

El archivo, es decir, el tiempo

Durante todo abril estará en Casa de América de Madrid la exposición Casasola. Mirada y memoria. México 1900-1940. Se trata del archivo con la memoria gráfica de medio siglo de vida de aquella república, y cuya fama se debe a ser el retablo fotográfico, batalla a batalla, protagonista a protagonista, de la Revolución Mexicana. La selección es de Pablo Ortiz Monasterio y el catálogo de Turner.

La Revolución Mexicana fue la primera epopeya tenazmente fotografiada. Dos inventos definitorios del siglo XX, el cine y la fotografía, hicieron en ella su ensayo general hasta transformar la contienda en una épica de la mirada. Después de décadas de educarnos en esa vasta iconografía resulta difícil saber si el país era fotogénico en sí mismo o se volvió inolvidable gracias a quienes supieron verlo en la metralla.

Hay muchos modos de interpretar las proclamas y los cambiantes dilemas de los próceres. En cambio, en la fotografía los detalles de la lucha adquirieron la clara condición de lo emblemático. Un álbum donde cada instante es arquetipo: los zapatistas desayunan por una vez y para siempre en Sanborns; Villa se sienta durante unos minutos felices, incómodos y eternos en la Silla Presidencial; Zapata mira a la cámara como quien tala-

dra el tiempo; Carranza perfecciona su estampa de anciano bíblico (a los sesenta años, los mismos que hoy tiene Harrison Ford, su apostura militar y su barba inaudita lo postulan como un patriarcal héroe de acción).

La revolución de los fotógrafos atrapó y configuró una era. Uno de los primeros en advertir que las imágenes serían la pieza más confiable de la tradición fue precisamente Venustiano Carranza. En *El águila y la serpiente* escribe Martín Luis Guzmán: “Carranza arribó a Sonora no sólo huido, sino sucio, andrajoso; y cuando todos esperaban oírle pedir un baño —agua y jabón que le quitaran mugre y piojos—, se escuchó con sorpresa que el Primer Jefe del Ejército Constitucionalista sólo quería retratarse”. Tras sus potentes espejuelos, Carranza veía y planeaba traiciones. En este mudable escenario, lo único perdurable

sería el histórico más allá de las imágenes. “Para la fotografía revolucionaria fue aquél un suceso fecundo”, prosigue Guzmán: “de entonces data la conciencia de su destino como actividad llamada a grandes cosas”. El valor de los héroes ya no dependía del mundo de los hechos sino de la capacidad de reproducir su efigie.

Profeta del carisma mediático, Agustín Víctor Casasola (1874-1938) registró la deriva de los ejércitos, las tomas de posesión, las muertes ejemplares, los gestos de quienes anticipaban su estatua en cada lance. Pero también fue un testigo atento de los misterios que ocurren al margen de la gesta. Cuando Fabrizio del Dongo se pierde en Waterloo, descubre que la vida prosigue, insaciable y compleja, en pleno campo de batalla. Las balas no interrumpen a quien cocina, silba una canción o escribe una carta con amorosos subjuntivos. Para Isaiah Berlin, la lección de Stendhal, como la de Tolstoi, consiste en mos-



Publicidad moderna, Ciudad de México, ca. 1926.

trar que en el terreno de la Historia no sólo ocurren cosas históricas.

El Archivo Casasola conserva cerca de medio millón de imágenes e integra los esfuerzos combinados de casi quinientos fotógrafos. En esta agencia concebida como un movedido ejército, Agustín fue el caudillo y no siempre concedió créditos a sus lugartenientes, incluido su hermano Miguel. De acuerdo con Pete Hamill, esto se debió a que entonces no era común el papel del fotógrafo estrella y a que Casasola entendió su trabajo como un empeño necesariamente colectivo, más fácil de colocar y vender bajo un solo nombre. En sentido estricto, los reporteros fungieron como una extensión de la mirada de Agustín Víctor Casasola. La profusión de destellos se integró en su archivo como una aventura del orden.

Organizador de los ojos dispersos, Casasola retrató y coleccionó a todo mexicano cuyas cananas fueran significativas. El oscilante alfabeto de la revolución encontró así una forma de archivar y persistir como estética y estilo. La paz porfiriana, la Decena Trágica, la muerte de Zapata son para nosotros lo que archivó Casasola. Resulta extravagante pensar en un primer contacto con esas fotografías; cada toma sugiere que ya la conocíamos, y sin embargo, ninguna acaba de decir su mensaje. Una baraja donde los iconos son adivinanzas.

