÍ, PERO, SOBRE TODO, QUE DESDE SUS PRÁCTICAS PRETENDE EDUCARNOS PARA LA LIBERTAD, PARA TRANSFORMARNOS EN LIBERTARIOS CREANDO ESPACIOS DE COOPERACIÓN, AYUDA MUTUA, TRABAJO Y RESISTENCIA COMUNITARIA, COLECTIVOS QUE NOS PERMITAN GOZAR NO DE UNA NUEVA POESÍA DE LA EXPERIENCIA SINO DE LA EXPERIENCIA DE LA POESÍA

se en un objeto de consumo, ha pretendido problematizar la vida, criticar, combatir y hasta intentar desmontar el orden existente, superar toda dualidad entre lo público y lo privado, dar rienda suelta a las estrategias materialistas y a las fantasías más visionarias, a lo espiritual y a lo material, a la línea clara y la poesía oscura, al objetivismo documental y la deriva libertaria, al torrencialismo irracional y el vitalismo distanciado, al vanguardismo y el realismo. Porque todo ello no son sino facetas de la misma rebeldía cuando se asume lo fundamental, el que nos hemos transformado en tanto poetas en un depósito de bienes de uso, de saberes, de herramientas y materiales constructivos, de moralidad que extiende, en suma, unas prácticas libertarias que siguen siendo el cemento con el que nos constituimos como un grupo de afinidad, como colectivo, como comunidad humana, para poner en común habilidades sociales y problemas colectivos que nos atañen como ciudadanos y como trabajadores culturales, contactarnos y movilizarnos para una acción que, desde la palabra, pretende interrumpir el discurso de la ideología dominante sí, pero, sobre todo, que desde sus prácticas pretende educarnos para la libertad, para transformarnos en libertarios. Porque nuestras propuestas no pretenden tomar el poder, sino mostrar las posibilidades de vivir de forma diferente, creando espacios de cooperación, ayuda mutua, trabajo y resistencia comunitaria, colectivos que nos permitan gozar no de una nueva poesía de la experiencia sino de la experiencia de la poesía, que no es más que la experiencia de participar intensamente en un proyecto vital que no por ser colectivo es menos personal, menos físico o menos espiritual, un proyecto que nos expone a todos y a cada uno ante las grandes preguntas que hay que resolver de manera urgente ante el colapso civilizatorio que se avecina, a la necesidad de estar juntos, de compartirnos, de regalarnos, de cuidarnos, de vivir mejor con menos, más frugalmente,

en paz con la naturaleza y con los seres sintientes, estableciendo una economía autosuficiente, de escala humana y dimensiones locales, que haya puesto fin al trabajo alienado y a la mercantilización de la existencia, regida en lo político por la asamblea, la democracia directa, la igualdad de género, el desarrollo de la atención y los cuidados.

Y nuestro mayor logro es saber que todo esto comienza a abrirse paso, de forma fragmentaria, imperfecta e intermitente, y desde luego, en un contexto político, económico y mediático tremendamente hostil, que hace aún más hermosa nuestra empresa de crear y extender los espacios temporales, difusos o permanentes, donde vivir la utopía de los pies negros, de los pequeños, de los precarios, de los desvergonzados, de los hijos de mala madre, de los que quieren ver, de los que se atreven a denunciar las desnudeces del Imperio y no le temen a la verdad.

«Por esto todo el mundo ocultaba el que creía que era su secreto. Hasta que un negro, palafrenero del rey, que no tenía honra que conservar, se acercó y le dijo: —Señor, a mí lo mismo me da que me tengáis por hijo del padre que creí ser tal o por hijo de otro; por eso os digo que yo soy ciego o vos vais desnudo. El rey empezó a insultarle, diciéndole que por ser hijo de mala madre no veía la tela. Cuando lo dijo el negro, otro que lo oyó se atrevió a repetirlo, y así lo fueron diciendo, hasta que el rey y todos los demás perdieron el miedo a la verdad y entendieron la burla que les habían hecho.»

Don Juan Manuel. *El conde Lucanor*

Notas

¹ Este artículo es una síntesis fragmentaria del que publicara en su día el autor en el nº 11 de la revista Kamchatka (2018) con el título: *El traje nuevo del emperador: endogamia, nepotismo, clientelismo, ídolos y mitos en la trastienda de la poesía española contemporánea*. Se puede leer completo en <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/11423/11944>.



45 Años de punk y anarquismo – epílogo: lo que no se contó

C A R L O S M O N T Y
Periodista y crítico musical

El 26 de noviembre de 1976 se publicaba en el Reino Unido «Anarchy in the UK» de los Sex Pistols, el pistoletazo oficial de salida de la llamada «revolución punk» en todo el mundo. Con dicho motivo, durante todo este pasado noviembre, a través de las páginas web de Rojo y Negro y Radio Klara simultáneamente, y en forma de serial de 5 entregas, se ha venido publicando un informe especial de investigación universitaria sobre las conexiones entre el punk y el anarquismo, principalmente a través de su vertiente situacionista. Elaborado por el periodista y crítico musical Carlos Monty, el texto sirvió de apoyo bibliográfico para la tesis doctoral «Juan García Oliver: Anarcosindicalismo en Acción» del abogado e historiador Leonardo Mulinas en la Universidad de Valencia. Algunos fragmentos de aquel informe especial se reproducen aquí como hilo conductor, pero este epílogo aborda aspectos no tratados en aquel, tanto en lo relativo a la acción directa como a la crítica que lo denomina «punk escaparate». Confiamos que su lectura contribuya a la búsqueda del Informe Especial original completo, en particular con sus jugosas citas y referencias.

El punk y el escaparate

«El dilema aparente entre el nihilismo cultural y la rentabilidad comercial siempre ha pivotado como crítica envenenada en las expresiones artísticas más radicales. Y más cuando la credibilidad del margen social desaparece por el sumidero de la voracidad consumista del sistema. Si a eso se le añade propuestas que son aparentemente revolucionarias, nos encontramos en un estado de la cuestión difícil de definir. Forma y fondo en el arte para masas no volvieron a ser lo mismo desde la revolución primaria de la Internacional Letrista (IL) y su manifiesto o boletín en forma de revista denominado “Potlatch”, este movimiento artístico filosófico alternativo evolucionó posteriormente en la todavía hoy influyente Internacional Situacionista (IS). A través de ambas, un invisible hilo de subversión anti *establishment* conecta a lo largo del siglo XX las vanguardias artísticas del París de primeros de siglo con las propuestas políticas más radicales del punk británico y americano de los 70 y 80, hasta mutar por vía del movimiento antiglobalización, en comunas artístico-

anarquistas como Crass, entrando con pleno derecho en este siglo XXI».

Con este abrumador párrafo comenzaba el planteamiento, estilo tesis universitaria, del informe sobre Punk y Anarquismo, que a lo largo de 30 páginas se extendía a las raíces estructurales del crecimiento del punk en la decadente y conservadora sociedad inglesa de los años 70, a través de la espectacularización del pánico moral llevada a cabo por Malcolm McLaren y John Lydon como brazo ejecutor principalmente, pero heredada de movimientos contraculturales anteriores como los Motherfuckers del Nueva York de los 60 o la Angry Brigade inglesa de los primerísimos 70.

El reportaje surfea entre la tensión situacionista sobre cómo manejar el «capital juvenil» que tanto despreciaba Débord con su IS y el uso provocador de la «celebridad» que aprendió McLaren manejando a los New York Dolls en la Gran Manzana. La respuesta a este experimento social solo podía dar lugar a dos salidas: la autocombustión, al modo del *No Future* de Johnny Rotten en el single de des-



■ The Clash sin Mick Jones y con Bernie Rhodes (dcha.) <https://rojoynegro.info/articulo/informe-especial-45-anos-de-punk-y-anarquismo-1a-parte/>

LA RESPUESTA A ESTE EXPERIMENTO SOCIAL SOLO PODÍA DAR LUGAR A DOS SALIDAS: LA AUTOCOMBUSTIÓN, AL MODO DEL NO FUTURE DE JOHNNY ROTTEN O LA ASIMILACIÓN POR EL SISTEMA DE LA REBELDÍA JUVENIL IMPLÍCITA COMO EN EL CASO DE HENRY ROLLINS

pedida *Holiday in the Sun* de los Sex Pistols, o la asimilación por el sistema de la rebeldía juvenil implícita como en el caso de Henry Rollins (líder icónico de los americanos Black Flag) reconvertido más tarde en otro «influencer» más de la industria de Hollywood, con presencia en numerosos shows de televisión y series de éxito.

Es más, la agria polémica judicial que ha salpicado las páginas de cotilleo en los últimos meses entre John Lydon de un lado y Paul Cook y Steve Jones por otro, a cuenta de la serie de TV *Pistol* a dirigir por Danny Boyle (*Trainspotting*, *Slum Dog Millionaire*, *Yesterday*), el biopic a producir nada menos que por Disney, al que se oponía sin éxito Johnny Rotten, parecería confirmar el destino fatal de cualquier insurgencia juvenil que pretenda manejar conceptos como la «celebridad», como en su

día predijo Guy Debord en los puntos 64 y 160 del Manifiesto Situacionista.

No sin razón, en esta línea emergería la autocrítica punk cuando Crass atacaba virulentamente a The Clash con el single «White Punks on Hope» en los estertores del movimiento, allá por 1979, al quejarse con estas líneas: «They said that we were trash. Well the name is Crass, not Clash. They can stuff their punk credentials. Cause it's them that take the cash¹» en un consistente desafío anticomercial que volvía a reconectar el punk con el atentado de la Internacional Letrista contra lo que significaba la Academia de censura mental y artística en el siglo XX, y por el lado «arty» de la propuesta, con los vanguardismos franceses del comienzo de siglo (del surrealismo al dadaísmo).



■ Anarco-punks manifestándose en junio de 1995. <https://www.briega.org/es/entrevistas/punk-a-solidaridad-anarquismo-brasil>

Que el Punk se ha transformado en mercadotecnia desde el mismo día en que los Pistols surcaban el Támesis, cantando *God Save the Queen* en el jubileo del 77, es una obviedad. Camisetas, pósters, chapitas, moda, personajes pintorescos para costumbrismos en pantalla, son el pan nuestro de cada día. Tanto es así que, aunque el informe que referimos se elaboró por motivos universitarios ajeno a cualquier efeméride, es ahora cuando la España progre de la cultura oficial lo vuelve a resucitar, y se publica por primera vez *Dios Salve a los Sex Pistols*, el jugoso anecdota-rio escrito a vuelapluma con sus protagonistas por Fred y Judy Velmorel en el ahora lejano 1978. Lo Punk sigue ven-diendo, y ¡a buen precio!

Y es que ni siquiera el icono anticomercial del punk que representaron Crass pudieron escapar de su comer-cialización por el sistema. Sin embargo, la diferencia está en la forma de gestionarlo. En particular, su poderoso logo (creación del diseñador Dave King, compañero en la school art de Penny Rimbaud y Gee Vaucher) diseñado ini-cialmente para aparecer en la portada del libreto de su primer álbum con el título de *Christ's Reality Asylum and Les Pommes de Printemps*, que se convirtió en objeto de deseo de los famosos durante este siglo XXI incluyendo

a Naomi Klein, David Beckham o Angelina Jolie, y comer-cializado sin permiso alguno por grandes cadenas ameri-canas como Wal-Mart o Urban Outfitters (la tienda online favorita de las bloggeras inglesas y americanas), frente a lo que Rimbaud respondía en la revista Vice:

«Representaba la muerte o destrucción del Estado, la Familia y la Iglesia. He estado en todo el mundo y en todas partes, en algún sitio, acababa viendo el logo. Hay gente que aún tiene interés en saber qué significaba entonces y en lo que aún puede significar. Eso está bien. La comer-cialización que no me gusta y nunca me ha gustado es la de las grandes marcas de moda de Nueva York, que copian muchos trabajos de Gee y hacen collages y luego vestidos y los venden. Sin embargo, no me importó que Wal-Mart lo pirateara. Prefiero que la gente compre en Wal-Mart camisetas de Crass antes que de Coca-Cola; mejor que vayan por ahí llevando algo que significa algo para ellos. Al respecto de esto soy ambivalente. Wal-mart me irrita, pero por otro lado, en fin... ¡genial! ¡Que se vea!»

Claro que no todo el entorno de Crass se pensaba así. En 2010, el bajista Pete Wright estuvo a punto de llevar todo su legado a los tribunales de la Reina, lo que hubiera significado el mayor contrasentido de la historia, por la

EL PUNK SIRVIÓ DURANTE DÉCADAS COMO CARBURANTE Y RETROALIMENTACIÓN DEL MOVIMIENTO «SQUATTER» (OKUPA) EN TODA EUROPA

aparición de una edición remasterizada de los trabajos anteriores hasta su final discográfico en 1986, que finalmente sí apareció bajo el título de *The Crassical Collection* el pasado 2020.

El punk y la acción directa del movimiento «okupa»

Pero este diagnóstico tan sombrío para la esperanza en la rebeldía juvenil llevada a su máximo exponente nihilista que encarnó el punk, sin dejar de ser cierto parcialmente, no puede ensombrecer los logros e hitos de la encarnación libertaria que han perdurado en el tiempo, lejos de la hoguera de redención del «Gran Timo del Rock & Roll».

De entrada, el punk sirvió durante décadas como carburante y retroalimentación del movimiento «squatter» (okupa) en toda Europa, enganchando directamente con la crítica Letrista contra urbanistas como Le Corbusier, ya que está probado que ya desde el siglo XIX la arquitectura y el urbanismo se utilizaron como cordones sanitarios de contención del proletariado amenazante. Cuando los letristas calificaban a Le Corbusier de «constructor de suburbios» y su supuesta Ciudad Radiante era descalificada como experimento autoritario de ingeniera social, si la IL arengaba que «La decoración determina los gestos; construiremos casas apasionadas», afirmando la necesidad de destrucción del orden maquinal capitalista, Johnny Rotten asustaba al mundo con su apocalipsis de destrucción (anunciada ya tiempo antes) desde su primer disco, encarnándose en un Anticristo vociferante que escupía: «Tu sueño de futuro es un diseño comercial» (¿el de Le Corbusier?).

Escribía el imprescindible John Savage en su libro *England's Dreaming. Los Sex Pistols y el Punk Rock*, de 2009: «En julio de 1975 se estimaba que, de los 50.000 squatters que había en el país, el sesenta por ciento estaban en Londres. Las ocupaciones de casas eran una opción ideológica -basada en la idea de futilidad y estupidez del trabajo- además de ser una solución práctica a la necesidad básica de la vivienda. Con el subsidio de desempleo (UB-40), la



The Slits (no Tan Typical girls).

■ <http://www.eslocotidiano.com/articulo/tachas-406/>

ocupación de casas hizo posible y asequible vivir en Londres central. Esta accesibilidad aceleró la movilidad dentro de la urbe», e impulsó la aparición masiva y visible del movimiento punk.

Aunque la llegada de Margaret Thatcher al poder en 1979 aceleró la gentrificación del centro, y pueda achacarse que la conexión punk-squat fue meramente coyuntural, lo cierto es que en otros lugares de Europa donde existían condiciones urbanísticas similares (Holanda, Hamburgo, Berlín) el fuego del punk retroalimentó la pervivencia del movimiento okupa, con singular trascendencia para nosotros en el Madrid de los 80.

Con la gimnasia revolucionaria contracultural que facilitaron los ateneos libertarios de los 70, y su paulatino cierre con la llegada del PSOE al poder, y con la lección aprendida en 1985 del desalojo violento de la calle Amparo 83, en la primavera de 1987, el movimiento de ateneos, coordinado a través de la Asamblea de Okupas de Madrid (AOM), con el apoyo de colectivos anti-OTAN y, por supuesto, de legiones de punkis sin futuro y sin casa, conectados con las constantes protestas del movimiento estudiantil de la época, redobló su actividad con okupaciones suce-



sivas en la Ronda de Atocha, Argumosa, Madera y, sobre todo, en el Puente de Vallecas tras dos meses de negociaciones con el alcalde Barranco del PSOE. Después de 100 días de la Casa Popular de Arregui, en Vallecas, y la consolidación del Movimiento Autónomo en la capital, el desahucio final acabó con la AOM y una constatación evidente: Las ocupaciones no eran un fin en sí mismo, sino una forma de aglutinarse -y a la vez una escuela de resistencia civil y autogestionada- frente a unas instituciones democrático-burguesas devoradoras.

Según recogía la revista Sabotaje: «Entendíamos que había más cuestiones en la calle que la okupación, temas que nos afectan de lleno: la mili (o la PSS²), la represión en aumento, los asesinatos policiales en Aluche, Villaverde, Leganés..., el patriarcado, el resurgir de grupos fascistas... Estaba claro que nos habíamos quedado pequeños para una historia tan grande».

Esta interseccionalidad, por utilizar términos actuales, es la que se acaba aglutinando en torno a las protestas antiglobalización de principios de siglo XXI y finales del XX, y la que, estirando el chicle, llega hasta nuestros días con los movimientos «Okupa la Plaza».

LAS OCUPACIONES NO ERAN UN FIN EN SÍ MISMO, SINO UNA FORMA DE AGLUTINARSE -Y A LA VEZ UNA ESCUELA DE RESISTENCIA CIVIL Y AUTOGESTIONADA- FRENTE A UNAS INSTITUCIONES DEMOCRÁTICO-BURGUESAS DEVORADORAS

LAS INFLUENCIAS LIBERTARIAS TAMBIÉN SE EXTIENDEN A LAS CONTRACULTURAS IDENTITARIAS AL OTRO LADO DEL ATLÁNTICO, EN LOS AÑOS 80 CON UN CRUCE IMPENSABLE HASTA AQUEL MOMENTO ENTRE LOS PUNKS BLANCOS DE LA GRAN MANZANA Y LOS DESAHUCIADOS NEGROS Y LATINOS DEL BRONX A TRAVÉS DEL EMERGENTE HIP-HOP

Punk-Rap y el «hazlo tú mismo» de la Gran Manzana

En otro orden de cosas, las influencias libertarias también se extienden a las contraculturas identitarias al otro lado del Atlántico, en los años 80 con un cruce impensable hasta aquel momento entre los punks blancos de la Gran Manzana y los desahuciados negros y latinos del Bronx a través del emergente Hip-Hop. Como afirmaba Penny Rimbaud (Crass): «Creo que el equivalente moderno es probablemente el rap negro. De alguna forma, los dientes de oro y el “que te follen, blanco” están más cerca del punk que cualquier otra cosa en el mundo de la música. A mí me da un poco de miedo, pero a la gente le asustaba el punk. Esos tíos están diciendo las cosas tal y como son».

Aunque es difícil localizar huellas libertarias más allá del «Hazlo tu mismo» (DIY), que tanto el Bronx como los punks del Lower East Side de Manhattan compartían en la 2ª mitad de los 70, está muy documentado el cruce de caminos entre ambos colectivos de excluidos sociales. Igual que la falsa creencia popular ha consolidado la idea



■ Afrika Bambaataa en Bogotá durante la cumbre mundial de Arte y Cultura para la Paz en Colombia. Arturo Almanza, via Wikimedia Commons

de que *Rapper's Delight* de SugarHill Gang fue el primer disco de rap, obviando a la imprescindible band de funk The FatBack Band que unos meses antes, en aquel 1979, ya había lanzado el rotundo *King Tim III*, también se cree equivocadamente que el éxito de Blondie con *Rapture* (pomposamente nominado como «el primer disco de rap en llegar al n° 1»), fusionando el mundo blanco de la «new wave» neoyorquina con el universo del Bronx representado por Grandmaster Flash, no fue necesariamente el verdadero engarce entre ambas comunidades, que perduraría durante toda la década de los 80 y 90.

Por el contrario, sin discusión, el trabajo sucio y de campo del mestizaje cultural lo trajo el talento visionario de Afrika Bambaataa, cuando el impacto de su *Zulu Nation Throwdown* trascendió al downtown de Manhattan, llamando la atención del reciente sello independiente Tommy Boy, y por otro lado del artista de graffiti Fred Brathwaite, quien lo invitó a actuar en una nueva galería abierta en Tribeca a comienzos de 1981, llamada Mudd Club, según contó él mismo en el legendario reportaje «Afrika Baambaatta's Hip-Hop» de Steven Hagle para el *Village Voice* el 21-9-1982, y que permanece como la primera vez en que el término «Hip Hop» aparecía reflejado en la prensa.

De ese contacto con la dimensión «arty» del bajo Manhattan, y de la mano del muy relacionado Fab Five Freddy, es que Bambaatta empezó a extender su presencia ante audiencias blancas, evolucionadas desde el punk del CBGB y la «blank generation» al movimiento «no wave» y artistas como Thomas Dolby, el *cameo* funk de David Bowie y las producciones de Brian Eno, a clubes más masivos e influyentes como el Ritz (con el grupo de Malcolm McLaren, Bow Wow Wow), The Roxy, Danceteria, Peppermint Lounge, etc.

Y es con esa perspectiva crossover, que en paralelo construye la fusión definitiva, con la que abandona el «electric boogie» de los comienzos del hip-hop en el barrio para crear el «electrofunk», tomando elementos de la melodía de *Trans Europe Express* y las bases rítmicas electrónicas del *Numbers* de los alemanes Kraftwerk, líneas de películas como *El Bueno, El Feo y el Malo*, porciones de rock lisérgico británico (grupos como Babe Ruth) y del universo funk dislocado de George Clinton, y lanzar así el artefacto definitivo *Planet Rock* que cambiaría la historia de la música y de las tribus urbanas para siempre.

Tanto es así que, al año siguiente, en el *New York Music Seminar* de 1982 en Nueva York, el propio McLaren sorprendería a su audiencia al afirmar que: «Planet Rock es la música de raíces folk más importante ahora mismo. La



■ Tienda de discos de Rough Trade en el Oeste de Londres

única música que está saliendo de la ciudad de Nueva York que retrata y se relaciona directamente con ese tipo que va con su radio cassette (ghetto blaster) caminando por las calles. El disco es como una historia de aventuras. Si Elvis Presley era eso en los 50, entonces Afrika Bambaataa lo es en los 80. Si tiene como ese aire mágico en el aire es porque no está atrapado y preconditionado por lo que un disco de música popular debe ser».

Que en la capital financiera del mundo, se diera una confluencia de universos tan distantes puede no responder a una perspectiva libertaria tradicional, cierto, sino por el contrario a meras expresiones de libertad artística dentro del objetivo común de amasar dólares, propio del capitalismo feroz, pero esta fractura del prejuicio racial que trajo ese mestizaje, estuvo pivotada sobre todo en el florecimiento de sellos independientes que seguirían la misma senda, rompiendo la brecha cultural impuesta por las multinacionales del disco hasta ese momento. Como en el caso de Crass, vivimos en el sistema, pero no significa que no podamos utilizar el sistema contra el sistema.

De origen judío blanco, el productor Rick Rubin cruzó la frontera racial desde el lado contrario. De sus inicios con la banda de punk hardcore Hose, pasó a fundar, con el avisado manager y productor negro de Manhattan Rus-

sell Simmons, el legendario sello Def Jam, haciendo despegar el hip-hop en la escena de sellos independientes, que había sido rechazada inicialmente por la gran industria, produciendo primero a celebridades underground como LL Cool J o T-La Rock, y luego ampliando horizontes al fusionar sus dos pasiones musicales rebeldes, el hardcore y el rap (Public Enemy y Anthrax en el mítico *Bring the Noise*, pero sobre todo a RUN DMC con Aerosmith en el éxito mundial *Walk this Way*) y hasta sirviendo de DJ inicial para los tempestuosos Beastie Boys que consolidarían definitivamente la presencia blanca en el Hip-Hop originariamente negro y latino.

Rough trade:

«do it yourself» en los medios de producción

A diferencia de Nueva York el universo independiente de producción musical no tenía una barrera racial que cruzar en UK. Ya había nacido saltándola, desde el éxito multitudinario del festival «Rock contra el Racismo» de junio de 1978, por más intentos iniciales de la extrema derecha del «National Front» por apropiárselo. Así que la ambición revolucionaria se orientó más a cómo mantener los valores éticos libertarios del asociacionismo y el cooperativismo en los medios de producción.



■ <https://vinilosblankgeneration.com/versiones-del-punk-en-espanol>

En febrero de 1976 un licenciado de Cambridge llamado Geoff Travis, tras quedar impactado con el célebre *City Lights* en un viaje a San Francisco, funda una pequeña tienda discos en el Oeste de Londres, con un «sound-system» de segunda mano a lo jamaicano, en línea con el paisaje urbano del barrio aledaño a Portobello donde estaban, unos sofás y un pequeño montón de discos coleccionados a mano. «Era esa cosa situacionista de “convierte tu trabajo en un juego”. Vivíamos de okupas así que lo único que nos importaba era reunir algo de pasta para comer e ir los conciertos. Imagina eso en el Londres de hoy», confesaba el mismo al diario *The Guardian* hace unos pocos años.

Luego llegó a la tienda el *Spiral Scratch*, el EP independiente de debut de los Buzzcocks, y Travis comprendió que la casi autoedición en pequeñísimos sellos se abría como una nueva constelación de la que la tienda, y enseguida el sello discográfico, podía convertirse en centro de reunión, bajo unos principios morales completamente ajenos a la industria capitalista: la ética punk del «hazlo tú mismo», el feminismo, la transgresión izquierdista y un cierto igualitarismo marxista que auspiciaba un reparto inicial al 50% de los beneficios con los artistas. Algo insólito en la industria musical. Sobre todo, a raíz del sonado éxito comercial del álbum de debut *Inflammable Material* de los insurgentes de Belfast, Stiff Little Fingers, que lanzó definitivamente la viabilidad económica del proyecto en sus inicios.

A este éxito no fue ajena la llegada al equipo de Richard Scott en 1977. Mucho más revolucionario y anarquista declarado, envuelto en la escena jamaicana londinense, que llegó incluso a manejar por un tiempo a los populares Third World. Richard comprendió enseguida que el proyecto de sello discográfico independiente no podría subsistir sin una plataforma de distribución nacional que no pasara por los voraces canales capitalistas habituales. Así que, en paralelo fundó la distribuidora «The Cartel» como una cooperativa entre distintos sellos independientes, sin «estrellas» de la música, y sin codicia, pensando en carreras artísticas a largo plazo sobre los valores comunes.

Durante el periodo 1978-1982 sello y distribuidora funcionaron de la mano, alumbrando al mundo una pléyade de la mejor música «libre» que el mundo haya conocido. Grupos de todo pelaje entre el post-punk histriónico y la emergente electrónica dejaron su impronta en la historia de la música pese a no contar con éxito comercial declarado, hasta que la inercia de la ambición de disfrutar del estatus de «estrella» con el que juega la ilusión capitalista, acabó quebrando el avisado sello del utópico Travis, cuando el narcisismo de Green Gartside de la banda Scritti Politti saltó la banca gastando la desmedida cifra de 60.000 libras en producir *The Sweetest Girl* para alcanzar solo el puesto 64 en popularidad en las listas, para acabar marchándose a las multinacionales Virgin y WEA. El mismo camino que siguió su gran icono indie The Smiths, aunque el que firmaría en solitario finalmente con EMI sería su

cantante Morrissey. Tratar de competir de tú a tú con una industria corrupta desde unos valores éticos, cuando tú estás fuera de ella, es lo que tiene.

Esa doble perspectiva sobre el concepto «subversión» entre la visión anarquista de la herencia capitalista que tenía Scott («exprímelo») y socialista-marxista de Travis («equilibrarlo») es una tensión entre lanzarse a hacer pop de consumo o mantenerse fieles en el rechazo a la comercialidad impuesta, que se aprecia muy claramente en el documental de la BBC-4 de 2009 *Do it yourself: The Story of Rough Trade*. Aunque The Cartel mantuvo el ecosistema independiente de distribución hasta su disgregación definitiva a comienzos de los 90 sin un motor artístico que lo aguantara, y Travis reinventó el sello con la ayuda de Jeanette Lee (miembro original de P.I.L. y habitual de los tiempos de McLaren y Westwood en King's Road en los 70) y tuvieron éxito comercial con grupos como The Pulp, The Strokes, The Cranberries o the Libertines en los 90, su propuesta ya era solo otra bocanada de pop comercial, aunque fuera de calidad, pero nada cercana a los inicios subversivos con el punk.

Pese a resultar fallida y demostrar una y otra vez cómo jugar con conceptos como «fama» o «celebridad» entre los neones capitalistas, resulta una misión imposible y menos en un campo tan egocéntrico como el arte; esta experiencia única legó para la posteridad la ilusión de que un mundo mejor sí es posible, y de ella debemos aprender para no repetir los mismos errores.

¡Las riot grrrls!: «no hemos venido a tener sexo con la banda, nosotras somos la banda»

Aunque tal vez un hombre no sea el más indicado para trasladar a fondo lo que supuso de revolucionario levantar el estigma femenino en un mundo netamente masculino de la música (como cantaba James Brown), lo que significó para todas aquellas mujeres acabar con el paradigma de la «groupie» o la «muñeca» que había predominado hasta la llegada del punk en el negocio del espectáculo, y más en el musical, hasta el punto de convertirse en pieza fundamental de las luchas feministas mundiales contra el patriarcado en la actualidad, no podíamos terminar sin una referencia a ellas y su gran lucha aunque sea breve, porque precisa de un reportaje propio.

Seguramente todo el mundo tenga en mente que la primera en reivindicar el desgarró de la identidad femenina fue Janis Joplin, que Patti Smith lo convirtió en poesía, que

Debbie Harry con Blondie caricaturizó el estereotipo machista hasta darle la vuelta, que Chrissie Hynde y sus Pretenders preservaron la autonomía, pero también el hecho diferencial de la feminidad y que Siouxsie llegó a tener una presencia escénica tan dominante que eclipsó a toda una generación. Son referentes universales, sin olvidar la epopeya afroamericana de Billie Holiday a Nina Simone.

Pero tras ellas hay una constelación surgida en los años 70 y 80 en Europa de heroínas de hierro autodefiniendo su nueva identidad como Poly Styrene & X-Ray Spex, The Slits, The Raincoats, Delta 5, Lora Logic, Poison Girls, The Au Pairs, The Mo-dettes, Passions, Kleenex, Pauline Black & the Selecter, casi todas ellas en UK, sin olvidar a nuestras Vulpes, ni a Nina Hagen ni a las rusas Pussy Riot ya en los 2000, y otra lista de nombres imprescindibles en USA en los 80 y sobre todo 90s como Bush Tetras, Pussy Galore, Bikini Kill, Bratmobile, Slunt 6, LV, Kim Gordon & Sonic Youth, etc. unida a colaboradores masculinos necesarios como Kurt Cobain (que por entonces salía con Tobi Gail) o Fugazi, desde las que germinará el movimiento hoy mundial «Riot Grrrl» fundado desde el mundo del fanzine por Kathleen Hanna y Toby Vail (luego Bikini Kill) y Molly Neuman y Allison Wolfe (luego Bratmobile), aunque las políticas identitarias ya habían nacido realmente a comienzos de los 70.

De todas ellas, probablemente el grito liberador de la mestiza Poly Styrene en *Oh, Bondage!, Up Yours!* y luego en la definitiva *Identity*, es el que más se asemeja al pistoletazo de salida que representó aquel concierto de los Sex Pistols en el Manchester de 1976 para 50 personas, con el que cambió la historia, tal y como se narra en el estuendo y reciente documental sobre su vida *I'm a Cliché*. Tal y como escribía la historiógrafa punk y música Vivien Goldman en su imprescindible *La Venganza de las Punks* (Ed. Contra, 2020): «Mientras la forma de un, esperemos, futuro liderazgo más justo empieza a tomar forma, la bruja, la amazona o la valquiria que tenemos dentro es llamada a regresar a las barricadas. Las mujeres del punk han cantado sobre estos problemas desde que empezó el movimiento, y aún lo hacen».

Notas

¹ Dijeron que éramos basura. Bueno, el nombre es Crass, no Clash. Ellos pueden presumir de credenciales punk, porque son ellos quienes se llevan la pasta.

² PSS: Prestación social sustitutoria.



El mecenazgo bien entendido

C O N S T A N T I N O B É R T O L O *

El mecenazgo, que por su tradicional vinculación al arte otorga a los nuevos y viejos mecenas un claro prestigio social y político del que se desprenden beneficios de todo orden, debe ser entendido hoy como una herramienta de ingeniería fiscal en la que el juego de deducciones, exenciones y donaciones permite viejas y nuevas formas de asociación – el voluntariado, el crowdfunding- entre el espacio de lo privado y lo público en las que, paradójicamente, el beneficio mayor siempre recae sobre los propietarios del excedente monetario que el mecenazgo implica dando así cumplimiento, en clave económica, al verso La avaricia comienza en el dar que el poeta Vladimir Holan escribió en su momento.

La sociedad libertaria, establecida sobre cualquiera de sus sistemas económicos (mutualismo, comunismo, o la combinación de ellos), es la única que garantiza la actividad creadora del hombre, en cualquiera de las actividades que éste realice. La ideología anarquista rechaza el arte surgido del “mecenazgo” por considerarlo servil, inseguro para el artista pues depende de los gustos e intemperancias del mecenas, y, además fractura el principio de la igualdad de los seres humanos al propiciar amos y subordinados.

Miguel Montoya, *Arte y Anarquismo*.

I.-Introito.

El mecenazgo, según la wikipedia, es un tipo de ayuda que se otorga a artistas, literatos o científicos, a fin de permitirles desarrollar su obra. Ese apoyo, aunque se pretenda desinteresado, pues el mecenas que concede la ayuda no exige a los beneficiarios ningún tipo de devolución económica, puede proporcionar un retorno de carácter íntimo (el placer estético, moral o intelectual, o la satisfacción de la vanidad), además de favorecer el conseguimiento de un alto prestigio social del que se desprenden beneficios directos e indirectos. En

la actualidad el tema del mecenazgo, como veremos, más allá de su condición altruista se presenta estrechamente relacionado con el campo de la fiscalidad y más en concreto con la casuística de las deducciones o exenciones de impuestos.

En el mundo antiguo el desarrollo del arte está estrechamente relacionado con el poder político o religioso por ser estos los dos espacios en donde se asienta principalmente «el excedente económico» que tal actividad requiere. Lo que entendemos por mecenazgo moderno surge al arrimo de los tiempos, realidades e imaginarios renacentistas. Los artistas gozan de una protección de poderosos mecenas que les permite, además de mantener un nivel de vida y un prestigio superiores al de los simples artesanos, conformar un entendimiento del arte y de la figura del artista como elementos de una esfera de alta distinción.

La práctica del mecenazgo por su vinculación con el arte otorga a los nuevos y viejos mecenas un claro prestigio social del que se desprenden beneficios de todo orden. Aparece así, al lado de la aristocracia de sangre, una nueva aristocracia cultural fuertemente ligada a la osten-



■ Maecenas, Gaius Cilnius. Autor desconocido, via Wikimedia Commons

tación de la riqueza en la que el mecenazgo forma parte. Una situación que se mantendrá al menos hasta después de la Revolución Francesa cuando la emergencia del capitalismo, el primer desarrollo industrial, y la aparición del mercado como nuevo motor de las artes altera el mapa de las relaciones entre la cultura y la economía sin que esto suponga la desaparición del mecenazgo como institución que apoya a artistas y proyectos que no cuentan con los medios económicos suficientes para realizar su actividad.

El entendimiento del mecenazgo como una acción de carácter altruista, perteneciente al espacio de la mera individualidad, aborda la cuestión desde una simple perspectiva ética ligada a la generosidad unilateral del mecenas que la sociedad retribuye otorgándole reconocimiento social. Cuando ese reconocimiento se concreta en términos fiscales como es la deducción o exacción de impuestos, el mecenazgo abandona el terreno propio de la ética para devenir una cuestión económica entrando así en consideración aspectos de clara naturaleza política que requieren un análisis desde el que ponderar sus efectos, deseables o indeseables, sobre el colectivo social en el que el mecenazgo tiene lugar.



■ Portada de la revista Ajblanco, 1976. <https://www.ajblanco.org>

II.- Algo de Historia

Cayo Mecenas (70-8 a.C.), fue un noble romano de origen etrusco, confidente y consejero político de Augusto. El apoyo y la protección brindados a jóvenes poetas, como Horacio, al que descubrió o Virgilio, quien escribió sus *Geórgicas* en su honor, acabaría por hacer de su nombre, Mecenas, un sinónimo de aquel que fomenta y patrocina las actividades artísticas de manera desinteresada. Acaso el primer y claro ejemplo de cómo el altruismo puede convertirse en un buen procedimiento para conseguir reconocimiento, prestigio y popularidad.

Joseph Pulitzer (1847– 1911), fue un editor estadounidense de origen judío-húngaro cuyo nombre ha quedado asociado a los Premios Pulitzer, que todavía hoy suponen una fuente de enorme prestigio cultural. Menos conocido es el hecho de que en 1885 Pulitzer puso en marcha a través de uno de sus periódicos, *The New York World*, una campaña de mecenazgo popular recabando la colaboración económica popular para financiar la construcción del necesario pedestal que la famosa Estatua de la Libertad, enviada por Francia como obsequio de Francia a Norteamérica, requería y cuyo coste nadie

EL DON QUE OFRECE O REPRESENTA EL MECENAZGO SE QUIERE PRESENTAR COMO UNA FORMA DE COMPROMISO/RESPONSABILIDAD ENTRE LA RIQUEZA Y LA COMUNIDAD LEGITIMANDO AQUELLA EN ARAS DE ESE EXCEDENTE ALTRUISTA QUE EL MECENAS APORTA A LA SOCIEDAD

HOY, BIEN O MAL ENTENDIDO, EL MECENAZGO, COMO LA CARIDAD, EMPIEZA POR UNO MISMO Y ACABA EN LAS CORRESPONDIENTES DEDUCCIONES DE BASE IMPONIBLE DE LA DECLARACIÓN DE LA RENTA

estaba dispuesto a sufragar. La campaña fue un éxito: se recogieron pequeñas donaciones de 125.000 personas y se recaudaron 102.000 dólares. Fue así, podríamos decir, que inventó oficialmente el *crowdfunding*: la financiación de proyectos mediante microdonaciones de carácter popular.

El Instituto de Investigación Social, al que se adscribe la conocida Escuela de Frankfurt, fue fundado en 1923 con las aportaciones económicas de los comerciantes y mecenas Hermann y Felix Weil.

En abril del 2017, La Asociación Cultural Ajoblanco consiguió en cuarenta días cerrar con éxito la campaña de mecenazgo que inició al conseguir 37.079 euros de 1.179 mecenas, lo que permitiría financiar la impresión de los 50.000 ejemplares del número uno de la nueva revista Ajoblanco.

En 2018, unos pocos vecinos de un pequeño pueblo burgalés solicitan mediante una noticia en la prensa ayuda para la Restauración del Retablo Mayor de la Iglesia de San Román, una joya renacentista de 1575 del arquitecto y escultor Juan de Esparza, exponiendo su objetivo mínimo: 10.000€ para poder iniciar los trámites correspondientes

con la empresa adjudicataria. Pocos meses más tarde el objetivo se alcanzaría con largueza.

