



POLÍTICA

La izquierda en crisis



**RICARDO
DUDDA**

Félix Ovejero (Barcelona, 1957) es un pensador de izquierdas con lectores de derechas. La explicación tiene que ver con el nacionalismo. Ovejero

es muy crítico con el independentismo catalán, algo que en España se ha asociado generalmente con la derecha. La izquierda española ha abandonado prácticamente la lucha contra los nacionalismos periféricos. Es algo que el autor lleva años denunciando en su serie de libros *Contra Cromagnon* (*Contra Cromagnon. Nacionalismo, ciudadanía, democracia, La trama estéril. Izquierda y nacionalismo, La seducción de la frontera. Nacionalismo e izquierda reaccionaria*), publicados en la editorial Montesinos, y en artículos, tri-



Félix Ovejero
LA DERIVA REACCIONARIA DE LA IZQUIERDA
Barcelona, Página Indómita, 2018, 384 pp.



Esteban Hernández
EL TIEMPO PERVERTIDO. DERECHA E IZQUIERDA EN EL SIGLO XXI
Madrid, Akal, 2018, 256 pp.

bunas en *El Mundo* (y antes en *El País*) y en su página personal de Facebook.

También atrae a lectores de derechas porque es muy crítico con una parte de la izquierda contemporánea que ha sustituido el universalismo por el comunitarismo y la política de la identidad. Pero Ovejero no es un pensador de derechas. En su nuevo libro, *La deriva reaccionaria de la izquierda*, defiende la renta básica, la planificación estatal en la economía y el papel emprendedor del Estado, critica el

fundamentalismo de mercado, propone un impuesto de sucesiones potente, elogia a marxistas analíticos como Gerald Cohen o Erik Olin Wright, defiende el socialismo como una serie de valores humanistas basados en la igualdad, el progreso y la razón, y reivindica al Marx más cercano a la Ilustración.

En su célebre biografía intelectual de Karl Marx, Isaiah Berlin lo define como alguien “dotado de un espíritu poderoso, activo, concreto y nada sentimental, de un agudo sentido de la injusticia y de poca sensibilidad”, a quien “repelían tanto la retórica y las fáciles emociones de los intelectuales como la estupidez y complacencia de la burguesía”. Ovejero es heredero de esa actitud. Critica la izquierda antiilustrada y sentimental que se deja llevar por el voluntarismo y el moralismo, que cree que “la solución a los males del mundo radica en la educación, en el cambio de conciencias o mentalidades; detrás de todo problema hay un culpable”. Es lo que Richard Rorty denominó “izquier-

da cultural”, que “piensa más en el estigma que en el dinero, más en motivaciones psicosexuales profundas y ocultas que en una avaricia superficial y evidente.” Es decir, prefiere señalar el pecado individual que criticar problemas estructurales. Para Ovejero, la izquierda identitaria usa unos heurísticos perezosos, más eslóganes y retórica vacía que posturas reales sobre valores o políticas: “Los principios, por sí solos, sirven de poco. Los mejores argumentos no acercan ni un milímetro a la realización de los objetivos. Desnudos, a palo seco, se quedan en un moralismo abstracto que, cuando es consciente de su condición, resulta difícilmente distinguible del cinismo o el postureo”.

Frente al “delirio localista” de la izquierda, “orientado al cultivo de fronteras interiores para proteger ‘culturas’, identidades y tradiciones”, Ovejero propone algo que ha defendido en otras obras: para solucionar los problemas de la diferencia hay que profundizar en la igualdad. Sin embargo, *La deriva reaccionaria de la izquierda* no es una diatriba contra la izquierda y la política de la identidad. El libro reúne artículos del filósofo desde 1994 hasta 2017, muchos de ellos largas reseñas en *Revista de libros*, donde es colaborador habitual. No es un repaso de lo que falló, sino más bien de lo que triunfó. Ovejero explica cómo la izquierda estableció unos fundamentos intelectuales, morales e institucionales que todavía nos influyen. Defiende que la izquierda fue esencial en los grandes proyectos emancipatorios de la historia, desde la abolición de la esclavitud hasta el derecho a voto, a veces incluso en contra del criterio liberal, que temía que la democracia desembocara en una tiranía de las mayorías. Esto, por supuesto, no convierte a Ovejero en alguien iliberal; lo que hace el filósofo es incluir al socialismo en la tradición ilustrada.