De manera un tanto insólita, en una época pródiga en magnicidios, cuartelazos y levantamientos los fotógrafos no olvidaron seguir el curso de la intimidad. Es la parte menos transitada del Archivo. El excepcional libro *Mirada y memoria* (Turner-Conaculta-INAH) reúne algunas de las más célebres fotos de Casasola y los suyos, y agrega el casi desconocido repertorio de lo que vieron en la vida diaria, su cacería sutil de escenas que la casualidad organiza en balnearios, pulquerías, circos, academias y separos policiacos.

Muchas de estas tomas desafían la noción de realidad. ¿Qué decir, por ejemplo, de las mujeres con un paño en la cara que participan en un examen de mecanografía?, ¿cómo otorgar normalidad a esas ciegas provisionales y supervisadas? En este desaforado espacio de la representación, Tina Modotti reconstruye en una pantomima el asesinato de Julio Antonio Mella, unas bañistas de antifaz inauguran la publicidad situacionista y una tienda que vende ojos artificiales prefigura la “Parábola óptica” de Manuel Álvarez Bravo.

“¿Qué hacía las veces de la fotografía antes de la invención de la cámara fotográfica?”, se pregunta John Berger. “La respuesta que uno espera es: el grabado, el dibujo, la pintura. Pero la



Venustiano Carranza, Querétaro, ca. 1914

respuesta más reveladora sería: la memoria”.

El Archivo Casasola recoge un periodo irrepetible; el momento en que la actividad interior de recordar empieza a ser complementada y en cierta forma sustituida por la memoria externa de la fotografía. Retratarse es entonces un hecho biográfico y el cuarto oscuro, un laboratorio neurológico.

Leonardo Sciascia ha definido el teatro de la memoria como “un sistema de lugares, de acciones, de palabras capaz de suscitar en la memoria otros lugares, otras acciones, otras palabras: en continua proliferación y asociación”. *Mirada y memoria*, selección que Pablo Ortiz Monasterio ha preparado de la galaxia Casasola, ofrece una red equivalente, un sistema del recuerdo donde las imágenes revelan el tiempo del que están hechos sus testigos. —

— JUAN VILLORO

Vermeer y Proust, por el ojo de la cerradura

El Museo del Prado presenta algunas obras de Vermeer. En este texto, Blas Matamoro, uno de los máximos expertos en España sobre En busca del tiempo perdido, rastrea los vasos comunicantes que existen entre el universo de Marcel Proust y la obra del genial pintor holandés.

Una llamativa relación vincula a los personajes de *En busca del tiempo perdido* que se dedican a escribir y la obra de Vermeer. Me refiero, en primer lugar y como parece obvio, a Bergotte, el escritor por excelencia del texto. Si se prefiere: el escritor profesional y alegórico de las Letras, así como Vinteuil lo es de la Música y Elstir de la Pintura. No son los pintores quienes hablan de Vermeer, sino los escritores. Hay dos más, aficionados que intentan hacer un texto: Swann, que se pasa la vida redactando un estudio sobre Vermeer del que nada sabemos ni sabremos, y el propio Narrador, que va aprendiendo a narrar a medida que exploya su texto, porque la *Recherche*, entre tantas otras cosas, es también la novela de formación del escritor. Aparte de ellos, Vermeer es mencionado de modo no más que incidental por la esnob Madame de Cambremer, que habla de sus cuadros como si fueran el apellido de una familia distinguida, y el duque de Guermantes, viajero no especialmente atento a los museos de artes visuales. “Si estaba a la vista, lo he visto”, comenta con desatenta concisión.