Amancio Ortega, el empresario de Inditex (1.272 millones de beneficio en el primer semestre del 2021), dona en el 2019, según recoge la prensa,¹ 300 millones para equipamiento médico contra el cáncer. A los pocos días, las críticas vertidas por Pablo Iglesias, el líder de Podemos, durante un mitin en Palma generan un amplio revuelo en el resto de formaciones políticas al considerar que «una democracia digna no acepta limosnas de multimillonarios» mientras la ministra de Hacienda, María Jesús Montero, sin embargo, destaca que no ve incompatibilidades entre tener una fiscalidad justa y hacer donaciones a los servicios públicos y el presidente de la Junta de Extremadura, Guillermo Fernández Vara, matiza que «la salud de los españoles no puede depender de que Zara venda o no». Un tema sobre el que la Plataforma en Defensa de la Sanidad Pública tiene pocas dudas: «El sistema sanitario público no debe depender para su funcionamiento de donaciones más o menos altruistas, sino que los recursos deben salir de los impuestos [...] no puede ser que alguien ajeno al sistema decida cuánto y dónde se invierte».

Se valore como se valore la donación, en cualquier caso es evidente que «El dilema Amancio Ortega» introdujo la cuestión del mecenazgo en el seno de nuestra sociedad. Alguien llegaría incluso a opinar que fue precisamente esa gran repercusión mediática y política que se produjo alrededor de este hecho la mejor aportación de Amancio Ortega a la historia del mecenazgo. La polémica estaba servida.

El mecenazgo, dejando aparte sus posibles, aunque cuestionables valores altruistas, ha venido considerándose tradicionalmente como mecanismo y estrategia para afirmarse uno mismo en un contexto social donde la estima, la dignidad, la generosidad, el rango, el prestigio, la elegancia y el compromiso con la comunidad tienen su sitio y valor. Valores simbólicos pero que indudablemente tiene su relación con lo económico, aunque no de manera directa, es decir, grosera. El don que ofrece o representa el mecenazgo se presenta, se quiere presentar, como una forma de compromiso/responsabilidad entre la riqueza y la comunidad legitimando aquella en aras de ese excedente altruista que el mecenas aporta a la sociedad. Al arropar las artes, y en tanto el arte sigue perteneciendo al orden de lo sagrado, el mecenas se sacraliza, se eleva, se desmonetiza y la riqueza se presenta como una gracia, como algo más allá de lo simplemente material. Como una ofrenda. Pero,

aunque esta visión tradicional del mecenas y el mecenazgo sigue estando presente y los numerosos argumentos a favor de Amancio Ortega serían buena prueba de ello, no deja de ser una sombra del pasado. Hoy el mecenazgo pertenece más al mundo de la Hacienda y la declaración de impuestos que al de los buenos sentimientos. De aquel aire de caridad y desprendimiento económico que acaso alguna vez tuvo apenas quedan ecos y fantasmas. Hoy, bien o mal entendido, el mecenazgo, como la caridad, empieza por uno mismo y acaba en las correspondientes deducciones de base imponible de la declaración de la renta.

Se insiste al abordar el tema, y esa insistencia parece evidenciar cierta incomodidad o deseo de librarse de sospechas, en subrayar las diferencias entre los conceptos de mecenazgo y patrocinio, tan propio de la publicidad, haciendo ver que este último responde a una actitud de marketing comercial. Pero en una realidad capitalista en la que el dinero convierte todo en mercancías con valor de cambio las fronteras entre ambos territorios resultan más confusos y lábiles de lo que muchas veces se pretende por más que las legislaciones al respecto tratan de delimitar uno y otro territorio.

III.-El mecenazgo hoy o La sociedad como Mecenas.

El entendimiento tradicional de la figura del mecenas permanece presente en nuestra sociedad, ya se trate de la acción de una persona física o de una persona jurídica. Pero hoy el mecenazgo se despliega con especial fuerza y relevancia a través de dos fenómenos que, si bien tienen su origen, en tiempos de antaño, vienen ocupando en estos últimos tiempos el centro de la acción social de lo que puede llamarse *neomecenazgos de participación plural*: el voluntariado y el *crowdfunding*. El fenómeno del *crowdfunding* tiene su fundamento en la cantidad de donantes que se convoca con el objeto de reunir el logro económico requerido para la financiación de un proyecto concreto. Ejemplos como los de Pulitzer o los vecinos de San Román para la restauración del retablo parroquial han permitido hablar de «la sociedad como mecenas» en función del éxito cuantitativo y cualitativo de este tipo de iniciativas de las que cabe destacar su capacidad como factor movilizador y cohesionador. Su característica principal es el hecho de centrar sus campañas ya no en los grandes donantes si no hacia comunidades de individuos que comparten un interés común. De manera un tanto maliciosa no falta quien defina el *crowdfunding* como un consumo masivo de bondad.

DE MANERA UN TANTO MALICIOSA NO FALTA QUIEN
DEFINA EL *CROWDFUNDING* COMO UN CONSUMO
MASIVO DE BONDAD

El otro fenómeno que viene a caracterizar la tendencia dominante en el mecenazgo actual es el voluntariado, que está directamente relacionado con las prestaciones de servicios, es decir, con la donación del tiempo de trabajo personal para efectuar un proyecto con valor social y que el estado o sus instituciones no lleva a cabo por diversas razones. Es llamativo que este tipo de «donación de tiempo y saberes» no se recoja en nuestra actual legislación, que solo hace referencia a «donativos y donaciones dinerarios, de bienes o de derechos». Este no reconocimiento legal de ese tipo de prestaciones sociales deja en evidencia la desconexión existente entre la legislación y la realidad social al olvidar por ejemplo las prestaciones de servicios gratuitos efectuados tanto por personas físicas como por personas jurídicas.

IV.-Leyes y dineros.

El régimen Jurídico sobre el que descansan las cuestiones del mecenazgo gira alrededor de dos leyes: la *Ley 30/1994 de Fundaciones y de Incentivos Fiscales a la Participación Privada en Actividades de Interés General* que tiene carácter de antecedente y está centrada en el tema de las Fundaciones; la *Ley 49/2002, de Régimen Fiscal de las Entidades sin Ánimo de Lucro y de los Incentivos Fiscales al Mecenazgo* que ya recoge expresamente el concepto de mecenazgo, y un Real Decreto-ley 17/2020, *por el que se aprueban medidas de apoyo al sector cultural y de carácter tributario para hacer frente al impacto económico y social del COVID-2019*, que sería hasta el momento la pieza jurídica de mayor actualidad. Este corpus jurídico sin embargo resulta insuficiente para aclarar y resolver toda la casuística que el mecenazgo, en cuanto piedra básica de la llamada Economía Social supone. Insuficiencia que el propio Ministro de Cultura ha venido a reconocer en su declaración ante la Comisión de Cultura y Deporte del Congreso de los Diputados del 30/09/2021: «Los países de nuestro entorno han modificado su regulación del mecenazgo cultural incrementando los incentivos fiscales para aumen-

ESTE CORPUS JURÍDICO SIN EMBARGO RESULTA INSUFICIENTE PARA ACLARAR Y RESOLVER TODA LA CASUÍSTICA QUE EL MECENAZGO, EN CUENTO PIEDRA BÁSICA DE LA LLAMADA ECONOMÍA SOCIAL SUPONE

tar la implicación del sector privado en la financiación de la cultura. La falta de adaptación de nuestra normativa supone minorar la competitividad de nuestras industrias creativas y culturales y por ello la aprobación de una Ley de Mecenazgo sería clave para dar visibilidad e impulsar el mecenazgo cultural en nuestro país».

La Ley 30/1994, en la Exposición de Motivos, ya recogía, además de la necesidad de actualizar la legislación sobre fundaciones, la de estimular la iniciativa privada en la realización de actividades de interés general. La Ley 49/2002 es ya claramente una ley de mecenazgo, concepto que entiende y define en su artículo primero al precisar el objeto y ámbito de aplicación: «A efectos de esta Ley, se entiende por mecenazgo la participación privada en la realización de actividades de interés general».

La misma ley establece la nómina de las entidades no lucrativas: las Fundaciones, las Asociaciones declaradas de utilidad pública, las organizaciones no gubernamentales de desarrollo y las federaciones deportivas; determina los incentivos fiscales aplicables a los donativos, donaciones y aportaciones que se hagan en favor de una serie de entidades que abarcan desde el Estado, las Comunidades Autónomas y las Entidades Locales hasta las universidades públicas y los colegios mayores adscritos a las mismas, pasando por el Instituto Cervantes, el Institut Ramon Llull, siendo la nómina de entidades no lucrativas uno de los ejes sobre los que se levantan las críticas a la Ley al considerarlas insuficientes y discriminatorias. Desde el punto de vista fiscal, el verdadero intrínquilis de la ley se encuentra en los artículos 19 y 20, en los que se aborda la deducción de la cuota sobre la renta de las personas Físicas señalando que los contribuyentes tendrán derecho a deducir de la cuota íntegra el 80% de los primeros 150 euros donados y un 35% del resto de la base de deducción, mientras que en las deducciones del Impuesto sobre Sociedades se determinaba que el derecho a deducir de la cuota íntegra sería del 35 %.

Es necesario, además, considerar la labor de las comunidades autónomas de las Islas Baleares, Comunidad Valenciana y Castilla-La Mancha que han promulgado sen-

das leyes de incentivos fiscales al mecenazgo cultural que «dan cabida entre los sujetos beneficiarios del mecenazgo a las personas físicas o jurídicas que desarrollen actividades culturales excluyéndose el requisito de la ausencia de ánimo de lucro para gozar de dicha consideración»².

Este marco jurídico para el mecenazgo resultaba confuso, insuficiente y poco ambicioso y el cuadro de deducciones que recoge, en comparación con los marcos fiscales del mecenazgo establecidos en países de nuestro ámbito, resulta extraordinariamente reducido.

Frente a esta situación, en este año 2021 se han presentado dos proposiciones de Ley para tratar de encontrar un espacio jurídico más satisfactorio. En la *Proposición de Ley de modificación de la ley 49/2002*, ahora en trámite, presentada en enero de 2021 por el Grupo Parlamentario Plural a iniciativa de Junts per Catalunya y con el apoyo del PSOE y Unidas Podemos, entre otras fuerzas políticas, se proponen algunos cambios importantes. En su Exposición de Motivos, se recuerda que a partir de la crisis del 2008 la situación en el campo cultural ha sufrido de forma grave y continua una política de recortes: «En los años de mayor impacto de la crisis se ha dado la paradoja que mientras las necesidades a cubrir por muchas de las entidades que trabajaban en actividades de interés general aumentaban, los presupuestos públicos destinados a financiarlas se reducían significativamente». Se propone al respecto incrementar las deducciones: en el caso de personas físicas, al 90% para donaciones inferiores a 150 euros y del 30 al 50% para los importes que excedan los 150; en el caso de personas jurídicas, el porcentaje se eleva desde el 35% al 50%. En ambos casos, además, los límites de aplicación de la deducción aumentan, desde el 10 al 20% de la base imponible del contribuyente buscando que «los estímulos alcanzan porcentajes parecidos a los vigentes en otros países de Europa y, particularmente Francia». Así mismo, la ley ampliará los conceptos de donativos y donaciones, incorporando las donaciones de servicios, las donaciones destinadas a la rehabilitación arquitectónica de bienes de interés cultural, las donaciones de espacios naturales protegidos o las donaciones de bienes

EN LOS AÑOS DE MAYOR IMPACTO DE LA CRISIS SE HA DADO LA PARADOJA QUE MIENTRAS LAS NECESIDADES A CUBRIR POR MUCHAS DE LAS ENTIDADES QUE TRABAJABAN EN ACTIVIDADES DE INTERÉS GENERAL AUMENTABAN, LOS PRESUPUESTOS PÚBLICOS DESTINADOS A FINANCIARLAS SE REDUCÍAN SIGNIFICATIVAMENTE



■ <http://canal.ugr.es/noticia/verano-solidario-ugr/>

culturales de autores reconocidos y otorga particular importancia al micromecenazgo dando reconocimiento operativo a las plataformas de *crowdfunding*.

No faltan tampoco las buenas intenciones en la Exposición de motivos en la Proposición de Ley del mecenazgo presentada a trámite en abril del 2021 por el PP: «Apoyar el mecenazgo va más allá del incremento de incentivos fiscales, que también son necesarios y se recogen en la misma. Supone un compromiso, por parte del Estado, con una forma distinta de hacer las cosas». Es crear espacios de encuentro para que el mecenazgo tenga lugar. Es motivar a los mecenas para que sigan apoyando el arte, la cooperación o la ciencia. Es dar la libertad a los creadores, agentes sociales y resto de beneficiarios del mecenazgo, para que puedan actuar libremente, con la seguridad de que su trabajo saldrá adelante y con un abanico de posibilidades de financiación y de colaboradores que va mucho más allá de donde llega el Estado.

Como se ve Retórica no falta, pero ¿qué hay más acá de esta retórica?

V.- El mecenazgo bien entendido empieza por uno mismo.

El mecenazgo, en todas sus variantes, no deja de ser una intervención desde la esfera económica de lo privado en la realización de proyectos de interés general cumpliendo así un papel subsidiario respecto a las funciones generales que al Estado se le encomiendan en cuestiones de cultura, investigación y desarrollo. Lo que caracteriza esta intervención de lo privado sobre el territorio de lo público es, por una parte, el reconocimiento social que el mecenas, ya como persona física ya como entidad jurídica, recibe por su acción y, por otra, mucho más relevante y sustancial, el abanico de deducciones, exacciones y ventajas fiscales que obtiene.

Por ejemplo, según el grupo de Los Verdes / Alianza Libre Europea en el Parlamento Europeo, el emporio empresarial de Amancio Ortega eludió el pago de 585 millones de euros en impuestos en varios países europeos, 218 de ellos en España, mediante técnicas de elusión fiscal. El mecenazgo bien entendido empieza por uno

EL MECENAZGO, EN TODAS SUS VARIANTES, NO DEJA DE SER UNA INTERVENCIÓN DESDE LA ESFERA ECONÓMICA DE LO PRIVADO EN LA REALIZACIÓN DE PROYECTOS DE INTERÉS GENERAL CUMPLIENDO ASÍ UN PAPEL SUBSIDIARIO RESPECTO A LAS FUNCIONES GENERALES QUE AL ESTADO SE LE ENCOMIENDAN EN CUESTIONES DE CULTURA, INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO

mismo. La cosa viene de lejos. Ya Séneca en *De los beneficios* denuncia los clásicos retornos de la práctica del don: prestigio, gloria, honor, vanidad social. Ahora la cosa va más de avaricia, relaciones públicas e ingeniería fiscal.

En la opinión pública dominante, el mecenazgo sigue considerándose una acción altruista, generosa, en la que tendrían cabida todas aquellas actividades beneficiosas para la sociedad que el Estado, por las circunstancias que fuere, no puede llevar a cabo. Algo así como una labor subsidiaria, complementaria de lo que la máquina del capitalismo no puede resolver en un momento dado, es decir, un claro caso de coalición entre la esfera económica de lo privado con el espacio de lo público para cubrir los espacios que, poco apoco, recorte presupuestario a recorte presupuestario, ha ido abandonando el Estado. Su verdadera naturaleza descansaría por tanto en la sociedad de mutuos favores que en las sociedades de hoy llevan a cabo el Estado y el Capital. Lo sorprendente de ese lado, que el mecenazgo pone en evidencia al privilegiar las deducciones y exenciones de impuestos a los que disfrutan del excedente, no deja ver como inevitablemente conlleva una reducción de los haberes

de la Hacienda Pública que inevitablemente habrán de soportar el resto de los ciudadanos.

La cara que el mecenazgo promociona, auto promoción, es más la que mira hacia el Arte y los artistas y no la de las cuentas fiscales, rentas, y privilegios. Alain Dominique Perrin, Presidente de la Fundación Cartier, no tiene reservas al definirlo como estrategia de seducción de la opinión que debe darse a conocer contando con los medios de comunicación como aliados. El mecenazgo hoy o es mediático o no existe y sus exégetas siguen insistiendo en ese lado altruista de apoyo al Arte y a la Cultura; de ahí que prefiera arrimarse más al mundo de la Estética que al de la Hacienda.

En el capitalismo todo es mercancía, etiqueta comercial donde lo privado y lo público se asocian de buen grado «para nuestro disfrute», como testimonian el montaje de las grandes exposiciones y manifestaciones culturales bajo el mecenazgo de Coca Cola o semejantes³ o los acuerdos políticos y financieros que permiten la realización de Olimpiadas y Festivales. *La avaricia comienza en el dar*, señalaba el poeta Vladimir Holan y nada mejor que su verso para terminar estas consideraciones.

* Constantino Bértolo es crítico cultural, ha ejercido como editor y entre sus obras cabe señalar *La cena de los notables* (editorial Periférica 2008) y *Llamando a las puertas de la Revolución. Escritos de Karl Marx* (Clásicos Penguin, 2017).

Notas

¹ De nuevo, con fecha 19/10/2021 la prensa se hace eco de una nueva donación: «Sánchez da máximo rango a la donación por Amancio Ortega de equipos contra el cáncer».

² *Soluciones de las comunidades autónomas de régimen general a algunas deficiencias de la Ley 49/2002 de Régimen fiscal de las entidades no lucrativas en el ámbito del mecenazgo cultural*. Esteban Palacios Ronda. REVESCO. Revista de Estudios Cooperativos, 138, e75565. <https://doi.org/10.5209/rev.75565>

³ En Octubre de este mismo año aparecía en los medios, como gran noticia cultural, la publicación del libro 2030 surgido de la colaboración de la revista Zenda e Iberdrola que reúne relatos de Alberto Olmos, Ana Iris Simón, Andrés Trapiello, Antonio Lucas, Cristina Rivera Garza, Espido Freire, Eva García Sáenz de Urturi, José Ángel Mañas, Karina Sainz Borgo, Luisgé Martín, Luz Gabás, Manuel Jabois, María José Solano, Pedro Mairal, Rubén Amón y Soledad Puértolas. Valga recordar que el Presidente de Iberdrola, tachó de «terrorismo legislativo» los intentos del Gobierno por reducir o al menos frenar el brutal incremento de la factura de electricidad y gas.

Bibliografía

- Debiesse, François. *Le mécénat*. Paris: PUF, 2007. (coll. Que sais-je?)
- Silvente, Jean Francisco: *La domesticación del arte. Política y mecenazgo*. Barcelona: Incorpore 2017.
- Pérez Sempere, S.: *La nueva filantropía: hacia la era de la sociedad mecenaz*.
- Análisis del crowdfunding social en España*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, 2017
- Rendueles, C.; Sádaba, I.: *Los bienes comunes en un entorno de fragilidad social: el caso del crowdfunding*. Madrid: Economistas sin fronteras 2015.
- Pérez Yruela, M. (2015), *El Tercer Sector: economía social y entidades no lucrativas*, en C. Torres Alberó, Madrid: CIS, 888.-900., 2015
- Blázquez, A., Martín, I. (2012): *Aspectos problemáticos y propuestas de reforma de la Ley 49/2002 en materia de mecenazgo*, Crónica tributaria, (145)
- Cremades, J. *Micropoder: la fuerza del ciudadano en la era digital*. Madrid. Espasa Calpe 2007
- Rodríguez de las Heras, T. (2013): *El crowdfunding: una forma de financiación colectiva, colaborativa y participativa de proyectos*. Revista Pensar en Derecho. No3, 2013 -derecho.uba.ar
- Sanchís, J. R.: *¿Es posible un mundo sin bancos?* El Viejo topo. Barcelona 2016



Armand Gatti. En el maquis de las palabras

D A N I E L P I N Ó S

Anarquista, poeta, escritor, periodista, cineasta, hombre de teatro, decía: «Siempre creí que el lenguaje salvaría al mundo». Su medida era la de la Historia y el cosmos. Armand Gatti, siempre vestido de negro, pertenecía a la gran comunidad, ya desaparecida, de intelectuales comprometidos con sus acciones y sus escritos.

Hasta su muerte, a la edad de 93 años, el 6 de abril de 2017, siguió siendo el eterno luchador de una palabra libre, liberadora y revolucionaria. Abrazando, con el mismo espíritu de la escritura, las guerras de España, Vietnam e Irlanda, los campos de la muerte y las luchas de los Mayas. Convocando en un barullo a las figuras que había puesto en escena: Néstor Makno, Buenaventura Durruti, Ulrike Meinhof, Rosa Luxemburgo, el subcomandante Marcos, el filósofo resistente Jean Cavaillès... Él, que dijo que amaba a los gatos con nueve vidas, conoció a muchas de ellas, cada una más extraordinaria que la anterior.

«Siempre me burlé de mis verdugos recitándoles poemas, desde Nerval a Pierre Louÿs... Me tomaron por un loco, me golpearon para callarme, pero no me mataron. Porque nunca me callo. Me había convertido en su distracción, una especie de fenómeno. Yo, para resistirme moralmente, continué, en silencio y en alejandrinos, mi epopeya en los árboles. Para memorizarlo, conté con mis dedos los doce pies de cada verso en mis costillas: seis de un lado, seis del otro. Todo mi cuerpo estaba estirado hacia la poesía. ¡He llegado a casi dos mil líneas! Y solo recuerdo unas pocas estrofas...»

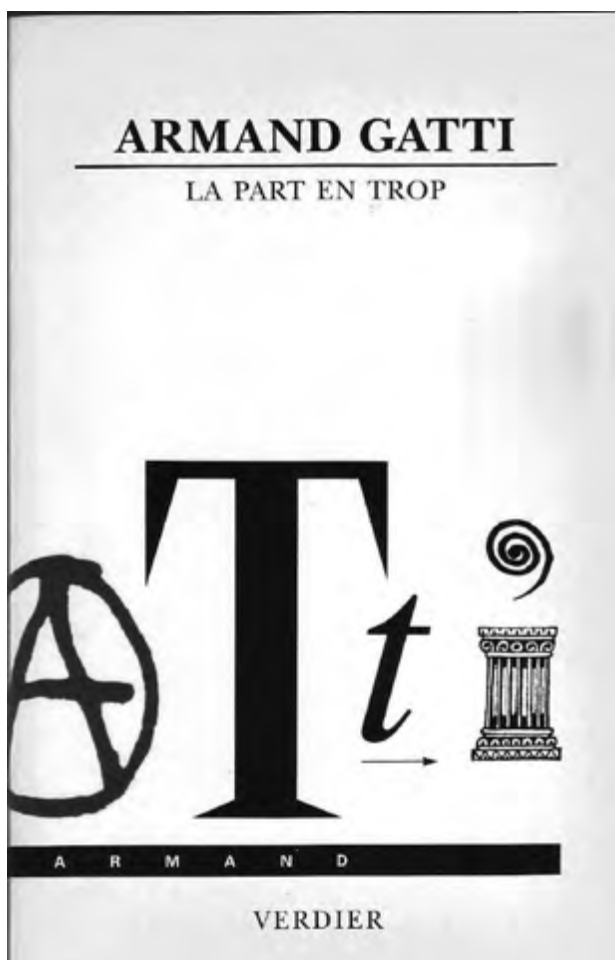
Armand Gatti. Extracto de la película *Haciendo que Dios caiga en el tiempo*, dirigida por Nathalie Peyrebonne, Daniel Pinós y Eugenio Prieto. 2008, Ínsula Producciones.

Hijo de Augusto Rainiero Gatti, recolector-barrendero, y Letizia Luzona, ama de llaves, ambos exiliados italianos que habían huido de la Italia de Mussolini, Armand Gatti (cuyos verdaderos nombres de pila eran Dante y Salvador) nació el 26 de enero de 1924 en Mónaco. Dante Gatti creció entre la barriada del Tonkín y el barrio de Saint-Joseph de Beausoleil, traído a él por la mirada de un padre, un activista anarquista, que le incorporó al mundo de las luchas y los movimientos de ideas, transformando la más mínima realidad de apariencia trivial en un cuento fantástico, tratando de hacer posible lo que pertenecía al mundo de los sueños, y el de su madre, una ferviente católica, que le comunicó su pasión por San Francisco. Le dijo que si no era el primero en francés, nunca podría hablar con los pájaros. «Miré al cielo y fueron ellos quienes me lo construyeron».

La primera conquista de su infancia, experimentada como su primera batalla, fue, por lo tanto, la de la lengua francesa. El viaje imaginario a través de la lectura y la escritura le permitió vengarse de su estatus de niño inmigrante italiano condenado al ostracismo. En 1942, la muerte de su padre, que fue acribillado en medio de una huelga durante los enfrentamientos con la policía, selló el sentimiento de una pérdida irremediable para él. Esta ausencia fue transmitida en presencia de alguien que nunca más lo dejaría y juró no dejar morir las historias de las que había sido depositario.

A la edad de 17 años, en 1941, se unió a la Resistencia Francesa y al maquis de La Berbeyrolle en la meseta de Millevaches en Corrèze. Se hizo llamar con nombre de guerra Don Quijote e hizo lecturas de Lao Tseu y Henri

ARRESTADO, EN 1943, LANZÓ AL CAPITÁN DE LOS GMR (GRUPOS MÓVILES DE REPRESIÓN DEL GOBIERNO COLABORACIONISTA DE VICHY) QUE LO INTERROGÓ: «ESTOY HACIENDO QUE DIOS CAIGA EN EL TIEMPO». ENCERRADO EN LA PRISIÓN DE TULLE, RESPONDIÓ A SUS TORTURADORES CON POEMAS



■ Portada libro



■ Cartel película

Michaux... frente a «los árboles que suben al cielo». Arrestado, en 1943, lanzó al capitán de los GMR (Grupos Móviles de Represión del gobierno colaboracionista de Vichy) que lo interrogó: «Estoy haciendo que Dios caiga en el tiempo». Encerrado en la prisión de Tulle, respondió a sus torturadores con poemas. Condenado a muerte, su sentencia, por su corta edad, fue conmutada por la deportación al campo de Linderman, a orillas del Mar Báltico, de donde escapó. En Inglaterra, se unió a los paracaidistas del Servicio Aéreo Especial y participó en las batallas de la Liberación de Francia. Su entrada en la Resistencia a través de los maquis y su arresto sellaron su entrada en la escritu-

ra como un arma para luchar, establecer una distancia y preservar una parte de sí mismo hecha inaccesible a las acciones de sus torturadores. El calvario indeleble del campo lo enfrentó a otra dimensión del lenguaje a través del teatro y el humor judío, con tres rabinos lituanos, frustrando la vigilancia de los kapos, para interpretar en secreto, de barraca en barraca sin ser nunca denunciado, una obra puntuada por canciones, en torno a tres variaciones del verbo ser: «Soy, fui, seré». Presente, pasado, futuro. En cierto modo, esta situación le reveló el potencial del teatro, situado en el centro del acontecimiento, vector de una lucha humana que permitió a los hombres

EL LENGUAJE DRAMATÚRGICO TRADICIONAL SE MOSTRÓ IMPOTENTE PARA TRADUCIR LOS GRANDES DRAMAS HUMANOS CONTEMPORÁNEOS. ARMAND GATTI, MARCADO POR LA EXPERIENCIA DE LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN, TRATÓ DE EXPRESAR LAS DIFERENTES TEMPORALIDADES DE CADA SITUACIÓN

luchar, superar su condición actual y por «una dimensión que los hizo más grandes que el hombre» (Armand Gatti, *Diario ilustrado con una letra*).

Después de la guerra, una nueva vida comenzó para Armand Gatti. Como periodista, cubrió los grandes juicios de la posguerra: la masacre alemana de Oradour-sur-Glane, donde pereció gran parte de la población del pueblo, los sangrientos asaltos Pierrot el loco, enemigo público número 1, viajó por todo el mundo, desde Guatemala hasta China, desde Siberia hasta Corea, conoció a Michaux, Mao Tsé Tung y Kateb Yacine. Como carpintero, inventó noticias cuyos héroes se llaman Paulhan, Michaux, Boulez, Eluard... Enviado a entrevistar a Marlène Dietrich, comienza con «¿Le gustan los gatos?». Como la actriz no responde a su pregunta, se va. Se hace encerrar en una «jaula para animales salvajes». El artículo le valió el Premio Albert Londres en 1954.

Como reportero en Guatemala, fue testigo del derrocamiento por la CIA del gobierno progresista de Arbenz, y descubrió la resistencia india en compañía de su joven intérprete indio Felipe, que fue fusilado poco después por el ejército durante el cerco de la zona rebelde. Fue un encuentro deslumbrante y decisivo, en el que Felipe lo refirió inmediatamente a su condición de hombre de letras que tiraba «las palabras sin hacerlas existir» (Stéphane Gatti. *Un siglo de escritura*), a diferencia del mundo indio, donde el hombre que escribe y habla era reconocido como «el hombre que transmite las palabras del hombre». Su primera obra de teatro, *El Quetzal*, fue compuesta en Guatemala, y aunque durante cinco años más realizó numerosos reportajes y viajes a China, Siberia, América Latina y Corea, escribiendo para Paris Match, L'Express, France-Observateur, France-Soir, el teatro ya no era solo un asunto secundario para él.

En 1958 publicó *El pez negro*, que ganó el premio artístico Fénéon en 1959, año decisivo en el que Jean Vilar, fundador del Teatro Nacional Popular (TNP), puso en escena su obra *El Sapo-Bufanda* en el Teatro Récamier de París.

Frente a una recepción crítica hostil, Jean Vilar contribuyó en gran medida a convencerle de que se dedicara plenamente a la escritura dramática y le hizo comprender también la especificidad inherente al texto teatral, que no puede reducirse a la sola palabra escrita, requiriendo la encarnación teatral para hacer resonar todas sus posibilidades a través de la puesta en escena, la voz y los personajes. A partir de 1960, se dedicó plenamente a la escritura. Al mismo tiempo, habiéndose convertido en cineasta, dirigió *El encierro* en 1960, dedicado a la experiencia de los campos, y *El otro Cristóbal* en 1962, representando a Cuba en el Festival de Cine de Cannes. Gatti no intentó sumergirse en la realidad cubana, sino que compuso una fábula política muy barroca. Cuenta la historia de la lucha entre un dictador muerto y la gente de la isla imaginaria (Tecunuman) que gobernó durante su vida. El déspota primero conquista el cielo antes de intentar restablecer su poder en la Tierra. Cristóbal organiza la revuelta contra este tirano más allá, con la ayuda de la Virgen. La película nunca será distribuida en Cuba.

Muchos de los escenarios posteriores, que fueron rechazados por los organismos oficiales de financiación, no se realizaron. 1962 fue el año crucial en el que se estrenaron cuatro de sus obras – *El niño rata*, *El viaje del Gran Chu*, *La vida imaginaria del basurero Auguste G*, *La segunda existencia del campo de Tattenberg* –, lo que atestigua el reconocido lugar del autor en el campo de la escena como teatro político, y su presencia demandada por los escenarios de la descentralización y luego, en 1966, por el Teatro Nacional Popular de Chaillot. Esta puesta en escena, que representa las luchas, escenifica la humillación, la opresión y la degradación. El tema trataba sobre el hombre que es más grande que el hombre, pero poniéndolo en su contexto diario, lejos de cualquier idealización y heroísmo. Por otra parte, el lenguaje dramatúrgico tradicional se mostró impotente para traducir los grandes dramas humanos contemporáneos. Armand Gatti, marcado por la experiencia de los campos de concentración, trató de expresar las diferentes temporalidades de cada situación.



■ Fotograma de *El otro Cristóbal*

Dedicándose a la escritura de obras de teatro y luego dirigiéndolas a partir de 1963, experimentó la prohibición en 1968 de *La pasión del general Franco*, que fue retirada durante los ensayos, por orden del gobierno francés a petición del gobierno español, del cartel del Teatro Nacional Popular de Chaillot. Una llamada telefónica del General de Gaulle despertó a su Ministro de Cultura en medio de la noche: «Malraux, ¿qué pasa con este poeta recalentado?» Tuvimos que esperar ocho años para ver la obra en Francia, dirigida por Gatti e interpretada por exiliados españoles: será *La Pasión del General Franco por los propios emigrantes*.

Mientras tanto, el 'poeta recalentado' se exilió en Berlín. Allí conoció a un fantasma que jugaría un papel importante en su vida, el de Rosa Luxemburgo, cofundadora con Karl Liebknecht, en 1915, de la revolucionaria Liga Spartakista. Encontró el rastro de Rosa en el Jardín Botánico: «Era el lugar donde, en medio de la guerra civil, llamaba a Karl Liebknecht a las 3 de la mañana para levantarse y venir a escuchar el canto del ruiseñor». Le dedicó una obra de teatro: *Rosa Colectiva*. También encontró una manera de hacer teatro sobre dos mujeres encarceladas: la obra fue escrita a través de su correspondencia con Ulrike Meinhoff e Ingrid Schubert de la Facción del Ejército Rojo, que estaban en huelga de hambre en ese momento. Organizó un considerable descontento alrededor de la prisión, lo que llevó a una redada policial y a la confis-

ROMPIÓ CON LAS PRÁCTICAS PROFESIONALES EN USO,
ALEJÁNDOSE DEL MUNDO DE LOS ACTORES PROFESIONALES PARA TRABAJAR CON ACTORES TOTALMENTE INVOLUCRADOS Y QUE PERTENECÍAN A SU 'TRIBU'

cación de su obra. También rodó una película, *El Paso del Ebro*, con emigrantes españoles en Stuttgart.

Canto público frente a dos sillas eléctricas fue una obra escrita en 1964 y representada por primera vez el 17 de enero de 1966 en el TNP. La obra, que trataba del caso del asesinato de los anarquistas Sacco y Vanzetti en los Estados Unidos, llegó a los titulares. La obra se representó en el TNP hasta el 23 de febrero de 1966. Se repitió muchas veces en las giras por Boston, Lyon, Turín y Los Ángeles.

Su reflexión cristalizó en las implicaciones de la aceptación de las condiciones de producción en el ámbito teatral institucional, refiriéndose también a la experiencia de *V como Vietnam*, escenificada con el teatro *El Ático* de Toulouse, concebida como una empresa militante, situada en el corazón del acontecimiento, donde la hostilidad de algunos de los actores hacia la obra la había socavado.

NO PUEDO VER EL TEATRO COMO UNA FORMA DE DIVERTIRSE, DE DISTRAERSE. PREFIERO VERLO COMO UN MEDIO PERPETUO DE LIBERACIÓN, NO SOLO DE LOS PREJUICIOS, DE LA INJUSTICIA (LO CUAL ES EVIDENTE), SINO TAMBIÉN DEL CONFORMISMO Y DE CIERTAS FORMAS DE PENSAMIENTO QUE, CUANDO SE DETIENEN, SE CONVIERTEN EN UN ATAÚD

EL CONCEPTO DE REPRESENTACIÓN TEATRAL SE ROMPIÓ Y EL TEATRO SE ABANDONÓ EN FAVOR DE LA FÁBRICA, LA ESCUELA, LA PRISIÓN, EL CUARTEL, LA CALLE, ESPACIOS REALES DE CIRCULACIÓN DE LA VIDA SOCIAL, DONDE SE CUESTIONABAN LAS FORMAS DRAMÁTICAS ANTERIORES

Rompió con las prácticas profesionales en uso, alejándose del mundo de los actores profesionales para trabajar con actores totalmente involucrados y que pertenecían a su 'Tribu'. Al principio, Gatti trajo un tema o una figura prestada de su universo, de su mitología personal, insistiendo mucho en ello: la creación es siempre solitaria.

«No puedo ver el teatro como una forma de divertirse, de distraerse. Prefiero verlo como un medio perpetuo de liberación, no solo de los prejuicios, de la injusticia (lo cual es evidente), sino también del conformismo y de ciertas formas de pensamiento que, cuando se detienen, se convierten en un ataúd.» En su rechazo a las instituciones, y para crear un teatro como él lo veía, Gatti se dirigió naturalmente a los que están fuera de todas las estructuras: los desempleados, los marginados, los drogadictos, los delincuentes. A partir de entonces, se dedicó a proyectos que tienen todos la misma característica: «llevar la escritura a un lugar en la 'periferia' como punto de partida de una reestructuración interior sin la cual no hay futuro, ni destino concebible». En 1972, publicó cuatro mini piezas, reunidas bajo el título *Pequeño Manual de la Guerra de Guerrillas Urbana*, dirigido a los militantes. En 1972, experimentó una primera creación colectiva, *La columna Durruti*, con los estudiantes del Instituto de Artes de la Difusión de Bruselas. Los directores belgas Jean-Pierre y Luc Dardenne formaron parte de esta aventura. No era una obra sobre Durruti, sino una obra en busca de Durruti. Un Durruti multiplicado por todas las versiones posibles de su muerte. Para Gatti, la única manera de encontrar su batalla era hacer que cada uno

de los protagonistas de la aventura encontrara su propia realidad de lucha: «inventar la batalla de Zaragoza, que, al no haberse producido, aún está por librarse». Gatti realizó entonces otro experimento colectivo, *El Arca de Adelin*, en la región minera del Brabant Valón en Bélgica, donde pasó nueve meses en 1973.

Tras su regreso a Francia, fue a Montbéliard en el marco de una beca otorgada cada año para un encuentro entre un artista y un pueblo. La película, rodada en vídeo con los obreros de las fábricas de Peugeot en Montbéliard, y, en particular, con obreros de otros lugares, de España, Georgia, Italia, África del Norte, Polonia y Yugoslavia, se titulaba *El león, su jaula y sus alas*.

El concepto de representación teatral se rompió y el teatro se abandonó en favor de la fábrica, la escuela, la prisión, el cuartel, la calle, espacios reales de circulación de la vida social, donde se cuestionaban las formas dramáticas anteriores. La actuación de los actores y la relación con los espectadores también adquirió nuevas formas, rompiendo el mecanismo de división escenario/sala, público/actores. Si los discursos directos al público, las explicaciones previas al espectáculo, las distribuciones de folletos, así como los intentos de dialogar y debatir con el espectador, de invitarle a mirar activamente y de desvincularle de la ilusión de que el espectáculo real estaba en el escenario, se habían explorado a voluntad, se trataba ahora de permitirle despojarse completamente de su condición de consumidor.

Sin embargo, la experiencia de Saint-Nazaire, un espectáculo con disidentes soviéticos exiliados, selló el

DESDE EL DECENIO DE 1990, ARMAND GATTI SE HABÍA DEDICADO A UN NUEVO PROYECTO DE INVESTIGACIÓN LLAMADO *EL CRUCE DE IDIOMAS*, BASADO EN LA TEORÍA CUÁNTICA. ESTA TEORÍA DEMUESTRA QUE NO HAY UNA, SINO MUCHAS REALIDADES, ATACANDO LO QUE NO VEMOS, PARA PROBAR QUE LO INVISIBLE EXISTE.

final de una era que había comenzado con mayo de 1968. Invitado por el director de la Casa de la Juventud y la Educación Continua, el proyecto se construyó sobre el tema de la disidencia, en referencia a Vladimir Boukovski, un disidente encarcelado en la Unión Soviética. Con la excepción del consejo municipal, su principal apoyo, la recepción fue recibida con desconfianza y a veces con hostilidad por parte de grupos políticos locales. Esta confrontación marcó una ruptura con un tipo de lenguaje político. Se intensificó la transición del teatro de personajes al teatro del lenguaje, que comenzó en 1974-75 en Berlín. Se trasladó a Toulouse en 1983, donde, en compañía de Hélène Châtelain, su compañera, Stéphane Gatti, su hijo, los dos directores de cine, y Jean-Jacques Hocquard, productor, abrió el taller de creación popular, l'Archéoptéryx, centro nacional de creación, y firmó un acuerdo de tres años con el Ministerio de Cultura. Los intentos de diálogo y las diversas formas de diálogo con el público establecidas en el circuito institucional, entonces en los lugares emblemáticos del mundo del trabajo, habían llegado a sus límites. Armand Gatti había llegado a la conclusión de que dichas prácticas conducían a la creación de un público de fieles seguidores que podían ser movilizados y capaces de llenar la sala.