El núcleo del libro son sus reflexiones sobre una ética socialista. Marx no elaboró una teoría de la justicia porque pensaba, como dice Ovejero, que “la abundancia de la sociedad comunista haría innecesaria la justicia”. Si cada

cual tiene lo que quiere, no hay disputas por la asignación de recursos. Para resolver esa ausencia, Ovejero explora la obra de Gerald Cohen. A partir de la crítica que hace Cohen a Nozick y Rawls, afirma que uno no es realmente libre si no puede ser económicamente libre (“Cuanto más dinero tienes, más cursos de acción se abren ante ti”), y critica a los libertarios que afirman que los impuestos reducen la libertad: “quien recibe dinero como resultado de la redistribución amplía su libertad. Y, en este sentido, no puede decirse que la redistribución atenta necesariamente contra la libertad. Si acaso, reconfigura los derechos de que se disfruta sobre la propiedad privada”. Esto enlaza con su interesante defensa de la renta básica desde un punto de vista igualitarista. Ovejero afirma que es una medida válida *ex ante* para dotar de autonomía al individuo. La renta básica es una “radical defensa de unas garantías económicas que permitan que los ciudadanos tomen sus decisiones sin estar sometidos a la voluntad arbitraria de algún poder, que piensen con limpieza y sin temor al chantaje de sus conciudadanos”.

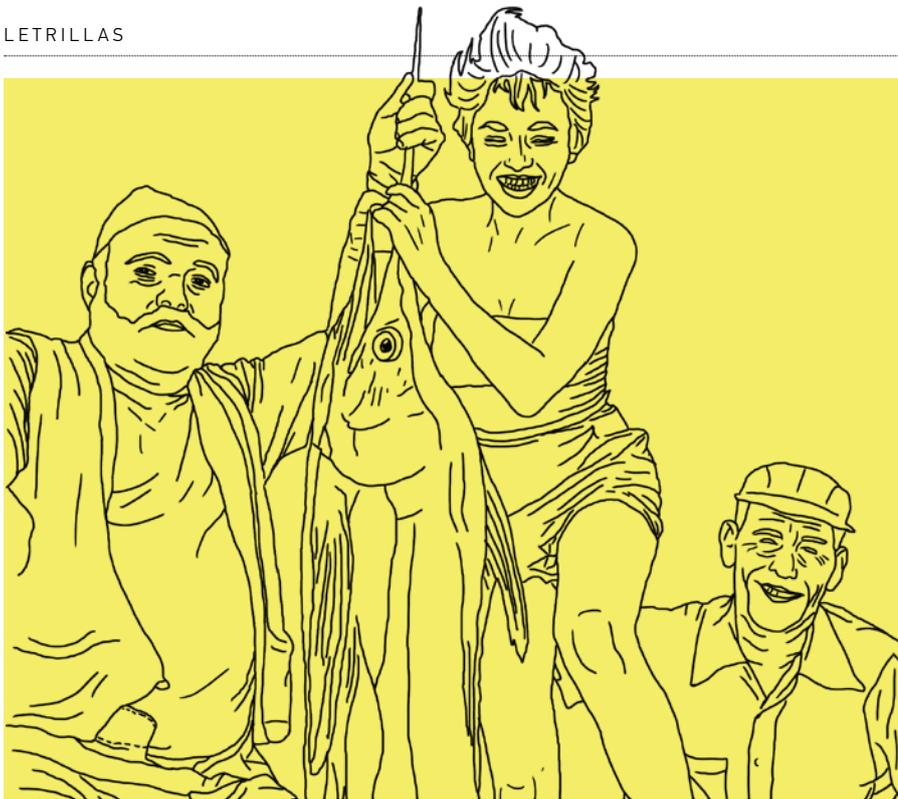
Ovejero defiende la izquierda clásica ilustrada y critica la política de la identidad, posturas que en el debate de izquierdas contemporáneo a menudo se descartan como reaccionarias. En *El tiempo pervertido*, el periodista de *El Confidencial* Esteban Hernández hace una crítica similar, pero desde una izquierda menos liberal y más comunitarista. Para el autor, el repliegue identitario, nacionalista y populista que vivimos es una respuesta comprensible a un capitalismo acelerado y a un nuevo taylorismo neoliberal. Hernández es crítico con la izquierda neoliberal y posmoderna, pero a menudo esta crítica le hace mitificar a las clases bajas y ser complaciente con un populismo de derechas que ha sabido seducirlas “a través de líderes fuertes que prometen una solución diferente y que están dispuestos a combatir el pensamiento políticamente correcto con energía y sin complejos”. El autor no es alguien atra-

pado en la nostalgia, aunque defienda el populismo de finales del XIX en Estados Unidos como una alternativa interesante. Habla de financiarización, automatización, globalización, inteligencia artificial, y es consciente de que la nueva izquierda no puede obviar estas realidades o refugiarse en el pasado. Al mismo tiempo, la izquierda que parece defender Hernández (y demás analistas más o menos marxistas que critican a la izquierda posmoderna por dividir a la clase trabajadora, como Daniel Bernabé en *La trampa de la diversidad*), no se diferencia mucho del Frente Nacional: es comunitarista, iliberal y antineoliberal, aspira a una autenticidad y un orden, y critica una modernidad demasiado individualista.