Por mi cuenta anoto que Vermeer se presta a la identificación proustiana del artista, ese sujeto que acaba siendo lo que hace y no lo que es ni lo que ha sido, capaz de sustituir su historia por su obra. En efecto, de Vermeer se sabe poco y nada, tanto que la novela lo define como “pintor desconocido”. Me permito traducir: un desconocido que ha pintado. Tenemos unos datos curriculares del artista holandés pero ninguno íntimo, ni siquiera de su intimidad técnica. Es un nombre que aparece en los archivos de cofradías y registros matrimoniales y natalicios. Y una obra escueta, decidida, ejemplar. En cierto modo, es lo que acontece con el Narrador de Proust. De él tenemos, por el contrario, una multitud de noticias menudas y reservadas, pero nos faltan algunos elementos esenciales de su identidad: no sabemos sus apellidos y su nombre de pila sólo es pronunciado, y menos que escasamente, por su amante Albertine, quien lo llama Marcel, como si este nombre fuera privativo de su intimidad, un seudónimo. Concita la atención el hecho de que, en un libro donde abundan hasta la frondosidad los abolengos, las filiaciones, los nombres de familia, estén borrados los que

atañen al Narrador. De alguna manera, quien carece de nombre es Nadie, con lo que el citado Narrador se aproxima a ese glorioso Nadie que es Vermeer. Así es el arte: borra las huellas personales para trazar en su lugar las otras huellas, las de esa Más-Que-Persona a la que llamamos artista.

El más notorio vermeeriano de la *Recherche* es Swann. Empezar su estudio sobre Vermeer, lo abandona, lo retoma, nunca parece darle fin. Paralelamente, está la historia de amor con Odette de Crécy. Swann es uno de los paradigmas del Narrador, tanto que el mundo se organiza, desde su imaginario infantil, dividido en dos senderos. Uno es el de Swann. Es asimismo su paradigma en materia amorosa, porque la novela dentro de la novela que es *Un amor de Swann* sirve de espejo a las otras historias de amor que aparecen en ella: Charlus y Morel, el Narrador y Albertine. Él se está ocupando ya de Vermeer cuando conoce a Odette, quien lo inquiera sobre si el pintor amó a alguna mujer que fue importante para su obra. Odette, lo sabemos, es, al tiempo, la encarnación de un cuadro, la *Céfira* de Botticelli. De alguna manera, lo que Swann siente por ella es una música, la sonata de Vinteuil. Toda su relación está impregnada de arte, lo que de ella puede explicarse es lo que está en un cuadro o una partitura. Odette interrumpe —porque irrumpe— el trabajo de Swann sobre Vermeer o lo incita a reanudarlo cuando él lo abandona por imposible. Tal es la frecuencia con que Vermeer aparece en sus vidas que para Odette se torna tan familiar como el nombre de su modista. Buena parte de los viajes que emprende Swann es a las ciudades que atesoran los cuadros del maestro.

Swann es, en otro orden esencial para el Narrador, el vínculo entre una familia de la pequeña burguesía con ínfulas de distinción —la del Narrador sin apellidos ni apenas nombre de pila— y el gran mundo del dinero y las ejecutorias de nobleza. Todo esto hace al trámite del libro. Pero enfatizo otro aspecto de Swann: es un escritor aficionado que intenta dar cuenta de la obra de un pintor que es Vermeer.

En el otro extremo de la institución literaria está Bergotte. Él sí tiene una obra numerosa, un nombre famoso en los medios

letrados, un sitio de honor en los salones. El Narrador admira sus libros, aunque nada sabemos ni sabremos de ellos, lo mismo que del estudio de Swann sobre Vermeer. En el orden profesional, son lo opuesto. Sin embargo, algo esencial los une y es, precisamente, Vermeer.

Swann intenta dar cuenta de la obra de un pintor y no lo consigue. Bergotte, a punto de morir, en el célebre pasaje de *La prisionera* donde concurre a una exposición de pintura para observar la vermeeriana *Vista de Delft*, se queda absorto ante un minúsculo detalle del cuadro, *le petit pan de mur jaune*, un trocito de pared amarilla con un sobrado, y hace su confesión de impotencia: “Así habría yo debido escribir [...] superponer diversas capas de color, volver mis frases, preciosas en sí mismas, como ese pedacito de pared amarilla.”

En sus últimos instantes, Bergotte tiene la visión de una balanza celestial en uno de cuyos platillos está toda su vida y, en el otro, el fragmento de muro amarillo. Siente que, por imprudencia, ha dado la una por el otro. Tal vez sus palabras finales sean la repetición de esa fórmula que describe aquello que debió hacer con su escritura y no hizo. Como Swann con su estudio sobre Vermeer.