A principios de los años 80, se fue a Irlanda del Norte. Él, el antiguo paracaidista del SAS inglés, los 'Servicios Aéreos Especiales', no podía aceptar que fuera su antiguo regimiento, del que había guardado un recuerdo muy fuerte, el que practicaba la represión en Irlanda. Se detuvo en Londonderry, una ciudad devastada por el desastre, que había sido destruida para permitir el paso de los tanques. Allí conoció a Paddy Doherty, quien abrió un lugar llamado el Taller, una especie de escuela donde quería que los niños de la calle se 'recuperaran'. Unos años más tarde, Paddy Doherty relató con emoción sus recuerdos de Gatti corriendo, en las noches de los enfrentamientos, en las calles iluminadas solo por el brillo de los cócteles molotov. Fue la época en que Bobby Sands y los otros huelguistas de hambre murieron en prisión, uno tras otro. Con los

jóvenes del Taller, Gatti hizo una película: *Todos éramos nombres de árboles*, Luc Dardenne fue su primer asistente en el rodaje.

Este viaje llevó a él y a su equipo de un vagabundeo en múltiples espacios geográficos a un vagabundeo 'dentro de los idiomas para invertir'. Siempre se trataba de hacerse cargo del discurso del otro, pero esta vez empezando por la escritura. Este tiempo de la palabra escrita, que requiere un compromiso diario total, apartó inmediatamente a aquellos cuyo horario fue totalmente devorado por el trabajo diario, se propuso a los que viven en los márgenes de nuestra sociedad, que fueron excluidos del mundo del trabajo: los marginados sociales con múltiples caras, cariñosamente rebautizados 'les loulous', los golfos, por Armand Gatti. A partir de ahora, estas personas se involucraron en el proceso de creación de las obras, pero sin implementar un proceso de escritura colectiva, siendo la creación responsabilidad del dramaturgo. Los 'loulous' de Gatti fueron reclutados de forma voluntaria a través de organizaciones de integración, misiones locales y otros esquemas, por periodos de tiempo que oscilaban entre los seis y los quince meses como máximo. Todos estos experimentos dieron como resultado textos dramáticos escritos por Armand Gatti e interpretados por los aprendices, así como películas de vídeo.

En 1989, celebró el bicentenario de la Revolución francesa en la prisión de Fleury-Mérogis con los reclusos. Desde el decenio de 1990, Armand Gatti se había dedicado a un nuevo proyecto de investigación llamado *El cruce de idiomas*, basado en la teoría cuántica. Esta teoría demuestra que no hay una, sino muchas realidades, atacando lo que no vemos, para probar que lo invisible existe. Como todos los idiomas llevan elementos de verdad, pero no contienen toda la verdad, solo la poesía tiene la capacidad de reunir y expresar este conjunto. A partir de esta investigación, nacieron las óperas cuánticas, interpretadas durante dos o tres tardes, después de largos experimentos creativos.



■ Armand Gatti

«AQUÍ, ESTÁIS EN VUESTRA CASA, ÉSTA ES LA CASA DE LOS ANARQUISTAS». COMO EN LA ESPAÑA LIBERTARIA, HABÍA ABOLIDO EL DINERO DE TODAS LAS TRANSACCIONES QUE NOS ATABAN, ASÍ COMO DE TODAS LAS REPRESENTACIONES QUE HACÍA

Heredera de este camino artístico, de los archivos y de las diversas producciones realizadas, *La Palabra Errante*, estructura creada en 1986, se instala en Montreuil-sous-Bois, donde se ha convertido, mediante la firma de un convenio con el Ministerio de Cultura, en un centro internacional de creación. En 1998 se inauguró el lugar llamado La Casa del Árbol, en los antiguos almacenes donde el director Georges Méliès creó sus películas.

Los anarquistas de la región parisina han tenido en varias ocasiones la oportunidad de orientar sus pasos hacia *La Palabra Errante*, en esta Casa del Árbol que Gatti había salvado de ser derribada, él que soñaba con erigir un «observatorio de estrellas» refiriéndose

al texto *La Eternidad por las estrellas* de Louis-Auguste Blanqui, el revolucionario de la Comuna de París. La Casa del Árbol, en el jardín de Georges Méliès donde él residía, se había convertido en nuestra casa. A Armand le gustaba repetírnoslo, con sus grandes gestos, con su gran voz que siempre tiene, en la enunciación, las entonaciones puras de la infancia: «Aquí, estáis en vuestra casa, ésta es la casa de los anarquistas». Como en la España libertaria, había abolido el dinero de todas las transacciones que nos ataban, así como de todas las representaciones que hacía.

En esta Casa del Árbol es donde conocimos a Hélène Châtelain, su compañera directora, que nos permitió caminar sobre las huellas del inmenso Nestor Makhno a través de su película *Nestor Makhno. Campesino de Ucrania*. Hélène Châtelain regresó al pueblo del anarquista ruso, más de 70 años después de la derrota del movimiento Makhnovista. Hélène nos mostró que el recuerdo de esta revolución anarquista sigue muy vivo, a pesar de los intentos del poder soviético de aplastar hasta el último rastro de ella mediante la represión y la calumnia. Gatti había recogido las palabras del cosaco libertario y nos las ofreció: «Proletarios de todos los países, sumergíos en vuestras propias profundidades, buscad la verdad, inventadla, no la encontraréis en ninguna otra parte».



■ Jean-Marc Luneau, Hugo Alderte, Armand Gatti, Daniel Pinós y Mohamed Mela en la Palabra Errante de Montreuil. Palabras de la Nueve, 23 de agosto del 2014

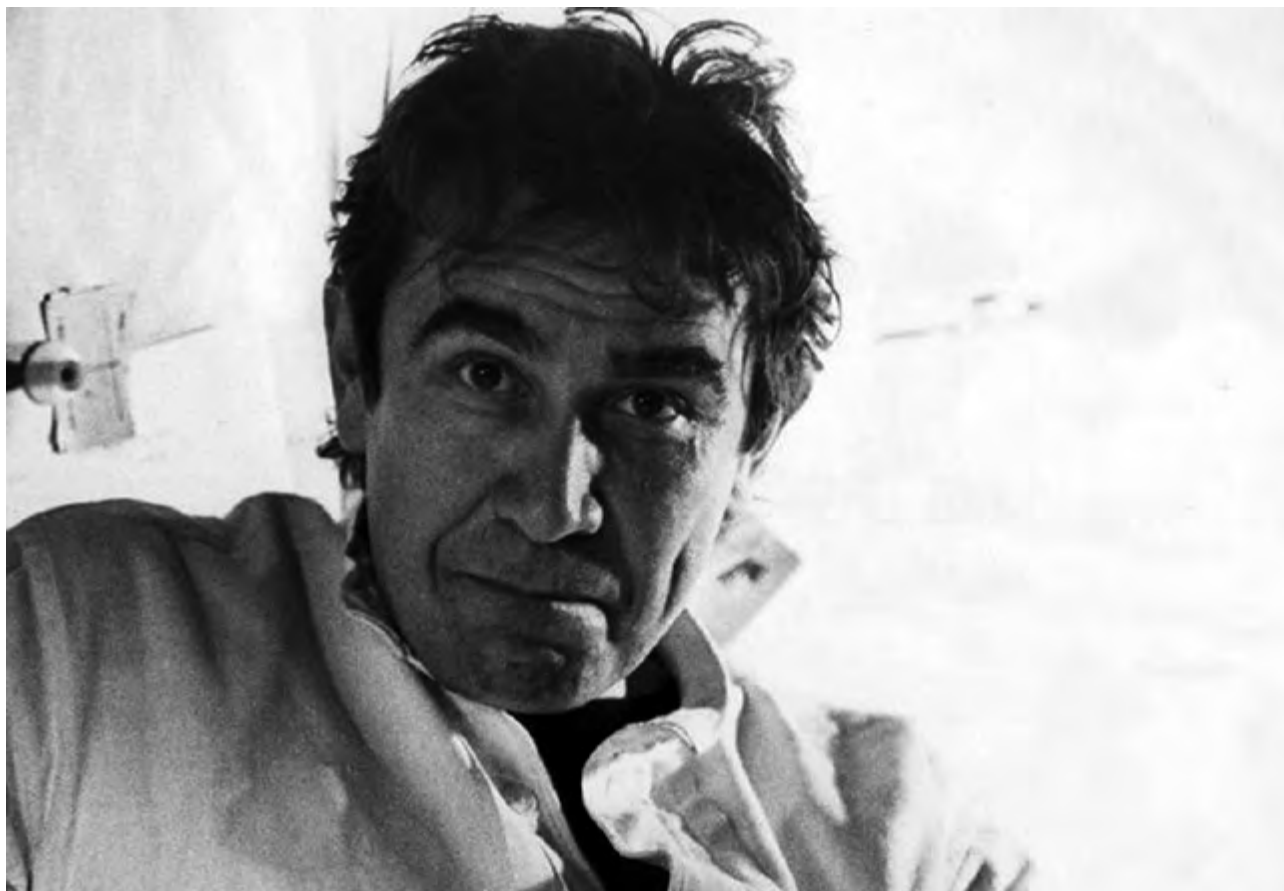
Recuerdo aquellos días pasados en la Casa del Árbol para lecturas, encuentros, intercambios, exposiciones, obras de teatro y proyecciones con Hélène Châtelain, Jean-Jacques Hocquard y Stéphane Gatti. Esta Casa del Árbol donde cada año durante diez años la CNT francesa dibujó otro futuro... Y contra toda probabilidad, Gatti nos dijo entonces que «la revolución española era una victoria, que no habíamos perdido sino que habíamos ganado la guerra de España».

Con la chaqueta de Durruti, que le regaló la activista anarcosindicalista May Picqueray¹, con el puño izquierdo levantado compartió con nosotros sus pensamientos y sus lecturas del mundo actual, sus esperanzas inmediatas y sus utopías concretas. Su hostel estaba instalado en la Osa Mayor.

Un día de primavera de 2013, nos encontramos en Montreuil, en el último piso bajo los tejados, en la biblioteca y la oficina de Dante, alias Armand Gatti, con algunos compañeros de nuestra recién nacida asociación española de memoria del exilio. La asociación del 24 de agosto de 1944 se creaba para rendir homenaje y devolver su lugar en la historia a estos republicanos españoles que después de

la Retirada se encontraron en primera línea en la liberación de París en la famosa Segunda División Acorazada del General Leclerc. Perteneían a la Novena Compañía, apodada «la Nueve» porque estaba compuesta en su mayoría por españoles anarquistas.

Luego le pedimos a Gatti que escribiera una obra de *agit-prop*, como lo había hecho en 1968 con *La pasión del general Franco*. El hombre llevaba una placa en su chaqueta de lona negra con el retrato de Durruti. Mirándonos a todos atentamente, había alzado el libro de Evelyn Mesquida, *La Nueve. El 24 de agosto de 1944. Los republicanos españoles que liberaron París* y dijo: «No necesito nada para escribir: ¡está todo ahí!» Y nos señaló a cada uno de nosotros y dijo: «¡Y vosotros sois los que lo vais a hacer!». La mayoría de nosotros éramos activistas sindicales, anarquistas, hijos del exilio renuentes a subir al escenario. Pero Gatti fue muy persuasivo. Jean-Marc Luneau, amigo y colaborador de Gatti, ayudó eficazmente a Gatti en la puesta en escena. Stéphane Gatti participó en la elección de los testimonios anarquistas y republicanos que aparecían en el libro, y editó una película compuesta por archivos sobre 'la Nueve' que se proyectó entre bastidores durante el espectáculo.



■ Armand Gatti

Siempre acompañado por su compañera, Hélène Chatelain, Gatti estaba presente en todos los ensayos y todas las actuaciones. Sentado al lado de Jean-Marc Luneau, intervino en detalles que, de hecho, tuvieron un impacto significativo sobre toda nuestra creación. Y fue él quien aportó lo que probablemente fue el principal gesto de toda la producción. Las entrevistas realizadas por Evelyne Mesquida para su libro sobre «la Nueve» fueron el texto del espectáculo. Al fondo del escenario, habíamos dispuesto retratos pintados de los hombres de «la Nueve», colgados a la altura adecuada para que su presencia fuera fuertemente evocada, hasta que Gatti se puso de pie en un ensayo y pidió a todos que tomáramos la pintura del personaje que interpretábamos en la mano: «Es de ellos de quienes estáis hablando, son ellos quienes deberían estar en escena, son ellos quienes deben estar en el centro de lo que presentamos» tronó. Cada uno fue encontrando poco a poco su postura, domesticó las dificultades y el espectáculo se llevó a cabo con un incesante ballet de pinturas sostenidas, posadas, que efectivamente puso a los héroes de 'la Nueve' en el centro del asunto. Esta elección decidió gran parte de la forma y la fuerza de lo que se presentó.

Dijimos las palabras de los hombres del 'Nueve' y cantamos las canciones de la Revolución Española frente a cientos de espectadores, muchos de ellos provenientes de España, en diferentes teatros – en La Parole Errante de Montreuil, luego más tarde en La Clef o el Vingtième Théâtre de París. *Palabras de la Nueve* fue la última producción de Armand Gatti. El 24 de agosto de 2014 en París, durante la ceremonia en homenaje a los combatientes de «la Nueve», cuando la alcaldesa socialista de París, Anne Hidalgo, se acercó a nuestro grupo de comediantes que acababan de interpretar la obra para saludarlos, el viejo león, voluntariamente provocador, se acercó a ella haciendo la pregunta: «¿Sabe usted, que lo sabe todo, quién mató a Durruti? ».

Murió tres años después, el 6 de abril de 2017 Armand, Dante, Salvador, Don Quijote pidió que sus cenizas fueran depositadas cerca de Nestor Makhno en el columbario del cementerio del Père Lachaise en París.

Notas

¹ May Picqueray era una activista anarcosindicalista y antimilitarista. Gatti decía que recibió de las manos de May Picqueray la chaqueta de cuero negro que Durruti usó en su exilio parisino en 1924.



■ Jean Vigo

Jean Vigo: espíritu libertario, poeta del cine

C A R L O S C E A C E R O
Guionista y realizador

Jean Vigo (1905-1934) utilizó el cine para construir una mirada, para interpretarse a sí mismo, para dar sentido a su vida. Entre el documental y la ficción, el mudo y el sonoro, el realismo y lo onírico, con solo cuatro películas y en algo menos de 200 minutos, ningún cineasta logró llegar tan lejos en menos tiempo. Volver sobre su obra a casi 90 años de su muerte nos reencuentra con una de las figuras esenciales de la historia del cine europeo, con la inspiración inagotable de un cineasta capaz de reinventar el cine mismo, un cineasta único, imprescindible.

*Vergüenza para aquellos que mataron
en la pubertad lo que habrían podido ser y buscan a lo
largo del bosque y de la playa, donde el mar arroja nuestros
recuerdos y nuestras nostalgias, hasta desecarse,
lo que son cuando llega la primavera.¹*

Jean Vigo

Cineasta de la modernidad *avant la lettre*, «el más puro de los poetas del cine» en palabras de André Bazin, autor del más hermoso canto a la libertad de la infancia jamás filmado, volver sobre la vida y la obra de Jean Vigo a casi 90 años de su prematura muerte por tuberculosis con tan solo 29 años, nos reencuentra con una de las figuras más impactantes de la historia del cine, con la inspiración inagotable de un cineasta hipnótico, febril, vital, imprescindible que, como si de un encantamiento se tratara, sigue conmovedoramente vigente.

Cineasta de la mirada, del «punto de vista documentado», vinculado inicialmente al surrealismo, precursor del realismo poético francés², ningún cineasta logró llegar tan lejos en menos tiempo.

Provocador e iconoclasta, de un lirismo y una sensualidad únicos, entre el documental y la ficción, el cine mudo y el sonoro, la vida y la muerte, Jean Vigo (París, 26 de abril de 1905 – París, 5 de octubre de 1934) dejó, en algo menos de 200 minutos y solo cuatro películas (dos cortometrajes, un medimetro y un largometraje) una huella indeleble en la historia del cine europeo. Una huella, una luz, que inspiró poderosamente a los cineastas de la *Nouvelle Vague* que lo recuperaron del olvido en los años 50 y que sigue, inagotable, iluminando el camino con la misma intensidad y fascinación del primer día.

Entre la vida y la muerte: el primer cineasta en llegar al cine desde el cine

Jean Vigo utilizó el cine para construir una mirada, para interpretarse a sí mismo, para dar sentido a su vida. Hijo del periodista anarquista Eugène Bonaventure de Vigo, conocido con el sobrenombre de Miguel Almereyda (posible acrónimo de *Y'a la merde*), responsable de los influyentes periódicos *La Guerre Sociale* (1906-1913) y *Le*



■ Fotograma de Cero en conducta. Gaumont Malavida

DE ESTA EXPERIENCIA VITAL NACERÍA SU MONUMENTAL *CERO EN CONDUCTA* (*ZÉRO DE CONDUITE*, 1933), «EL MÁS PODEROSO Y AUTÉNTICO RETRATO DE LA INFANCIA JAMÁS FILMADO»

Bonnet Rouge (1913-1917), la infancia y posterior carrera cinematográfica de Jean Vigo quedarían profundamente marcadas por la muerte de su padre, en circunstancias nunca del todo aclaradas, estrangulado con los cordones de sus zapatos en la celda de la prisión de Fresnes, donde había sido encarcelado acusado de traición, tras el mediático proceso que llevó al cierre de *Le Bonnet Rouge* en 1917.

La muerte de su padre, que Jean Vigo intentó aclarar hasta el final de sus días, lo llevó a tener que cambiar de apellido y a vivir una tormentosa infancia en soledad, de internado en internado entre 1918 y 1922. De esta experiencia vital nacería su monumental *Cero en conducta* (*Zéro de conduite*, 1933), «el más poderoso y auténtico

co retrato de la infancia jamás filmado» para François Truffaut, que le rendiría un sentido homenaje en su primera película *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959).

Al terminar sus estudios de secundaria, Jean Vigo se inscribe en la Sorbona de París y comienza a interesarse por el cine. Su salud frágil lo obliga a pasar largas temporadas en el Sanatorio de Font-Romeu, cerca de Andorra, entre 1926 y 1928. En 1928 decide instalarse en Niza y comienza a trabajar como asistente de cámara en los estudios de la Victorine.

La documentación de un punto de vista

En Niza, en 1929, comienza a filmar su primera película, el cortometraje mudo *A propósito de Niza* (*À propos de Nice*, 1930), irreverente y comprometido ensayo fílmico en el que retrata las desigualdades sociales de la Niza de los años 20, plagada de veraneantes burgueses. Lo hace con la colaboración de un joven cineasta ruso al que acaba de conocer en París, el director de fotografía Boris Kaufman, hermano de Dziga Vertov (*El hombre de la cámara*), que firma la película como codirector, y que, a partir de ese momento, lo acompañará en todas sus películas, cons-



■ Fotograma de L'Atalante. Gaumont Malavida

EL CORTOMETRAJE MUDO *A PROPOSITO DE NIZA*
(*À PROPOS DE NICE*, 1930), IRREVERENTE Y COM-
PROMETIDO ENSAYO FÍLMICO EN EL QUE RETRATA
LAS DESIGUALDADES SOCIALES DE LA NIZA DE LOS
AÑOS 20, PLAGADA DE VERANEANTES BURGUESES

tituyendo una de las asociaciones creativas más fructíferas de la historia del cine.

Á propos de Nice es una película que sigue fascinando e impactando por su fuerza plástica y política. En ella pueden encontrarse ya buena parte de los rasgos que acabarían definiendo el estilo y el universo personal de su autor.

Uno no puede dejar de sorprenderse de su modernidad, de la potencia de su montaje, con influencias de la vanguardia soviética, del uso de la cámara oculta, de su humanidad, del tratamiento de los rostros y los cuerpos, de la piel, de su erotismo, a veces rozando lo obsceno, de

su extraño lirismo, de la vitalidad que lo embarga todo y también de la presencia de la muerte.

A Jean Vigo le sirvió para desarrollar su teoría del «punto de vista filmado». Como comenta Josep María Catalá, «hay en el hecho de querer documentar un punto de vista una radicalidad que, en principio, está ausente de la realización de un documental simplemente subjetivo (...) Es obvio que Jean Vigo no pretendía hacer solo un documental (...) Sus rasgos biográficos nos permiten adivinar que su deseo era mucho más profundo que lo que sugieren estas dos posibilidades estilísticas, ya que estaba movido por impulsos muy íntimos y difíciles de contener, pero, al mismo tiempo, esta urgencia personal no le impedía aferrarse a un determinado tipo de objetividad (...) Es por ello, por el juego de estos impulsos contradictorios, por lo que quería proponer un punto de vista personal y que pretendía a la vez que este estuviera documentado».

El propio Vigo, antes de la segunda proyección pública de la película, organizada por el *Groupement des Spectateurs d'Avant-Garde*, el 14 de junio de 1930 en el Théâtre du Vieux-Colombier de París, con un discurso titulado «Hacia un cine social», tras declarar su admiración por Luis Buñuel y su película *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), presentó las líneas maestras de lo que debía



■ Fotograma de Taris, rey del agua. Gaumont Malavida

ser el cine «bajo el punto de vista documentado» y reveló su visión personal de *À propos de Nice*: «En esta película asistimos, mediante las significativas manifestaciones de una ciudad, al proceso de un mundo. En efecto, tras señalar cómo es el ambiente de Niza y el tipo de vida que lleva la gente allí -y en muchos otros lugares, por desgracia-, la película tiende a generalizar algunos groseros regocijos que están bajo la influencia de lo grotesco, de la carne, de la muerte, y que son los últimos coletazos de una sociedad que se abandona y se desmadra hasta el punto de provocarle a uno náuseas y hacerle cómplice de una solución revolucionaria».

El primer cineasta de vanguardia profesional

Reconocido en los círculos de vanguardia por su primera película, Jean Vigo participa en el II Congreso Internacional de Cine Independiente celebrado en Bruselas en 1930 y crea en Niza un cineclub llamado *Les amis du cinéma*.

Gracias a la cineasta Germaine Dulac, obtiene un contrato de la productora Gaumont para realizar un cortometraje documental sobre el nadador Jean Taris y el fomento de la natación en Francia.

TARIS, REY DEL AGUA DESTACA POR SU TONO LÚDICO, SU SENTIDO DEL HUMOR Y SUS INNOVACIONES TÉCNICAS

Nace así su segundo trabajo, *Taris, rey del agua* (*Taris ou la natation*, 1931).

El encargo acaba convirtiéndose en un maravilloso campo de experimentación para Vigo tanto en el plano de la imagen como del sonido y destaca por su tono lúdico, su sentido del humor y sus innovaciones técnicas: destacan las tomas subacuáticas, la utilización de la cámara lenta y del movimiento inverso, la potencia de sus primeros planos, la plasticidad de sus sobreimpresiones.

Aunque al parecer Jean Vigo no acabó demasiado contento con el resultado final del encargo, estamos ante un autor capaz de expresarse a través de un material completamente ajeno, un autor único, capaz de hacer convivir en un estilo propio las controvertidas fronteras que separan el realismo del esteticismo.

Pero Jean Vigo necesita crecer como cineasta y en 1932 el actor René Lefèvre le presenta a Jacques Louis-



■ Fotograma de Cero en conducta. Gaumont Malavida

ZÉRO DE CONDUITE (1933) ES UNA CRÍTICA FRONTAL A UN SISTEMA EDUCATIVO BASADO EN EL CASTIGO, EL AUTORITARISMO, LA DISCIPLINA RÍGIDA Y LA INSATISFACCIÓN DE ALUMNOS Y DOCENTES

Nounez, propietario de una cuadra de caballos de carreras y apasionado por el cine.

Con la financiación de Jacques Louis-Nounez nacería *Cero en conducta* (*Zéro de conduite*, 1933).

Cero en conducta

¡La guerra está declarada! ¡Abajo los maestros! ¡Abajo los castigos! ¡Viva la revolución! Libertad o muerte. ¡Nuestra bandera debe ser izada! ¡Mañana, todos! ¡Lucharemos con libros viejos y viejas latas de metal, y zapatos viejos! La munición está en la boardilla. ¡Bombardearemos a los viejos monigotes del Día de la Conmemoración! ¡Adelante!.

Prohibida en Francia hasta 1945, acusada de antipatriótica y de denigrar a la educación pública, el mediotraje *Zéro de conduite* (1933) es una crítica frontal a un sistema educativo basado en el castigo, el autoritarismo, la disciplina rígida y la insatisfacción de alumnos y docentes. En ese ambiente surge la rebeldía: cuando uno de los internos es castigado injustamente, sus compañeros se levantan contra la administración y hacen su propia revolución, mediante la ironía y la burla, sin armas, solo con su creatividad, con su mero deseo de ser niños.

Película clave en la historia del cine europeo, basada en elementos autobiográficos del propio Vigo, que tras la muerte de su padre pasó varios años de internado en internado, volver a verla hoy confirma su fuerza subversiva, su lirismo y su extraordinaria libertad formal.

Como escribe la crítica de cine Charlotte Garson, «la anarquía germina en este conflicto entre adultos y niños, la administración del colegio siembra la sospecha de la posible homosexualidad entre dos de los alumnos, Bruel y Tabard. Demasiado grande (el obeso profesor que “acaricia” a Tabard), demasiado pequeño (el director interpretado por el enano Dolphin), mudo (el jefe de estudios), todos los representantes del poder, a excep-

CON LA POTENCIA ÉTICA Y ESTÉTICA DE *ZÉRO DE CONDUITE*, QUE SERÁ REIVINDICADA POR LOS CINEASTAS DE LA MODERNIDAD, DESDE TRUFFAUT AL BRITÁNICO LINDSAY ANDERSON, JEAN VIGO ESTÁ REINVENTANDO EL CINE



■ Fotograma de *L'Atalante*. Gaumont Malavida

ción del chapliniano asistente escolar interpretado por Jean Dasté, se ven abrumados por una juventud que es la del cine mismo».

Con la potencia ética y estética de *Zéro de conduite*, que será reivindicada por los cineastas de la modernidad, desde Truffaut al británico Lindsay Anderson⁵, Jean Vigo está reinventando el cine.

El padre del cine francés

En diciembre de 1933, enfermo de tuberculosis, Jean Vigo inicia el rodaje del que acabará siendo su testamento cinematográfico, su primer y único largometraje, *L'Atalante* (1934), su obra maestra y una de las películas más importantes de la historia del cine. A los 28 años y

ante la inminencia de la muerte, acaso impulsado por ella, el autor alcanza la plenitud de su estilo.

Acompañado del director de fotografía Boris Kaufman, del productor Jacques Louis-Nounez, del compositor Maurice Jaubert, responsable de la música de *Cero en conducta*, y de los actores Jean Dasté, Dita Parlo y Michel Simon, Jean Vigo realiza la más libre y singular de las películas.

A medio camino entre el realismo y el surrealismo, pura poesía cinematográfica, *L'Atalante*, en la que confluye con fuerza toda la obra previa del autor, es una película única, febril, iconoclasta, de lirismo irrepetible, una película rebotante de humanidad, que es pura inspiración y en la que cada plano es como una declaración de amor, de amor a la libertad, al cine y a la vida.

A MEDIO CAMINO ENTRE EL REALISMO Y EL SURREALISMO, PURA POESÍA CINEMATográfica, *L'ATALANTE*, ES UNA PELÍCULA ÚNICA, FEBRIL, ICONOCLASTA, DE LIRISMO IRREPETIBLE, UNA PELÍCULA REBOSANTE DE HUMANIDAD

EN LA HISTORIA DEL CINE TENEMOS GRANDES REALISTAS COMO ROSSELLINI Y GRANDES ESTETAS COMO EISENSTEIN, PERO SIN EMBARGO MUY POCOS CINEASTAS HABÍAN SIDO CAPACES DE AUNAR AMBAS TENDENCIAS

L'Atalante, que empezó siendo una película de encargo que la Gaumont propuso a Vigo, cuenta la historia de tres personajes inolvidables encerrados en una barcaza que da nombre a la película: el marinero Jules (Michel Simon) y los recién casados Jean (Jean Dasté), capitán del barco y Juliette (Dita Parlo), que se casó con Jean para escapar del aburrimiento de su pueblo pero que no acaba de acostumbrarse a su nueva vida, recorren el río Sena, que no es otro que el río de la vida.

Historia de amor, de los primeros estados del amor, pero también del deseo de vivir cuando aún no se saben demasiadas cosas de la vida, mágica y misteriosa, de un erotismo único, pronto llegará la ruptura y con ella, la desesperación. Y cuando Juliette huya, Jean tratará de recuperar su imagen lanzándose al agua, y como en un sueño, todo se volverá puro, en una especie de milagro cinematográfico al que seguimos y seguiremos acudiendo para tratar de desentrañar su secreto, su misterio, y será en vano.

Jean Vigo no llegaría nunca a ver estrenada *L'Atalante* como la había concebido. El primer montaje de la película fue menospreciado por los distribuidores que la calificaron como una obra «confusa, incoherente, estafalaria, aburrida, inverosímil e inútil», que se recreaba «en la fealdad y en la vulgaridad». En septiembre de 1934, con el autor muy debilitado a causa de la enfermedad, la productora Gaumont estrena una versión adulterada que, además de reducir su metraje y modificar el montaje de algunas secuencias, sustituye la música original de Maurice Jaubert por una canción de moda de la época, *Le Chaland qui passe*, que servirá como nuevo título de la película. No sería hasta 1940, con el reestreno de la película con el título original y, sobre todo, hasta la aparición de las copias restauradas siguiendo las notas del propio Vigo de

1990, y la más reciente de 2017, estrenada en el Festival de Cannes, que la película llegaría a las pantallas como la obra maestra que hoy en día conocemos.

Cuenta François Truffaut que descubrió a Jean Vigo una tarde de sábado de 1946, en una proyección del cineclub parisino *La chambre noire*: «Ni siquiera había oído su nombre antes, pero enseguida me atrapó una admiración sin límites por su obra». Y sigue: «En la historia del cine tenemos grandes realistas como Rossellini y grandes estetas como Eisenstein, pero sin embargo muy pocos cineastas habían sido capaces de aunar ambas tendencias».

Henry Langlois, fundador de la Cinemateca Francesa, lo consideraba «el cine mismo, encarnado en una persona».

Para Jean-Luc Godard, que le dedicó su película *Les Carabiniers* (1963), Jean Vigo es «el padre del cine francés».

Filmografía

A propósito de Niza (À propos de Nice, Francia, 1930, 23')

Taris, rey del agua (Taris ou la natation, Francia, 1931, 11')

Cero en conducta (Zéro de conduite, Francia, 1933, 44')

L'Atalante (Francia, 1934, 89')

Notas

¹ *Honte à ceux qui tuèrent sous la puberté ce qu'ils auraient pu être et qu'ils cherchent tout le long du bois et de la grève, où la mer rejette nos souvenirs et nos regrets. Jusqu'au dessèchement de ce qu'ils sont au printemps venu.*

² Movimiento caracterizado por plasmar con naturalidad la realidad, buscando la belleza en los elementos de la vida cotidiana.

³ Josep María Catalá, *Vigo en las ciudades: la construcción de un punto de vista moral*. (Archivos de la Filmoteca Número 52, Valencia, 2006)

⁴ Proclamación de la revolución por parte de los internos en la película *Zéro de conduite* (1930).

⁵ Palma de Oro del Festival de Cannes, la película *If...* (1968) de Lindsay Anderson, representante del *Free Cinema* británico, podría considerarse como una versión de *Zéro de conduite* de Jean Vigo.



■ Fotograma de *A propósito de Niza*. Gaumont Malavida

Hacia un cine social

J E A N V I G O*

TRADUCCIÓN: CARLOS CEACERO

Que nadie piense que vamos a descubrir América. Lo digo para aclarar inmediatamente la significación exacta de esas palabras que os han dado escritas en un pedazo de papel, como promesa de algunas más.

No se trata hoy de demostrar lo que es el cine social, menos aún de reducirlo a una fórmula, sino más bien de despertar la necesidad que tenemos latente de ver más a menudo buenas películas (y que nuestros artífices de películas me perdonen el pleonismo) que traten de la sociedad y de sus relaciones con los individuos y con las cosas.

Y es que, mirad, el cine sufre más por los pensamientos viciados que por una ausencia total de pensamiento. En el cine, tratamos a nuestro intelecto con el mismo refinamiento que el que los chinos suelen dedicar a sus pies. Con el pretexto de que el cine acaba de nacer, jugamos al niño pequeño, como ese papá que «chochea» para que su bebé le pueda entender mejor. Sin embargo, una cámara de cine tampoco es una máquina neumática para envasar al vacío.

Dirigirse hacia el cine social, significaría decidirse a explotar una mina de temas que la actualidad iría renovando incesantemente.

Significaría liberarse de que dos pares de labios necesiten 3.000 metros para unirse y casi otros tantos para separarse.

Significaría evitar la sutileza demasiado de artista de un cine puro, y la supervisión de un súper-ombligo visto desde un ángulo, luego desde otro ángulo y luego desde otro, siempre desde uno nuevo, desde un súper-ángulo; la técnica por la técnica.

Significaría prescindir de saber si el cine tiene que ser a priori mudo, sonoro como un cántaro hueco, hablado al 100 por 100 como nuestros rehabilitados de guerra, en relieve, en color, en olor, en etc.

Porque, en otro contexto artístico, ¿acaso obligaríamos a un escritor a decirnos si para escribir su última novela utilizó una pluma de oca o un bolígrafo?



■ Fotograma de *A propósito de Niza*. Gaumont Malavida

DIRIGIRSE HACIA EL CINE SOCIAL, SIGNIFICARÍA DECIDIRSE SIMPLEMENTE A DECIR ALGO Y A SUSCITAR ECOS DIFERENTES DE LOS ERUCTOS DE TODOS ESOS SEÑORES Y SEÑORAS QUE VAN AL CINE A HACER LA DIGESTIÓN

UN PERRO ANDALUZ, QUE, A PESAR DE SER UN DRAMA INTERIOR DESARROLLADO EN FORMA DE POEMA, NO DEJA DE PRESENTAR, EN MI OPINIÓN, TODAS LAS CARACTERÍSTICAS DE UN FILM CON UN TEMA DE TIPO SOCIAL

Realmente son artículos de feria.

Por otra parte, el cine se rige por la ley de los feriantes.

Dirigirse hacia el cine social, significaría decidirse simplemente a decir algo y a suscitar ecos diferentes de los eructos de todos esos señores y señoras que van al cine a hacer la digestión.

De hacerlo así, tal vez nos ahorrar  amos la magistral paliza que nos administra en público el señor Georges Duhamel.

Me hubiera gustado poder proyectar hoy *Un perro andaluz*, que, a pesar de ser un drama interior desarrollado en forma de poema, no deja de presentar, en mi opinión, todas las características de un film con un tema de tipo social.

Luis Buñuel no ha querido, y eso explica que vaya a proyectaros *   propos de Nice* y a presentarla yo mismo.

Lo lamento porque *Un perro andaluz* es una obra capital desde todos los puntos de vista: firmeza en la puesta en escena, habilidad en la iluminación, dominio de las asociaciones visuales e ideológicas, sólida lógica del sueño, admirable confrontación entre el subconsciente y lo racional.

Sobre todo lo lamento porque, desde el punto de vista del tema social, *Un perro andaluz* es un film preciso y valiente.

De paso, me voy a permitir señalarles que se trata de un tipo de películas bastante raro.



■ Fotograma de *Un perro andaluz*

Sólo he visto a Buñuel una vez y apenas diez minutos, no tuve nada que ver con el guión de *Un perro andaluz*. O sea, que voy a hablarles con toda libertad. Por supuesto, lo que voy a decir sólo me implica a mí. Tal vez me acerque a la verdad, sin duda diré más de una tontería.

Para entender el significado del título de esta película, no hay que olvidar que Luis Buñuel es español.

Un perro andaluz aúlla, ¿quién ha muerto?

Nuestra pasividad es sometida a una dura prueba, esa pasividad que nos hace aceptar todas las monstruosidades cometidas por los hombres abandonados en la tierra, cuando no podemos soportar en la pantalla la visión de un ojo de mujer seccionado en dos por una cuchilla de afeitar. ¿Es este espectáculo más horrible que el ofrecido por una nube volando sobre la luna llena?

Este es el prólogo: hay que confesar que no nos deja indiferentes. Nos asegura que, en este film, vamos a tener que ver con otros ojos que los habituales, si se me permite la expresión.

A lo largo de toda la película somos sacudidos por la misma fuerza.

Desde la primera imagen podemos ver, bajo el aspecto de un niño que ha crecido demasiado rápido y que va por la calle, en bicicleta, sin sujetar el manillar, con las manos sobre los muslos y con una esclavina de tela blanca que está un poco por todas partes y que parecen sus alas; podemos ver, digo, nuestro candor rayano en la cobardía, enfrentado al mundo que hemos aceptado (se tiene el mundo que se merece), este mundo de prejuicios sobrecargados de renunciaciones a uno mismo y de nostalgias tristemente novelescas.

El señor Buñuel es una hoja afilada que ignora la puñalada trapera.

Una estocada a las ceremonias macabras, al último acicalamiento de un ser, que ya no está y del que sólo el polvo pesa en el hueco de la cama. Una estocada a los que han mancillado el amor con la violación. Una estocada al sadismo, del que la curiosidad es la forma más encubierta. Y tiremos un poco de los hilos de la moral, que nos pasamos por ese sitio. Veamos a dónde nos llevan. Un corcho, eso al menos es un argumento de peso. Un sombrero hongo, pobre burguesía. Dos hermanos de la escuela cristiana, ¿pobre Cristo? Dos pianos de cola, abarrotados



■ Fotograma de *A propósito de Niza*. Gaumont Malavida

de carroñas y excrementos, pobre sensiblería. Al final, el asno en primer plano, lo estábamos esperando.

El señor Buñuel es terrible.

Vergüenza para aquellos que mataron en la pubertad lo que habrían podido ser y buscan a lo largo del bosque y de la playa, donde el mar arroja nuestros recuerdos y nuestras nostalgias, hasta desecarse, lo que son cuando llega la primavera.

Cave canem... Cuidado con el perro, muere.

Digo todo esto evitando un análisis demasiado seco, imagen por imagen, que es algo imposible en un buen film, del que hay que respetar la poesía salvaje, y con la única esperanza de suscitaros el deseo de ver o de volver a ver *Un perro andaluz*.

Dirigirse hacia un cine social, significa, pues, proveer al cine de un tema que suscite interés, de un tema que coma carne.

Pero yo querría hablarles de un cine social más concreto, y del que me hallo más próximo: del documental social, o dicho con más exactitud, del punto de vista documentado.

En este terreno a investigar, afirmo que la cámara de cine es el rey o al menos el presidente de la República.