Hernández tiene interpretaciones agudas y a contracorriente que resultan refrescantes, como su crítica a la complacencia del establishment liberal y sus políticas de inevitabilidad. Pero a menudo analiza tendencias generales y cambios estructurales de una manera demasiado determinista. Hay muchas causas que explican la regresión que vivimos, pero en cierto modo cree que la verdaderamente relevante tiene que ver con una especie de conspiración de las élites conservadoras.

En un artículo publicado en esta revista, el economista Branko Milanovic planteaba el gran dilema de la izquierda contemporánea: “¿debería mantener su internacionalismo, y por lo tanto [...] descartar las políticas nacionales de redistribución, o debería centrarse en el descontento doméstico, y entonces moverse hacia políticas de socialismo nacional? ¿O debería encontrar un camino [...] que combine el internacionalismo con la redistribución doméstica?” Ni Ovejero ni Hernández responden a estas preguntas, quizá porque no existe una respuesta fácil y el contexto no ayuda. La peor crisis del capitalismo está coincidiendo con una de las peores crisis de la izquierda. —

RICARDO DUDDA (Madrid, 1992) es periodista y miembro de la redacción de *Letras Libres*.



MUNDO EDITORIAL

La fotógrafa y el taxista



MIGUEL AGUILAR

ay muchas maneras de honrar a los muertos. Los policías neoyorquinos hacen funerales irlandeses, generosamente regados con cerveza y whisky.

Los futbolistas son despedidos con un minuto de silencio antes del partido de turno. Los editores reciben un homenaje en la Feria de Frankfurt. Este año, en la ciudad del Meno, dos figuras legendarias, fallecidas poco antes, tuvieron el suyo: Inge Feltrinelli (1930-2018) y Peter Mayer (1936-2018).

Inge Schöntal nació en 1930 en Essen, Alemania, en una familia judía. Tras la Segunda Guerra Mundial llegó a Hamburgo y allí conoció a Heinrich Ledig-Rowohlt, Ledig para los (numerosos) amigos, un editor fundamental en la Alemania de posguerra, que apostó por el talento de la joven Inge

como fotoreportera y le encargó trabajos sobre figuras como Hemingway, Picasso o Simone de Beauvoir. Quizá la imagen más icónica de esa etapa es la foto en la que aparece como una joven bellísima en bañador sujetando un marlín entre Hemingway y su compañero de pesca Gregorio Fuentes (la posible inspiración para el Santiago de *El viejo y el mar*). En Nueva York se encontró en un semáforo con la inencontrable Greta Garbo, a la que fotografió, claro, y fue sumando cabezallas: Allen Ginsberg, Gary Cooper, John F. Kennedy, Elia Kazan, Sophia Loren y Anna Magnani. En 1958, Ledig-Rowohlt dio una fiesta en honor de su amigo italiano Giangiacomo Feltrinelli con motivo de la publicación de *Doctor Zhivago* tras una auténtica odisea para sacar la obra de Pasternak de la Unión Soviética, e invitó a Inge.

Las consecuencias del encuentro de Feltrinelli, heterodoxo heredero de una de las fortunas más importantes de Italia, y la joven fotógrafa alemana aún coleean sesenta años después. Su romance fue tan intenso como breve: un año más tarde Pasternak ya tenía un premio Nobel que había tenido que rechazar y ellos se habían casado en México. Pronto Inge abandonó la foto-

grafía y entró en la editorial en la que Feltrinelli volcaba toda su energía. La radicalización política de Giangiacomo, en los turbulentos años que siguieron a las revueltas de 1968, le llevó a la clandestinidad y acabó con su vida en marzo de 1972, cuando intentaba volar parte del tendido eléctrico de Milán. El mejor relato de esa increíble historia es *Senior Service*, la excepcional biografía escrita por Carlo, el hijo de ambos, nacido en 1962 y actual presidente de la editorial. Para Inge, fue un asesinato cometido por la ultraderecha italiana.

Al mando de la editorial desde finales de los sesenta, Inge Feltrinelli supo navegar las procelosas aguas del mundo editorial, sin renunciar nunca a los ideales que movieron a su marido a fundar la casa editora. La imponente red de librerías que creó ha sido un centro neurálgico de la cultura italiana de los últimos cincuenta años, y la nómina de autores que logró reunir habla por sí misma: Isabel Allende, Gabriel García Márquez, Günther Grass, Doris Lessing, Daniel Pennac, Antonio Tabucchi, Alessandro Baricco o Roberto Saviano. En la última década, la apuesta por la librería La Central y la editorial Anagrama ha extendido su influencia a España

Inge Feltrinelli y Peter Mayer, los dos editores recientemente fallecidos, creían en el poder de los libros para cambiar el mundo y en la necesidad de aprender para superar fronteras y barreras artificiales.

y la lengua española. Su colorido vestuario, su entusiasmo contagioso, su eterna sonrisa y el aura que acompañaba a los mitos vivientes la convertían en una figura imprescindible en todas las ferias pasados los ochenta años. Al día siguiente de su muerte, en todas las librerías Feltrinelli sonó el "Valse brillante" de Verdi que aparece en la versión cinematográfica de *El gatopardo*, el mayor éxito de la historia de Feltrinelli. Qué mejor despedida para un espíritu así que un baile.