¿Por qué Vermeer? De cualquier pintura podría decirse que su presencia es imposible de reducir a palabras, pero Vermeer, como define ese crítico anónimo que incita a Bergotte, no obstante su malestar mortal, a visitar la exposición, ha pintado “una preciosa obra de arte chino, que se basta a sí misma.” Es la utopía de todo lenguaje verbal: bastarse a sí mismo. A la inversa: todo texto muestra que no se basta a sí mismo, que le hacen falta unas palabras que requieren más palabras y así hasta el infinito. La escritura es porosa, tiene huecos incolmables, en tanto el trocito de pared amarilla es perfecta y absolutamente compacto, nada le falta.

Tras estos dos maestros, Swann y Bergotte, el Narrador también se ve comprometido a definir su deuda con Vermeer. En plan anecdótico, si se quiere, puede recordarse que Proust consideraba la *Vista de Delft* como “el más bello cuadro del mundo” (carta a Jean-Louis Vaudoyer, 2 de mayo de 1921), pero más decisiva me parece la consulta que sobre Vermeer hace el Narrador a Swann. La conclusión es que todos los cuadros de Vermeer, a pesar o a favor de su tamaño relativamente pequeño y su exuberancia de detalles ínfimos, configuran un mismo mundo, como pasa con las novelas de Dostoievski. Y esto podría decirse



La callejuela, hacia 1657, Amsterdam, Rijksmuseum.

de la obra de Proust, a la que apunto otro carácter decisivo: como Vermeer, el conjunto es anterior al detalle, por más que estemos ante dos artistas de proceder aparentemente microscópico. Ya Ortega señaló, muy temprano, que Proust no trabajaba con un microscopio sino con telescopio invertido. Hay que establecer la precedencia del conjunto porque el detalle es divisible hasta el infinito y conduce a la disolución, incompatible con la forma que toda obra de arte exige. Diría que la panorámica de Delft es idealmente anterior a todos los pequeños rincones que Vermeer prodiga en sus cuadros, lo mismo que la arquitectura de la *Recherche* —los caminos de Swann y de Guermantes se unen en el salón Verdurin— es anterior al interminable catálogo de sus circunstancias. Porque lo mismo que el estudio de Swann sobre Vermeer y la revisión de la obra de Bergotte para convertirla en un fragmento de pared amarilla, la *Recherche* está inconclusa, es un inmenso fragmento, si se quiere, de esa inacabada muralla china que es la literatura.

En esta conciliación de la minucia y la grandeza se halla una

clave mayor de las dos obras, las de Vermeer y Proust. Hay más: los dos artistas son relativamente escasos, lentos y morosos en su tarea. De hecho, Proust ha escrito un solo libro, y Vermeer, 42 cuadros, de los cuales sólo 35 son indudablemente auténticos. Este inventario nada significa en sí mismo, pero señala cierta señorial seguridad en el trabajo. En efecto, hay que estar muy seguro del conjunto para encerrarse durante casi catorce años a redactar una quizá novela de dos mil páginas.

Y hay más. Proust le dijo alguna vez a Elisabeth de Gramont que lo suyo (de los dos) era mirar por el ojo de la cerradura, es decir interesarse por un recorte de vida privada como si el observado no se enterase de que lo están observando. Los cuadros de Vermeer, si se admite la propuesta, también parecen estar pintados a partir del *trou de la serrure*. El pintor está fisgando desde una antecámara, tras una puerta entornada, entre los pliegues de una cortina. Las escenas captadas son privadísimas, íntimas, a veces secretas. En ocasiones, algún personaje se da cuenta de que lo pisan y se vuelve hacia el pintor, cuyo lugar ocupamos, ahora, los contempladores. Esta mirada nos incluye, barrocamemente, en el cuadro, como ocurre siempre en Velázquez. En otro lugar convendría acercarse a estas dos *V* mayúsculas del barroco, la holandesa y la sevillana: no son el mismo pintor pero hacen la misma pintura. También Proust, en incontables ocasiones, deja de narrar y nos interpela, reflexionando con nosotros acerca de lo divino y humano.