Ignoro si el resultado será una obra de arte, pero de lo que sí estoy seguro es de que será cine. Cine, en ese

sentido en que ningún arte, ninguna ciencia, puede desempeñar su función.

El señor que hace documentales sociales es ese tipo suficientemente delgado como para introducirse por el agujero de una cerradura rumana y capaz de filmar al salir de la cama al príncipe Carol en camión, admitiendo que fuese un espectáculo digno de interés. El señor que hace documental social es este buen hombre lo bastante diminuto como para apostarse bajo la silla del crupier, gran dios del Casino de Montecarlo, lo que, podéis creerme, no es nada fácil.

Este documental social se diferencia del documental sin más y de los noticiarios semanales de actualidades por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor.

Este documental exige que se tome postura, porque pone los puntos sobre las íes. Si no implica a un artista, por lo menos implica a un hombre. Una cosa vale la otra. La cámara de cine estará dirigida a lo que debe ser considerado como un documento y que, a la hora del montaje, será interpretado como tal documento. Por supuesto, el juego consciente no puede permitirse. El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor «documento» de este tipo de cine.

El fin último podrá darse por alcanzado si se consigue revelar la razón oculta de un gesto, si se consigue extraer



■ Fotograma de *A propósito de Niza*. Gaumont Malavida

ESTE DOCUMENTAL SOCIAL SE DIFERENCIA DEL DOCUMENTAL SIN MÁS Y DE LOS NOTICARIOS SEMANALES DE ACTUALIDADES POR EL PUNTO DE VISTA DEFENDIDO INEQUÍVOCAMENTE POR EL AUTOR

EL FIN ÚLTIMO PODRÁ DARSE POR ALCANZADO SI SE CONSIGUE REVELAR LA RAZÓN OCULTA DE UN GESTO, SI SE CONSIGUE EXTRAER DE UNA PERSONA BANAL Y CAPTADA AL AZAR SU BELLEZA INTERIOR O SU CARICATURA, SI SE CONSIGUE REVELAR EL ESPÍRITU DE UNA COLECTIVIDAD A PARTIR DE UNA DE SUS MANIFESTACIONES PURAMENTE FÍSICAS

de una persona banal y captada al azar su belleza interior o su caricatura, si se consigue revelar el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestaciones puramente físicas.

Y esto con tal fuerza, que a partir de ahora la gente que antes pasaba a nuestro lado con indiferencia, se ofrece a nosotros a pesar suyo y más allá de las apariencias. Este documento social tiene que hacernos abrir bien los ojos.

À propos de Nice es sólo un modesto borrador para un cine de este tipo.

En esta película asistimos, mediante las significativas manifestaciones de una ciudad, al proceso de un mundo. En efecto, tras señalar cómo es el ambiente de Niza y el tipo de vida que lleva la gente allí -y en muchos otros lugares, por desgracia-, la película tiende a generalizar algunos groseros regocijos que están bajo la influencia de lo grotesco, de la carne, de la muerte, y que son los últimos coletazos de una sociedad que se abandona y se desmadra hasta el punto de provocarle a uno náuseas y hacerle cómplice de una solución revolucionaria.

* Texto leído por Jean Vigo en el *Théâtre du Vieux-Colombier* de París, el 14 de junio de 1930, antes de la segunda proyección pública de la película *À propos de Nice*.



■ Cultura anarquista en Mas de las Matas. La escuela racionalista del Ateneo Libertario (1933)

Aurora y Esperanza: tres catas de cine anarquista español

P A B L O P É R E Z R U B I O
Profesor, ensayista y crítico cinematográfico

J A V I E R H E R N Á N D E Z R U I Z
Narrador transmedia, profesor y ensayista de arte, cine y comunicación

Protagoniza este artículo la labor de tres cineastas aragoneses invisibilizados o descontados por la cultura oficial, empeñados en revelar alternativas libertarias en el espíritu colectivizador de Barcelona de 1936 (en el caso de Antonio Sau Olite), o editando una película en Madrid en idéntica época, sobre la revolución en el sistema de explotación de la tierra (por parte del director Adolfo Aznar).

Da un gran paso después del crudo tiempo de la guerra civil hasta más allá de la resurrección de la CNT en los años 70, enfrentando la difícil vigencia de una filmografía libertaria a la «democrática» sociedad de mercado postfranquista (a través de las batalladoras propuestas de Antonio Artero).

La evolución ideológica personal del cineasta, parece ir en paralelo a los debates surgidos en el propio sindicato, intentando asomarse al horizonte radicalmente nuevo que se soñaba al morir el dictador, tanto en la forma (la «limpieza intelectual» de un blanco en la pantalla junto al abstracto silencio) como en el fondo (la pervivencia de los ideales libertarios contra la «abulia ideológica» predominante a finales de siglo).

Si, para Piotr Kropotkin, el arte solo puede aspirar a ser auténtico mediante el compromiso con la causa del pueblo, no se puede decir que el cinema español haya discurrido, en líneas generales, por la senda de esa práctica político-cultural. Hay excepciones, claro está (el cine nacional es más pluriforme y variado de lo que tantas veces se ha escrito), y entre ellas hay algunas incursiones o tentativas en un posible cine anarquista. Entre ellas está la producción del Sindicato del Espectáculo de CNT durante la Guerra Civil, lastrada por su inevitable carga propagandística, y también la labor aislada de algunos cineastas como Antonio Artero. Analizamos aquí la obra de tres realizadores aragoneses que pusieron en práctica el ideal de pensamiento libertario en la pantalla en dos etapas bien distintas del devenir del cine español: la con-

tienda derivada del golpe de estado de 1936 y el tardofranquismo y la transición política.

1. El cine como arma bélica: los casos de Antonio Sau y Adolfo Aznar

Aurora de esperanza: metáfora de un sueño irrealizado

En la Barcelona de finales de 1936 se produce el único intento de socialización y colectivización de los medios de producción cinematográficos españoles, tanto humanos como materiales. Para entonces, Antonio Sau Olite (Luceñi, Zaragoza, 1910 - Barcelona, 1987) había colaborado con revistas de cine (*Popular Film*) y entablado vínculos con la industria local. Allí asiste a la colectivización del Sindicato del Espectáculo, para la que dirige en 1937 uno de los



■ Cartel de la película

muy escasos filmes de ficción que el SIE produce durante la contienda: *Aurora de esperanza*. La singularidad de este film, resaltada por autores como Ramón Sala o Román Gubern¹, reside en este hecho, pues las producciones anarquistas habían optado por el documental militante, y en este caso lo hace bajo la fórmula de la fábula libertaria (otro ejemplo sería *Barrios bajos*, de Pedro Puche). La situación descrita recuerda algunas obras francesas coetáneas del Frente Popular, e incluso de posteriores filmes neorrealistas: Juan (Félix de Pomés) es un obrero que ha quedado, como muchos, en paro e inicia una desesperada lucha por encontrar trabajo para alimentar a su familia. Como no consigue nada honrado con que ganarse el pan, cada día regresa a casa más deprimido; mientras, su valerosa mujer decide aceptar un trabajo «deshonroso» — exhibe ropa interior en un escaparate — hasta que él lo descubre y se la lleva en un arranque de celos e ira varonil. A partir de aquí, el discurso libertario se hace cada vez más patente: Juan, cansado de luchar en vano, decide organizar una *marcha del hambre* que lleve la protesta a Madrid, a las puertas del Ministerio. En el camino,



■ Antonio Sau Olite

AURORA DE ESPERANZA ENTRETEJE SU DISCURSO POR MEDIO DE SITUACIONES CASI FOLLETINESCAS, MEZCLADAS CON OTRAS EXTRAÍDAS DE LA ÉPICA REVOLUCIONARIA QUE HACEN PATENTE EL PODER DE LAS MASAS CONCIENCIADAS

los manifestantes conocen que ha estallado la revolución y empuñarán las armas hacia esa *aurora de esperanza*.

No extraña que este tipo de cine emulara las propuestas de la vanguardia soviética revolucionaria, pero se opta por un modelo mixto en el que los resortes del melodrama tienen una dimensión determinante. Los anarquistas querían influir en el ánimo del pueblo, convencidos de que el espectador seguiría mejor las historias con dosis lacrimógenas que los experimentos de vanguardia, hecho que el fracaso popular del cine soviético había puesto en evidencia. *Aurora de esperanza* entreteje su discurso por medio de situaciones casi folletinescas, mezcladas con otras extraídas de la épica revolucionaria que hacen patente el poder de las masas concienciadas².

En el film se cruzan la denuncia de una injusticia social, la protesta con sueños de bonhomía universal (el cuento sobre juguetes que Juan relata a su hijo), los albores

POCAS VECES SE HABÍAN PUESTO EN EVIDENCIA
LOS PROBLEMAS SOCIALES CON TANTA RADICALIDAD
Y CRUDEZA EN UNA OBRA DE FICCIÓN

CASTILLA SE LIBERTA (1937), LARGOMETRAJE
RODADO POR ADOLFO AZNAR (LA ALMUNIA DE
DOÑA GODINA, 1900 – MADRID, 1975), POSEÍA
TAMBIÉN UNA FUERTE CARGA SINDICALISTA, AL
MOSTRAR EL TRABAJO DEL CAMPESINADO EN LAS
TAREAS DE COLECTIVIZACIÓN CON REFERENCIAS
A LA LABOR DEL ENTONCES RECIENTEMENTE FALLE-
CIDO BUENAVENTURA DURRUTI

del paraíso anarquista (secuencia final), con momentos claramente ternuristas. El protagonista pasará de obrero pisoteado a *mesías* liberador de la clase oprimida y paladín de la dignidad humana. Es padre de familia abnegado, protector de su mujer ante la explotación y defensor de sus hijos, hasta el punto de que las escenas hogareñas remiten al ideal de familia cristiana: la esposa no se aleja tanto del papel femenino dictado por la Iglesia como del de la liberada y autosuficiente predicada por la ideología libertaria. Todo ello en un cañamazo argumental que recuerda al de Zola en *El paro forzoso*.

Esta misma conglomeración transcende al plano estilístico; al lado de soluciones propias del modelo institucional, que canalizan los momentos melodramáticos, se recurre a la épica revolucionaria del cine soviético (planos de masas, encadenados, montaje acentuado, planos simbólicos...). La realización cae en ocasiones en la obviedad, pero hay secuencias en que Sau muestra inspiración: progreso narrativo a través de carteles, periódicos, y cartas, fundidos, sombras con intención dramática, dominio

de las elipsis visuales y dominio de las posibilidades del encuadre – expresivos contrapicados del líder arengando junto a monumentos evocadores.

Aurora de esperanza es pionero en la historia del cine español; pocas veces se habían puesto en evidencia los problemas sociales con tanta radicalidad y crudeza en una obra de ficción (no solo en nuestra cinematografía) y habría que esperar muchos años para que estos asuntos volvieran a aparecer en las pantallas españolas. Hay aspectos temáticos que preludian las preocupaciones del neorrealismo italiano, aunque se aborden aquí de forma más incendiaria y radical.

Aurora de esperanza supuso el entierro profesional de Sau. Terminada la guerra, el cineasta sería represaliado y encarcelado, y la industria le volvería la espalda: solo conseguiría rodar dos películas más.

La colectivización en Castilla

Paralelamente, en Madrid CNT rueda mayoritariamente documentales de guerra, muchos de ellos incompletos o inacabados por la difícil coyuntura de producción. *Castilla se libera* (1937), largometraje rodado por Adolfo Aznar (La Almunia de doña Godina, 1900 – Madrid, 1975), poseía también una fuerte carga sindicalista, al mostrar el trabajo del campesinado en las tareas de colectivización con referencias a la labor del entonces recientemente fallecido Buenaventura Durruti (incluida la rememoración de su juventud), encarnado por el actor Félix Briones al lado de un Cipriano Mera que se interpretaba a sí mismo. Aznar, no obstante, hablaba en términos ambiguos:

«solo quedaba yo en Madrid como director de películas sin hacer cine, porque los temas que me ofrecían no los sentía yo. Un día llegó a mis manos un argumento sobre la revolución en el sistema de explotación de la tierra; sistema que ahora [habla en 1972] se implanta en muchas industrias, el cooperativismo, que entonces no lo llamaban así, pero era eso: trabajar todos para todos. Lo vi interesante e hice un guion en el que resaltaba la labor del campo y las distintas faenas que se llevan a la práctica, abogando por la implantación de la mecanización de los trabajos, anticipándonos a muchos progresos actuales»³.

Quizá para él resultara en extremo difícil implicarse a fondo en un proyecto en el que ideológicamente no estaba

involucrado, pese a que Antonio Polo, coordinador de la producción cinematográfica de CNT, rebata este supuesto aludiendo a que Aznar había tomado la iniciativa al proponer a la Federación de Campesinos diversos proyectos. Pero resulta altamente verosímil que el cineasta fuera simplemente reclutado por la Federación Regional de la Industria de Espectáculos Públicos de CNT. En cualquier caso, el film, rodado en los alrededores de Madrid, no llegó a terminarse aunque su rodaje fue dado por concluido; sin embargo, el montaje final no fue terminado (existen, eso sí, carteles anunciadores de la película), y resulta probable que parte de sus imágenes (sobre todo la parte destinada a mostrar labores agrícolas y ganaderas) fuera desmembrada y utilizada para confeccionar otras películas bélicas de la organización, fechadas también en 1937: *Olivos y aceite* (probablemente incluida después en el noticiario *Momentos de España*, número 3, desaparecido), *Ganadería y Evacuación*, y que incluso las dos primeras de ellas utilizaran el nombre de Aznar para los títulos de crédito (firma la tercera Fernando Roldán)⁴. Ramón Sala recoge el testimonio de Antonio Polo, según el cual sí se llevó a cabo un montaje del film realizado por él mismo, con música de Pedro Braña⁵. En sus declaraciones efectuadas a Sala y Julio Pérez Perucha, Polo lamenta la falta de un auténtico plan de trabajo de que adoleció *Castilla se liberta*, como el grueso de las cintas *cenetistas* del periodo:

«Esta forma improvisada de rodar hubiera hecho la película interminable, y como la Federación de Campesinos daba ideas pero ni una peseta, empecé al director igual que había hecho con otros a que entregara en la productora un guion y un plan aproximado de localizaciones».

2. Antonio Artero: teoría y práctica libertaria²

«Echaremos a pique este mundo»

Internationale Situationniste, número 1, junio de 1958.

Teoría y acción

La vinculación de Antonio Artero (Zaragoza, 1936 – Madrid, 2004) con el anarquismo provenía de las enseñanzas de su madre; y fue a comienzos de los años 1970 cuando se afiliaría al histórico sindicato obteniendo el carné número 1 de la Sección de Espectáculos. Sin duda, el carácter pionero en este resurgimiento libertario le llevó a ostentar notable protagonismo como delegado del

ARTERO APOSTABA POR INCENTIVAR EL DEBATE EN
ARAS DE BUSCAR UNA ALTERNATIVA REVOLUCIONA-
RIA EN LAS DIMENSIONES INFRAESTRUCTURAL Y
SUPERESTRUCTURAL DEL CINE

Primer Congreso Nacional del sindicato tras la dictadura (1979) e integrar el Comité Nacional, sección de Cultura y Espectáculos. Siempre abanderó unas reivindicaciones globales que aspiraban a un nuevo sistema de cine libre, superando las refriegas por las condiciones salariales y laborales en la industria en que se enzarzaba el sector más convencional de la sección sindical.

Artero apostaba por incentivar el debate en aras de buscar una alternativa revolucionaria en las dimensiones infraestructural y superestructural del cine. Muy apropiadas fueron las Jornadas Libertarias Internacionales de Barcelona (julio de 1977), con un programa de actos que compaginaba la fiesta, la cultura y el debate sobre temas de interés para el movimiento (autogestión, pacifismo, ecología, sexología, enseñanza, feminismo). Entre las actividades culturales se proyectó su largometraje *Yo creo que...* (1975), exhibido con la misma reacción polémica del público que en ocasiones precedentes⁷. Se organizó un debate sobre cine en el que Artero tuvo alto protagonismo y abrió el fuego dialéctico:

«Debemos preguntarnos si es posible una cultura libertaria en una sociedad de mercado. Solo podrán buscarse formas nuevas si se quita al producto cultural su valor de cambio. Mientras sobrevivan los popes que tienen acceso a la producción y los santones que establecen los juicios estéticos no puede hablarse de que hayamos conseguido esa cultura libertaria. El libertario debe tener una visión más globalista».

Ajoblanco resumía así las conclusiones del debate: creación de formas independientes de arte fílmico, puesta a punto de canales paralelos de distribución, nuevos procedimientos críticos y un receptor no pasivo ni imposibilitado para responder a las afirmaciones del film⁸.

Después, Artero siguió colaborando activamente con el movimiento en la faceta sindical, e incluso intentó his-

EL NUESTRO SE ACERCABA MÁS A LAS MEDIDAS QUE HABÍA PUESTO EN MARCHA EL CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE FRANCÉS, POR EL QUE LOS FONDOS PARA EL CINE SE RECAUDAN DE UNA TASA APLICADA EN TAQUILLA QUE SE INGRESABA DIRECTAMENTE EN LA CAJA DEL CNC, EN LUGAR DE EN LOS APARATOS DEL ESTADO



■ Antonio Artero

toriografiar sus avatares cinematográficos en Filmoteca Española con una investigación sobre los materiales producidos por CNT y secuestrados en 1939, trabajo que pensaba desembocar en un libro – no publicado – con Miguel Bayón y Román Gubern.

Progresivamente, la lucha de Artero por ese horizonte utópico alumbrado en Sitges se fue haciendo más realista, más posibilista. De ahí que participara como portavoz de colectivos que defendían los derechos de los directores españoles en foros y programas cinematográficos de rango nacional e internacional. Representó a CNT en la preparación del I Congreso Democrático del Cine Español (verano de 1978) convocado por partidos, sindicatos y asociaciones profesionales relacionadas con el cine para



■ Portada Revista Ajoblanco

buscar una solución a una industria en crisis. Pero CNT se retiraría pronto

«porque allí se planteaba un modelo estatalista que podían haber refrendado Hitler o Stalin. El nuestro se acercaba más a las medidas que había puesto en marcha el Centre National de la Cinématographie francés, por el que los fondos para el cine se recaudan de una tasa aplicada en taquilla que se ingresaba directamente en la caja del CNC, en lugar de en los aparatos del Estado. Ese modelo estatalista al que nos oponíamos sería el que llevaría a cabo el PSOE cuando llegara al poder»⁹.

Su compromiso alcanzó a la Primera Asamblea Mundial de Realizadores de Cine de Madeira (1983) y a la Asamblea

EN LA PRÁCTICA FÍLMICA, EL CINE DE ARTERO SUPONE LA PROPUESTA MÁS RADICAL DE CINE LIBERTARIO Y ANARQUISTA QUE HA DADO ESPAÑA A LO LARGO DE LA HISTORIA

de Directores-Realizadores Cinematográficos Españoles; Artero trabajó defendiendo sus intereses ante el ICAA con posiciones muy críticas con la política cinematográfica de la administración socialista.

Demoler el lenguaje

En la práctica fílmica, el cine de Artero supone la propuesta más radical de cine libertario y anarquista que ha dado España a lo largo de la historia. Primero, con sus *corometrajes* provocadores que dinamitan y ponen en cuestión el discurso cultural dominante. En la negación del cine-audiovisual, había propuesto el blanco purificador (luz sobre la pantalla) y el silencio como abstracción; un ejercicio de limpieza intelectual que actúa como defensa ante el cine-mercancía cada vez más derrumbado en la hipertrofia imagen-sonido. En definitiva, conceptos cercanos al anarquismo más libre fluctuaban sobre *Del tres al once* y *Blanco sobre blanco* (1968-1969), como reconocería su creador:

«Por aquellos años en el interior de la resistencia al franquismo existía un debate extenso y profundo. Y mi pretensión fue incidir en él. Estos trabajos son una reflexión crítica sobre el Discurso representativo fílmico, desde los presupuestos de que toda cultura vehiculada en la representación es una deificación del todo jerarquizado. Así lo Bello, la Moral, el Estado, el Dinero y la Mercancía, no son otra cosa que obscenos fetiches perpetuadores de una sociedad dividida entre Dirigentes y dirigidos»¹⁰.

Antonio Artero había sido militante de la CNT durante el franquismo, con un papel muy activo en el Sección de Cultura y Espectáculo. Por ello, cuando el 27 de marzo de 1977 se celebró el primer mitin del sindicato anarquista en la plaza de toros de San Sebastián de los Reyes (Madrid), el aragonés estuvo allí con sus equipos de rodaje para documentar el entusiasmo de las masas libertarias ante las libertades recobradas. Nos queda el copión de aquella singular filmación con cuatro cámaras de 16 mm. que recogían imágenes sin trípode primando la inmediatez de lo que estaba ocurriendo. Es un documento histórico de gran valor que retrata el optimismo de ese momento de cambio: agitación de las masas, tremolar de banderas (de las

nacionalidades ibéricas, palestinas, rojinegras, republicanas), pancartas y letreros que aludían a la unidad obrera, a la socialización, la libertad de los presos, la objeción de conciencia, etc. Protagoniza esas imágenes, en definitiva, una masa enfervorizada y unida que aunaba la generación que luchó contra el fascismo con los nuevos libertarios de melenas, barbas y atuendos de ecos jipís.

Después llegarían sus intentos de reinterpretar la historia en clave libertaria y popular. Así, por ejemplo, en 1991, inicia su proyecto *Cartas desde Huesca*, aunque solo en 1993 conseguirá comenzar el rodaje cuando obtenga financiación: una barata producción de 85 millones de pesetas de presupuesto con subvenciones oficiales. Artero habló de esta película como «una alternativa a esas producciones españolas de doscientos millones de pesetas que no llegan ni siquiera a amortizarse con su exhibición»¹¹, desconociendo aún que tardaría dos años en estrenarse, sin éxito taquillero. Y en otro sitio:

«Es la búsqueda de una alternativa a este diseño de cine que hay en este país. Una película de 200 o 300 millones es una mentira, no tiene objeto ni hay mercado. Las productoras (...) han hecho un diseño de producción racional y adecuado (...) La dictadura de la televisión hace imposible cualquier resurgimiento. En este contexto hay que aspirar a la máxima calidad, pero no a esos derroches de dinero que se promovieron desde Pilar Miró»¹².

En esta línea, ¿no debemos entender *Cartas desde Huesca* como una alegoría sobre ese cine que se aprovecha de la Historia para convertirla en un producto de mercado? El matrimonio de editores Myriam Mézières/Tony Isbert contacta con un viejo anarquista integrante de la Columna Durruti y luego miembro de la Resistencia francesa (Fernando Fernán Gómez), con intención de averiguar si conserva manuscritos del poeta inglés Day Benton, que combatió con él en el Frente de Aragón, y transformarlos en libro. La película explora los recovecos de la memoria, investiga en el pretérito a partir del presente, pero el objetivo de la búsqueda es bastardo. No se trata de recuperar el pasado, sino de hacer de él una mercancía y de utilizarlo en beneficio propio, aunque para ello los editores

LOS IDEALES QUE SE HICIERON MOTOR Y SENTIDO DE UNAS VIDAS NO SOLO SE HAN HUNDIDO EN EL MAR DE LA ABULIA IDEOLÓGICA DE LOS AÑOS 1990, SINO QUE SON REIFICADOS AL CONVERTIRSE EN MONEDA DE CAMBIO

deban simular simpatía hacia el excombatiente e incluso, en el caso de ella, prostituirse en lo que entiende como un *intercambio comercial*. Y esta indagación bastarda (el fin justifica los medios) tiene algo de ejercicio fascista puesto que supone un intento de apropiación de la Historia.

La mujer aplica, con énfasis pueril, a la española el carácter de «última guerra romántica, la guerra de los poetas»; el anciano responde que fue, simplemente, una *revolución*. Los editores comentan con hipocresía que su deber es divulgar la obra completa de los grandes autores; el anciano replica que la comunicación es ahora «una industria cultural que solo cultiva el negocio». Este debate moral entre los personajes es el conflicto latente del relato, que Artero construye en función del concepto de pérdida, al revelar cómo los ideales que se hicieron motor y sentido de unas vidas no solo se han hundido en el mar de la abulia ideológica de los años 1990, sino que son reificados al convertirse en moneda de cambio; así se manifiesta en la patética escena en que la joven seduce al viejo con simbolismo vampírico. Si en *Yo creo que...* las escenas sexuales eran desprovistas de deseo para convertirse en ritos lingüísticos, aquí aparecen como producto de intercambio capitalista.

La seducción y la sexualidad, simples estrategias *interesadas* – más allá del placer –, se presentan en *Cartas desde Huesca* como la metáfora que no solo articula las

relaciones humanas, sino que pone en evidencia la oscuridad del intercambio social. En segundo plano quedan asuntos que podrían constituir un catálogo de las preocupaciones del director: la acción de los grupos anarquistas durante la guerra, la apropiación de la historia por parte de un presente mezquino, los límites entre la realidad y la ficción (los documentales bélicos que los protagonistas contemplan en la Filmoteca y se incorpora a la diégesis, los documentos que invalidan el poder evocador de la memoria individual), el imperio destructor de la Cultura... *Melancolía y desazón*; *Cartas desde Huesca* es el más pesimista y desgarrado de los filmes arterianos. Abundando en su sentido alegórico, la enfermedad incurable del excombatiente y su suicidio presentan un alcance universal; quien sobrevivió físicamente a los rigores de la guerra contra el fascismo en España, y después en Alemania, ya no soportará que las ideas que proporcionaron sentido a su vida sean pura arqueología.

La Historia aparece en *Cartas desde Huesca* como la huella moral, al modo de la articulación melodramática, que ha dejado en las personas que la vivieron. Así, este film será un complemento de las claves dialécticas que jalonaban *Trágala, perro* (1981), el film televisivo *Tres octubres* (1986) o el guion no rodado *Antonio Pérez*, y también de la exploración *intrahistórica* apuntada en otro programa televisivo, *Biografía interior*: el combate de un hombre en lucha con su tiempo.

Notas

¹ Que las llamé «películas base» o de «ficción narrativa»: El cine sonoro (1930-1939)”, en VV. AA., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 166. Véase también Ramón Sala, *Cine republicano entre 1936 y 1939: pluralidad y propaganda*, Nosferatu, número 7, octubre de 1991, pp. 38-43.

² Una mezcla que lleva a Richard Porton a afirmar que Aurora de esperanza «parece una versión más radical de una película de Warner Brothers relacionada con la conciencia social»: *Cine y anarquismo. La utopía anarquista en imágenes*, Gedisa, Barcelona, 2001, p. 92.

³ Manuel Rotellar, *Aragoneses en el cine III*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1972, p. 38.

⁴ Emeterio Díez, *El cine libertario. El cine baja la revolución anarquista*, *Historia 16*, número 322, febrero de 2003, p. 93.

⁵ *El cine en la República durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Mensajero, Bilbao, 1993, pp. 106-108.

⁶ Este texto es una reelaboración de varios fragmentos de nuestro libro *Yo filmo que...* Antonio Artero en las cenizas de la representación, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1998.

⁷ «El público palmeaba, se quejaba, pedía que se interrumpiera la proyección o la defendía apasionadamente alegando que si a alguien le gustaba tenía también su derecho a ser respetado», Luis Ondara, *Cinejornadas Cinelibertarias*, Ajoblanco, número 25, septiembre de 1977, p. 41. Fotogramas hablaba de proyección «alterada»: «El público quiso cortar la proyección porque no satisfacía sus deseos de ver cine comprometido», *Barcelona libertaria*. Un debate sobre cine, número 1503, 5 de agosto de 1977, p. 10.

⁸ Hay imágenes de las Jornadas en el film *El entusiasmo* (Luis E. Herrero, 2018), en el que también se reproducen tomas del mitin de CNT que se celebró en San Sebastián de los Reyes, rodadas en 1977 por el propio Artero.

⁹ Declaraciones de Artero a los autores de este texto, 1997.

¹⁰ Antonio Artero en Francisco Llinás (ed.), *Cortometraje independiente español, 1969-1975*, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Bilbao, 1986, pp. 52-53.

¹¹ Declaraciones a Agencia EFE, diciembre de 1991.

¹² Entrevista con Javier Hernández, Antonio Artero iniciará el rodaje del film *Cartas desde Huesca*, *El Periódico de Aragón*, 9 de octubre de 1991.



Bululú:

Opción vital de un teatro libertario en el siglo XXI.

Entrevista a Ros Beret

E M I L I O P E D R O G Ó M E Z Y C A R L O S U S Ó N
Entrevistadores

Ros Beret lleva más de 10 años recorriendo en soledad pueblos más o menos perdidos, principalmente del Pirineo navarro y aragonés en su bregado Clio, con lo que llama «gira de la miseria», iluminando sus plazas con un teatro libre, divertido, irónico, y catalizador del pensamiento crítico a la vez. «Sin percibir ningún diezmo a cambio, más que aquel que los lugareños quieran ofrecerle».

Su renuncia al implantado empeño en ocupar una posición social mejor, viene acompañada de una forma de vida en inusitada libertad. Solitario y solidario a la vez, dice haber dormido en «ermitas, frontones, merenderos, pabellones deportivos, cuevas ...en el saco bajo todas las estrellas del Pirineo».

Tanto su opción de vida personal (beligerante contra los valores imperantes, el poder y sus instituciones) como teatral (siempre al margen de – y frente a – los circuitos oficiales) representan una muestra de coherencia entre cotidianidad e ideología, difícil de encontrar en los sumisos tiempos que corren.

1.- Dices al inicio de tu último libro: «El bululú era el escalafón más bajo del ya por sí mísero ámbito de los comediantes ambulantes». Y afirmas que te has propuesto reencarnar esa palabra misteriosa. ¿Por qué?

Ros Beret (RB): Hace referencia a un libro del siglo XVII, *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, en el que un personaje le va describiendo a otro las diferentes categorías de comediantes ambulantes que pululan por España. El bululú es el escalafón más bajo de esa tipología, un actor solitario y vagabundo que va de pueblo en pueblo representando pequeñas piezas teatrales recibiendo lo que tengan a bien ofrecerle a cambio. Me atraen ese tipo de personajes u oficios ancestrales que se mueven entre la picaresca, la aventura y el vagabundeo. Me atrae la palabra en sí y me propuse encarnarla, un poco por aquello de ir dándole una pátina de literatura a la propia vida y otro poco por cierta querencia o afinidad hacia los márgenes, hacia los perdedores.

2.- Te declaras «un funambulista de lo incierto, un partisano del teatro popular, un vagabundo de las estrellas».

¿Podrías exponer razones y sensaciones de ese tiempo de vivir en aventura, de ese dormir al raso que practicas?

(RB): Hago las cosas de este modo porque esa es la manera en que me he ido encontrando a gusto conmigo mismo. Quiero decir, que haciendo teatro dentro de los circuitos oficiales me hubiera quedado cierto malestar, cierto runrún en la cabeza. Nunca me ha gustado mucho ser un soldado regular. Así que he ido buscando mi propia manera de hacer las cosas. El resto es literatura. Digo que soy un partisano del teatro popular porque creo que es una manera literaria de definir mi trabajo. Una imagen así te da una idea más precisa del trabajo que desempeño que toda una larga explicación. La gira de la miseria no trata solo de hacer teatro por los pueblos, tiene un fuerte componente de viaje o aventura en el sentido que se podría entender en la época previa a la explosión del turismo. No sé, quiero creer que, al menos en mis primeros años, compartía cierto espíritu con los montañeros, los viajeros, los guerrilleros o los artistas ambulantes. Y me gusta que haya cierta austeridad, privación, carestía.

CUANTO MÁS BORREGOS E IGNORANTES SEAMOS, MÁS FÁCILES SOMOS DE MANIPULAR. Y, POR SUPUESTO, A LOS ARTISTAS NOS INTERESA QUE LA POBLACIÓN SEA PRECISAMENTE CULTA Y CRÍTICA. AL MENOS, A LOS ARTISTAS QUE DE VERDAD SIENTEN RESPETO POR SU TRABAJO

NO ME SEDUCE EL DINERO EN SÍ. VIVO BASTANTE DESPREOCUPADAMENTE EN ESE ASPECTO, LO CUAL ES UNA DE LAS FORMAS MÁS AUDACES DE SER RICO

Pero no de un modo traumático, sino de esa manera en que uno va descubriendo, a la manera de los cínicos o los anacoretas, lo poco que necesita para vivir plenamente. Ese hormigueo de andar por las sendas poco transitadas. Como diría el caballero de la triste figura: huyo de la vida regalada, de la ambición y de la hipocresía y busco para mi propia gloria, la senda más angosta y difícil.

3.- *¿Por qué en tu manera de hacer teatro, lanzas puyas, o lo que parecen inevitables dardos contra los representantes del poder en los lugares donde actúas? ¿Porqué, tal como afirmas, los artistas y el poder tienen intereses contrapuestos?*

(RB): No es que lance puyas a los representantes del poder. Yo me ciño al guión que he escrito. Lo que ocurre es que cuando escribo tiendo a tomar partido y a cuestionar el estado de las cosas porque creo que esa es una de las misiones del teatro y del arte en general. Sin embargo, no suelo ser panfletario. Yo escribo lo que me apetece, pero siempre hay algún hueco en que se te cuele un chiste o un comentario podríamos decir mordaz contra las instituciones o contra los poderosos. Pero, ya digo, no es algo que vaya buscando. Es más bien como un instinto irrefrenable. Por suerte o por desgracia, en ocasiones te vienen chistes o comentarios a la cabeza que no puedes callarte. Puede ser que estés hablando con un policía, pero es que la respuesta acude veloz a la lengua, te lo ha puesto en bandeja, como suele decirse, como cuando te viene el balón botando en el patio del colegio y tú sabes que detrás de la portería está la ventana pero aun así le pegas con toda tu alma.

Respecto a lo de los intereses contrapuestos, creo que es algo que le escuché en una entrevista a Carlos Castán, que como sabes, es un escritor al que tuve como

profesor en el instituto y dejó una gran impronta en mí. Decía que a ningún poder le interesa de verdad que la población sea culta, sensible, crítica e informada. Es algo obvio, cuanto más borregos e ignorantes seamos, más fáciles somos de manipular. Y, por supuesto, a los artistas nos interesa que la población sea precisamente culta y crítica. Al menos, a los artistas que de verdad sienten respeto por su trabajo.

4.- *¿Cómo se lleva tu libre e independiente expresión teatral con la supervivencia económica?*

(RB): Yo lo llevo bien. Gano lo que necesito para vivir. No es que tenga una economía muy boyante pero tampoco es algo que me preocupe. Tengo lo necesario y no ansío más. Vivo bastante despreocupadamente en ese aspecto, lo cual es una de las formas más audaces de ser rico. No me seduce el dinero en sí. Como todos, lo necesito para vivir, pero no me interesa acumularlo ni me obsesiona el tema. Represento unas cincuenta funciones en todo el verano. Y luego unas pocas más fuera de temporada. El público paga lo que considera y con eso funciono.

5.- *Manifiestas ser un «anarquista de corazón». Tu forma de construir la relación entre remuneración y trabajo, la apuesta por los olvidados, el distanciamiento del poder y de la mercantilización son actitudes que participan de la esencia del anarquismo. ¿Compartes esta ideología? ¿Qué piensas del anarquismo hoy?*

(RB): Digo que soy un anarquista de corazón porque no me considero un teórico ni un pensador, ni siquiera un buen conocedor del pensamiento anarquista. Mi actitud para con la vida y la sociedad está claro que se acerca a las posiciones anarquistas, pero no más que, por ejemplo, a las de los cínicos. Quiero decir, que no soy una persona ortodoxa ni pretendo establecer un sistema de pen-



■ Biescas. Foto del autor

samiento férreo y coherente. Voy cogiendo de aquí y de allá lo que me va interesando. Desde Diógenes a Durruti, desde Kropotkin a los románticos. Desde luego siento una afinidad pero no me atrevería a pontificar sobre el anarquismo hoy. Me he criado en el Bajo Cinca donde había un gran arraigo del anarcosindicalismo y un gran sustrato de las ideas libertarias desde principios del siglo XX. Lamentablemente, es algo que demasiada gente ha olvidado. Es posible que la única figura libertaria de los últimos años de cierta relevancia social haya sido Lucio Urtubia que, por cierto, tampoco era ningún teórico.

6.- ¿Te sientes conectado con históricas o actuales experiencias de teatro libertario alternativo?

(RB): Estoy bastante desconectado, en general, del mundillo teatral. Estoy seguro de que habrá experiencias de teatro libertario alternativo, como dices, pero no conozco demasiadas. Al menos en Zaragoza. Hay algunas experiencias como el Teatro comunitario del Gancho que estoy seguro son interesantes como forma de cohesión social. En cualquier caso, hay montones de propuestas

teatrales interesantes y montones de compañías que se buscan la vida como pueden aunque estén más relacionadas con los cauces oficiales. Algunas de ellas hacen montajes y trabajos estupendos, aunque la mayoría no pasen por aquí, dado que los programadores de la ciudad solo parecen interesados en repartos televisivos o musicales superproducidos.

7.- Tu actividad resuena como un canto a, o de, libertad. ¿Percibes esa libertad como una pulsión interior, un objetivo hacia el que caminar, una razón de vida...?

(RB): No sabría decirte. Supongo que es una pulsión interior. He ido perfilando mi manera de hacer las cosas a medida que las iba haciendo. No había una voluntad de justificar una vida ni un objetivo sino más bien una intención de no pasar por el aro. Puede que una cierta pulsión de insumisión que creo que es necesaria. Tampoco pretendo predicar, pero obviamente lo hago como todos lo hacemos, de un modo u otro, con nuestra manera de vivir. Quiero decir que, si a alguien le resulta útil o inspirador ver que trato de vivir así, encantado. Si alguien se cues-

LO QUE NO ES POSIBLE ES SEGUIR ASUMIENDO Y TRAGANDO CON TODO ESE DISCURSO IMPERANTE PORQUE ES UNA ABERRACIÓN POLÍTICA, SOCIAL, ANTROPOLÓGICA Y ECOLÓGICA. TENEMOS MUCHAS MÁS POSIBILIDADES DE LAS QUE CREEMOS TENER



■ Más difícil sarsa. Foto del autor

tiona algunas pequeñas cosas de su propia vida, perfecto. No sé, se trata de intentar vivir lo más de acuerdo posible con uno mismo.

8.- El poeta Ricardo Díez Pellejero ha definido tu novela «Bululú» como una autobiografía ética y también como un «bestiario de libertades».

Sometidos al dominio del actual florecimiento del hiperliberalismo económico y tecnológico ¿es posible vivir en libertad, enfrentándose a la codicia de los valores impuestos y consentidos socialmente como algo normal? ¿Cómo sobrevivir austeramente frente al consumismo imperante? ¿Quedan resquicios para hacer las cosas por placer, por propia indagación, por solidaridad...?