Peter Mayer también nació en una familia judía de origen alemán, en su caso en Londres, en 1936. Sin embargo, el estallido de la Segunda Guerra Mundial les sorprendió en Nueva York y allí se quedaron. Su brillantez intelectual le permitió estudiar becado en Columbia y Oxford, pero la falta de recursos le cerró las puertas a una carrera como abogado, y le permitió revolucionar el mundo de la edición. En 1962 dejó el taxi con el que se había pagado los estudios y entró en un sello de bolsillo, Avon Books; catorce años más tarde lo dirigía. En el lejano Londres, Penguin, el sello que había inventado el libro de bolsillo, languidecía presto a desaparecer, cuando Mayer fue nombrado director. Su impacto fue inmediato y revolucionario. Consciente de la debilidad intrínseca de la edición de bolsillo, lanzó sellos como Allen Lane y Viking para publicar novedades en rústica y sobre todo adquirió editoriales como Hamish Hamilton y Michael Joseph. Al tener sellos que publicaban novedades, dejó de depender de contratar libros exitosos de terceros. Su experiencia en el durísimo mercado estadounidense del bolsillo comercial, unida a su cultura y al fondo de Penguin, crearon una fórmula arrolladora, que además exportó a todo el mundo de habla

inglesa, con desembarcos exitosos en Estados Unidos, Canadá, Australia o la India, cuyo mercado en lengua inglesa se debe a su iniciativa. Carismático, atractivo y exasperante en ocasiones, Mayer es considerado el editor más influyente de los últimos treinta años de la esfera angloamericana.

La publicación en 1988 de la novela de un joven autor angloindio, Salman Rushdie, fue un parteaguas. La fetua del ayatolá Jomeini puso en peligro la vida de Rushdie, pero también la de todos aquellos asociados con su publicación (el traductor al japonés fue asesinado, el traductor al italiano fue apuñalado y el editor noruego tiroteado). Mayer no quiso esconderse, pero durante años vivió con la preocupación del riesgo al que había expuesto a todos sus empleados. En 1998 dejó Penguin y pasó a dirigir Overlook, un sello editorial que había fundado años antes con su padre, dedicado sobre todo a recuperar aquellos libros ignorados por el público pero merecedores de una segunda oportunidad. Como solía decir, "un libro siempre es nuevo si es la primera vez que lo lees".

Al igual que Inge, de quien era íntimo amigo, siguió yendo a las ferias hasta el final. Los dos creían en el poder de los libros para cambiar el mundo, y en la necesidad de aprender los unos a los otros para superar fronteras y barreras artificiales. No habían leído acerca de los desastres de la guerra, los habían vivido en primera persona. Eran cosmopolitas por necesidad, cabe decir, no por elección. Atrapados en una espiral aterradora, no podemos solo brindar por su memoria, tenemos que trabajar para mantener la llama del entendimiento, de la cultura y de la libertad encendidas. —

MIGUEL AGUILAR (Madrid, 1976) es director editorial de Debate y Taurus.