Una de sus meditaciones insistentes es, como tanto en él, platónica. Venimos a este mundo desde otro mundo, para nacer en esta tierra. Tenemos reminiscencia del abandonado origen, de la eternidad, desde el tiempo, que vamos perdiendo irremediablemente. El arte es tal reminiscente ejercicio, el tiempo recobrado. Por eso, el arte multiplica nuestro mundo y lo hace plural. El artista ve en las palabras y en las cosas la “otra cosa” que las multiplica. Paga en metal de eternidad lo que se pierde en el tiempo, es decir en la muerte. Por eso, aun en la exacerbación del detalle y la copia fiel de la cosa referida, siempre el arte sitúa un exceso de ser y el objeto diario que pasa, desatento, por el trámite del tiempo, cobra una extrañeza que lo aureola de otredad.

Proust, como Bergotte, envidia en Vermeer lo que Swann en la música de Vinteuil: la opulencia de lo presente —lo visto, lo

oído— en relación con la pobreza de las palabras, carcomidas de ausencia aunque capaces de categorizar, conceptuar y definir. La pintura y, con otra contextura, la música, tienen presencia total, tanta que se torna misteriosa. Más precisamente, la presencia de objetos perfectamente identificables con referencias “reales”, en Vermeer como en Velázquez, se vuelve irreal al inmovilizarse en el silencio. Todo está allí, al alcance de la mano y, sin embargo, resulta inalcanzable porque el enigma lo atraviesa con sus preguntas sin respuesta.

¿Qué mira el astrónomo por la ventana, distrayéndose de su trabajo? ¿Qué dicen las cartas, amorosas o no, que leen las damas en sus gabinetes privados? ¿De qué conversan los vecinos de Delft a la orilla del agua? ¿Qué cuadro pinta el artista mientras contempla a su modelo y da la espalda al espectador? ¿Qué música tocan las señoras en sus espinetas? ¿Qué cantan sus compañeros de tertulia? ¿Qué piensan la bordadora, la encajera, la lavandera? ¿Y la pesadora de perlas? ¿Y la lechera? ¿Qué susurran los galanes a las mujeres que cortejan? Un detalle más añadido al conjunto lo volvería trivial, como se trivializa cualquier persona lejana que habla con otra si podemos oír sus diálogos.

Lo cotidiano es lo desconocido, la desatención lo vuelve opaco al conocimiento, sugiere Hegel. Estos pintores —la lista se agrandaría con tantos colegas holandeses de Vermeer y podría llegar hasta Antonio López y Edward Hopper— son capaces de comentar al filósofo: lo inmediato es misterioso. Proust, a su vez, tan apocado ante la omnipotencia de la música y la pintura frente a la menesterosa palabra, puede proponernos una compensación. La palabra y su obra maestra, la literatura, resultan hábiles para ir más allá del misterio de lo inmediato porque, justamente, lo suyo es lo mediato, lo que está siempre más allá, inalcanzable pero dinámico. Un cuadro o una partitura pueden aspirar a la completud, en tanto un texto estará siempre incompleto. La forma detenida o el sonido que llega al silencio se confrontan con el discurrir verbal que no cesa, aunque a veces tome aliento y se quede en blanco. Nunca oiremos la música de Vinteuil ni veremos los cuadros de Elstir como vemos los de Vermeer. En cambio, nos harán hablar infinitamente, a lo largo del tiempo, perdiéndolo en camino hacia la eternidad. —

— BLAS MATAMORO



La lechera, hacia 1658-1660, Amsterdam, Rijksmuseum.

Cabeza de skin

Diario de un skin de Antonio Salas es un acercamiento, desde dentro, al escalofriante mundo de los neonazis españoles. Romeo usa este libro para seguir el hilo, a través de Internet, de esta latente amenaza a la convivencia.

En España hay skins. Skins y nazis, fachas, falangistas, ramiroledesmistis, nostálgicos de Franco, esotéricos... La extrema derecha española está fragmentada en un millón de pequeñas (y pequeñísimas) organizaciones. No consiguen articularse en un partido político que pueda dar algo de batalla en las urnas: ese parece ser su sueño. Democracia Nacional es la única formación con cierta estructura. No hay un líder que sea respetado: ese parece ser su segundo sueño, un nuevo *guía* que los agrupe, que lleve con mano firme tanta energía desperdiciada. No creo que Ricardo Sáenz de Ynestrillas consiga convertirse en el líder de la extrema derecha española. [Para saber el alcance de la extrema derecha española merece la pena darse un garbeo por la página de enlaces de “¿Patriotismo en España?”: http://www.geocities.com/sin_acritud/, y sentir escalofríos.]