(RB): Es posible y necesario intentarlo. Cada uno a su manera y en la medida de sus posibilidades. Lo que no es posible es seguir asumiendo y tragando con todo ese discurso imperante porque es una aberración política, social, antropológica y ecológica. Tenemos muchas más posibilidades de las que creemos tener. Pero hay que pensar y repensar. Y, sobre todo, hay que mirar para adentro. Hay que hacer autocrítica, reflexionar y

cuestionar la propia vida. No es lo más cómodo ni lo más apetecible, pero es necesario. Siempre es más reconfortante mirar para afuera y poner a parir a las instituciones, los gobernantes y los poderosos, pero nada de eso sirve sin un trabajo ético. Son montones las voces que defienden otras maneras de vivir, de trabajar, de relacionarse con los demás y con el medio. Y son, por cierto, las voces más preparadas, más curiosas, más interesantes, inteligentes, cultas y empáticas de la sociedad. Otra cosa es que todo el engranaje mediático las obvie porque están interesados en proponer modelos sociales que traten de legitimar sus abyectos intereses. Quedan resquicios y siempre quedarán. Lo que tenemos que intentar es que los resquicios sean mayores hasta que llegue el momento en que los resquicios los tengan que buscar todos esos parásitos avariciosos que manejan el cotarro ahora.

9.- En tu deambular teatral ¿qué relaciones estableces con las instituciones políticas y culturales que te encuentras en el camino? ¿Qué conclusiones primordiales has sacado de tus contactos con los ayuntamientos?

EN GENERAL, A LAS INSTITUCIONES LES IMPORTA UN CARAJITO TODO ESTO. CUANTO MÁS ALTA SEA LA INSTITUCIÓN, MENOS LE IMPORTA. SIMPLEMENTE TIENEN QUE GASTAR LAS MIGAJAS QUE LES HAN OTORGADO EN LA PARTIDA PRESUPUESTARIA. Y PARA ELLO, SUELE HABER EN TODAS LAS COMARCAS, CIUDADES, PROVINCIAS Y COMUNIDADES AUTÓNOMAS UNA SERIE DE ARTISTAS ATENTOS, OPORTUNISTAS Y APESEBRADOS QUE SE REPARTIRÁN ESE MÍSERO BOTÍN

(RB): Estoy al margen de las instituciones y de las políticas culturales. No quiero saber nada de ellos. Ni ellos de mí, supongo. Me relaciono con algunos alcaldes o concejales de algunos pueblos y con otros no. Por la propia naturaleza de mi propuesta teatral, no necesariamente tengo que pasar por los ayuntamientos. A veces, hablo con una asociación cultural del pueblo, o con la bibliotecaria, o con uno que tiene un bar, o con las amas de casa o con los jubilados. Con cualquiera que tenga ganas de colaborar y se sienta legitimado para poner sillas en la plaza para el público. En algunos lugares trato directamente con concejales o alcaldes. Si entienden la propuesta, bien. Si no, no vuelvo por allí y santas pascuas. Al no pedir dinero al ayuntamiento, me permito ir solo donde me reciben bien. En los primeros años, erraba más y me veía metido en situaciones que no siempre me gustaban, pero como en todo lo demás, uno va espabilando y tratando de afinar los tiros.

En general, a las instituciones les importa un carajo todo esto. Cuanto más alta sea la institución, menos le importa. Simplemente tienen que gastar las migajas que les han otorgado en la partida presupuestaria. Y para ello, suele haber en todas las comarcas, ciudades, provincias y comunidades autónomas una serie de artistas atentos, oportunistas y apesebrados que se repartirán ese mísero botín. Es algo que me interesa cada vez menos. Toda esa pantomima de la cultura esto y la cultura aquello y la cultura es importante y toda esa palabrería vacía y estéril. Por mi parte, creo que la única manera de invertir bien en cultura es tratarla digna y respetuosamente desde la educación primaria. Lamentablemente, estamos a años luz de eso y ni siquiera es algo que la sociedad o las familias demanden. Lo único que se valora en las escuelas es la competitividad, el fútbol y el entrenamiento para ser una pieza útil en el sistema productivo. Lo relacionado con la cultura solo interesa en términos de fama o dinero. Y así nos va.

10.- *¿Has recibido diferente trato en la relación con los ayuntamientos según su orientación ideológica o cualquier otra característica distintiva?*

(RB): Con respecto a los partidos que se juegan el turrón en la política nacional, no esencialmente. Me repugna esa afirmación de que en los pueblos se vota a las personas y no a los partidos, porque no es verdad. Pero en lo que a mí respecta, no suele ser relevante la orientación política del ayuntamiento de turno, sino más bien, dar con la persona adecuada que, como ya te dije, no tiene por qué estar vinculada al ayuntamiento. En cualquier caso, si nos referimos a alcaldes, la diferencia clara, en mi opinión, estribaría entre los que tienen aspiraciones de trepar en política y los que no. Con los primeros, sean más o menos taimados a la hora de mostrarlo públicamente, suelo tener más problemas. A veces da un poco de vergüenza asistir asuntos de política local y ver que son como una imagen deformada del ya de por sí degenerado panorama nacional. El esperpento del esperpento. Otras veces, simplemente, puede haber una animadversión personal o una confusión o un mal arranque de relación que luego no se remonta. Es curioso el caso de muchos ayuntamientos del pirineo navarro que suelen formarse con listas independientes de vecinos no vinculadas a ningún partido político nacional. Ahí suele ser todo más fácil.

Y otro aspecto tal vez relevante sea mi incursión en el valle del Baztán donde tuve dificultades añadidas por el tema del idioma. En algunos lugares no querían colaborar con ningún acto en español. A veces, no tanto por convicción nacionalista sino por blindarse ante posibles críticas. En algún caso en concreto por verdadera cerrazón y estupidez. Curiosamente, en esa zona, en todos los pueblos que actué fue con el apoyo de los sectores más vinculados a la izquierda abertzale.

11.- *¿Qué reacciones suscitan en el público las representaciones de tus obras no exentas de socarronería e irónica crítica social? ¿En base a qué criterios has ido ela-*

AL PREDICAR CON EL EJEMPLO, VAS DESCUBRIENDO AFINIDADES ENTUSIASTAS Y TAMBIÉN OTRAS PERSONAS QUE ESTÁN TRATANDO DE VIVIR A SU MANERA. ESTO GENERA UNA CONFRATERNIZACIÓN ESPONTÁNEA MUY AUTÉNTICA PORQUE TODOS NOS SENTIMOS MENOS SOLOS EN LA LUCHA POR NUESTRAS PROPIAS QUIMERAS

borando lo que llamas tu singular «mapa afectivo de los pueblos de Aragón»?

(RB): Creo que las obras que represento son bastante bien acogidas por los pueblos. Como digo, la ironía o la crítica social suelen estar puestas al servicio de la historia que se cuenta. Si entra la historia, entra lo demás. Yo me siento querido y respetado por el público de las plazas y creo que el público siente que yo los respeto a ellos. Esto que parece una perogrullada es algo que muchos artistas han olvidado cuando, por las razones que sean, se ven obligadas a actuar en los pueblos. Yo no hago distinciones entre un público popular y un público burgués porque sencillamente no la hay. Yo trato de escribir buenas historias y contarlas con toda la gracia de la que sea capaz. Como he dicho ya por ahí, cualquier obra mía podría representarse, con un poco de producción, en cualquier teatro de cualquier ciudad.

Por lo demás, las reacciones más efusivas o entusiastas suelen estar más relacionadas con la propuesta teatral que con la obra en sí. Es decir, con la manera libérrima de funcionar que con el propio texto. También, hay que reconocer que cuando uno llega a un pueblo y dice que va a actuar gratuitamente y sale a la plaza armado con poco más que palabras en una escenografía paupérrima, las expectativas no suelen ser muy altas. A partir de ahí, se genera la sorpresa y, finalmente, el entusiasmo.

Eso que llamas el mapa afectivo de los pueblos lo he ido perfilando a lo largo de los años con el propio caminar. Sencillamente, vuelvo a los lugares en los que mejor se me ha tratado. En principio me encaminé para los Pirineos por una cuestión de clima y de ocio. En mis andanzas veraniegas dispongo de mucho tiempo libre y siempre es más fácil encontrar un buen cado, un buen río para bañarse o una buena sombra para pasar la medioda* por esas tierras montañosas que por las tierras bajas.

12.- ¿Cómo se conjuga el individualismo de una iniciativa como la tuya, que nace en soledad (ante un entorno social nada favorable, cuando no hostil) con el apoyo

mutuo que has conseguido despertar en determinados lugares y momentos de tu vida como bululú?

(RB): Mi propuesta no es individualista. Es cierto que soy un actor solitario pero la ceremonia teatral es colectiva. El actor solo es una parte de esa ceremonia. Una parte fundamental, sí, pero solo una parte. Por otro lado, cuando uno va por la vida emitiendo en frecuencias estrafalarias, consigue despertar la parte estrafalaria de los distintos personajes que se va encontrando. Digamos que, al predicar con el ejemplo, vas descubriendo afinidades entusiastas y también otras personas que están tratando de vivir a su manera. Esto genera una confraternización espontánea muy auténtica porque todos nos sentimos menos solos en la lucha por nuestras propias quimeras. Digamos que mutuamente nos alentamos y nos amparamos cuando nos sentimos flaquear. Hay mucha gente en muchos lugares que están encantados de echar una mano cuando ven a alguien que tiene el trueno y que trabaja con honestidad.

13.- Manifiestas una gran confianza en el ser humano. Te pones en sus manos. Pero ¿como individuo o como colectivo? Apelas a la parte más emocional del individuo ¿Mantienes esa misma fe en la colectividad y en su previsible futuro?

(RB): No sé si tengo una gran confianza en el ser humano. Supongo que va a días. Y supongo que no depende tanto de una posición personal sino de lo que va ocurriendo o con quién te vas encontrando. Tal vez por no tener esa gran confianza en el ser humano, me gusta subrayar los momentos en que me siento reconfortado o esperanzado. Lo cierto es que el panorama no es esperanzador pero el catastrofismo tampoco lleva a ninguna parte y trato de blindarme, porque no quiero permitir que los aspectos que más me disgustan de la sociedad me estropeen la aventura de vivir. Pero eso no quita para que tenga fe en la colectividad o, tal vez más precisamente, en algunas colectividades. Lo de tener fe en la sociedad o en el futuro ya es otro cantar. Hay días en que cuesta encontrar dónde amparar esa fe.

MI PROPUESTA NO ES MARGINAL PORQUE SEA COMPLEJA O ELITISTA. LO ES, SIMPLEMENTE, PORQUE SUCEDE EN LOS MÁRGENES

QUE EL PODER Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS Y LAS GRANDES CORPORACIONES TIENEN UNA GRAN CAPACIDAD DE MANIPULACIÓN ES EVIDENTE, PERO TAMBIÉN ES DESALENTADOR EL SERVILISMO Y LA AQUIESCENCIA DE UNA GRAN PARTE DE LA POBLACIÓN



■ Ros Beret por Juan Moro

14.- *Tratas de llevar cultura a unos pueblos casi vaciados por el modelo económico que nos atraviesa. Y les pones sobre la mesa un teatro alternativo, incontaminado, alejado de los cauces oficiales, un teatro de «guerrilla» como dices ¿Te sientes capaz de competir con la televisión o los grandes teatros, habituales medios de descuartizamiento cultural?*

(RB): No me interesa esa competición pero te diré que, en buena lid, no creo que mi propuesta desmerezca o tenga menos valor que cualquier programa de televisión de máxima audiencia o que cualquier producción teatral de presupuesto estratosférico. Se trata de contar historias y yo estoy convencido de que las historias que cuento son para un público mayoritario. Otra cosa es que las acaben conociendo muy pocas personas. Quiero decir, que mi propuesta no es marginal porque sea compleja o elitista. Lo es, simplemente, porque sucede en los márgenes.

Hay montones de artistas interesantísimos que son prácticamente invisibles y no pasa nada. El juego está

amañado, así que no vale la pena perder el tiempo con eso. Basta con hacer nuestro trabajo y que el público decida. Lo malo es que no competimos en condiciones de igualdad. Pero tampoco eso me importa demasiado. Que cada cual haga lo que le dé la gana. Si te digo la verdad, no me seduce nada la idea de ser un artista popular en el sentido de conocido. Creo que es un engorro. Mi trabajo es crear la mejor obra de la que sea capaz. El resto no está en mi mano. Y hace falta también pedir un poco de responsabilidad al público. Que el poder y los medios de comunicación de masas y las grandes corporaciones tienen una gran capacidad de manipulación es evidente, pero también es desalentador el servilismo y la aquiescencia de una gran parte de la población.

15.- *Has centrado tus actuaciones en esos pequeños pueblos abrazados por la naturaleza pirenaica, en la que parece integrarte un verano tras otro. ¿Afecta de alguna forma esa relación con la naturaleza a la vitalidad de tu teatro en carne viva?*

(RB): En lo que llamo «la gira de la miseria» es tan importante la parte del teatro propiamente dicha como la parte vivencial. Con el vagabundeo teatral he hallado una manera de poder conocer los lugares por los que paso de una manera que no te permite el turismo. He podido alternar más y mejor con los lugareños y también he podido disfrutar de las cumbres y los ríos, de los bosques y los caminos. Cuando estoy de gira paso mucho tiempo a la intemperie, de paseo por el bosque o tumbado a la sombra de un buen chopo, bañándome en los ríos y disfrutando de la vida y la naturaleza. Supongo que todo eso afecta para bien a mi estado de ánimo. Disfruto de verdad de mi tiempo y rozo o intuyo cierta sensación de plenitud que, imagino, luego se transmite en la plaza.

* Expresión propia del Bajo Cinca (Huesca) que alude a la estancia o permanencia en un lugar durante el mediodía.



■ Bandera Trans. La Voz de Galicia.jpg

A vueltas con «lo trans» desde el anarcofeminismo

L A U R A V I C E N T E

Las diferencias entre las mujeres (clase, raza, orientación sexual, etc.) han abierto una brecha suficientemente importante en el sujeto unitario y homogéneo de «la Mujer». En esa vía de agua, «lo trans» ha abierto un cisma en el feminismo que parece augurar una herida difícil de suturar.

El feminismo anarquista puede aportar una genealogía y una posición actual diferenciada del resto de los feminismos.

¿Quién me llama a mí, siendo mi oficio otear el pasado, meterme en un tema tan resbaladizo y conflictivo dentro del feminismo actual como es este?

No parece muy buena idea empezar un texto con una pregunta, pese a ello es la única manera que se me ha ocurrido para expresar mis dudas sobre qué me ha llevado a enredarme en el torbellino de vueltas, revueltas y remolinos de «lo trans».

La guinda del torbellino en el que pretendo navegar, con el peligro de dar tumbos, resbalar y caer, es que en estos momentos, y en este país, el feminismo anarquista no existe como movimiento social. Aun cuando existen grupos y colectivos dispersos, el anarcofeminismo no existe como movimiento constituido por redes de personas, grupos y colectivos de afinidad que se comuniquen y coordinen para llevar a cabo acciones, reflexiones, debates y proyectos conjuntos. Por ello, no hablo en nombre de nadie, salvo en el mío propio, mi visión no tiene pretensiones totalizadoras, soy consciente que dentro de la cultura política anarcofeminista hay posiciones diversas respecto al tema que nos ocupa.

El agravante de esta aventura, pongamos etiquetas, es que soy una mujer blanca y «cis».

Pese a todos estos inconvenientes, me anima el hecho de que mujeres trans como Julia Serano y Elizabeth Duval (en sus libros: *Whipping Girl* y *Después de lo trans*) se posicionen en contra de que solo puedan hablar de «lo trans» las personas que lo han experimentado. Dice Duval que si solo pudieran hablar personas trans del tema, eso les obligaría a que ese sea el único discurso que se espera de ellas.

No voy a hablar en este texto del Anteproyecto de la llamada «Ley trans» elaborada por el Ministerio de Igualdad de Irene Montero. No deseo polemizar sobre la capacidad transformadora de las leyes en las que muchas personas confían, simplemente yo me fío más de los cambios culturales y sociales en el tema que nos ocupa.

Y por último, lo que menos deseo es formar parte del debate polarizado y agresivo que se ha instalado en el feminismo español y que ha provocado un gran cisma en este movimiento. Me salgo de ese escenario con alegría y opto por habitar el conflicto, eso sí, pero saliendo de

LA PREGUNTA QUE NOS PODEMOS HACER ES SENCILLA: ¿NO SE PUEDE SER PERSONA FUERA DEL MODELO BINARIO RÍGIDO Y JERÁRQUICO? ENTRE LOS DOS PARAGUAS: EL DE «LO QUEER» Y EL DE «LO TRANS», EL ANARQUISMO FEMINISTA SE PUEDE MOVER CON CIERTA COMODIDAD EN LO QUE COMPARTEN: QUE LAS IDENTIDADES SON UN CONSTRUCTO POLÍTICO, HISTÓRICO, PSÍQUICO O LINGÜÍSTICO

las pantallas que todo lo extreman por la vía de las ofensas y las injurias y poniendo el cuerpo con la confianza de encontrar formas, en el ámbito amplísimo de «lo libertario», que hagan posible un debate en el que participe cualquiera, no solo minorías y no solo personas expertas en el tema.

A vueltas con «lo trans»: las identidades

Elegir las identidades para empezar a dar vueltas a «lo trans» me ha parecido obligado puesto que existe el deber, más o menos perentorio, de identificarnos con nuestro sexo de nacimiento al que le corresponde el género adecuado a aquel. Esa correspondencia es lo «normal», lo que no se adecua a ese marco que se traduce en un binarismo rígido es patologizado, castigado y excluido.

Antes de entrar en el tema creo necesario clarificar que utilizo en este texto el término «trans» consciente de la distinción que se ha hecho entre «transexuales» y «transgénero» como distinción entre «verdaderas y falsas personas trans» (quienes se operan y quienes no). Desde hace pocos años, como señala Julia Serano, se usa «transgénero» como término paraguas para describir a las personas que desafían las expectativas y los supuestos sociales en torno a la masculinidad y la feminidad. Esto incluye a las personas trans, intersexuales y no binarias, así como aquellas cuya expresión de género difiere de su sexo anatómico o percibido. Desde los años noventa se utiliza el prefijo «trans» especialmente en los movimientos sociales.

Esta definición nos sitúa ya en la gran diversidad de «lo trans» puesto que, como señala Elizabeth Duval, el término engloba, en una especie de *misión imposible*, bloques tan distintos entre sí y con prioridades tan diferenciadas como lo son las mujeres trans, los hombres trans y las personas no binarias. Todo ello sin entrar en las diferencias internas de cada una de esas categorías si se atiende a factores de

clase, raciales, generacionales y otros. Conviene no olvidar, además, que la mayoría de las manifestaciones sobre «lo trans» no han estado en sus manos sino en las de colectivos *transfeministas* herederos de la teoría *queer*.

Otro término paraguas es *queer*, que pretende englobar al conjunto de la disidencia sexual y es sinónimo de inclusividad de las llamadas sexualidades periféricas (trans, bollos, maricas, drag kings y queens, etc.).

Otra razón por la que he optado por hablar de las identidades es porque puede tratarse de un punto de encuentro, no exento de conflictos, entre el feminismo anarquista y «lo trans». El anarquismo plantea la idea de que las personas tienen identidades plurales y fragmentarias que no las reducen a una única condición o identidad. Esta manera de observar las identidades encaja con la afirmación anarquista de lo múltiple, de la diversidad ilimitada de los seres y de su capacidad para construir un mundo sin jerarquías, sin dominación, sin subordinación.

La pregunta que nos podemos hacer es sencilla: ¿No se puede ser persona fuera del modelo binario rígido y jerárquico? Entre los dos paraguas: el de «lo queer» y el de «lo trans», el anarquismo feminista se puede mover con cierta comodidad en lo que comparten: que las identidades son un constructo político, histórico, psíquico o lingüístico. Estas surgen en contextos determinados y cambian con el tiempo, no permanecen. La identidad normaliza, regulariza, disciplina, normativiza, obliga, en definitiva, a doblarse al esquema rígido de los dos sexos, los dos géneros, el deseo normalizado y la heterosexualidad.

El anarquismo, incluso el asociado al feminismo, centra su atención en cualquier identidad que sea instrumento de dominación. La sexualidad ha sido siempre un tema de interés para el anarquismo observada desde diversos puntos de vista. El feminismo anarquista de Mujeres Libres (1936-1939) partía del sexo biológico que nunca cuestionó e incluso cayó en el esencialismo de la maternidad como función social adjudicada a las mujeres. El debate biolo-

EXISTE EL RIESGO DE QUE POTENCIANDO UN MOVIMIENTO POST-IDENTITARIO SE ACABE CONSTRUYENDO UNA NUEVA IDENTIDAD COMO ES EL CASO DE LA «QUEER».

DIVERSOS SECTORES DEL FEMINISMO, ENTRE QUIENES ME INCLUYO, TOMAMOS EN CONSIDERACIÓN LA IDEA DE QUE EL GÉNERO SOCIAL NO SE PRODUCE NI DIFUNDE DE ACUERDO A CÓMO ACTUEMOS NUESTRO GÉNERO INDIVIDUALMENTE, SINO QUE RESIDE EN LAS PERCEPCIONES Y LAS INTERPRETACIONES DE LOS DEMÁS

gía/socialización en torno al género se ha encendido hoy hasta explotar en los espacios de confluencia feminista como las Asambleas 8 M. Convendría superar debates simplistas y estériles y llegar a compromisos si es posible.

Que haya sectores del feminismo (también del anarquista o de sectores trans) que afirmen la existencia de características sexuales biológicas, no significa que no cuestionen que se ordenen esas características del cuerpo en dos únicas categorías (hombre/mujer) o que supongan una disparidad de género esencial.

Existe el riesgo de que potenciando un movimiento post-identitario se acabe construyendo una nueva identidad como es el caso de la «queer». Paul B. Preciado confía plenamente en que no será así, ignorando la capacidad del capitalismo y de sus aparatos de Estado para absorber cualquier postura disidente, y que «lo queer» será capaz de mantener una posición de crítica atenta a los procesos de exclusión y de marginalización que genera toda ficción identitaria. Esa es la razón por la que el sujeto de la teoría *queer* rechaza toda clasificación sexual y pretende destruir las identidades gay, lesbica, trans, travesti y heterosexual. El sexo, por tanto, pasa a ser algo elegible, independiente del sexo biológico, la verdadera identidad sexual del individuo se encuentra en el «género sentido», algo completamente subjetivo.

Diversos sectores del feminismo, entre quienes me incluyo, tomamos en consideración la idea de que el género social no se produce ni difunde de acuerdo a cómo actuemos nuestro género individualmente, sino que reside en las percepciones y las interpretaciones de los demás. Incluso desde sectores trans se afirma (Serano sería su portavoz más conocida) que hay de hecho inclinaciones de género naturales e intrínsecas.



■ La activista Marsha P. Johnson repartiendo propaganda en una manifestación, en 1970, en la Universidad de Nueva York, en favor de los estudiantes gay

Aun cuando dentro de los posicionamientos anarcofeministas encontramos posturas queer, ahí está para demostrarlo el texto «Queer explicado para anarquistas, antiautoritarias y demás disidentes radicales», hay posturas que discrepan con dichos planteamientos. Las que discrepamos entendemos que la identidad se transforma, es flexible, de manera que según cuál sea la relación de poder que se sostenga en cada momento con el mundo, se activarán los mecanismos de la identidad (relacional o individualizada según explica Almudena Hernando en *La fantasía de la individualidad*). Por tanto, sería difícil entender la identidad en una persona concreta sin tener en cuenta su posición particular con

¿QUÉ ES SER MUJER? COMO ANARQUISTAS ABOMINAMOS DE LA VOCACIÓN DE EXCLUSIÓN, DE SEGREGACIÓN O DE RELEGACIÓN DE PERSONAS O COLECTIVOS, POR ELLO NO PODEMOS DUDAR EN SITUARNOS DEL LADO DE QUIENES LAS SUFREN COMO ES EL CASO DE LAS PERSONAS TRANS



■ QUEERLANDIA Cover En la queerlandia del amor- Almodóvar, los 80, Judith Butler y Paul B. Preciado (I) por Luis Moner

respecto a los ejes de poder y dominación que definen la sociedad. Existen, por tanto, regularidades en la construcción de la identidad personal, lo que nos distancia de las posiciones posmodernas que creen en la particularidad absoluta de cada sujeto.

¿El ser humano puede vivir sin identidades, debemos tender a anularlas por completo? No soy partidaria de dicha anulación porque en ellas habitamos por ahora y además nos permiten politizar la lucha de las mujeres. No comparto, en definitiva, el rechazo radical de la categoría «mujeres» que sigue siendo operativa dentro del feminismo(s). Hay bastante consenso, eso sí, en cuestionar las identidades sexuales y de género como elementos

fijos que refuerzan el binarismo, la exclusión y que regulan los deseos, las prácticas sexuales y, ampliando el foco, las relaciones sociales en general.

A vueltas con el sujeto del feminismo o «un feminismo sin mujeres»

Dice Judith Butler en *Cuerpos aliados y lucha política*, que las mujeres son las que sufren en términos desproporcionados la pobreza y el analfabetismo, «dos razones por las que no seré “posfeminista” hasta el día en que se hayan superado por completo esas lacras». No puedo estar más de acuerdo con Butler en que hoy por hoy la vulnerabilidad de las mujeres a nivel global postergan el impactante lema del «feminismo sin mujeres». Esa

CUESTIONAR EL ESENCIALISMO DE GÉNERO SUPONE TAMBIÉN CUESTIONAR EL PLANTEAMIENTO QUE CONSIDERA QUE HOMBRES Y MUJERES REPRESENTAN DOS CATEGORÍAS MUTUAMENTE EXCLUYENTES, CADA UNA CON CIERTOS RASGOS INTRÍNSECOS Y QUE NO SE CRUZAN

misma vulnerabilidad, que no victimismo, debería ser capaz de tejer alianzas entre los feminismos (seguramente no todos).

Estos planteamientos nos llevan al tema conflictivo del sujeto político del feminismo. Y con el tema llega la gran pregunta: ¿Qué es ser mujer? Como anarquistas abominamos de la vocación de exclusión, de segregación o de relegación de personas o colectivos, por ello no podemos dudar en situarnos del lado de quienes las sufren como es el caso de las personas trans. Mujeres Libres dio un pequeño gran paso cuando planteó en 1936 que «La Mujer» no era una identidad común a todas las mujeres, puesto que la clase social introducía una diversidad abismal y, por ello, era necesario nombrar esa diversidad y visibilizarla (este fue el motivo por el que no asumieron nunca la identidad «feminista» que consideraban burguesa). Este planteamiento encaja muy bien con la denominación de «proletariado del feminismo» que muchos años después utilizó Virginie Despentes.

La cuestión «¿Qué es ser mujer?» deberíamos dejarla abierta a todas aquellas personas que son percibidas y se sienten como tal y centrarnos como feministas en el cuestionamiento del poder y la dominación. Parece importante, por tanto, dejar claro que debemos incluir a personas agredidas en función de su género como es el caso de las personas trans, asimilando maneras menos esencialistas sobre el sujeto del feminismo.

El anarquismo ha manifestado reiteradamente su compromiso contra la dominación, término que incluye una gran cantidad de expresiones y de formas de opresión, exclusión y control. El rechazo a la dominación da lugar a incontables focos de resistencia individual y colectiva que implican la lucha contra la represión y la falta de libertad en cualquier sistema. Desde este planteamiento el anarquismo centra la atención en la multiplicidad de superposiciones parciales entre diferentes experiencias contra las cuales se lucha, construyendo una categoría general que mantiene una correspondencia entre experiencias que permanecen confinadas

en sus propias realidades particulares. Esa es la razón por la que sectores del anarquismo han concluido que el sujeto de la emancipación es la humanidad (o en versión actualizada, el 99%).

Cuestionar el esencialismo de género supone también cuestionar el planteamiento que considera que hombres y mujeres representan dos categorías mutuamente excluyentes, cada una con ciertos rasgos intrínsecos y que no se cruzan, algo que la anarquista Emma Goldman ya señaló a principios del siglo XX.

Para concluir, consciente de los muchos temas que dejo sin tratar, me gustaría pensar que es posible tejer redes de personas y grupos en el amplio espacio de «lo libertario» que cuestionen cualquier tipo de jerarquías y que acepten todas las formas de diversidad humana. Partir de ese planteamiento puede facilitar los compromisos y las luchas múltiples. Luchas necesariamente antisistema y anticapitalistas para propiciar que las personas excluidas, víctimas de la «necropolítica» definida por Achille Mbembe, puedan encajar en un mundo que no cosifique al ser humano convirtiendo sus cuerpos en mercancías, susceptibles de ser desechadas.

Bibliografía

- Butler, Judith (2017): *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona, Paidós.
- Despentes, Virginie (2018): *Teoría King Kong*. Barcelona, Random House.
- Duval, Elizabeth (2021): *Después de lo trans. Sexo y género entre la izquierda y lo identitario*. Valencia, La Caja Books.
- Hernando, Almudena (3ª ed., 2020): *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Madrid, Traficantes de sueños.
- Mbembe, Achille (2011): *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.
- Preciado, Beatriz (ahora Paul B.) (2012): ««Queer»: historia de una palabra». <http://paroledequeer.blogspot.com.es/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html>
- «Queer explicado para anarquistas, antiautoritarias y demás disidentes radicales»
- <https://distribuidorapeligrosidadsocial.files.wordpress.com/2011/11/queer-explicado-para-anarquistas.pdf>
- Serano, Julia (2020): *Whipping Girl. El sexismo y la demonización de la feminidad desde el punto de vista de una mujer trans*. Madrid, Méneades.



■ Marineros de Kronstadt durante la rebelión de 1921

La represión de los revolucionarios de Kronstadt 1921-2021

F R A N K M I N T Z

Los revolucionarios de Kronstadt, base de la armada, tomaron el poder (sin disparar). Exigieron una nueva orientación revolucionaria fundada en soviets libres elegidos inmediatamente, sin presiones.

La respuesta de Lenin y Trotski fue mentir y luego aplastar militarmente a los kronstadianos. Lenin y su partido confirmaban que eran representantes del pueblo, del socialismo y del futuro. Lenin aprovechó el acontecimiento para acallar a los opositores sindicalistas en su partido (Shliápnikov, Kolontay). Stalin, Kruchov, Bresniev continuaron la labor. Kronstadt demuestra que el leninismo es la mordaza del proletariado y su capa dirigente, visible en Rusia y China.

Kronstadt es una base y un puerto militar importante del mar Báltico situado en la isla Kotlin (con fábricas de armamentos y centros de formación de la armada y 50.000 habitantes en 1917). Al mismo tiempo es una defensa natural marítima de Petrogrado (o San Petersburgo) que fue capital de Rusia entre 1712 y 1918¹.

En Kronstadt, incluso un poco antes de 1905 y la aparición espontánea de los soviets², hubo grupos revolucionarios socialistas. Fueron reprimidos por el ejército zarista³.

Cuando estalló la revolución de los sóviets libres⁴ en Petrogrado en febrero (calendario ruso) de 1917 Kronstadt vino a ser sinónimo de baluarte revolucionario, siempre en la vanguardia de las luchas. Fue conocido por su oposición al soviets de Petrogrado, al primer y al segundo presidente del gobierno provisional ruso⁵. La importancia de la participación militar de las tropas de marinos y soldados de Kronstadt fue fundamental⁶ en el golpe de todas las fuerzas socialistas en octubre de 1917.

Las relaciones entre Kronstadt y el partido de Lenin empeoraron tanto que surgió una oposición ideológica a

fin de febrero de 1921. Exactamente cuatro años después de una revolución que se anunciaba ejemplar y cuna de la eminente caída del capitalismo europeo. La rebelión de Kronstadt era una oportunidad para encontrar un rumbo definitivo más revolucionario para todos los ciudadanos de la URSS.

Un siglo después el tema es controvertido, pero existen hechos indiscutibles que se vieron en el mismo año 1921.

- No hubo en Kronstadt (al contrario que en la Rusia leninista) tomas de rehenes de leninistas y sus familias y tampoco ejecuciones, fusilamientos, incluso cuando era imposible una victoria de los insurrectos contra el Ejército Rojo.
- Tampoco se creó un ejército blanco, o grupos aislados, con los 7.000 marinos que se refugiaron a Finlandia.
- Tampoco se alistaron los exiliados a partidos blancos ni tampoco el supuesto dirigente de la rebelión de los marinos de Kronstadt el comandante leninista y ex general zarista Kozlovski⁷.



■ La resolución el 1 de marzo de 1921 de los marinos

Estas tres perogrulladas no fueron tomadas en cuenta ni siquiera admitidas pero siguen ancladas en la cabeza de muchos ex y todavía partidarios de Lenin.

Los motivos inmediatos de la rebelión crecieron de tal modo a fines de 1920 y a principio de 1921 que quebraron la paciencia, la resignación frente a medidas cada vez más antirrevolucionarias de Lenin y su policía —la cheka—. El colmo fue la incomprensión de ver cómo y por qué el partido comunista en el poder era incapaz de resolver tres problemas diarios y vitales para la población del país: el hambre, la falta de combustible (para la calefacción), el alud de huelgas de trabajadores contra el pretendido gobierno de los trabajadores.

¿Eran los marinos kronstadianos de 1921 los mismos que los revolucionarios kronstadianos de 1917-1918-1919?

Las tripulaciones (sin la oficialidad) de los acorazados *Petropavlosk* y *Sebastopol*, los polos más politizados en 1921, eran estables porque el mantenimiento de las máquinas requería una especialización importante. De 1.242 marinos del *Petropavlosk*, habían ingresado 93 (el 7,5 %) entre 1918 y 1926; para el *Sebastopol*, de 786 marinos, 44 (el 5,6 %) eran de reciente incorporación⁸.

¿Cómo empezó la rebelión?

En febrero de 1921, una delegación de marinos de Kronstadt fue a Petrogrado a conocer la situación de miseria de los trabajadores huelguistas, a pesar de las trampas de los marxistas leninistas para disimular la verdad. El presidente del Comité Ejecutivo Central Panruso Mijail Kalinin [equivalente de presidente de la república de la URSS] había llegado de Moscú, con el comisario de la Flota del Báltico N. N. Kuzmin [equivalente de subministro de la Armada] para bloquear las asambleas de marinos, soldados y obreros y personal militar en formación en Kronstadt. Pero se preparó un documento en los *Petropavlosk* y *Sevastopol*, leído y aprobado por unanimidad en una asamblea de unos 16.000 kronstadianos⁹. Ningún kronstadiano del partido comunista se opuso al texto. Solo Kalinin y Kuzmin se abstuvieron.

«Resolución de la reunión general de la primera y segunda escuadra de la flota del Báltico, celebrada el 1º de marzo de 1921

Habiendo oído el informe de los representantes enviados a Petrogrado por la asamblea general de las tripulaciones para examinar la situación de dicha ciudad, decide:

- 1) dado que los sóviets actuales no expresan la voluntad de obreros y campesinos, deciden celebrar inmediatamente nuevas elecciones por voto secreto. Por eso la campaña electoral y la propaganda previa se harán con total libertad entre todos los obreros y campesinos;
- 2) establecer la libertad de palabra y prensa para los obreros y campesinos, los anarquistas y los partidos socialistas de izquierda;
- 3) asegurar la libertad de reunión para los sindicatos y para las organizaciones campesinas;



■ El acorazado Petropavolsk después de la batalla

LOS SÓVIETS ACTUALES NO EXPRESAN LA VOLUNTAD DE OBREROS Y CAMPESINOS, DECIDEN CELEBRAR INMEDIATAMENTE NUEVAS ELECCIONES POR VOTO SECRETO. POR ESO LA CAMPAÑA ELECTORAL Y LA PROPAGANDA PREVIA SE HARÁN CON TOTAL LIBERTAD ENTRE TODOS LOS OBREROS Y CAMPESINOS

ABOLIR TODAS LAS SECCIONES POLÍTICAS, PORQUE NINGÚN PARTIDO DEBE TENER PRIVILEGIOS PARA LA PROPAGANDA DE SUS IDEAS, NI RECIBIR PARA ESO AYUDA FINANCIERA DEL ESTADO. EN SU LUGAR SERÁ NECESARIO INSTITUIR COMISIONES DE EDUCACIÓN Y DE CULTURA SOCIAL, ELEGIDAS Y SOSTENIDAS LOCAL Y MATERIALMENTE POR EL ESTADO

- 4) convocar antes del 10 de marzo de 1921 una conferencia sin partido de los obreros, soldados rojos y marinos de Kronstadt, de la provincia y de la ciudad de Petrogrado;
- 5) liberar a todos los presos políticos de los partidos socialistas y también a todos los obreros, campesinos, soldados rojos y marinos encarcelados por el delito de participación en los movimientos obreros y campesinos;
- 6) elegir una comisión de examen de los casos de aquellos que se encuentran en prisiones y en campos de concentración;
- 7) abolir todas las secciones políticas, porque ningún partido debe tener privilegios para la propaganda de sus ideas, ni recibir para eso ayuda financiera del Estado. En su lugar será necesario instituir comisiones de educación y de cultura social, elegidas y sostenidas local y materialmente por el Estado;
- 8) abolir inmediatamente todos los controles de desplazamiento;
- 9) igualación de las raciones para todos los trabajadores, excepto para quienes estén en lugares peligrosos para la salud;



■ Artillería Sur de Kronstadt

NO APARECÍA NI PROHIBICIÓN DEL MARXISMO LENINISMO NI EXIGENCIAS DE SANCIONES CONTRA LOS ASESINOS DE LA CHECA Y DE TODA LA CADENA DE MANDO. ERA UNA GRAN GENEROSIDAD DE PARTE DE LOS KRONSTADIANOS. NO SE PREPARARON PARA UN ENFRENTAMIENTO

- 10) abolición de los destacamentos comunistas de guerra en todas las secciones del ejército, lo mismo que los guardias comunistas en los talleres y fábricas; en caso de necesidad, estos destacamentos de vigilancia podrán ser designados en el ejército y en las fábricas y talleres por los mismos obreros;
- 11) dar a los campesinos total libertad de acción en sus tierras y también el derecho a poseer ganado, siempre que la trabajen ellos mismos sin emplear asalariados;
- 12) pedir a todas las secciones del ejército y a nuestros camaradas oficiales en formación que acepten nuestras resoluciones;
- 13) pedir a la prensa que difunda ampliamente todas las resoluciones;
- 14) designar una comisión móvil de control;

- 15) permitir la producción artesanal libre, sin empleo de asalariado.»

No aparecía ni prohibición del marxismo leninismo ni exigencias de sanciones contra los asesinos de la checa y de toda la cadena de mando. Era una gran generosidad de parte de los kronstadianos. No se prepararon para un enfrentamiento. Los aviadores no bombardearon cuarteles leninistas y los marinos no rompieron el hielo alrededor de la isla en que está Kronstadt para dificultar un asalto militar.

El documento muestra la voluntad de cambio social revolucionario, creada y discutida libremente de modo horizontal, igualitario (resoluciones 1ª-8ª). La palabra libertad (con sus derivados) se lee seis veces. También aparecen propuestas de mejoras inmediatas de la economía (resoluciones 9ª, 11ª, 15ª). Y medidas de control y vigilancia aplicadas por todas las tendencias revolucionarias (resoluciones 10ª, 14ª, 15ª). En fin, el deseo de compartir



■ La rebelión de Kronstadt se inició en marzo de 1921. https://www.eldiarioar.com/mundo/kronstadt-100-anos-despues_1_7356313.html

estas ideas entre todos los ciudadanos de la URSS (resoluciones 12ª, 13ª).