CINE

Clímax: los bailarines poseídos de Gaspar Noé

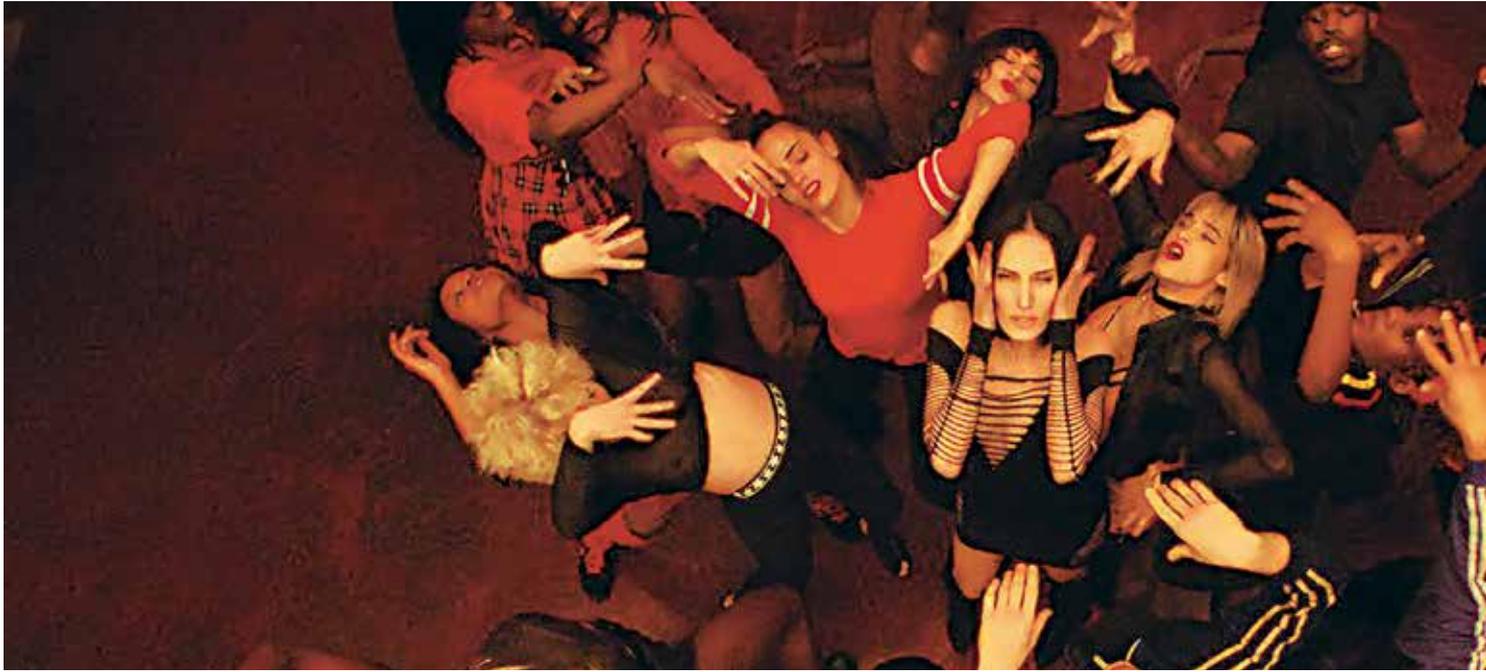


FERNANDA SOLÓRZANO

En su edición de enero de 1999, la revista *Sight & Sound* llevó una portada enigmática y potente. Mostraba a un hombre en lo que parecía ser el interior de una regadera de una alberca techada, tocado por manos de otros que están fuera de cuadro, y, como único titular, una frase en tipografía roja: "Tiene treinta segundos para abandonar el cine." La portada anunciaba el texto central del número sobre la proliferación en los años noventa de directores que tomaban por asalto la sensibilidad del espectador, mostrando en sus películas todo tipo de transgresiones físicas y morales (un movimiento también llamado "nuevo extremismo"). El año anterior se habían estrenado dos películas representativas de ese cine y la imagen de portada tomaba elementos de ambas. La foto del hombre era parte de *Los idiotas*, del danés Lars von Trier, y la frase correspondía a *Solo contra todos*, el primer largometraje del francoargentino Gaspar Noé; su función es advertir al espectador del impacto de una escena a punto de mostrarse, en la que un hombre violento descargará su ira sobre una mujer encinta.

En el pasado festival de Cannes, Von Trier y Gaspar Noé presentaron fuera de competencia sus películas más recientes: *La casa que Jack construyó* y *Clímax*, respectivamente.

En el pasado festival de Cannes, Von Trier y Gaspar Noé presentaron fuera de competencia sus películas más recientes: *La casa que Jack construyó* y *Clímax*, respectivamente.



te. Dado que ambos directores siguieron derroteros semejantes, se antojaría comparar su evolución a veinte años de aquella portada compartida. Si las películas recién estrenadas se usaran como criterio, habría un claro “ganador”. Si bien *La casa que Jack construyó* tiene momentos brillantes y un sentido del humor ácido, Von Trier parece estar atrapado en la misión de irritar a sus críticos. *Clímax*, en cambio, es la mejor película de Gaspar Noé (o tan lograda como *Irreversible* [2002], la más elogiada hasta hoy).

Nadie lo vio venir. Volviendo a la comparación con Von Trier, era este quien, con *Melancolía* (2011), había recuperado su prestigio en declive. En cambio, el Noé de la última década parecía haber cedido al puro gusto de explotar sus dones estilísticos y su capacidad para filmar desde cualquier perspectiva imaginable —por ejemplo, una relación sexual desde el interior de una vagina, secuencia legendaria de *Enter the void* (2009)—. Tanto esta película como *Love* (2015) pretendían arrojar reflexiones sobre experiencias que trascienden la corporeidad —el viaje psicodélico o el amor romántico— pero carecían de la tensión de sus primeros largometrajes. Daba la impresión de que, para

Noé, la compulsión por mostrar había reemplazado el interés por decir.