En España gobernó Franco durante cuarenta años, pero hay quien nunca tiene suficiente: suficientes fusilamientos, muertes, censuras, represiones, dogmas. En Europa gobernó Hitler durante demasiados años, pero hay quien nunca tiene suficiente: suficientes muertos, suficiente dolor. Para saber qué fue Hitler basta acercarse a una sala de cine y ver *Amén*, la película de Costa-Gavras, en la que nunca sale Hitler (cualquier representación le hace perder fuerza). La extrema derecha española piensa lo mismo que la extrema derecha francesa, que tiene unos resultados electorales para echarse a temblar: los inmigrantes son malos, la democracia es un régimen putrefacto, nos persiguen, Hitler y Franco y el régimen de Vichy fueron maravillosos. Ideológicamente, la extrema derecha en Europa no ha dado ni un paso atrás ni un paso adelante: aunque la estética skin desagrade a la extrema derecha de orden, sus ideas y sus actos les complacen.

Antonio Salas decidió averiguar qué demonios pasaba por la cabeza de un cabeza rapada, como a Günter Wallraff se le ocurrió pensar qué le ocurría a un turco en Alemania o como a Barbara Ehrenreich se le ocurrió pensar qué pasaba en los trabajos peor pagados de Estados Unidos. Antonio Salas se introdujo en los grupos de skins, armado con una cámara oculta, y trató de llegar al fondo del asunto: quiénes son, qué piensan, qué hacen, cómo se financian, de dónde proceden, qué música oyen, en qué trabajan... Se convirtió en un skin: se rapó la cabeza, se compró el uniforme, se introdujo en los chats nazis, creó una página web nazi, se hizo amigo de algunos nazis, fue a conciertos nazis, se metió en sus bares, compró sus revistas nazis, leyó sus libros nazis, entrevistó a sus líderes, participó

(aunque afirma que no intervino) en palizas, bebió con ellos, tuvo sexo con una skin, asistió a proyecciones de películas sobre la División Azul, fue a campamentos en la naturaleza, animó en el Bernabéu y tuvo que escapar de un grupo de rojos. Lo ha contado en *Diario de un skin*¹ y en el programa de televisión que ha elaborado con las imágenes que tomó con su cámara oculta, y con tanto y justificado miedo.

El trabajo de Antonio Salas es antropológicamente aceptable, pero no consigue responder algunas preguntas básicas (que sí tienen respuesta, por ejemplo, en el caso del fascismo británico): ¿quién articula, en último extremo, el discurso ideológico nazi en España?, ¿quién financia?, ¿cuántos son?, ¿representan una amenaza real? A veces, parece que todo surgiera espontáneamente, de la nada, como las bacterias antes de la llegada de Pasteur. Toda su investigación se parece demasiado a un programa de televisión: incluso en la retórica.

Lo que más me interesó de *Diario de un skin* fue cómo Antonio Salas transmite la sensación de camaradería, de fuerza, de victoria, que consigue cuando camina con otros rapados.

¿Cómo ha sentado el libro a la extrema derecha? Basta buscar en Internet: el Centro de Estudios Indoeuropeos (derivación actual de CEDEA) muestra una doble cara: critica el libro denunciando su falsedad pero en sus foros defiende la expulsión de los skins del movimiento nacionalsocialista. Algunos skins que aparecen en el libro afirman que no conocen a Antonio Salas, que no estuvo con ellos jamás, aunque él lo afirme. Otros le recriminan su ignorancia musical (la investigación sobre la música skin ocupa demasiadas, y aburridas, páginas del libro). Otros revelan a medias la identidad del periodista. Miguel Serrano, el ideólogo esotérico chileno del nazismo, que goza de una gran reputación (inexplicable para quien haya leído su prosa delirante), dice que todo es un complot de la CIA. Da la impresión de que todos están muy satisfechos: uno de los estigmas de la extrema derecha es su invisibilidad y festejan cualquier aparición, aunque sea negativa (y para algunos lo ha sido: hay ya denuncias en los tribunales).

Antonio Salas tuvo que abandonar la investigación sobre el movimiento skin porque un policía le delató a los rapados. Ojalá eso no quiera decir lo que parece decir. —

— FÉLIX ROMEO

¹ Antonio Salas (seudónimo), *Diario de un skin. Un topo en el movimiento neonazi español*, Temas de Hoy, Madrid, 2003, 350 pp.