¿Qué sucedió el día siguiente el 2 de marzo de 1921?

«Llamamiento del Soviet del Trabajo y de la Defensa: nuevo complot insurreccional de guardias blancos del ex general Kozlovski y del buque *Petropavlosk*».

Ya el 11 de febrero de 1921 un telegrama reproducido en el diario parisense *Le Matin* anunciaba que había ocurrido una sublevación de marinos contra el poder soviético en Kronstadt. El contraespionaje francés había adelantado con algunos días esta noticia. Después de esta fecha, efectivamente, sucedieron los acontecimientos que habían sido anticipados y, evidentemente, preparados por el contraespionaje francés¹⁰. Se encontraron volantes de guardias blancos en Kronstadt y en Petrogrado. Fueron detenidos espías conocidos. Al mismo tiempo los socialistas revolucionarios de derecha empezaron una fuerte propaganda entre los trabajadores aprovechándose de las dificultades de abastecimiento en alimentos y en combustible.

El 28 de febrero empezaron disturbios en el buque *Petropavlosk* en Kronstadt. Una resolución de las centurias negras¹¹ y de socialistas revolucionarios fue acordada¹². El primero de marzo prosiguió el tumulto en el *Petropavlosk*. Durante la asamblea general la misma resolución fue

adoptada de nuevo¹³. El 2 de marzo durante la mañana el ex general Kozlovski (jefe de artillería¹⁴) entró en la escena abiertamente. El ex general Kozlovski y oficiales que él comandaba, los apellidos no se conocen todavía, adoptaron abiertamente el papel de rebeldes. Bajo su dirección hicieron detener al comandante de la flota del Báltico, el camarada Kuzmin, al presidente del soviet de Kronstadt, el camarada Vasilev, y a varios otros responsables. El sentido de estos acontecimientos aparece pues con toda claridad. A espaldas de los socialistas revolucionarios hay esta vez un general zarista.

Dada esta situación, el soviet del trabajo de la defensa acuerda:

- «1) el ex general y sus cómplices son declarados fuera de la ley.
- 2) la ciudad y la provincia de Petrogrado están en estado de sitio.
- 3) toda la autoridad de la zona fortificada de Petrogrado se traslada al comité de defensa de Petrogrado.

Firman: [2 de marzo de 1921]

El Presidente del Soviet del Trabajo y de la Defensa Lenin.

El Presidente del Soviet Militar Revolucionario Trotski».

¡CAMARADAS, OBREROS, MARINEROS Y SOLDADOS DEL EJÉRCITO ROJO! VUESTRO DESTINO ESTÁ EN VOSOTROS. ES EL MOMENTO DE SALVAR EL PAÍS DEL FIASCO Y APLICAR LOS DERECHOS CONQUISTADOS AL PRECIO DE TANTAS VÍCTIMAS PARA CONSEGUIR UNA VIDA LIBRE



■ La firma del Tratado de Riga en marzo de 1921

Llamamiento del Comité Revolucionario Provisional a los campesinos, trabajadores y soldados del Ejército Rojo.

Camaradas y ciudadanos en Kronstadt, el 2 de marzo de 1921, la voluntad de las amplias masas de marinos y soldados del Ejército Rojo hizo que el poder de los comunistas en esta ciudad y fortaleza se trasladara, sin un solo disparo, a las manos del Comité Revolucionario Provisional. Las amplias masas del pueblo obrero, aunando sus esfuerzos amistosamente, tienen como objetivo enderezar la República y sacarla del desastre, lo que no pudo realizar el partido comunista. La organización de los sóviets sigue vigente. Se ha establecido en la ciudad un orden ejemplar. Es preciso celebrar elecciones con votación secreta. El Comité Revolucionario Provisional tiene su sede el acorazado *Petropavlosk*.

¡Camaradas y ciudadanos!, os invitamos a seguir nuestro ejemplo. La unión hace la fuerza. Sabemos

que los trabajadores de Petrogrado están agotados por el hambre y el frío. Solo vosotros podréis sacar el país del caos con los marinos y los soldados del Ejército Rojo. El partido comunista se quedó sordo frente a vuestras justas demandas expresadas desde el fondo del alma.

El Comité Revolucionario Provisional está convencido que vosotros, camaradas obreros, campesinos, marinos y soldados del Ejército Rojo están apoyando a Kronstadt.

¡Obreros, marinos y soldados del Ejército Rojo! Estableced entre vosotros un continuo y sólido vínculo. Elegid entre vosotros a delegados leales y entregados a la causa común y dadles mandatos amplios para que cumplan de inmediato las reivindicaciones vitales de los trabajadores.

No creáis en los absurdos o rumores de que en Kronstadt el poder está en manos de generales

KRONSTADT COSTÓ CARO A LOS COMUNISTAS. LA CAÍDA DE KRONSTADT ES LA CAÍDA DE LOS COMUNISTAS PUEDEN FUSILAR A LOS KRONSTADIANOS, NUNCA PODRÁN FUSILAR LA VERDAD DE KRONSTADT

blancos. No es la verdad. El poder solo debe servir la voluntad de todo el pueblo trabajador.

Poneos enseguida en contacto con Kronstadt. Todo el servicio de comunicaciones depende del Comité Revolucionario Provisional.

¡Camaradas, obreros, marineros y soldados del Ejército Rojo! Vuestro destino está en vosotros. Es el momento de salvar el país del fiasco y aplicar los derechos conquistados al precio de tantas víctimas para conseguir una vida libre.

Vosotros, camaradas, estáis esperando desde hace mucho tiempo ya, desesperadamente, una nueva vida. El partido comunista no os la dio. Así que creadla vosotros en la unión.

El Comité Revolucionario Provisional de la ciudad de Kronstadt os pide, camaradas, obreros, soldados del Ejército Rojo y marineros, que le deis vuestra ayuda.

Firman

El Presidente del Comité Revolucionario Provisional
Petrichenko . El Secretario Tukin

Lenin y Trotski organizaron el siguiente asalto militar, mientras que los kronstadianos buscaban el apoyo de la clase obrera. La lucha empezó el 7 de marzo de 1921 con intervención de ambas artillería y decenas de mil de combatientes en ambos lados. Al principio algunas unidades del Ejército Rojo fraternizaron con los kronstadianos. El 17 de marzo el Ejército Rojo logró vencer a los kronstadianos. 7.000 se refugiaron en Finlandia; más de 10.000 fueron detenidos. Las cifras oficiales de bajas no se conocen aún en 2021: quizás 8.000 muertos entre los kronstadianos y 20.000 en el Ejército Rojo. Entre los presos kronstadianos 2.103 fueron fusilados y 6.459 condenados.

«Kronstadt costó caro a los comunistas. La caída de Kronstadt es la caída de los comunistas Pueden fusilar a los kronstadianos, nunca podrán fusilar la verdad de Kronstadt.»

Petrichenko, en su folleto de 1921 *La Verdad sobre los acontecimientos en Kronstadt*.

Notas

¹ La plana mayor leninista evacuó la ciudad y nombró Moscú capital del país porque los ejércitos blancos [= la derecha zarista y antisemita] estaban amenazando Petrogrado.

² Sôviet (consejo en los dos sentidos, grupo administrador y recomendación práctica) tiene también el significado de asamblea de vecinos o representantes de habitantes para tomar decisiones. Su origen es campesino y se remonta al *vieche* del siglo XV, asamblea sin jerarquía basada en la escucha y el respeto de las opiniones ajenas

³ 36 fusilamientos, 130 condenas a presidio en Siberia y 1.251 penas de prisión. Ver Mintz, Frank: *Los revolucionarios de Kronstadt 1921-2021*. Palma de Mallorca: Calumnia, 2021.

⁴ Ver Mintz, Frank: *A cien años de la Revolución Rusa: de los sóviets libres a la restauración del privilegio*. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2018.

⁵ El sóviet de la capital exigía la entrega de oficiales criminales detenidos en Kronstadt que se negaba porque temía que fueran liberados, los dos presidentes del gobierno provisional se oponían por la violencia militar y policial al poder popular.

⁶ Los kronstadianos participaron en el golpe de Estado con 3.825 marinos y 943 soldados.

⁷ Kozlovski Alexandre Nikolaevitch (1861-1940). Oficial de artillería en el ejército zarista en 1902 luego general. Entre 1914 y 1916 responsable de artillería. En 1917 fue aceptado en el ejército Rojo en 1918 y ascendió al grado de comandante. A fines de 1920 los bolcheviques le nombraron jefe de artillería en Kronstadt. En el Ejército Rojo de 130.000 oficiales

había unos 70.000 oficiales ex zaristas, incorporados por Trotski. Sus familias eran rehenes del poder bolchevique en caso de desertión. Fue el caso de Kozlovski.

⁸ Serguey Nikolayevich Semanov en *Ликвидация антисоветского Кронштадского мятежа 1921 года*. [Liquidación de la rebelión antisoviética de Kronstadt en 1921], Moscú, 1970. Consultable en internet.

⁹ Skirda, Alexandre: *Kronstadt 1921 (Prolétariat contre dictature communiste)*. París: Les éditions de Paris, 2012, p. 124.

¹⁰ Esta falsa noticia procedía de la emigración blanca: una hipótesis casi exacta para la fecha y errónea para la presencia en Kronstadt. También podía venir de la checa preparando un pretexto para la propaganda marxista leninista y una justificación de la futura represión.

¹¹ Era un grupo antisemita zarista. Una mentira que nadie podía creer.

¹² No hay ningún documento que confirmara tal absurdo.

¹³ ¡Kalinin y Kuzmin habrían aceptado discutir un texto antisemita!

¹⁴ Lenin y Trotski silenciaban que le nombraron ellos mismos en este puesto.

¹⁵ «Gólod i jólod» en ruso, aserto exacto.

¹⁶ Stepan Maksimovich Petrichenko, 1892-1947, cerrajero marino responsable de las herramientas en el acorazado *Petropavlosk*. Refugiado en Finlandia, regresó a la URSS en 1927.

¹⁷ Tukin, electricista, miembro del Comité Revolucionario Provisional. Refugiado en Finlandia.



■ Crisis industria petrolera <https://www.foronuclear.org/descubre-la-energia-nuclear/>

La intensidad de una verdad (la importancia de la emergencia energética para afrontar el colapso del capitalismo fosilista)

V I C E N T E G U T I É R R E Z E S C U D E R O
Licenciado en Ciencias Exactas, profesor de Educación Secundaria
en un centro público en el ámbito Científico-tecnológico
y miembro del Grupo surrealista de Madrid

El agotamiento de los combustibles fósiles es una realidad de la que vienen advirtiendo desde hace décadas numerosos investigadores y grupos ecologistas. Este agotamiento bien podría ser una de las causas principales –junto con el cambio climático– de un posible colapso, gradual o abrupto, del capitalismo termo-industrial. Sin embargo, esta verdad ha sido esquivada o cuando no, disimulada, por parte de los distintos medios de información, comunicación y entretenimiento de la burguesía, así como por gran parte de las instituciones académicas.

¿Cómo afecta en nuestras subjetividades el desconocimiento de esta realidad? ¿Cómo influye en el imaginario social tal desvinculación respecto de nuestras condiciones materiales y energéticas de existencia? El presente artículo indaga en estas cuestiones y resalta la importancia de que las clases bajas, medias y excluidas consideren la emergencia energética de cara a construir conocimiento, comprender la realidad presente e imaginar los escenarios venideros.

«En la fase actual de descomposición del sistema dominante, las contradicciones internas ocultan las externas»

Miguel Amorós

En una reciente viñeta de El roto un encorbatado le decía a otro encorbatado al oído: «¡Esto se cae!» a lo que el otro, que parecía ser su jefe, respondía: «Bueno, pero que parezca un éxito». Alguien en las redes sociales hizo una curiosa modificación; el primero le dice al segundo: «Señor, ¡el sistema colapsa por falta de energía de alta densidad!» y el otro le espeta: «Bueno, digamos que estamos combatiendo con éxito el cambio climático». Nada resume mejor la estrategia tramposa de *greenwashing* adoptada por los gestores del desastre para afrontar la recta final del *capitalismo fosilista*. Aunque la percepción de los de abajo sea la de que, ante los recientes acontecimientos la Alta Dirección mundial no sabe por dónde avanzar, es evidente que hay en marcha un plan burocrático de gestión sostenible de la debacle industrial. Tal burocratización del desastre en marcha no sólo necesita

impedir la autogestión y la autoformación popular sino prepararse para apaciguar la ola de conflictos generalizados, revueltas e insurrecciones incontroladas que se avecinan. Podríamos pensar entonces que lo que se pretende desde los poderes económico-financieros es crear confusión para así impedirnos tomar conciencia de la debacle capitalista en la que nos hallamos. Sin embargo, toda esa papilla de informaciones contradictorias procedente de organismos oficiales en la que los de abajo vivimos anegados parece tener más que ver con la lógica que rige la propia rivalidad entre industrias y empresas privadas sometidas a la lógica de la competencia, que con una estrategia planeada previamente; es lo que está sucediendo con todo lo relacionado con la información que circula en los medios masivos acerca de las vacunas contra la COVID-19. Así y todo, más que generar confusión –confusión que, por cierto, les viene muy bien para hacernos creer que ya no existe una verdad en la que apoyarse– la casta política que dirige el Estado y los dueños de los medios de comunicación pre-



■ <https://es.gizchina.it/2021/09/problemas-tecnológicos-de-la-crisis-energética-de-china/>

fieren recurrir en un primer momento a la habitual difusión de mentiras por parte de las grandes maquinarias de manipulación. Por ejemplo, ante aquellas realidades que ya son imposibles de ocultar, como la destrucción de la biosfera, es necesario erigir una serie de mentiras que vengan al rescate, como es el caso de la *remediación tecnológica*, es decir, la fe en que la tecnología de alto nivel nos salvará de cualquier catástrofe que se nos ponga por delante. Pero para que embustes como estos se implementen fácilmente en nuestra subjetividad y nuestro inconsciente colectivo, éstos han de adquirir proporciones míticas. O, dicho de otro modo: se ha de extremar el carácter mítico de la mentira pues el miedo a las ficciones supera el miedo a lo real; es la lógica del contra-mito, del mito contrarrevolucionario. Por eso en los medios de entretenimiento masivos el miedo se dirige a determinados terrenos del pensamiento mágico: apocalipsis zombi, impactos de inmensos meteoritos en el planeta o invasiones alienígenas que se solucionan con grandes migraciones a otros planetas o mediante incomprensibles terraformaciones. La última declaración de Jef Bezos es un buen ejemplo de esto: «Tenemos que ir al espacio para salvar la tierra»². El enigma de la efectividad del mito se explica en que éste escapa al binomio verdad-mentira. Es más: lo supera, hasta el punto de que el mito es hoy en día más incuestionable y sólido que lo obvio. Supera también el propio pensamiento pues el

mito se erige como *ensoñación colectiva*, a pesar de vivir, según afirman muchos postmodernos, en los tiempos de la postverdad.

Sin embargo, para consolidar el *mito tecnológico* no es suficiente con recurrir a la mentira; además de tapar verdades con mentiras, a los *gestores del desastre*, en ocasiones, no les queda más remedio que echar mano de otras verdades menos peligrosas, y disimular así aquellas verdades que le son realmente problemáticas y embarazosas. Y hemos llegado ya a ese punto. Quiero decir que para acometer determinadas reestructuraciones sistémicas hay verdades que el poder económico y burgués debe hacer aflorar para dejar a otras en un segundo plano, y utilizar aquellas como falsa justificación de esos grandes cambios. Algunas de estas verdades aterradoras, que bien podrían ser las causas de un posible y cercano colapso del capitalismo termo-industrial, son por todos conocidas: la aparición cada vez más frecuente de nuevas epidemias; el agotamiento de las reservas de agua y de tierras cultivables; la degradación del medio vital por culpa de la actividad industrial y minera; el envenenamiento de la naturaleza; la pérdida de biodiversidad; la deforestación o el propio calentamiento global. Y es bien sabido que los gestores del desastre del sistema capitalista termo-industrial en las últimas décadas han ido aceptando e incluso integrando en sus discursos algunas de estas verdades.

DA IGUAL QUE LA PROPIA CIENCIA OFICIAL CONFIRME LA VERDAD DEL *DESCENSO ENERGÉTICO* SI DESDE EL APARATO ACADÉMICO, LOS MASS MEDIA Y MEDIOS DE ENTRETENIMIENTO NO SE LA EXHIBE

En la senda del descenso energético.

Pero de entre todas esas verdades hay una a la que debemos prestar especial atención y que curiosamente es la que más ocultan los medios masivos de comunicación y de entretenimiento, aunque he de reconocer que hace ya varios meses que muchos de los medios de comunicación de la burguesía sí que han empezado a hablar tímidamente de ella: el *descenso energético*. Aquí me detengo para recordar que en 2010 la AIE (Agencia Internacional de la Energía) reconoció en su informe de ese año que el pico del petróleo crudo convencional se había producido en 2005. En 2014 esta misma agencia reconoció por primera vez que tanto el carbón como el uranio podrían estar también llegando a sus máximos productivos y en 2016 advirtió de que en 2015 tal vez se hubiera llegado al pico de todos los líquidos del petróleo, pico que con los datos de los que disponemos actualmente podemos asegurar que se produjo en algún momento entre 2016 y 2018. A partir de entonces la producción mundial de petróleo empezó a disminuir. Y podríamos decir lo mismo del gas natural cuya producción mundial llegará pronto a su máximo.

Por si eso fuera poco, esta misma agencia internacional, en su informe de octubre de 2020, advirtió que, si continuábamos con el actual escenario de escasa inversión, la producción de todos los hidrocarburos líquidos que se asignan al petróleo podría decaer en un 50% para 2025. Otros grupos como el Energy Watch Group, una red internacional de científicos y parlamentarios, además de diversos organismos institucionales, así como la mayoría de las grandes petroleras venían a confirmar esos datos y previsiones a corto plazo; en septiembre de 2020 British Petroleum admitía que la producción de petróleo ya no remontaría; en 2021 Shell reconocía que su producción había llegado al máximo y que a partir de entonces solo decrecería; y la francesa Total, por su parte, advertía que el mundo podría encontrarse con un déficit de suministro de 10 millones de barriles de petróleo por día para 2025. Más recientemente Igor Sechin, el presidente de Rosneft, afirmaba que «en los últimos años el incremento de las reservas de petróleo y gas se encuentra en mínimos his-

tóricos» [...] para añadir que «ya hoy se observa cierto déficit de recursos» y advirtió «del riesgo de un “grave déficit de petróleo y gas” si no aumentan las inversiones»³. Todo lo dicho debería preocuparnos, sobre todo si tenemos en cuenta que en todo el mundo más del 80% de la energía, tanto la eléctrica como la asociada al transporte y la industria, proviene de los combustibles fósiles. Curiosamente, a pesar de que el descenso energético haya sido reconocido por agencias gubernamentales y por los grupos privados petroleros y gasistas más importantes del planeta –por no hablar de las numerosas llamadas de atención por parte del movimiento ecologista a lo largo de la segunda mitad del siglo XX– ese descenso en la disponibilidad de energía es la verdad que menos brilla, de la que menos hablan los medios de comunicación de masas y, lo que es aún más sorprendente, la menos presente en los centros educativos, públicos o privados.

La importancia de la visibilidad de una verdad.

De todas las señales anunciadoras de un posible colapso sistémico justamente la del agotamiento de los combustibles fósiles es la que debiera estar más presente en cualquier discurso o debate acerca de los escenarios venideros y de posibles cambios catastróficos. Aunque sí que es cierto que, en los últimos dos meses, sobre todo en diciembre, los medios de comunicación masivos han comenzado a hablar de crisis energética y de la falta de suministros, hay que destacar que éstas se muestran como medias verdades; se habla de problemas energéticos pero o bien sin mencionar las causas objetivas, o bien echándole la culpa a causas más peregrinas como el Brexit, la falta de camioneros, el consumo invernal o incluso el propio coronavirus. Sabemos que las verdades ganan y pierden insignificancia en función de quién posea los medios de comunicación y las maquinarias de construcción de conocimiento; sus dueños pueden convertir una verdad en significativa o en insignificante según les convenga. Da igual que la propia ciencia oficial confirme la verdad del *descenso energético* si desde el aparato académico, los mass media y medios de entretenimiento no se la exhibe. Da igual que cada vez más y más divulgadores

POR DESGRACIA YA NO ES MENTIRA AQUELLO QUE IMPIDE ACCEDER A LO VERDADERO SINO LO QUE SE LLENA DE INSIGNIFICANCIA. YA NO ES FALSO LO QUE LIMITA LO VERDADERO SINO LO QUE TORNA EN INSIGNIFICANTE. LA VISIBILIDAD DE LA VERDAD ES, ENTONCES, MÁS IMPORTANTE QUE LA VERDAD MISMA

POR OTRO LADO, EL DESCENSO ENERGÉTICO ES UNA VERDAD QUE CUESTA ASUMIR; ES UN PROCESO PSICOLÓGICO QUE TIENE MUCHO DE CONVERSIÓN RELIGIOSA

comenten, hablen o informen de ella como hacen autores como Antonio Turiel, Antonio Aretxabaleta, Manuel Casal Lodeiro, Yayo Herrero, Carlos Taibo, Corsino Vela, Miguel Amorós, Pedro Prieto o Jorge Riechmann en asambleas vecinales, centros educativos, librerías asociativas, talleres rotativos o incluso en redes sociales. Sin grandes soportes mediáticos, sin poderosas maquinarias de expresión y sin sofisticadas instancias de creación mítica no se puede entender la intensidad de esa verdad pues, obviamente, tales medios están en manos de aquellos que prefieren ignorarla o mostrarla de forma parcial. De ese modo, las verdades que quedan sepultadas entre infinidad de informes, tablas y datos estadísticos se inactivan; se convierten en verdades recónditas que cuesta distinguir. Como ejemplo propongo al lector que bucee en el informe de la AIE del 2010, en sus más de 700 páginas, para encontrar esa pequeña gráfica en la que se muestra la verdad del declive en la producción de millones de barriles diarios de petróleo convencional desde 2005. Podría decirse que esta verdad tiene algo de *fantasmal*, en el sentido de que no pasa a formar parte de la opinión pública ni de los conocimientos de las clases medias, bajas y excluidas —y tal vez ni tan siquiera de los conocimientos de las altas élites—, ni por supuesto logra materializarse en los estados de ánimo, los deseos, las actitudes, el pensamiento y lo peor, las ensoñaciones y esperanzas de toda esa población. Por desgracia ya no es mentira aquello que impide acceder a lo verdadero sino lo que se llena de insignificancia. Ya no es falso lo que limita lo verdadero sino lo que torna en insignificante. Y una verdad insignificante podrá seguir siendo verdad pero será esencialmente irreal en sus efectos. La visibilidad de la verdad es, entonces, más importante que la verdad misma.

Ahora bien, ¿por qué este empeño por ocultar el *descenso energético* por parte de los círculos académicos y los medios de comunicación y entretenimiento de la burguesía? Por un lado, esta verdad no sólo señala a todo un sistema industrial extractivista como culpable del *ecocidio en marcha* sino que nos recuerda sus propias limitaciones materiales, evidenciando que tiene los días contados. Por otro lado, el *descenso energético* es una verdad que cuesta asumir; es un proceso psicológico que tiene mucho de conversión religiosa. Y es esperable que los miembros de las clases bajas y excluidas no participen voluntariamente de la asunción de ese *descenso energético* en tanto que están viendo cómo la gran industria, las clases altas y las élites en general de sus propios países siguen consumiendo combustibles fósiles sin control, incluso para poner en marcha y sustentar las «salvíficas» energías renovables, que paradójicamente son subsidiarias precisamente de todos estos combustibles.

¿Qué consecuencias tiene desconocer esta verdad?

Cuando se trata de describir el escenario actual se corre el riesgo de que determinadas emergencias sepulquen, tapen o disimulen a otras, lo que nos impediría entender el mundo en el que vivimos de forma estructural. Debemos ser cautos, por tanto, a la hora de relacionar e interconectar todas esas verdades que he enumerado anteriormente. La crisis climática, por ejemplo, es una verdad que se está usando para esconder el descenso forzoso de la producción de millones de barriles diarios de petróleo, y se está utilizando de paso para acostumbrarnos y convencernos de que participemos voluntariamente en la reducción de la quema de combustibles fósiles, algo



■ <https://holanews.com/kosovo-prohibe-producir-criptomonedas-en-medio-de-una-gran-crisis-energetica/>

a lo que, queramos o no, insisto, estamos ya condenados. Por su parte, los responsables de las grandes petroleras están justificando su gradual desinversión en la industria del petróleo en la necesidad de frenar cuanto antes el cambio climático. Un ejercicio admirable de hipocresía si tenemos en cuenta que durante las últimas décadas, tanto las grandes corporaciones petroleras y gasistas como los altos responsables políticos no han hecho nada por reducir las emisiones de dióxido de carbono y que tal giro se produce casualmente en el momento en que la producción de hidrocarburos ha dejado de ser rentable. Este oportunismo de convertir ese cinismo en un falso giro hacia el ecologismo es un claro ejemplo de cómo una verdad tapa a otra y cuando eso sucede la verdad que queda oculta torna, como dije, en *verdad inactiva*. Lo ha señalado recientemente, en su muy recomendable blog, Antonio Turiel, un incansable divulgador de esta verdad-base y a quien sorprendentemente durante los últimos meses algunos pocos programas televisivos y radiofónicos de gran repercusión han dado cabida: «¿La razón de este descenso anunciado de la producción de petróleo? La fuerte desinversión de las compañías petroleras desde 2014. ¿Dejaban de invertir las petroleras por compromi-

sos en la lucha contra el cambio climático? No; dejaban de hacerlo porque se estaban arruinando buscando más petróleo, porque no queda petróleo rentable»⁴.

Si ignoramos esta verdad de la irreversible escasez de combustibles fósiles tampoco entenderemos las verdaderas causas de la pobreza energética. En los últimos meses, sobre todo en diciembre, muchos medios han estado advirtiendo del gran aumento del precio de la electricidad. En una noticia aparecida en El País podíamos leer: «El precio máximo por tramos horarios supera por primera vez los 400 euros (se sitúa en 409 euros)» ante lo cual se aclara que: «La ministra para la Transición Ecológica, Teresa Ribera, ha achacado este miércoles los récords de precios de la electricidad en España al aumento de la demanda de Francia, país con el que existe interconexión, que tiene cerradas varias centrales nucleares, un tercio de su sistema»⁵. Desde el propio Gobierno se achaca esa alza de precios al cierre de varias centrales nucleares por parte de Francia pero en ningún momento se pone eso en relación, por ejemplo, con el hecho de que Argelia decidiera recientemente no renovar el contrato para la utilización del gasoducto Magreb-Europa que transporta gas natural a España a través de Marruecos, realidad que

a su vez tiene mucho que ver con el hecho de que Argelia disponga cada vez de menos gas.

Otra verdad que está brillando bastante en la actualidad y que eclipsa ese agotamiento de los recursos energéticos es sin duda la irrupción del Sars-Cov-2 y la aparición de nuevas olas. Una cosa es que el coronavirus haya acelerado el declive estructural en las inversiones petroleras y otra bien distinta que sea su causa principal. Mediante otro astuto juego de trileros a esta verdad se le achaca también el encarecimiento de la energía; nos están haciendo creer con todo el descaro del mundo que la pobreza energética es causada por la pandemia de la COVID-19 y sus sucesivas variantes. En invierno de 2021 todos los periódicos y telediarios se llenaron de noticias como esta: «La Covid sube la factura de la luz en España y ya son más de 3,5 millones los que sufren pobreza energética»⁶. Pero como bien afirma Antonio Turiel: «Desengañense: Esto no va de la pandemia. No porque la crisis sanitaria de la Covid se pueda considerar resuelta; es que no es el factor más importante ahora mismo. [...] De lo que va esto es de transición energética. De lo que va esto es de la adaptación económica para hacer sobrevivir el actual sistema industrial y social en una situación en la que la energía no va a ser abundante»⁷. Lo mismo podría decirse de las limitaciones de movilidad venideras; el paulatino descenso de viajes en avión, por ejemplo, se ha achacado también a las limitaciones de tránsito impuestas por la pandemia de la COVID-19, cuando aquellas, en el fondo, tienen más que ver, de nuevo, con la escasez de petróleo, pues bien sabemos que hoy por hoy la energía que mueve la industria de la aviación es insustituible por cualquier otro recurso energético que no sea el petróleo. Recordemos de paso que más del 95 por ciento del transporte mundial se realiza con derivados del petróleo que, debido a su alta densidad energética y a su fácil almacenaje, no son sustituibles por las llamadas energías renovables. De todos modos, amparándose en la pandemia, ya se nos avisa de que los cambios venideros apuntarán en muchas otras direcciones; tanto desde las más altas instancias de los gobiernos como desde los grandes medios de comunicación se nos habla de que la vida que conocimos ya no volverá a ser igual, como hiciera por ejemplo Pedro Sánchez cuando afirmó que: «No podemos volver a la economía como estaba antes de la covid-19»⁸; o Gideon Lichfield, quien el 24 Marzo de 2020 publicó un artículo titulado «Aceptémoslo, el estilo de vida que conocíamos no va

a volver nunca», en MIT Technology Review. Y lo hacen aprovechando el contexto de pandemia mundial pero sin referirse a las limitaciones energéticas venideras.

A nada que consultemos noticias recientes relativas al encarecimiento de los combustibles encontraremos muchas otras justificaciones. En una noticia reciente, por ejemplo, leíamos: «El gas natural ha tocado máximos históricos mientras que el barril de petróleo ha superado la barrera de los 80 euros por primera vez desde 2018. Dos elementos clave en esta subida han sido la pandemia y la geopolítica»⁹, pero también alude al «aumento en la demanda energética a causa de la reapertura de las economías mundiales»¹⁰. Todo vale menos señalar la escasez de combustibles fósiles. Ante este desfile de falsas causas, como bien apuntara Miguel Amorós hace ya varios años, antes incluso de la irrupción del coronavirus: «conviene considerar la crisis energética como un marco general y un horizonte temporal que condicionará cada vez más el acontecer social con el chantaje consabido de “o la energía o el caos” sin por lo tanto determinarlo completamente»¹¹.

La emergencia energética para imaginar escenarios venideros.

¿En qué puede ser útil visibilizar esa verdad? No estoy diciendo que deban desatenderse o quitársele importancia a procesos como el cambio climático, el *ecodidio* en marcha o las nuevas pandemias sino que debemos incluir en la ecuación la *emergencia energética* para comprender en dónde estamos y hacia dónde es posible que nos dirijamos. Teniendo bien claro que no conviene dejarlo todo en manos del *determinismo energético* sino de otros factores importantes, no podemos obviar que infinidad de procesos económicos, sociales, lúdicos y relativos a las mercancías se sustentan sobre una base material: los combustibles fósiles. Por un lado, si integramos en el pensamiento y la cultura de masas actuales la cuestión energética entenderemos mejor la estrategia adoptada por los gestores del desastre, estrategia que, como dije, alcanza su máximo grado de desfachatez cuando comprobamos que las compañías que ahora invierten en las llamadas energías renovables son las mismas que durante décadas han estado emitiendo gases de efecto invernadero sin apenas ninguna limitación. No hay más que consultar cuáles han sido los destinatarios del fondo *Next Generation EU* del Plan de Recuperación de Europa, creado en teoría para afrontar la pandemia de COVID-19 y la transición ecoló-

ESTÁN APROVECHANDO LA SITUACIÓN DE PANDE-
MIA Y LA URGENCIA POR AFRONTAR EL CAMBIO CLI-
MÁTICO PARA DESVIAR DINERO PÚBLICO HACIA EL
SECTOR PRIVADO



■ Viñeta de EL Roto recreada en redes sociales

gica. Están aprovechando la situación de pandemia y la urgencia por afrontar el cambio climático para desviar dinero público hacia el sector privado. Es más, la élite industrial y financiera están justificando toda una reestructuración sistémica con esas dos excusas pero sin reconocer que es la paulatina escasez de combustibles fósiles baratos y no su voluntad de emitir menos gases de efecto invernadero, la que les está obligando ahora a acometer tales cambios estructurales. Y es que habría que ser muy ingenuo para creer que la desinversión en combustibles fósiles por parte de las grandes petroleras se deba a su repentina concienciación ecológica y no a las limitaciones geológicas que impiden la extracción y procesamiento de esos combustibles de forma económicamente rentable. Pero lo más perverso no es sólo que los verdaderos causantes del *ecocidio* se vayan a ir de rositas sino que encima queden como los salvadores de la biosfera. Así es como se construye un relato oficial que elimina

HABRÍA QUE SER MUY INGENUO PARA CREER QUE LA DESINVERSIÓN EN COMBUSTIBLES FÓSILES POR PARTE DE LAS GRANDES PETROLERAS SE DEBA A SU REPENTINA CONCIENCIACIÓN ECOLÓGICA Y NO A LAS LIMITACIONES GEOLÓGICAS QUE IMPIDEN LA EXTRACCIÓN Y PROCESAMIENTO DE ESOS COMBUSTIBLES DE FORMA ECONÓMICAMENTE RENTABLE

del sistema de ecuaciones el parámetro energético, de modo que se teje todo un entramado confuso de verdades y medias verdades mediante el cual se hacen irreconocibles las verdaderas causas que impulsan la reestructuración actual y los cambios radicales en nuestro modo de vida. Si los de abajo nos creemos ese relato del giro «generoso» hacia economías sostenibles por parte de los grandes grupos petroleros y gasistas, las luchas que podamos emprender irán, sin que nos demos cuenta, en esa misma dirección y por tanto no apuntarán a los verdaderos responsables del desaguado. Gritarle a Repsol, por ejemplo, que abandone del todo el consumo de combustibles fósiles es, en el fondo, hacerle un favor pues compañías como esta ya lo están haciendo, argumentando que es por el bien del medio ambiente, pero obligados por cuestiones que tienen más que ver con la dinámica de los fluidos geofísicos que con el cambio climático y su mitigación.

Por otro lado, la cuestión energética evidencia la gran mentira del *crecimiento económico infinito* al establecer una relación directa entre abstracciones como el PIB y el consumo de petróleo barato. Además, no está de más recordar que muchos de los llamados «avances» en la historia se han visto posibilitados por un considerable incremento en la disponibilidad energética; el nacimiento de la mayoría de imperios ha sido propiciado por un fácil acceso a determinados recursos energéticos como por ejemplo la esclavitud animal y humana, el carbón vegetal y mineral, el gas o el petróleo y, de igual modo, numerosas crisis económicas, declives de grandes imperios, grandes conflictos inter-burgueses, el colapso e incluso la desaparición de muchas civilizaciones o determinados periodos caracte-

LA EMERGENCIA ENERGÉTICA PUEDE AYUDARNOS A ENTENDER DE FORMA MUY PRECISA QUE NOS HALLAMOS ANTE EL FIN DE LAS SOCIEDADES INDUSTRIALES MODERNAS Y QUE ADEMÁS ESE DESCENSO ENERGÉTICO AL QUE ESTAMOS ABOCADOS NOS CONDUCE A CAMBIOS EXTREMADAMENTE RADICALES, DIFÍCILES DE IMAGINAR EN NUESTRO MODO DE VIDA ACTUAL

rizados por un retorno al oscurantismo, al autoritarismo y a la represión en general, han tenido detrás una crisis energética generalizada, que ha repercutido a su vez en el empeoramiento de las condiciones de vida de las clases medias, bajas y excluidas de la población principalmente. Ciertamente, como aseguran Pablo Servigne y Raphaël Stevens «La energía es el corazón de cualquier civilización, y especialmente de la nuestra, industrial y consumista»¹².

A pesar de ello seguimos sin ser conscientes de que estamos traspasando un umbral que nuestra civilización nunca antes había rebasado –pero que otras civilizaciones que nos precedieron sí–, lo que en los lustros venideros puede llevarnos a un declive lineal, a una decadencia fluctuante o, en el peor de los casos, a un colapso sistémico abrupto. Ante eso la *emergencia energética* puede ayudarnos a entender de forma muy precisa que nos hallamos ante el fin de las sociedades industriales modernas y que además ese descenso energético al que estamos abocados nos conduce a cambios extremadamente radicales, difíciles de imaginar en nuestro modo de vida actual. Y cuantificar esa escasez energética nos permite imaginar de forma concreta cómo la paulatina reducción del consumo de combustibles fósiles irá influyendo en la reducción de las comodidades que el ciudadano occidental ha ido disfrutando durante estas últimas décadas. Por ejemplo, pensar en términos de *esclavos energéticos* es una buena herramienta teórica para entender los escenarios venideros en los que, a corto plazo, veremos encarcerarse –en realidad ya lo estamos viendo– el precio de la electricidad, la gasolina y los bienes de primera necesidad y en los que, a largo plazo, tal vez derivemos a formas de vida comparables en algunos aspectos a las del siglo XIX, en donde las clases bajas y demás excluidos no dispongan de coches, calefacción, móviles de última generación y ni tan siquiera de conexión a Internet y en los que, a muy a largo plazo, nuestro modo de vida sea similar al de una Baja Edad Media. Esto es esencial para no caer en la trampa de la tecnolatría y en la creencia de que nos espera un futuro lleno de aparatos tecnológicos a nuestro servicio

y comodidades, en realidad inviables. Integrar en nuestro pensamiento esas limitaciones nos ayudará a desvincularnos del *pensamiento tecnológico*, tan difundido hoy en día desde los medios masivos de entretenimiento y comunicación, para sustituirlo por un nuevo *pensamiento ecotópico*. Sobra decir que si el reparto de la poca energía que vaya quedando disponible se realizase de forma injusta y desigual entre la población, estaríamos ante los peores escenarios posibles. Por eso el hecho de que los movimientos populares consideren la *emergencia energética* en toda su crudeza contribuiría a que éstos afronten cuanto antes la cuestión acerca de cómo repartir esa *escasez por venir*, en el sentido de que ese descenso energético se produzca en condiciones de equidad y de justicia. Es decir, nos servirá para preparar la lucha contra la *dominación por venir*, que bien podría adoptar la forma de un nuevo *ecofascismo* o de regímenes neofeudales que gestionen de forma terrible y autoritaria el racionamiento en el uso o consumo de recursos, bienes o servicios futuros. A eso apunta después de todo el Plan de Recuperación para Europa aprobado en 2020 por el Consejo Europeo, o la reforma de la Ley de Seguridad Nacional de 2105 que dio luz verde a la nueva Estrategia de Seguridad Nacional 2021 y que fue aprobada por el *Gobierno de España* el pasado 28 de diciembre de 2021, coincidiendo irónicamente con el Día de los Santos Inocentes. De todos modos, aunque ese devenir se produjese en un contexto revolucionario en el que las clases sociales y la explotación capitalista hubieran desaparecido, un modo de vida en gran medida rural, con escasos esclavos energéticos per cápita, estaría asegurado.

El descenso energético como ventana de posibilidad.