Clímax desmiente la suposición de que Noé continuaría esa tendencia. Es su película con menos escenas sangrientas/violentas/sexuales, lo que para nada equivale a decir que es la más inocua o la que menos emociones genera. Por medio de estrategias visuales y sonoras, Noé logra que su espectador recorra una trayectoria semejante a la de sus personajes: bailarines que emprenden un *malviaje* colectivo tras beber ponche contaminado con grandes cantidades de LSD.

Según un texto que aparece en pantalla, la anécdota de *Clímax* se basa en hechos reales ocurridos en Francia a mediados de los noventa. En plano cenital, se muestra a una joven que se arrastra en la nieve dejando un rastro de sangre. Es el epílogo del relato pero se muestra al inicio de él; un eco de *Irreversible*, donde la historia de una violación brutal se narra en retroceso y vuelve casi dolorosas las escenas donde la mujer violada y su novio aún se muestran felices y enteros, sin sospechar lo que sucederá. (“El tiempo destruye todo”, dice un personaje al inicio de esta cinta.)

Aunque en menor medida, el efecto se replica en *Clímax*. Las esce-

nas siguientes muestran videos de los bailarines, frescos y sonrientes, respondiendo preguntas sobre por qué disfrutaban bailar, su experiencia con las drogas, cuáles son sus peores miedos y qué hacen para desahogarse. Sus respuestas son ominosas; anticipan su comportamiento bajo el influjo del LSD y dan una pista sobre quién pudo haber agregado la droga a un garrafón de ponche durante la última reunión del grupo antes de salir de gira. También hay claves de lo que vendrá en los títulos de los libros y las películas apilados al costado de la televisión donde se ven los videos. Por ejemplo, *Posesión* de Andrzej Zulawski (1981) y *Suspiria* (1977) de Dario Argento. En la segunda parte de *Clímax*, una bailarina se hará cortes en el cuello (como la protagonista de *Posesión*) y un personaje le sugerirá a otro que la escuela de baile en la que transcurre la acción le da “malas vibras”, como si en ella, agrega, se hubieran realizado sacrificios satánicos. Es algo que diría alguien que ha entrado en paranoia lisérgica, pero también un homenaje al clásico de Argento sobre una academia de danza embrujada.

La primera secuencia de baile de *Clímax* es una de las más potentes, vibrantes y energéticas del cine reciente. Al ritmo de un *soundtrack* mezcla-



do y liderado por la coreógrafa Selva (Sofia Boutella, la única actriz profesional del reparto), el grupo de bailarines ejecuta una coreografía de *voguing* y *krumping*, tipos de baile especialmente populares en la década de los noventa. Las líneas rígidas de los movimientos de estos estilos y la apariencia de articulaciones que se dislocan con cada transición son ideales para, llegado el momento, hacer que el baile mismo narre una historia de horror. El efecto es estético pero nunca artificioso: que un bailarín, en su delirio, ejecute movimientos dramáticos es verosímil, incluso probable. Tras su primera coreografía gloriosa, brindan con vasos de ponche y se halagan mutuamente. El argumento de *Clímax* no se divide en actos delimitados; la transición en el tono se da a través de conversaciones breves y, sobre todo, de la pista sonora. Poco a poco, los bailarines observan su entorno y a sus compañeros con una desconfianza nueva. Esto se manifiesta en la segunda secuencia de baile, ahora compuesta por demostraciones individuales. Su lenguaje corporal es hostil y la cámara los filma en ángulo cenital. Desde esa perspectiva, el espectador se siente testigo de la descomposición grupal.

La coreógrafa Selva es la primera en percibir algo anormal, probablemente relacionado con lo que han estado bebiendo. Las primeras acusaciones recaen sobre la bailarina que preparó el ponche, pero la sospecha queda descartada ante un hecho terrible: su hijo pequeño se ha servido un vaso. Esto da pie a una de las escenas más angustiantes de la película: preocupada por la seguridad del niño, la mujer lo encierra bajo llave en un cuarto de máquinas. La segunda sospechosa será la única bailarina que no bebió el ponche. Sus razones fueron otras pero no le servirá de nada argumentarlas. Poco a poco, la camaradería inicial se transforma en una lucha de todos contra todos. Cada uno se abandona a un impulso destructivo y se verá atormentado por visiones, al parecer, demoníacas. Solo queda deducirlo —a diferencia de *Enter the void*, también sobre un viaje químico— porque el público de *Clímax* no tiene acceso a las alucinaciones de los personajes.

Sugerir, no ilustrar, es el recurso clave de la película: permite que sea una suma de las cintas previas de Gaspar Noé pero fundamentalmente distinta a ellas. De *Solo contra todos* (1998), *Clímax* rescata el delirio misántropo que lleva al protagonista a justificar sus peores actos; de *Irreversible*, la idea del salvajismo a la vuelta de la esquina; de *Enter the void*, la noción de que la realidad es la proyección de un constructo mental, y de *Love*, el anhelo frustrado de intimidad. En *Clímax*, sin embargo, el director se abstiene de ilustrar las tesis. En virtud de solo mostrar a los bailarines imaginando sus peores miedos, Noé lleva al espectador a ser parte del experimento. Esta vez no le advierte que tiene treinta segundos para abandonar la sala de cine. La amenaza es aún mayor: cuando la mente se vuelca contra uno, no hay a dónde escapar. —

FERNANDA SOLÓRZANO es ensayista y crítica de cine. Participa en el programa radiofónico *Atando cabos* y mantiene en *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte*.

FOTOGRAFÍA

La conexión Miller



SILVIA CRUZ
LAPENA

Todos los engranajes se ponen a prueba en una contienda. Lee Miller fotografió la Segunda Guerra Mundial para *Vogue* y en esos trabajos puede verse hasta qué profundidad calaron en ella las vanguardias y viceversa. La toma de una enfermera rodeada de guantes colgados a la espera de secarse para volver a ser usados o el primer plano con el que Miller convierte a un periodista con máscara antigás en un ser de otro planeta son ejemplos del modo en el que la estadounidense aunó periodismo y arte en sus disparos.

Las fotografías son lo mejor de *Lee Miller y el surrealismo en Gran Bretaña*, una exposición abierta hasta el 20 de enero en la Fundación Joan Miró de Barcelona, que la presenta como un personaje clave dentro del grupo de artistas y en el país donde menos se ha estudiado un movimiento en el que la estadounidense tejió redes y las fortaleció.

La exhibición reúne doscientas obras que incluyen firmas como las de Joan Miró, Paul Nash, Salvador Dalí, Max Ernst, Henry Moore, Leonora Carrington, Giorgio de Chirico, Maruja Mallo o Yves Tanguy y coloca a Lee Miller como eje vertebrador de todos ellos en el periodo que comprende de los años treinta a los cincuenta del siglo xx. En ocasiones, sin embargo, ese papel resulta algo forzado: hay episodios con los que pretenden reivindicarla en los que el ver-



LEE MILLER Y EL SURREALISMO EN GRAN BRETAÑA

Fundación Joan Miró con la colaboración de la Fundación BBVA. Hasta el 20 de enero.

dadero protagonista es el artista Robert Penrose, con quien se casaría.

Un ejemplo es la sección donde se aborda la celebración en Londres de *Surreal objects and poems* de 1937, en la que todo lo que se dice del papel de ella es que “hizo algunas indicaciones” y expuso, como tantos otros, una obra. De hecho, en ese momento, ella aún vivía en Egipto, donde estaba a punto de divorciarse del empresario Aziz Eloui Bey. Cuando lo logró restableció el contacto con sus amigos y ahí arranca otro de los momentos estelares de la exposición: las tomas que hizo en una fiesta en el campo a la que acudieron, entre otros, Paul Éluard y su mujer Nusch.

Las instantáneas reflejan el grado de desinhibición de los surrealistas, que comen, ríen y se abrazan en las laderas de Cornualles aunque solo ellas aparecen en topless. Esas fotos reflejan la habilidad de Miller para el retrato, algo que vuelve a demostrar con tomas como la que le hizo a René Magritte, a quien es capaz de convertir en uno de sus cuadros. Son fotos llenas de intención, con un halo onírico que está también en sus collages, con los que empezó a experimentar tras unas vacaciones en el municipio francés de Mougins, en casa de Picasso y Dora Maar. Allí, junto a Penrose y Eillen Agar, trabajó a partir de fotografías y postales. El resultado puede verse también en esta muestra y resulta muy interesante comprobar la sintonía, incluso la sincronía, que hay entre las creaciones de las dos mujeres: parece que se copian, pero en realidad se siguen.

El recorrido de la exposición es cronológico, por eso en la primera estancia se habla del momento en que Lee Miller se mudó a París para trabajar como modelo, algo que ya había hecho en Nueva York, y allí se convirtió



en pareja, musa y colaboradora de Man Ray. De esa primera etapa son los retratos de torsos femeninos que pueden verse en Barcelona junto a *Object of destruction* (1929), una escultura de Ray que consiste en un metrónomo en el que es un ojo de la modelo el que marca el paso del tiempo. Un ojo retratado, algo de lo que Miller huyó en cuanto pudo: “Prefiero hacer una fotografía a serlo.” Quizás por eso, de las nueve salas que le dedica la Fundación Miró ninguna tiene la potencia que irradian las que exhiben sus trabajos fotográficos.