Todo lo dicho hasta ahora podría invitar al pesimismo y la parálisis pero el hecho de que las sociedades actuales estén condenadas a afrontar cambios tan radicales puede servirnos como ventana de oportunidad para salir cuanto antes del capitalismo, verde o no verde, y de la lógica mercantil que lo sustenta. Ahora bien, es esencial hacerlo



■ Manifestación por el cambio climático

sin caer en la trampa de las vías reformistas o las *transiciones verdes*, que lo único que harían sería persistir, bajo otra máscara, en el extractivismo, el consumo agónico de los últimos combustibles fósiles y una acumulación de capital desesperada por parte de las clases privilegiadas, con los consiguientes conflictos interburgueses asociados. Y en ese proceso la *educación no escolar y no estatalizada*, la autonomía, la auto-organización y el apoyo mutuo tendrán mucho que decir; y a un nivel *ecotópico* podrían servirnos de ejemplo las comunidades descritas en obras como *La vía de la simplicidad* de Ted Trainer o *La próxima revolución* de Murray Bookchin. Por tanto, necesitamos ahora más que nunca, como bien afirma Anselm Jappe un «gran esfuerzo de clarificación teórica»¹³ y este ejercicio de clarificación empieza por asumir y mostrar en toda su crudeza esa verdad relativa a la escasez energética y de

recursos minerales que ya se nos está echando encima y de la que ya hemos empezado a ver sus primeros efectos. Cualquier intento por parte de los de abajo de rehacer lo que percibimos como *catastrofismo*, evitando el *catastrofismo oficial* y sus trampas, ha de tener muy en cuenta, por tanto, esa *verdad base*, que está alterando y limitando energéticamente, ya en el presente, numerosos procesos económicos, culturales y sociales. Es sobre esta verdad, la del *descenso energético*, sobre la que podemos ir agregando todas las demás verdades y así entender mejor lo que está sucediendo en el planeta a escala global. Hagamos brillar entre todos, entonces, esta verdad para interrelacionarla con las otras y poder así imaginar escenarios venideros y entender los grandes problemas a los que nos enfrentamos. A eso he tratado de contribuir humildemente con esta comunicación.

Notas

¹ Miguel Amorós, *Salida de emergencia*, Ed. Pepitas de Calabaza, Logroño, 2012, p. 154.

² Luis Pablo Beauregard, «Jeff Bezos, una fortuna fuera de este mundo», *www.elpais.es*, 4 de julio de 2021. <https://elpais.com/economia/2021-07-04/jeff-bezos-una-fortuna-fuera-de-este-mundo.html>

³ «Rosneft avisa del riesgo de un “grave déficit de petróleo y gas” si no aumentan las inversiones», EFE, *www.eleconomista*, 6 de junio de 2021. <https://www.eleconomista.es/empresas-finanzas/noticias/11255690/06/21/Rosneft-dice-que-hay-que-prepararse-para-el-aumento-de-la-demanda-de-crudo.html>

⁴ Antonio Turiel, «El legado de Santa Bárbara», *crashoil.blogspot.com*, 17 de febrero de 2021. <https://crashoil.blogspot.com/2021/02/el-legado-de-santa-barbara.html>

⁵ «El precio de la electricidad sigue desatado: superará los 400 euros por megavatio en las horas centrales del día», Miguel Ángel Noceda, 22 de diciembre de 2021.

⁶ I. P. Nova, «La Covid sube la factura de la luz en España y ya son más de 3,5 millones los que sufren pobreza energética», 18 enero de 2021. <https://>

www.elpais.com/espana/20210118/covid-factura-esprevista-ana-millon-sufren-pobreza-energetica/551945421_0.html

⁷ Antonio Turiel, op. cit.

⁸ Silvia Ayuso, «No podemos volver a la economía como estaba antes de la covid-19», 28 de octubre, 2020. <https://elpais.com/economia/2020-10-28/pedro-sanchez-no-podemos-volver-a-la-economia-como-estaba-antes-de-la-covid-19.html>

⁹ Luis Alberto Peralta, «El petróleo y gas seguirán sin dar tregua en 2022», *cincodias.elpais.com*, Madrid, 1 de enero de 2022. https://cincodias.elpais.com/cincodias/2021/12/30/mercados/1640881872_345438.html

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Miguel Amorós, op. cit., p. 158.

¹² Pablo Servigne, Raphaël Stevens, *Colapsología*, Arpa Editores, Barcelona, 2020, p. 32. Traducción de Marta Suárez Bravo.

¹³ Anselm Jappe, *Crédito a muerte. La descomposición del capitalismo y sus críticos*, Ed. Pepitas de Calabaza, Logroño, 2011, p. 49. Traducción del francés de Diego Luis Sanromán.



■ Fig.1.-Eleuterio Blasco Ferrer, *El último suspiro de Don Quijote*, ca. 1950, plancha de hierro recortada y soldada y antracita. Museo de Molinos (Teruel)

Tiempo, arte y exilio

R U B É N P É R E Z M O R E N O
Doctor en Historia del Arte

Tiempo, arte y exilio reflexiona sobre los efectos que el paso del tiempo ha tenido en la recuperación de los artistas exiliados con motivo de la Guerra Civil, transcurridos los actos conmemorativos del 80 aniversario del gran éxodo republicano de 1939 y el comienzo del exilio

1939, La «retirada» y el éxodo republicano

En 1950 el libertario artista turolense Eleuterio Blasco Ferrer expuso por primera vez, en la Galería Jean Lambert de París, la escultura en hierro forjado *El último suspiro de don Quijote*, posiblemente la obra más reveladora del drama del exilio en Francia a través de la figura del hidalgo caballero.¹ Mediante el sabio juego entre la masa y el vacío logra captar un último instante, fugaz, de emotiva expresión, de pérdida de toda esperanza de esta especie de «santo patrón» laico de los republicanos españoles. Un símbolo de libertad, del noble peregrinar, y paradigma simbólico de una actitud hacia la vida llena de ideales: la de las y los exiliados republicanos [fig. 1]. Una obra parangonable, comparable en calidad y simbolismo, en el caso del exilio mexicano, a la tela-mural *Don Quijote en el exilio*, pintada en 1973 por Antonio Rodríguez Luna. En ella, en un paisaje desolado de azules oscuros y grises, en una ambientación incierta y triste, vemos al Caballero de la Triste Figura sobre un escuálido Rocinante, con los ojos vendados, vencido, cansado, sin rumbo. Tras él, un

cortejo de españoles exiliados, peregrinos, abatidos, con los hombros caídos, que miran al suelo. Protagonistas de una ventura quijotesca, que en muchos casos no tuvo retorno, pero expresión a su vez del espíritu de libertad y de su universalidad. [Fig. 2]

Ambos países aludidos, Francia y México (este último gracias a la solidaridad y la generosa e inteligente política de Lázaro Cárdenas), se convirtieron en los principales territorios de acogida para el exilio artístico español, una diáspora que obligó a su diseminación por los distintos rincones del continente americano y europeo, incluidos algunos territorios coloniales.

En la fecha en que Rodríguez Luna realizó la citada tela, habían transcurrido treinta y cuatro años desde la «Retirada» en aquellas primeras semanas de 1939. Un éxodo de una magnitud sin precedentes en la historia de España que alcanzaría el medio millón de personas [fig. 3]. La caída de Barcelona el 26 de enero de 1939 precipitó los acontecimientos. Gerona lo hacía el 4 de febrero. El día 8, Figueras es ocupado por las tropas franquistas

(última ciudad importante en la carretera a Francia). El día 10 caía, según el parte oficial del cuartel general de Franco, toda Cataluña. Se puede decir que es el 14 de febrero la fecha en la que, momentáneamente, Francia presentaría mayor número de refugiados españoles, habiendo ya accedido prácticamente la totalidad. Entre ellos un número extraordinario de hombres y mujeres del ámbito de la creación artística. Les esperaban los campos de concentración franceses, fruto del cuerpo legal destinado a controlar y reprimir extranjeros establecido por el tercer gobierno de Édouard Daladier, con su ministro del Interior Albert Sarraut.² [Fig. 4]

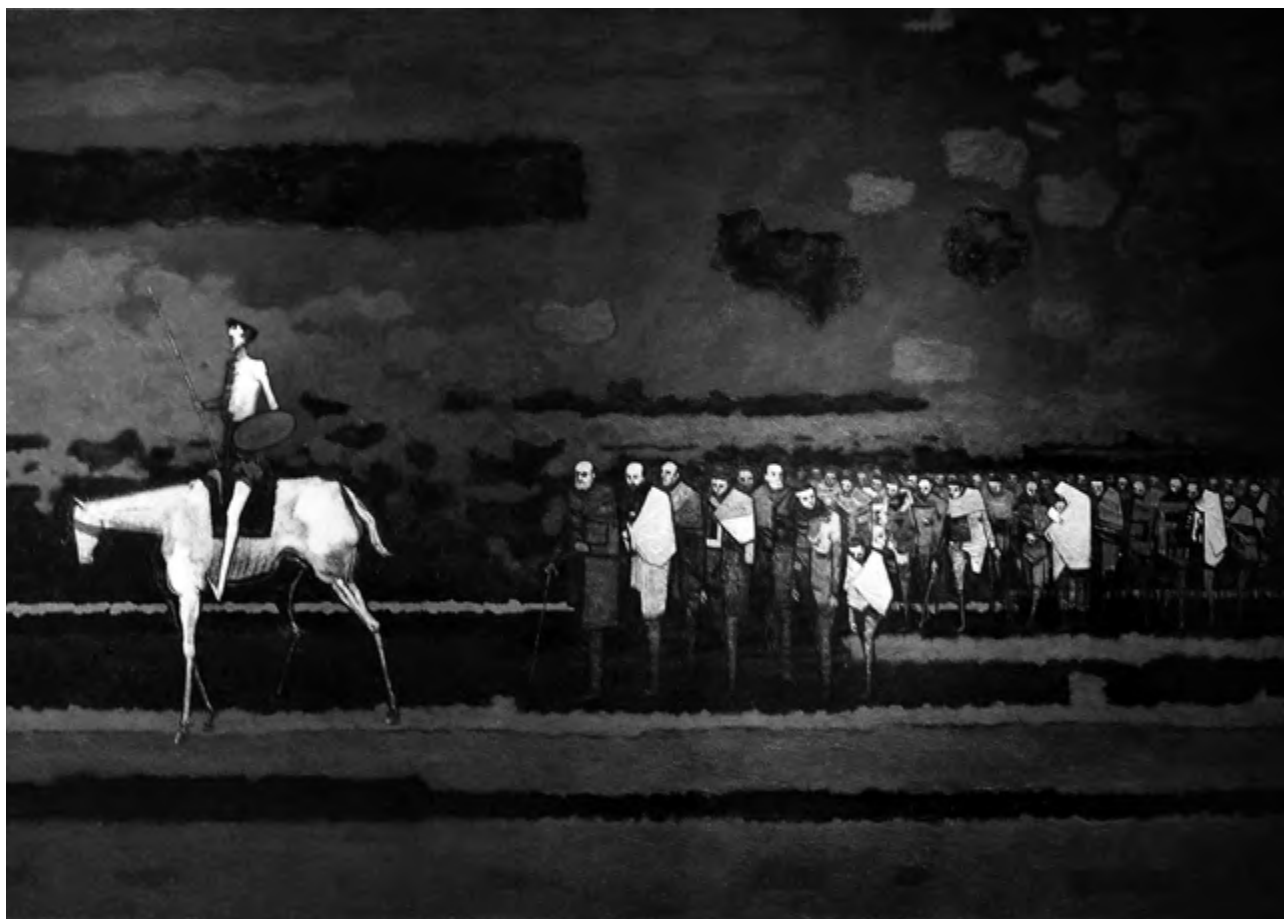
Un exilio sin fin

Aquel 1939 fue el primer año de un exilio políticamente finalizado en 1977. Un hecho multitudinario que supuso el abandono de las raíces ante la posibilidad de la muerte o la privación de libertad. Un destierro que se proyectará con caracteres de permanencia en muy diversos países, tanto geográfica como cultural y socialmente, y que enlazará con una conflagración mundial de seis

años de duración que condicionará la vida de los españoles y españoles expatriados.

Muchas cosas habían cambiado en aquellos exiliados que todavía vivían cuando llegó la muerte del dictador. A lo largo de los años sesenta y primeros setenta se empezaron a producir diferentes viajes y retornos a España, debilitada la combatividad y cohesión de las distintas asociaciones y grupos de exiliados, así como sus exposiciones y actividades de reivindicación republicana. He de incidir en este sentido en la fecunda y prolífica actividad cultural anarquista en Francia tras la liberación mediante la celebración de charlas, debates, conferencias, edición de carteles, postales, calendarios o una actividad editorial de extraordinario peso e importancia. Pero, por supuesto, también la celebración de exposiciones, individuales y colectivas, empezando por la primera gran muestra del exilio en Francia, Arte Español en el Exilio, organizada en 1947 por la sección de cultura del M.L.E.-C.N.T y Solidaridad Internacional Antifascista (SIA).³ [Fig. 5]

Pero las actividades solidarias y las exposiciones reivindicativas de su condición de exiliadas y exiliados



■ Fig. 2-Antonio Rodríguez Luna, *Don Quijote en el exilio*, 1973, técnica mixta, Museo Iconográfico del Quijote, Guanajuato

LA TRANSICIÓN SE FUNDAMENTÓ EN UN PACTO DE AMNESIA COLECTIVA, NO EN UNA ASUNCIÓN DE CULPAS, HECHO QUE GENERARÁ UNA GRAN FRUSTRACIÓN QUE GRAVITARÁ SOBRE LA HISTORIA DEL ARTE COMO UNA PESADA LOSA

republicanos y antifascistas se fueron empobreciendo, menguando al mismo ritmo que cada artista seguía su camino de forma más independiente. A ello se habían sumado distintos decretos que fueron dando por finalizado el exilio desde el punto de vista jurídico. El 31 de marzo de 1969 se declararon prescritos todos los delitos de la Guerra Civil y la necesidad de solicitar permiso para volver y, aunque muchos se acogieron a estas medidas para regresar a España, aun temporalmente, habrá

que esperar a la muerte del sátrapa para que una parte de los viejos republicanos entendiera que los factores sociopolíticos contextuales productores de violencia que dieron lugar al éxodo de esa población habían desaparecido por completo.⁴

A su vuelta, muchos tomaron cuenta dolorosa del fracaso de cuarenta años de actividad, ya que comprobaron cómo para la población española no existían, eran una historia enterrada, como sostiene el protagonista de *Las vueltas* de Max Aub,⁵ que concluye que los exiliados no eran nada, ni siquiera héroes del pasado, sino fantasmas. No existían en la memoria de los españoles, y peor era morir en el olvido a vivir en tierra extraña. Una legión de muertos.⁶

La Transición se fundamentó en un pacto de amnesia colectiva, no en una asunción de culpas, hecho que generará una gran frustración que gravitará sobre la historia del arte como una pesada losa.

Paradójicamente terminaba así el exilio y comenzaba para muchos un exilio sin fin originado por el tiempo y el olvido. Pocos lograron superar esa decepción. Al debilita-



■ Fig. 3.- Tito Livio de Madrazo, *Éxodo*, 1944, óleo sobre lienzo, paradero desconocido. Archivo JCB (Barcelona)

ES TODAVÍA MUY IMPORTANTE EL DESCONOCIMIENTO SOBRE UN NÚMERO CONSIDERABLE DE ARTISTAS QUE DESARROLLARON SU TRAYECTORIA EN SUELO EXTRANJERO



■ Fig. 4.-Ángel López Obrero, En el campo de concentración de Argelès-sur-Mer, 1939, dibujo. Colección particular (Córdoba)

miento de la cultura del exilio, debido a la duración de la dictadura, y el propio fallecimiento de muchos artistas, se unía el dolor y la ironía de que el tiempo no había pasado impunemente para ellos y ellas.

Hacia la recuperación historiográfica del exilio artístico

Fallecido Franco, 1976 iba a dar fe del interés incipiente hacia el exilio, con la publicación de la pionera



■ Fig. 5.-Argüello, Folleto-Catálogo de la Exposition de l'art espagnol dans l'exil, celebrada en Toulouse y París en 1947. Museo de Molinos (Teruel)

y poliédrica obra dirigida por José Luis Abellán, *El exilio español de 1939*⁷, que incluía estudios sobre artes plásticas, arquitectura y cine. Esta fecha coincide con la exposición que algunos consideran el pistoletazo de salida en la valoración sobre el arte del exilio: *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, presentada en la bienal de Venecia de 1976, y que luego, modificada, fue mostrada en la Fundación Joan Miró.⁸ Se trata del primer intento de construcción de un relato de las artes entre 1937 y 1974, cuya compleja génesis era

EL EXILIO ARTÍSTICO PRESENTA INNUMERABLES PROBLEMAS PARA SU ESTUDIO, DEBIDO A LA DISPERSIÓN GEOGRÁFICA DE LOS ARTISTAS; Y SU ACTIVIDAD CREATIVA, SUS CONEXIONES Y SUS TRAYECTORIAS SON COMPLEJAS, DIFERENTES Y MUDABLES



■ Fig. 6.- Fernando Gamundi, *Opresión*, hierro, años 70. Colección particular (Caspe)

espejo de las dificultades del propio contexto político español entre 1974 y 1976.⁹

En general, los años ochenta no fueron satisfactorios en la recuperación de la memoria. Sirva como anécdota, pero a la vez como símbolo de esos primeros años democráticos, que en 1983 se celebró en el Palacio de Velázquez de Madrid la exposición *El exilio español en México*, y no pudo colocarse en las puertas del Palacio una reproducción de gran tamaño de la portada del catálogo donde aparecían unidas la bandera republicana y la mexicana.¹⁰

Habrà que esperar a los actos con motivo de la celebración del 50 aniversario del éxodo, en 1989, y a la muestra *El Pabellón Español. Exposición Internacional de París, 1937*, celebrada tres años antes, para que el tema fuera tomando cuerpo.

A inicios de los años noventa el fenómeno de la diáspora cultural republicana y sus protagonistas carecía todavía de una investigación profunda y significativa. El verdadero punto de inflexión lo va a suponer, sobre todo, la creación de los grupos GEXEL y AEMIC y la celebración en 12 comunidades del Congreso plural «Sesenta años después» en 1999, con objeto de la creación de memoria frente al silencio.

No es menester realizar un repaso historiográfico sobre el tema, del que existen diversas aproximaciones,¹¹ además de un hito legislativo de gran repercusión, como fue *Ley de memoria histórica* (Ley 52/2007 de 26 de diciembre), pero sí hay que dejar constancia de que, a pesar de que a día de hoy el balance es extraordinariamente positivo, con numerosos trabajos y aproximaciones al mundo del exilio artístico y sus protagonistas (con la celebración de exposiciones de sus figuras más conocidas), es todavía muy importante el desconocimiento sobre un número considerable de artistas que desarrollaron su trayectoria en suelo extranjero y que, a pesar de su indiscutible actividad y protagonismo, no existen, sino nominalmente en el mejor de los casos, en los estudios sobre el exilio, por lo que seguimos teniendo una imagen sesgada e incompleta de la realidad artística de los republicanos expatriados. Más aún en el caso de nuestras artistas plásticas. Carmen Gaitán ha estudiado recientemente a aquellas que buscaron refugio en latinoamericano, algunas reconocidas, otras olvidadas: Maruja Mallo, Remedios Varo, Roser Bru, Marta Palau, Elvira Gascón, Manuela Ballester, Victorina Durán, María Teresa Toral, Paloma Altolaguirre, Amparo Segarra, Soledad Martínez, Magdalena Lorenzo, Pilar Puig, Teresa Martín, Amparo Martínez o Mary Martín, entre otras.¹² Sin embargo, apenas conocemos, y en muchos casos ni tan siquiera se hallan documentadas, a las artistas que se establecieron en Francia, principal

país de acogida de la diáspora republicana, caso de la aragonesa Julia del Río. Si la misoginia y el menoscabo a las mujeres artistas han caracterizado el mundo contemporáneo, mayor ha supuesto el ominoso silencio sobre aquellas que optaron por marchas de su país.

El exilio es todavía para la historiografía artística una historia de fracaso y olvido y el relato del arte fracturado por la Guerra Civil requiere todavía una atención especial, tanto en lo que se refiere a su investigación

historiográfica positiva como al estudio de sus condiciones sociológicas, institucionales, ideológicas y, muy especialmente, estéticas.¹³ En este último aspecto he de destacar dos exposiciones que han pretendido ahondar en el tema: *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil* (Madrid, 1999), y sobre todo *Después de la alambra. El arte español en el exilio (1939-1960)* (Zaragoza, Córdoba, Valencia y Badajoz, entre 2009 y 2010).



■ Fig. 7.- Eleuterio Blasco Ferrer junto a la escultura en hierro *Calvario negro*, y una terracota de su madre, ca. 1967. Museo Nacional de Catalunya.

El exilio artístico presenta innumerables problemas para su estudio, debido a la dispersión geográfica de los artistas; y su actividad creativa, sus conexiones y sus trayectorias son complejas, diferentes y mudables.

Finalizados los numerosos y fructíferos actos en conmemoración del 80 aniversario del exilio republicano de 1939, que concluyeron con la más importante exhibición organizada sobre la diáspora desde la llegada de la democracia: *1939. Exilio republicano español*, comisariada por Juan Manuel Bonet,¹⁴ podemos seguir afirmando que el paso del tiempo ha sido demoledor y ha convertido aquel exilio de muchos artistas en un exilio sin fin, un exilio permanente que, incluso para no pocos, será un exilio *in aeternum*. «No hay recuerdo que el tiempo no borre», decía Cervantes, y eso ha ocurrido con muchos de nuestros artistas, cuyas trayectorias han sido silenciadas. El tiempo, destructor, los ha convertido en desterrados de su destierro.¹⁵

Complejidad en el estudio del exilio artístico

Podemos señalar distintas cuestiones que inciden en la complejidad metodológica e historiográfica a la hora de estudiar el arte del exilio,¹⁶ especialmente en el caso del país que acogió a un mayor número de creadores: Francia. Así, por ejemplo, se ha tendido a entender el exilio como una liquidación abrupta de las vanguardias del primer tercio de siglo, cuando es necesario establecer un eje que vehicule las similitudes y diferencias de ambos periodos: el anterior y posterior al éxodo republicano. Se ha creado un relato cerrado dentro de otro.

Se plantea también un problema historiográfico ya que muchos artistas se hallaban ya instalados en la capital francesa sin tener un gran protagonismo en la vida artística española, mientras que otros, residiendo de forma más o menos habitual en París, seguían estando vinculados con la realidad cultural española y decidieron no pisar su tierra, y de alguna manera exiliarse políticamente, con motivo de la guerra.

Por otro lado, se ha de valorar el papel del arte del exilio en las Historias del Arte y su encaje. La construcción de la historia del arte del exilio, y de esta en el marco general, se ha fundamentado en un estudio de lo individual, no de lo colectivo.¹⁷ He de destacar el fenómeno de atomización, localista, en los estudios sobre el arte y la cultura. De ahí que la recuperación de la memoria ha sido mayoritariamente de modo individual, mediante exposiciones antológicas.

Junto a todo ello, Francia plantea particularidades y problemas muy concretos, distintos a otros países receptores de artistas, lo que obliga a determinar los distintos momentos del exilio; también lo que mal entendemos por alta y baja cultura, o expresión plástica y Arte con mayúscula; o el poder de difusión de los centros artísticos y la periferia (fundamentalmente París y Toulouse). A ello hemos de sumar la falta de estudios de conjunto sobre el fenómeno asociativo de las refugiadas y refugiados españoles en Francia y la relación y colaboración entre sí, así como de la actividad artística en los diferentes tramos históricos en que podemos dividir el exilio en Francia y la situación político-social e internacional. Louis Stein ya señaló en 1983 tres fases en el intento de los republicanos de reconquistar su tierra en la era de la posguerra. La efímera época de grandes esperanzas y euforia, de 1945 a 1946, con la resolución de la Asamblea de las Naciones Unidas el 12 de diciembre de 1946 impidiendo a la España de Franco su ingreso en Naciones Unidas o sus organizaciones especializadas, e instando a la retirada de embajadores de Madrid. De 1947 a 1949, donde el péndulo internacional se balanceó cada vez más hacia el mantenimiento de Franco en el poder. Y hasta 1955 en que España es admitida como miembro de pleno derecho en la ONU, junto a los pactos económicos y militares de Estados Unidos con España. A partir de esa fecha las actividades colectivas de los exiliados y exiliadas y sus publicaciones (sin llegar a perder nunca su peso simbólico) irá decayendo ante los rápidos cambios de la sociedad y el inexorable y progresivo paso del tiempo.

Algunas premisas para entender el arte del exilio

Sea como fuere, partiendo de las ideas que en su momento esgrimiera brevemente la profesora Concha Lomba,¹⁸ en el caso del exilio en Francia, y por extensión en el resto de Europa, podemos establecer varias premisas clave para entender el desarrollo de nuestros artistas utilizando un conjunto de nombres operativos y así establecer un relato coherente, con las debidas precauciones. Es patente, en primer lugar, la diversidad y heterogeneidad en la nómina de artistas exiliados donde, como elemento común, encontramos, acaso, afinidades sentimentales o emocionales en determinados momentos. Pero hay muchas maneras de ser exiliado. Hay quienes, como el caso de Blasco Ferrer o el propio Francisco Ayala, dejaron entrever cómo el devenir del exilio les permitió desarrollar un trabajo con unas condiciones de libertad que casi con seguridad no hubie-



■ Fig. 8.-Josep Renau, *España vendida por Franco. ¡Fuera los yankies!*, 1951, carta sobre papel. IVAM

ran encontrado en la España franquista. Otros, en el extremo opuesto, no logran integrarse en los circuitos culturales de los que formaron parte en España. Por otro lado, respecto a la permanencia en el exilio, unos regresan muy pronto (Gregorio Prieto), otros permanecerán en el exilio hasta la llegada de la democracia (Blasco Ferrer), mientras hubo quienes fallecieron en tierras extranjeras (García Maroto, Gregorio Oliván, José Clavero). En el ámbito ideológico, no todos los artistas de la llamada «Escuela de París» tienen el mismo interés por la política. Óscar Domínguez no la tenía, mientras que otros como Manuel Viola, Antoni Clavé o el propio Blasco Ferrer gozaron de un papel activo y posicionado durante la guerra. En todo caso, sus ideas políticas eran divergentes y no mantenían el mismo activismo. Ni siquiera resulta posible establecer en algunos casos afinidades en su pintura. Podemos decir que hay tantos exilios como artistas, lo que dificulta los estudios de conjunto, si bien ello no ha de entorpecer la necesidad de buscar visiones generales en un relato que conduzca al conocimiento del exilio. [Figs. 6 y 7]

En segundo lugar, podemos decir que todos ralentizan su producción por motivos obvios, al carecer de posibilidades económicas para adquirir los materiales necesarios



■ Fig. 9.- Josep Renau, *IV convención de la F.O.A.R.E.: contra el terror franquista*, 1947, cartel político. IVAM

para la creación, que se manifestará, en muchos casos, en una abundancia de dibujos como forma rápida y barata de seguir produciendo en tales circunstancias adversas. Hecho este especialmente relevante en los campos de concentración franceses. Por citar algunos consagrados artistas, Baltasar Lobo o Alberto Sánchez (en este caso en la Unión Soviética) tuvieron que ingeniárselas para hacer sus esculturas, para empezar, reduciendo su tamaño.

En tercer y último lugar, estos artistas reflejaron de maneras muy distintas el trance del exilio y los campos de refugiados, la ruptura que supuso la guerra, y la profunda huella de todo ello en el alma del artista. No se pueden establecer planteamientos estéticos comunes. El peso de la realidad, la frustración y rabia del exilio y los campos de refugiados, dará lugar inicialmente a obras testimonio, dolorosas, y en ocasiones llenas de crítica: la tristeza y la quietud la vemos en Antoni Clavé; la rabia y la violencia en el caso de Esteban Francés; la tensión bélica en Óscar Domínguez; o la sordidez de la guerra y las penurias en la obra de Baltasar Lobo.

Independientemente del país de acogida, se observa cómo algunos autores no manifiestan una clara meta-

LA GUERRA CIVIL Y EL EXILIO, BRECHA IMPLACABLE DE LA HISTORIOGRAFÍA DEL SIGLO XX, HAN DADO PUES LUGAR A ZONAS OSCURAS EN LA HISTORIA DEL ARTE QUE HAN DE SER CONVENIENTEMENTE EXPLORADAS PARA RESALTAR LA EXTRAORDINARIA RIQUEZA DE LA PLÁSTICA ESPAÑOLA DEL SIGLO PASADO

morfosis en su producción: es decir, optaron por la continuidad o no llegan a fracturar en demasía sus lenguajes (Feliú Elías, Joan Rebull o Blasco Ferrer). Otros cambiaron sus presupuestos estéticos respecto al periodo prebélico, cristalizando sus poéticas visuales en suelo extranjero, caso de Remedios Varo, Gabriel García Nazareno, Seoane, Vela Zanetti, Viola, Clavé, Baltasar Lobo, Antonio Quirós, Esteban Francés u Óscar Domínguez, aunque este último estaba considerablemente integrado en la vida cultural francesa como para que los cambios fueran sustanciales. E incluso algunos iniciaron su actividad artística ya en el exilio (Gregorio Oliván, Agustín Alamán). Lo que no queda tan claro, como el caso mexicano (Gabriel García Moroto, el propio Renau), es un cambio en la praxis artística ante los imaginarios formales del nuevo destino francés. [Figs. 8 y 9]

Arte y memoria, una labor aún pendiente

La Guerra Civil y el exilio, brecha implacable de la historiografía del siglo XX, han dado pues lugar a zonas oscuras en la Historia del Arte que han de ser convenientemente exploradas para resaltar la extraordinaria riqueza de la plástica española del siglo pasado.

No hemos de olvidar el escenario circunstancial que rodea nuestro tiempo, donde el estudio de la historia reciente y las decisiones que se deben tomar, de acuerdo con la *Ley de memoria histórica*, son a menudo usadas políticamente como arma arrojadiza, sin hallar acuerdos ni consensos. Pero un país no puede permitirse borrar las pizarras de la memoria, más cuando aún son visibles los trazos de la Guerra Civil y una posguerra que marcaron indeleblemente la historia española contemporánea.

Notas

¹ Pérez Moreno, R.: «Don Quijote y el exilio: La representación del Hidalgo Caballero en la plástica del artista aragonés Eleuterio Blasco Ferrer», *Anales Cervantinos*, vol. 46. Madrid: CSIC, 2014, pp. 225-236.

² Véase la amplia nómina de artistas y creadores que pasaron la frontera citados en Agramunt, F.: *Arte en las alambradas: Artistas españoles en campos de concentración, exterminio y gulags*. Valencia: Universitat de València, 2016.

³ Pérez Moreno, R.: «Toulouse y la exposición Arte español en el exilio de 1947», *Cuadernos Republicanos*, n.º 90. Madrid: CIERE, 2016, pp. 41-52.

⁴ Véase Bolzman, C.: «Elementos para una aproximación teórica al exilio», *Revista Andaluza de Antropología*, n.º 3, septiembre 2012, pp. 7-30

⁵ Aub, M. *Las vueltas*. México D.F.: Ed. Joaquín Mortiz, 1948.

⁶ Cordero, I.: «El exilio permanente», *Revista de historia contemporánea*, n.º 7. Sevilla: Departamento de Historia Contemporánea, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 397-418.

⁷ Abellán, J. L. (dir.): *El exilio español de 1939* (6 volúmenes). Madrid: Taurus, 1976.

⁸ Bozal, V. y Llorens, T. (eds.): *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*. Barcelona: G. Gili, 1976.

⁹ Díaz Sánchez, J.: «Memoria y olvido. Sobre la fortuna de los artistas del exilio en la España democrática», *Migraciones y Exilios*, n.º 6. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005, p. 15.

¹⁰ Referido en Díaz Sánchez, J.: «Memoria y olvido...», op. cit., p. 16.

¹¹ Fernández, D.: «Les artistes plasticiens espagnols et l'exil en France. Un état de la question». En *L'Art en exil. Les artistes espagnols en France*. Paris: Riveneuve éditions, 2014, pp. 13-44; Díaz Sánchez, J.: «Sobre la presencia

de los artistas del exilio en la historiografía española reciente», *Iberoamericana*, XII, 47, 2012, pp. 143-156.

¹² Gaitán, C.: *Las artistas del exilio republicano español en Latinoamérica*. Madrid: Cátedra, 2019.

¹³ Brihuega, J.: «Después de la alambrada. Memoria y metamorfosis en el arte del exilio español». En *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)* [catálogo de exposición]. Madrid: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2009, p. 18.

¹⁴ Bonet, J. M. (comisario): *1939. Exilio republicano español*. Madrid, Ministerio de Justicia y Ministerio de Educación y Formación Profesional, 2019.

¹⁵ Pérez Moreno, R.: «Del fin del exilio al exilio sin fin. El caso del Alexis Hinsberger». En Alberto Castán, Concha Lomba y Pilar Poblador (eds.), *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV*. Zaragoza: IFC, 2018, pp. 613-624.

¹⁶ Véase, entre otros, Fernández Martínez, D.: «Complejidad del exilio artístico en Francia». *Migraciones y Exilios*, n.º 6, 2005, pp. 23-42.

¹⁷ En todo caso hay ejemplos sobresalientes donde a partir de lo individual podemos acceder al conocimiento general del exilio, como en algunos textos de Miguel Cabañas, caso de *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*. Madrid: CSIC, 2005; o «Entre París y Toulouse. Los artistas españoles del exilio republicano en Francia». En Boeglin, M. (dir.), *Exils et mémoires de l'exil dans le monde ibérique (XII-XXI siècles)*, Bruselas, P.I.E. Peter Lang (Col. «Trans-Atlántico Literaturas», n.º 7), 2014, pp. 209-232, que toma como modelo a García Lamolla. También la tesis doctoral de Pérez Moreno, R.: *Eleuterio Blasco Ferrer. Trayectoria artística*. Zaragoza: Pressas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, n.º 26, 2014.

¹⁸ Lomba Serrano, C.: «Tan cerca y tan lejos. Europa como refugio». En *Después de la... op. cit.*, pp. 218-299.



REFLEXIÓN COMPARTIDA

GRITO EN EL ECO
Inés Ramón

EXPRESIÓN GRÁFICA/
FOTOGRAFÍA
Reconquistar los muros.
Carlos Usón

CONTRACAMPO
Titane. Julia Ducournau, 2021
CARMEN CALVO NOVELL

LIBROS
El socialismo salvaje.
Autoorganización y democracia
directa desde 1789 hasta
nuestros días. Charles Reeve
LAURA VICENTE

LIBROS
Prometeo contra Leviatán.
Teorías sobre el Estado.
Del liberalismo al anarquismo.
Costas despiniadis
ROBERTO PRADAS SÁNCHEZ-ARÉVALOL

BREVES
Mediterraneo. Marcel Barrena
CARLOS USÓN

Salamandra (23-24). Grupo
surrealista de Madrid.
JACINTO CEACERO

GRITO EN EL ECO. Inés Ramón

Nacida en Argentina y afincada en Aragón desde hace algunos años, ha publicado los poemarios *Circular a veces*, *Un esqueleto cóncavo*, *Hallarse en la caída*, *Anatémnein* y *La mañana descalza*, libro que explora el presente iluminado por una sutil y profunda lectura de la mitología griega, a través de textos de Irene Vallejo y los poemas de Inés Ramón, algunos de ellos recogidos en esta muestra.

Aunque el pensamiento ocupe aquí un papel más protagonista de lo habitual, su poesía simbólica suele indagar en el lenguaje, presentando aproximaciones a los designios del silencio, sugerentes elipsis, interrogantes... más allá del signo y significado de las palabras, intentando «intuir huellas sobre la piel del viento».

Sin culpa

Nosotras, mujeres del siglo veintiuno,
decimos que hasta aquí.
Cancelamos
ese jardín de espanto en nuestra sangre,
ese veneno milenario que nos muerde las entrañas.
Ser culpables se acabó.
Llevamos tiempo comprendiendo que ese estigma remotísimo
ha cebado al animal más ciego, a la jauría.
El ritual perverso del dominio
perpetuado, tal vez, por la costumbre,
se acabó.
Hemos sido infractoras, madres de la culpa, responsables de las plagas del mundo,
criaturas de sed, fatales, embusteras, expertas en hechizar al hombre, apenas
jirones de su espuma, mujeres de labios resignados.
¿Hasta dónde se prolongará esa irracional mentira?
Mujeres del siglo veintiuno:
nuestra voz palpita en las cuerdas de la historia;
somos palabra en la palabra de una alondra calcinada en Auschwitz
y repetimos, hoy, con letras de sangre y de saliva:
«Por fin se acabó
el miedo.
Comienza la esperanza».

*

Ojalá te nombraras con nombres diferentes

Cuando huías hacia el bosque
destejendo—
te
en la luz porosa del engaño,
¿no sabías, no supiste oír al monte mirándose en tu espejo?
Tanta ceniza y musgo en la garganta,
el remolino
llevándote, cayendo, hundiéndote en la roca,
agitándote en los troncos de los árboles,
herida
en el paisaje del deseo,
¿hicieron que no te vieras, Pirene,
en el azul del bosque?, ¿que no supieras que esa nieve
que corona desde siempre las cumbres
es tu nieve? ¿Y que es tuya la inmensidad del aire, los ibones
profundos,
la claridad resuelta de la vida?
¿Ignorabas, acaso, en ti, esa fuerza? ¿Te creías solo mujer y
no montaña,
lluvia, bosque,
río, cima, viento, cumbre, refugio, abismo,
canto,
alas extendidas,
vuelo?
Todo estaba en ti.
¿No lo sabías?

*

Casandra desafía a Apolo

Y ahora, ¿cómo llegarás a mí?
¿De qué manera intentarás hundirme
el agujón amargo de silencio?
¿Dónde está tu trono enmohecido?
¿Qué verbo
me niegas?
El ayer se oxida, irrevocable,
tensado sobre un péndulo de luz.
Ya no deshaces
cada huella mía que intentaba rozar
las fronteras de tu juramento.
«Nunca más», dijiste, y hoy le arranco las raíces
a ese vértigo,
desclavo de mi voz las palabras mordidas,
el pavor antiguo,
la extenuación de lo callado.
Ven y escúpeme, si quieres, en la mitad exacta de mi rebeldía.
¿Por qué tiembla tu alarido, se deshoja, se arranca la mirada?
¿Qué orines te devoran, poderoso?
El día está por hacerse
en mi palabra.

*

Para la libertad

¿Que te quiere, te dice? ¿Que eres suya? ¿Que tus labios, tus pies, tus pensamientos
son suyos –para él–, te dice:

mía?

Y su dulzura quema debajo de tus párpados,
y unge suavemente tus labios de dominio. Él ama los frutos prisioneros
y con el mismo gesto expresa el deseo y su peligro.

Y tú, tan azul, nadando, azul, entre membranas invisibles,
empeñada en respirar, en florecer
toda olor y mansedumbre.

¿No hay un canto, un sueño, una palabra, un ir,
un no

en tu lengua, hablando, hablándole; en tu boca
un no,

un ave tibia; en tus labios

una libertad pequeña y suave, cantando,
diciendo no,

corriendo,

llenándose de alas, naciendo a otros besos,
a otra luz,

al fulgor invencible
de una espada?

*



Lo heroico

Soy la tenacidad de dar
—de darse—, ¿cómo recobrar mis fuerzas? ¿Mis fuerzas? ¿De quién?
Soy el desgarrar, quien subyace, fronterizo,
y se detiene, entrecorta su voz,
sabiéndose frágil, pedernal que oscila
y muda.
Soy el tránsito entre el héroe y su naufragio. Soy Eneas. Soy nosotras
también;
el que muda, quien reescribe la historia con un líquido susurro, el hacha
que esgrime tu ternura. Soy fuga constante y soy conquista,
la hendidura, casi siempre. Ella.
Hay algo en mí que no recuerdo. ¿Soy? ¿Entonces, quién?
Un hombre también, una mujer
que sostiene al padre y levanta al hijo.
¿Soy Eneas? La que nunca
permanece idéntico a sí mismo
en lo pleno. En la plenitud vacía
o incompleta: mi heroísmo. Me quieren firme, inamovible.
Conforme al arquetipo. Pero
quien soy
vacila y cae y se levanta y cae, construyendo a veces,
diseñando un cielo rebosante
de latidos, galardones y cenizas.
Soy y fui y seremos débiles y errantes, condenados
al origen invencible
del amor.

*



Cautiverios

¿Ya le has puesto nombre a quien esperas?
Aquel Ulises
u otro, condenado también al heroísmo
y a la ausencia,
¿no es acaso sombra y solo sombra de una fábula siniestra,
un arancel que esgrime su rancia servidumbre
cancelando, hoy, tu gran desobediencia?
Los encajes de púas que tejes y destejes
alrededor de tu sonrisa
te miran a los ojos
y también esperan.
El silencio existe solamente cuando el otro calla, te han dicho,
y tú te asomas, apenas diluida, siempre anhelando
esa voz que te autorice.
Pero tus manos creadoras, las semillas de sed,
la entumecida selva que hay en ti,
dispuesta,
ya
no la necesita.

*

Titane

Julia Ducournau, 2021

Comentarios: Carmen Calvo Novell*



Titane es una de esas películas que, mientras la estás viendo, no sabes muy bien qué es lo que está sucediendo en la pantalla. Te cuesta enlazar las imágenes para darle una coherencia, un sentido a lo visionado, Ducournau explica poco, muy poco o nada por lo que, a veces, nos podemos encontrar con escenas un tanto gratuitas o incluso grotescas pero, sobre todo, potentes y terriblemente agresivas. Durante días, esas imágenes que han quedado en la retina te van asaltando hasta que eres capaz de hilar la historia. Aun así, es una película muy difícil de entender ya que está basada en mitología, griega sobre todo, en metáforas y, además, tiene muchas influencias de otras

películas y directores. Sin embargo, Ducournau ha realizado un film ciertamente interesante por cómo cuenta una historia de amor, sobre maternidad y paternidad.

La directora comienza jugando con la palabra del título Titane, haciendo referencia no solo al metal, titanio, sino también a los titanes, los seres mitológicos griegos predecesores de los dioses que habitaron el Olimpo de tal manera que, en un momento del film, Vincent Lindon (magistral su interpretación como jefe de bomberos) se autodenomina dios, haciendo referencia también a Prometeo en una escena terrible. El fuego, este elemento esencial, tiene muchísima importancia en la película.



■ Titane. Fotograma de la película

Sabemos que el fuego lo arrasa todo pero también purifica y calienta el alma y es en este punto cuando nuestra protagonista alcanza el nivel más alto de humanidad: es capaz de decir *te quiero* a un ser humano.

El film tiene dos partes bastante diferenciadas: una primera, brutal, para poner en situación al espectador y explicar la segunda. Comienza con una escena en la que una niña se muestra tan agresiva con su padre, que está conduciendo, que consigue exasperarle hasta el punto de tener un accidente. Sólo la niña se ve afectada por un golpe en el lóbulo temporal derecho, insertándole para su recuperación una placa de titanio. Al salir del hospital y ver un coche, corre a abrazarlo y besarlo, lo que nos comienza a dar idea de lo que nos vamos a encontrar a lo largo de la película, es decir, en el plano siguiente vemos a una Alexia, así se llama la protagonista, siendo una joven que se dedica a algo parecido al pole dance en ferias de coches. Ha desarrollado una filia, en concreto una mecanofilia o atracción sexual por los coches (David Cronenberg también exploró esta temática en su película *Crash* de 1996) y hacia metales en general.

El accidente, en vez de crearle aversión, queda despojado de su contenido destructor para pasar, el coche, a

ser objeto de deseo, pero también al trauma de recordarle constantemente el dolor que siente su cuerpo y como poco a poco se va a ir rompiendo.

Todo este entramado significa que su objeto de deseo sexual son los coches y camiones, que además la pueden dejar embarazada, y no los humanos, ni hombres ni mujeres, y cuando alguno de éstos busca el acercamiento corporal, la reacción de Alexia es brutal y muy agresiva.

No conocemos nada del desarrollo evolutivo de esta niña, pero si se ve a lo largo del film que tiene unos padres ausentes y carentes de afecto hacia ella y yo diría, incluso, que sienten cierta desconfianza cuando están compartiendo espacio.

La segunda parte comienza cuando Alexia, por razones poderosas, decide tomar la identidad de un muchacho desaparecido hace mucho tiempo y, para disimular su sexo, se pone vendas en los pechos y en su barriga embarazada. El padre del chico le reconoce como tal, haciéndose cómplices del intrusismo, la usurpación y la falsa identidad. Ambos lo necesitan, uno para poder amar a su hijo perdido, y la otra para ser ocultada, en un principio, y cuidada y amada después.



■ Titane. Fotograma de la película

A pesar de las brutales escenas, la película se convierte en un canto de amor y de necesidad de amar y ser amada. El amor lo va a redimir todo.

No es que haya un *género fluido* en la película, en esto discrepo de la directora. Alexia es una mujer que, por circunstancias, se apodera de la identidad de un muchacho pero en el momento que no ejerce un control sobre sí misma, aparece la mujer que es. Lo que si aparece en el film es que su orientación sexual es objetofílica, no siente deseo por ningún ser humano.

Titane es una amalgama de diversas historias pero desarrolladas con una lógica en la que no hay que perderse los detalles ya que son esas pequeñas señales las que van a ir marcando la comprensión de la historia que nos cuenta Ducournau

Con imágenes muy potentes y, en algunos casos, con tal fuerza agresiva que obligan al espectador a girar la cabeza y mirar hacia otro lado, acompañadas todas ellas de una música estupenda y muy reconocida y cuyas letras nos están narrando el significado de la escena como sucede con *Nessuno mi può giudicare* o *She's not there*.

Titane también puede ser otras cosas. La directora, ya en su primera película: *Crudo*, referenciaba a la genética y

a la herencia. Podríamos estar asistiendo al nacimiento de una nueva raza, mitad máquina y mitad humano...

La película y sus premios nos están diciendo que hay otras maneras de hacer cine, que estamos ante una nueva era de películas, con estética prestada del cine fantástico, aunque su directora haya recibido influencia de otros directores o teorías como la Nueva Carne, o sea, películas de transformación corporal en donde no hay límites, mutilaciones, deformaciones y cuerpos que se rompen porque ya están rotos por dentro.

Agathe Rousselle, la protagonista, está magnífica, dentro de un personaje muy complejo, con gestos del expresionismo alemán que nos recuerdan al cine mudo que te hacen comprenderla, arrastrándote a todo el sufrimiento que vive, junto con un imponente Lindon.

El film ha sido galardonado con la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes, este año 2021, destacando, además del magnífico trabajo de todo el equipo artístico, la espléndida fotografía de Ruben Impens.

Película muy recomendable, aunque hay que tener en cuenta las escenas durísimas que pueden herir la sensibilidad del espectador.

* Psicóloga, sexóloga y autora del libro *Diversas mujeres diversas*.

FOTOGRAFÍA. Carlos Usón Villalba

Reconquistar los muros

Nos decía Roc Blackblock en Libre Pensamiento nº 104 que «Una pintada de las de toda la vida no es arte, puede llegar incluso a ser poesía callejera, pero no es arte, es protesta», reivindicación, demanda, queja, el grito desesperado de quien clama justicia... También una invitación a reflexionar, a tomar conciencia de clase, una llamada a la militancia o a la disidencia, (imágenes 01; 13; 15) incluso cuando han quedado desnudas de los oropeles de la prisa, la ilegalidad y el riesgo (imagen 19). Pero no son arte. Lo difícil de entender es que el arte, salvo honrosas excepciones, mercantilizado hasta la náusea, no asuma ese mismo papel. Hoy nos detendremos en alguna de esas salvedades.

Cuando la pintada se hace arte¹, surge el muralismo pero esa transición se edifica sobre la necesidad de firmar la rebeldía. Es ése el terreno del grafiti como tal. El momento en el que la firma se hace insumisa y decide socializar los muros. El lugar en el que las coordenadas del arte se tornan contraculturales y renuncian al reconocimiento comercial (imagen 14).

Pero el capitalismo siempre ha tratado de domesticar la rebeldía y, en ese intento, el muralismo, como un trampantojo infinito, se cuela en nuestras calles y nos abre el barrio a sensibilidades y expectativas hasta entonces

encarceladas entre las paredes vacías, las líneas rectas y el encofrado de grises de sus aceras.

Más allá de las élites, nunca como ahora el arte ha generalizado su capacidad de interferir en la vida de la ciudadanía. El muralismo modela la personalidad de nuestro entorno, acompaña nuestros paseos, interfiere en nuestras emociones y se transforma en presencia permanente y activa. El mural, como riqueza compartida, interpela al respeto, a la solidaridad, es una llamada a la sensibilidad, al valor de la estética como conformadora de un entorno al mismo tiempo propio y participado.

Hay espacios para la solidaridad, la denuncia y el compromiso (imágenes 03; 07; 08; 10; 18) y otros para la poesía (imagen 05). Pero los hay más sutiles donde la imagen nos identifica sin saber muy bien por qué nos llama a la reflexión y en qué punto nuestro entorno más cotidiano acaba por conjugar con él una invitación abstracta a mirar dos veces, a aminorar la marcha, a trascender la evidencia y reconquistar el pensamiento (imágenes 02; 04; 06; 09; 11; 12; 17).

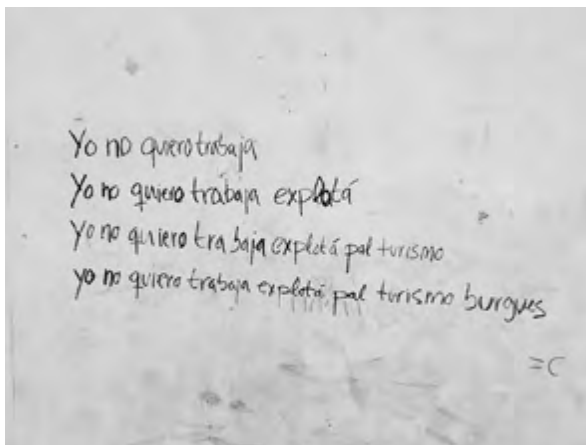
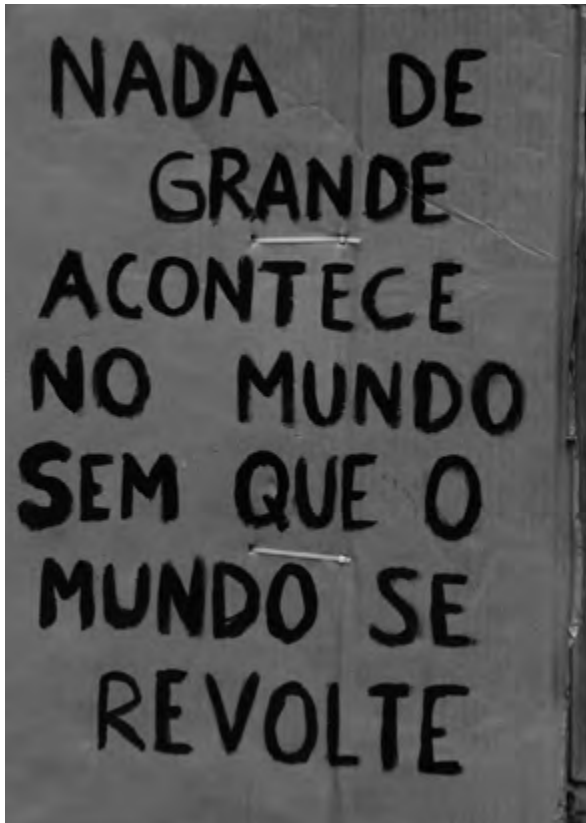
Notas

¹ Definir lo que es arte resulta una tarea delicada cuando no imposible. Aquí, hace referencia a tener una intencionalidad estética que trascienda la materialidad en busca de referencias de tipo emocional.



■ 01. Reconquistando los muros

■ 13. La grandeza de lo humilde. Dibujando futuros



■ 15. Conquistando palabra y dignidad

19. Desde Berlín, el muro del silencio clama su derribo ■



14. Coordenadas del arte que se hace contrakultura ■



03. Ambición de ser grito desesperado ■

■ 07. Tristeza que se torna rabia y desconsuelo



18. Brotes de savia nueva en las conciencias ■



■ 08. Sólo el olvido será nuestra derrota, compañera del alma, compañera



05. Esencia y contingencia. Rúbrica y escarnio ■



■ 10. Tu orfandad de justicia es la nuestra



■ 02. Esperanza de la vieja Europa

■ 04. Devastadora pasividad. ¡Hipócrita Europa!



11. Distópica realidad ■



■ 06. Domesticar la mirada



12. Hoy, más que nunca ■



■ 09. Conspicua desnudez

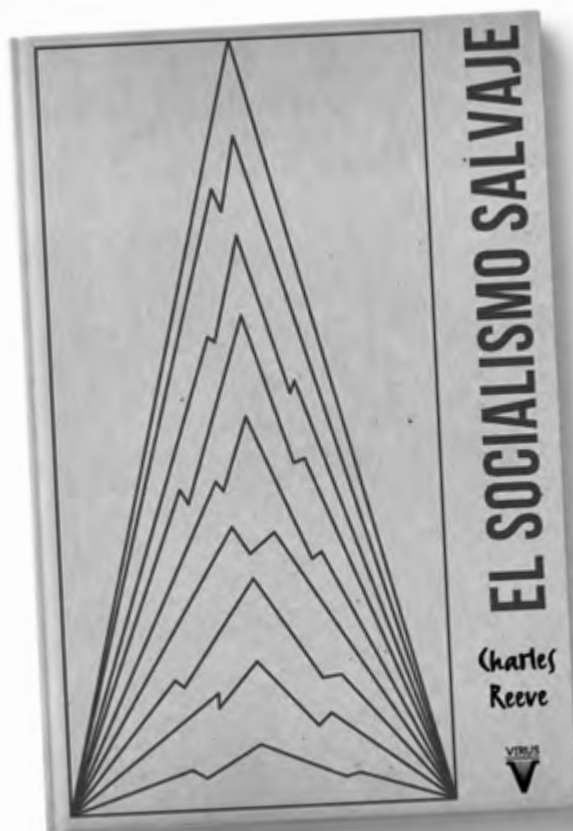


17. El silencio de los corderos ■

LIBROS

El socialismo salvaje. Autoorganización y democracia directa desde 1789 hasta nuestros días Charles Reeve (2020): Barcelona, Virus.

Comentarios: Laura Vicente



El socialismo salvaje empieza con una frase que me hizo recelar: «No hemos querido realizar un trabajo de historiador» (p. 12). Sin embargo, su lectura pronto me hizo abandonar los recelos puesto que el proyecto de Reeve resulta de gran interés aunque, naturalmente, resulte incompleto como ya veremos.

La intención del autor en esta obra es «visitar» y «discutir» los periodos revolucionarios del movimiento socialista, centrándose en las corrientes calificadas, por quienes no compartían este tipo de socialismo, como corrientes del «exceso de los extremos». La socialdemocracia (o socialismo ortodoxo), en la segunda década del siglo XX, las calificó también de «socialismo salvaje», denominación despectiva que positiviza Reeve en este libro.

Este socialismo antiautoritario tenía (y tiene) certezas irrenunciables:

- La crítica de la delegación permanente del poder y del principio de autoridad por considerarlas incompatibles con la transformación del mundo. Es explícitamente partidario de la democracia directa y el ejercicio de la soberanía real.
- Partidario de fórmulas organizativas asumidas colectivamente (e independientes de los partidos de vanguardia) por los propios interesados/as para luchar contra el capitalismo. Es opuesto a separar la economía, la política y la sociedad para evitar que se reproduzca el viejo poder.

Reeve considera que existen unos hilos genealógicos no visibles que unen a las actuaciones revolucionarias de acción directa que se iniciaron en la Revolución Francesa y llegan hasta nuestros días con los nuevos movimientos sociales o el zapatismo. Este socialismo crece

como un torrente en los «momentums» o «momentos comunistas», de los que habla Rancière¹, en los que se produce un «desplazamiento de los equilibrios y la instauración de otro curso del tiempo». De repente, todo resulta posible, se produce una reconfiguración del universo de los posibles. Y ahí está siempre este «socialismo salvaje» que alimenta y se alimenta de estos «movimientos» que crecen como un tsunami y caen en los momentos de resaca, concitando la oposición del socialismo ortodoxo, igual da que sea la socialdemocracia que los partidos comunistas de vanguardia.

El libro recorre estos «momentums», esa genealogía invisibilizada cargada de posibilidades emancipatorias que ha sido borrada por la propaganda del orden capitalista con la ayuda del socialismo ortodoxo (ambos lo temen puesto que cuestiona su poder): Revolución Francesa, Comuna de París, 1ª Internacional, Revolución Rusa, Revolución Alemana (1918-1921), Revolución Española (1936), Mayo del 68, Revolución Portuguesa y otros. Estoy convencida que hay más «movimientos» fuera de la Europa Occidental (todos los elegidos excepto la Revolución Rusa, el zapatismo y en parte el zadismo²), sería buena cosa seguir construyendo esta genealogía con experiencias sucedidas en otros continentes.

El autor destaca dentro de este «socialismo salvaje», la experiencia de los soviets de las revoluciones rusas y los consejos de la Revolución Alemana de las dos primeras décadas del siglo XX como experiencias significativas y decisivas de este socialismo a los que dedica seis capítulos de dieciséis (no contamos la Introducción y las Conclusiones), una extensión excesiva desde mi punto de vista aunque es cierto que representaron un momento decisivo de este socialismo que el autor intenta no fetichizar con éxito relativo.

Las conclusiones, por su actualidad, resultan motivadoras para quienes con matices o desacuerdos secundarios nos podemos sentir dentro de estas corrientes libertarias del socialismo:

1) El pensamiento antiautoritario y libertario no forma parte, más allá de que tenga que revisar y actualizar su proyecto, de los «vencidos/as» del proyecto revolucionario al caer el muro de Berlín (1989). No se puede aceptar que quienes fueron críticos/as con el socialismo de Estado (pagando con la vida, muchas veces, dicha crítica) sean invisibilizados y olvidados. Sería bueno distanciarse de quienes continúan añorando desde la izquierda lo que ha fracasado (más si cabe de los regímenes

estatales del socialismo que aún subsisten) para no legitimar de ninguna manera la imposibilidad de cualquier proyecto de alcanzar un mundo diferente. Recuperar la genealogía del «socialismo salvaje» puede aportar un caudal de saber (por ejemplo al proyecto de los «comunismos»³ que incorpora Reeve al final del libro) que, sin mitificar, es importante conocer y tener en cuenta en el siglo XXI.

2) La unificación del mundo capitalista, dice Reeve, entreabrió un tanto la perspectiva internacionalista de su subversión. Apela a recuperar una solidaridad entre las luchas concretas centradas en objetivos compartidos.

3) Hoy existe escaso espacio para las reformas, las bases de los proyectos y de las ideologías de la izquierda ortodoxa que han sido socavadas, tanto las de la vieja socialdemocracia como las del izquierdismo ortodoxo. Convendría no darles aire de ninguna manera generando falsas expectativas (esto último lo añado yo).

4) Solo las corrientes antiautoritarias y libertarias (anarquismo y marxismo disidente), aunque estén marginalizadas y sean minoritarias, son un referente político y ético en el siglo XXI. Las verdaderas divisiones entre las corrientes del socialismo están basadas en la oposición entre el principio de autoridad y el principio de libertad. La democracia directa es el principio de autogobierno que se enfrenta a los principios autoritarios de representación por delegación permanente del poder y cuya fuerza subversiva proviene de los «excesos» del pasado.

Estando cerca del abismo, participar en las actividades que se oponen radicalmente a la continuidad de la espantosa aventura capitalista es la única tarea que vale la pena emprender hoy. Este libro es sugerente, incentivador, motivador, tentador, atractivo, sugestivo, interesante... No es perfecto, intachable, impecable, insuperable, óptimo... simplemente es una buena herramienta para seguir, para llegar a lo que empieza⁴.

Notas

¹ Jacques Rancière (2011): *Momentos políticos*, Madrid, Clave Intelectual, p. 141.

² Se refiere a los movimientos de rebeldía que ocupan el espacio social, la calle, las zonas. Estos movimientos buscan liberar territorios fuera de los espacios de producción marcados por la violencia de las relaciones sociales que dejan poco espacio a la iniciativa colectiva.

³ Reeve entiende el común como un principio político de acción, un terreno de lucha, entre otras cosas, contra los efectos del liberalismo y de la privatización de los bienes comunes como el aire o el agua.

⁴ Consigna de la gente joven del movimiento Carré Rouge de Quebec en 2012 con la que acaba este libro.

LIBROS

Prometeo contra Leviatán. Teorías sobre el Estado. Del liberalismo al anarquismo

Costas Despiniadis. Cuadernos de Contrahistoria. Fundación Anselmo Lorenzo (Delegación de Aranjuez). Aranjuez, 2021.

Comentarios: Roberto Pradas Sánchez-Arévalo*



Esta breve historia de las teorías que se han formulado sobre el Estado, aun siendo una obra divulgativa, aporta el enfoque novedoso de los ensayos. Confronta autores que no suelen recogerse juntos, que habitualmente son aislados en las distinciones erróneas de «académicos» o «ideológicos», al menos en el ámbito tratado. De entre las muchas puertas que este libro le abre al lector hacia la idea de Estado, es muy importante la comparación de lo dicho por estos autores sobre los mismos puntos, lo que nos revela un debate histórico que pasa desapercibido cuando no reunimos a estos autores como en esta obra se

hace. Tal polémica existió en el diálogo de sus textos, algo que la obra de Despiniadis ilumina gracias a una precisa selección de temas y citas.

Así, Despiniadis, por ejemplo, parte de un Hobbes que «describe [...] una época en que [...] “los seres humanos viven sin otra seguridad que la que les suministra su propia fuerza y su propia inventiva. En tal condición no hay lugar para la industria, porque el fruto de la misma es inseguro. Y, por consiguiente, tampoco cultivo de la tierra; ni navegación”». Y Locke, en esta línea, define el «poder político» como el «derecho de dictar leyes bajo

pena [...] a fin de regular y preservar la propiedad» [pág. 58]. Para Despiniadis, Locke derriba «todo su edificio “democrático” al introducir [...] “este poder de actuar a discreción para el bien público, sin hacerlo conforme a lo prescrito por la ley, y aún contra ella en ciertos casos, [...] que se llama “prerrogativa” [del Gobierno]. [...] Así [...] allana el camino al “estado de excepción”» [pág. 69].

Por su parte, Rousseau introduce la idea de «estado de emergencia» en su «contrato social». Según Despiniadis, para Rousseau, «las acciones o las protestas no pueden en ningún caso poner en peligro el poder del Estado y la ley. Solo el “poder del Estado garantiza la libertad de sus miembros”, por lo que la desobediencia es punible» [pág. 52]. Así, para Despiniadis, «es difícil entender cómo se ha considerado a Rousseau destacado defensor de la democracia viendo las formas de gobierno que propone. [...] La democracia, según Rousseau, solo es posible en Estados muy pequeños, mientras que los más grandes están mejor gobernados por aristocracias y los muy grandes solo pueden ser gobernados por monarquías. [...] “Tomando el término en su sentido estricto, no ha existido nunca verdadera democracia y no existirá jamás. Es contrario al orden natural que la mayoría gobierne y que la minoría sea gobernada. Es imposible imaginar que el pueblo permanezca siempre reunido para ocuparse de los asuntos públicos [...]. Agreguemos que no hay gobierno más sometido a las guerras civiles y las agitaciones intestinas que el democrático y popular [...]. Si hubiera un pueblo de dioses, se gobernaría democráticamente. Un gobierno tan perfecto no conviene a los hombres”» [pág. 50].

Este es solo uno de los hilos que podemos seguir en un libro que describe los rincones mal iluminados de estas teorías sobre el Estado. Sabemos que las instituciones que conforman este, pueden asumir el máximo de competencias y también despojarse de todas ellas, excepto de una: la seguridad. El Estado es, pues, algo externo a una sociedad a la que puede servir o reprimir sin verse menoscabado. En este sentido, la democracia define sus contornos por los límites que le marcan sus «líneas rojas» fundacionales de las que el Estado es el garante que vigila e impide que no se traspasen. Dice Despiniadis que, para Nietzsche, al Estado «no le interesa la verdad, sino solamente lo que le es útil» [pág. 197]. Y, entre los autores anarquistas incluidos en el libro, encontramos críticas al Estado que parecen estar respondiendo a las propuestas de los autores liberales.

Los Estados, dice Proudhon, «han sido solamente estadios históricos necesarios para que la sociedad alcanzara un nivel de autoconciencia y pudiese gobernarse a sí misma». Y, en lo que parece una réplica a Hobbes, sostiene que el «Estado suponía una rivalidad realizada dentro de la sociedad [...]. En cuanto esa rivalidad haya desaparecido a través de la revolución económica, también tiene que desaparecer el Estado» [pág. 114]. De ahí que Bakunin afirme que «la suprema ley del Estado es la autopreservación a toda costa» [pág. 129].

Esta breve historia de la filosofía política del Estado puede ayudarnos a comprender el papel que éste juega en las ideologías actuales. La extrema derecha, por ejemplo, siempre ha tenido la visión de un Estado vigilante. Un Estado legitimado por una antropología pesimista basada en el prejuicio de una biología determinista por la que se heredan las conductas y en la que no se puede concebir la posibilidad de cambio cultural o de cooperación en el ser humano, que debe someterse y sacrificarse a las necesidades de un Estado fuerte y de un mercado competitivo que garantizaría la selección «natural» de la «nación». Es una concepción que debe mucho a la idea de Hobbes del Estado poderoso, independientemente de la forma que adopte.

Costas Despiniadis, en este sentido, afirma que en el pensamiento de Hobbes «se reconocen los ingredientes [...] que han hecho de Leviatán una obra fundacional tanto de corrientes liberales como totalitarias en la teoría política burguesa, porque precisamente la quintaesencia de su filosofía política es la preservación del statu quo político de cada sociedad desde el momento en que éste se afianza» [pág. 37]. El autor, critica que Locke, en esta línea, realice un análisis que «no tiene en cuenta conflictos internos, desigualdades, intereses contrapuestos, estratificación social» [pág. 64-65]. De la misma forma, Despiniadis señala que, «cuando Rousseau dice [...] que cada uno de nosotros pone en común su persona y todo su poder bajo la suprema dirección de la voluntad general [...] pasa por alto cuestiones fundamentales de divisiones y discriminaciones sociales: de clase, económicas, institucionales» [pág. 46].

El valor del buen divulgador, como el de la buena traducción que aquí se nos ofrece, está en las elecciones y las acertadas decisiones que se toman. En este sentido, nos encontramos ante un riguroso trabajo presentado en una excelente edición.

* Profesor de Enseñanza Secundaria



MEDITERRÁNEO. MARCEL BARRENA. (2021).

El cine alcanza su plenitud al ser el arte de lo real
André Bazin

La realidad no siempre supera la ficción. En *Mediterráneo*, a pesar de su dureza, sí. No se trata de un documental, es una película de ficción cargada de un realismo tan desbordante que arrasa desde el minuto cero borrando esa delicada frontera entre documental y drama. En este largometraje que cuenta la historia de Óscar Camps (Eduard Fernández) y de la ONG Proactiva Open Arms no hay una sola concesión. Ni en el tratamiento de los personajes, ni de las situaciones: no hay un hueco para el sentimentalismo fácil.

Este epílogo título esconde una película estremecedora de principio a fin. No sé qué alimenta más el desconuelo, si la tragedia de miles de personas que cercenan sus raíces buscando una esperanza, la desafección con que Europa afronta esa catástrofe o el egoísmo premeditado y avieso con que se los abandona a su suerte. Pero, no es ése

su argumento. Evita profundizar en esa mezquina posición de la política europea porque pretende destacar el factor humano. Lo que nos lleva de nuevo a Bazin cuando dice que es el humanismo de sus personajes y no la política lo que debe primar en el realismo cinematográfico.

Como una gelatina pegajosa y espesa, inunda las casi dos horas de proyección esa actitud insolidaria y rastrea de los ricos que se blindan en sus residencias, acaparando medidas de seguridad y reclutando un ejército de guardias jurados, para evitar que alguien pueda robarles lo que ellos hurtan impunemente a cada momento.

Cuando revives las imágenes, anega la memoria ese color rojo de los chalecos salvavidas que, como una nube de desesperanza y tensión, resume la sobrecogedora violencia inherente al abandono que sobrevuela las escenas.

Ni siquiera la actitud de los rescatadores llama a la esperanza. Ellos/as también son víctimas de la desesperación y la impotencia que produce ver cómo los diferentes estados europeos gastan nuestros impuestos en blindar sus fronteras en lugar de cumplir sus obligaciones de rescate. Se enfrentan a ellos, renuncian a su condición de súbditos y los reemplazan, pero ni siquiera ésa es una bocanada de aire fresco que se cuele por las rendijas de la desesperanza.

Nada de lo que cuenta *Mediterráneo* es nuevo, ni el hasta cuándo, ni el qué más tiene que pasar para poner fin a esta masacre. Hasta la plataforma Bienvenidos Refugiados de La Rioja llegan cada día escenas mucho más duras que las que muestra la película. Escenas grabadas por personas que están en primera línea, aportando un mínimo de cordura y solidaridad en las fronteras o en los campos de refugiados. Escenas que nos permiten seguir con cierto detalle la evolución de las diferentes divisorias e interiorizar la desesperación de las personas migrantes, solicitantes o no de asilo, olvidadas, despreciadas, vejadas y minusvaloradas. Imágenes que no anegan los telediaris a pesar de su dramatismo y su trascendencia.

Si la digitalización del cine lo aleja del concepto de realismo cinematográfico de los años 40 y 50, incluso 90, *Mediterráneo* se sitúa en ese nuevo concepto del *cinéma vérité* que algunos pretenden recuperar. En este caso para evidenciar una de las peores rizas de nuestro siglo.

Reseña: Carlos Usón



SALAMANDRA 23-24. GRUPO SURREALISTA DE MADRID. Ediciones de la Torre Magnética. (464 páginas). 2021.

Ha sido en septiembre, estando previsto que fuera en marzo de 2020, coincidiendo con el inicio de la pandemia —«huracán» para el Grupo Surrealista de Madrid—, cuando se ha publicado el número 23-24 de la revista *Salamandra: Intervención surrealista, imaginación insurgente, crítica de la vida cotidiana* o, como se resalta en algunas presentaciones públicas: *La revista más inactual, excéntrica, internacionalista, desesperada, cosmogónica, insaciable y utopista del mundo*.

Esta nueva entrega de *Salamandra* llega, tras seis años de «ausencia», recogiendo en sus 464 páginas gran parte de su trabajo durante ese tiempo y la complicidad con otras revistas hermanas como *A Idea* o *Flauta de luz*.

Ante la disyuntiva de reestructurar los contenidos de la revista tras el interregno por confinamiento o *Estado de Excepción permanente*, el Grupo Surrealista de Madrid ha optado por «respetar los materiales previstos, reincidiendo consciente y temerariamente en la inactualidad más descarada» y con ello no dedicar ninguna página a este «huracán» y negarse a que se le imponga una agenda de la que dudan sobre su imprevisibilidad.

La revista piensa en la crítica y también en la lucha, en la utopía irreductible, es caleidoscópica por sus contenidos —más de cincuenta ensayos distribuidos en nueve bloques—y, todo ello, intercalado con estimulantes poe-

mas y luminosas fotografías para culminar con reseñas de libros y revistas ignoradas por la *dictadura mediática*.

El bloque *Crisis de civilización, colapso y utopía* aborda, frente a la lógica suicida del *turbocapitalismo*, las luchas sociales y revueltas que surgen por creer en la utopía, desamarrar la imaginación y revolverse contra *el fin de su mundo* como *semillas de Armonía futura aquí y ahora*.

Del comunismo del genio al genio de lo común muestra la capacidad poética y creativa que posee toda persona y la creación de una comunidad que valore la *poesía* como lo hace con la libertad.

Fuga de la revolución, revolución de la fuga discierne entre *abolir el capitalismo industrial mediante el devenir revolucionario* o *salir y escapar de la ciénaga helada y corrompida del modo de vida que ha segregado para empezar de cero*.

La sección *Más realidad* recoge testimonios poéticos, *enraizados en la piel de la calle* y que laten bajo el asfalto de las ciudades.

En *El incendio interior* se reflexiona sobre si los valores actuales han llegado a calar hasta nuestro inconsciente y sueños para impedir nuestra producción poética.

El Laboratorio de lo imaginario insiste en que la creación libre existe en el interior como *arte de los locos* que tenemos cada persona.

El amor loco erótico, el eros locamente enamorado plantea una defensa teórica y práctica del *amor loco* amenazado por la economía y la industria cultural en un *mundo que odia el amor porque ama la prostitución y teme al Otro*.

Contingencia e insumisión de la exterioridad, un bloque que ahonda críticamente en *lo que hay*, en el exterior y de la *interrogación utopista de lo que habrá una vez*.

Locura, Automatismo, lenguaje, una sección final que hilvana otras culturas que se oponen a la mera razón instrumental que *niega el afuera interior y exterior parapetándose en la ciencia y el biopoder terapéutico que diagnostica y encierra*.

Salamandra, para quien *está todo por hacer, pero ya hemos empezado*, nos invita a reconstruir otro mundo con la imaginación, la poesía, el amor, la libertad y la acción y que el síndrome coronavirus no podrá acallar.

Reseña: Jacinto Ceacero

► SUSCRIPCIÓN • PAGO POR TRANSFERENCIA

Deseo suscribirme a la revista Libre Pensamiento, al precio de 20 euros por 4 números, (para el extranjero, la suscripción es de 24 euros para 4 números) y renovaciones hasta nuevo aviso, cuyo pago efectuaré mediante:

☐ Pago por transferencia bancaria

Nombre y apellidos
Domicilio particular Población
C. postal Provincia País
Teléfono Móvil
Correo electrónico
Transferir a nuestra cuenta del Banco Santander Central Hispano (BSCH)
Cuenta número: ES86 0049 2668-67-2914404948
Titular: CGT. Concepto transferencia: Del número al número (en cifras)
Fecha Firma

"En cumplimiento de la Ley Orgánica 15 13/12/1999 de Protección de datos, te comunicamos que tus datos se registrarán en el fichero Suscripciones Libre Pensamiento, cuya titularidad corresponde a la Confederación General del Trabajo – Comité Confederal. Puedes ejercer tu derecho de oposición, acceso, rectificación o cancelación de tus datos dirigiéndote a C.G.T. (Libre Pensamiento), en C/Sagunto, 15, bajo, 28013 Madrid."

Enviar copia de esta suscripción o un mail a: Libre Pensamiento C/ Sagunto 15, 28010 Madrid • edición@librepensamiento.org

► PUNTOS DE DISTRIBUCIÓN Y PEDIDOS

Libre Pensamiento. CGT. C/ Sagunto nº 15, 1º. 28010 Madrid.
Directorio de Locales de CGT que puedes consultar en:
www.cgt.org.es

Consulta de números anteriores:
www.librepensamiento.org

Librerías:

- LIBRERÍA PYNCHON&CO. C/ Segura 22, bajo. 03004 Alicante
- LIBRERÍA A Tobeira de Oza. R/ Merced, 24, bajo. 15009 A Coruña
- EL LOKAL. C/ de la Cera 1 bis. 08001 Barcelona
- "LA CIUTAT INVISIBLE". Carrer Riego nº 35-37. 08014 Barcelona
- LIBRERÍA ALDARULL. C/ Torrent de l'Olla nº 72. 08012 Barcelona
- LIBRERÍA MUNTANYA DE LLIBRES. C/ Jacint Verdaguer 31. 08500 Vic (Barcelona)
- LIBRERÍA LA ROSA DE FOC C/ Joaquín Costa nº 34. 08001 Barcelona
- LIBRERÍA LA CENTRAL DEL RAVAL. C/ Elisabet 6. 08001 Barcelona
- LIBRERÍA ESPAI CRISI C/ Florida Blanca 90. 08015 Barcelona
- FÉLIX LIKINIANO ELKARTEAC/ Ronda 5. 48005 Bilbao
- LIBRERÍA CANAIMA. C/ Senador Castillo Olivares 7. 35003 Las Palmas de Gran Canaria

- LIBRERÍA SEMILLA NEGRA. C/ de San Juan, 38, 26001 Logroño (La Rioja)
- LIBRERÍA CASTROVIEJO LIBRERO. Portales 43. 26001 Logroño (La Rioja)
- LA MALATESTA C/ Jesús y María 24. 28012 Madrid
- TRAFICANTES DE SUEÑOS C/ Duque de Alba 13. 28012 Madrid
- LA LIBRE DE BARRIO. C/ de Villaverde, 4. 28912 Leganés (Madrid)
- LIBRERÍA LA CENTRAL DE CALLAO. C/ Postigo de San Martín 8. 28013 Madrid
- FUNDACIÓN DE ESTUDIOS LIBERTARIOS ANSELMO LORENZO. C/ Peñuelas 41. 28005 Madrid
- LIBRERÍA SIN TARIMA. C/ De la Magdalena 32. 28012 Madrid
- COLECTIVO SOCIAL Y LIBRERÍA CAMBALACHE. C/ Martínez Vigil, 30, bajo. 33010 Oviedo
- LIBRERÍA LA VORÁGINE. C/ Cisneros 15. 39001 Santander
- LIBROS PROHIBIDOS. C/ Virgen de Guadalupe s/n. 23400 Úbeda (Jaén)
- PRIMADO. Avda. Primado Reig 102, 46010 Valencia
- CENTRO SOCIAL LIBRERÍA LA PANTERAROSSA. C/ de San Vicente de Paúl, 28. 50001 Zaragoza

► LIBRE PENSAMIENTOS ANTERIORES:

LP 104: Los imaginarios libertarios en el ámbito de la cultura y la creación artística
LP 105: Sexo y poder
LP 106: Autonomía y prácticas libertarias
LP 107: Miradas libertarias sobre las Américas
LP 108: Kropotkin, 100 años de presencia viva



109

COLABORA CON LIBRE PENSAMIENTO:

Te animamos a que participes en la revista, enviándonos tus comentarios, cartas, opiniones, contenidos a tratar... y también remitiéndonos algún artículo/poemas/fotos/cómic... que desees publicar.

Muchas gracias.

Nos lo envías a la dirección:

librepensamiento@librepensamiento.org