Brillan sus tomas de artistas pero también las de sus viajes, expuestas en el apartado dedicado a *Surrealism today*, una muestra que la galería Zwemmer de Londres organizó en 1940 con instantáneas de su paso por Rumania, Libia y Egipto. Pero es en las fotos de guerra donde Lee Miller se pulió. La maceta colocada junto a una bomba que no ha explotado y mantiene a la gente segura o el maniquí de hombre vestido de camuflaje que posa como un modelo pueden resultar frívolos, pero en realidad logran transmitir la sinrazón con enorme crudeza. Del mismo modo, su autorretrato desnuda en la bañera de Hitler puede verse como un insulto, pero en realidad es un acto de defensa. Y lo más importante: hasta entonces, Miller ha puesto en práctica lo aprendido, pero en sus fotos de guerra ya es ella quien da las lecciones. —

SILVIA CRUZ LAPEÑA es periodista. En 2017 publicó *Crónica jonda* (Libros del k.o.).

AGENDA

ENE RO

TEATRO JUAN MAYORGA

Del 10 de enero al 10 de febrero, el dramaturgo presenta en el Teatro de la Abadía de Madrid su nueva obra, *Intensamente azules*.



CONCIERTO DON BROCO

La banda británica de rock alternativo visita Madrid el 17 y Barcelona el 18.





CINE TODO SCORSESE

La Filmoteca de Madrid termina su ciclo sobre el director estadounidense a finales de mes.



EXPOSICIÓN 200 AÑOS DEL PRADO

El museo cumple dos siglos y una exposición conmemorativa recorre su historia hasta el 19 de marzo

CINE

Leyendas doradas



VICENTE
MOLINA FOIX

a religión, siendo Italia lo que es, ha dado a su cine una parte sustancial de su mayor gloria. No es menor la lograda por cineastas antirreligiosos:

Bellocchio, Carmelo Bene, Moretti, Bertolucci. Hablamos, naturalmente, de la religión verdadera (como la llamaba el ateo Buñuel), la católica, siempre allí alimentada no solo por la raigambre de la fe sino por el anatema vaticano. Rosellini, De Sica, Fellini, Ermanno Olmi, por citar los mejores. Pero el catolicismo filmico italiano se renueva con talento, como el que brilla en la reciente parábola de Matteo Garrone *Dogman*, historia de un santón laico con maneras franciscanas y devoción a la cruz que lleva a cuestras (alegóricamente) al final, después de haber sufrido escarnio y martirio.

Una de las características más elocuentes de *Dogman* es la fealdad del entorno donde se localiza su reducida acción, un barrio pobre de Castel Volturno, municipalidad con mucha inmigración a poco más de treinta kilómetros de Nápoles: la Italia sin glamour, sin monumentos, sin posibilidades de *dolce vita*, el país del proletariado en tiempos de crisis que también inspira a Alice Rohrwacher, para mí una de las grandes figuras del cine europeo reciente. Debutó en la ya muy sugestiva *Corpo celeste* (2011), inédita en España, y pronto fue reconocida y premiada en Cannes con las dos siguientes. Nacida en la ciudad toscana de Fiesole de un padre alemán de formación musical dedicado a la apicultura, Alice, hermana de la magnífica actriz Alba Rohrwacher,

que trabaja en todas sus películas, acaba de cumplir 36 años cuando se estrena aquí *Lazzaro felice*, el tercero de sus apólogos sobre la redención y el poder taumatúrgico de la palabra evangélica. Es también el que da un completo protagonismo a un personaje masculino, después de que en *Corpo celeste* la conductora de la historia contada fuese Marta, una chica de un pueblo de Reggio Calabria que empieza a hacerse mujer mientras a su lado los sacerdotes exacerbaban sus prédicas o dejan de creer, y en *El país de las maravillas* (*Le Meraviglie*, 2015) otra niña apenas púber descubre en un muchacho delincuente y extranjero al que protege la complicidad del silencio y la compañía que puede dar el cuerpo intoxicado.

“Lázaro, siempre mirando al infinito”, dicen del protagonista en la primera escena del nuevo filme, que es de los tres de Rohrwacher el más fabuloso. El joven tiene una “santidad menor”, como lo definió la propia directora: no hace milagros ni dispone de poderes sobrenaturales. Su mirada limpia, a veces tontorróna, es la de quien no ve el mal en los otros y por ello es incapaz de hacerlo. Su mundo es el más allá, pero no porque sueña con el paraíso de los creyentes; su religión es de alcance terreno, asistencial, y el caudal de sus sueños, como el de tantos cristos, budas, mahomas y demás profetas, lo forman los relatos. La condición milagrosa de este *Lázaro feliz* le llega por la palabra, cuando el Lobo, motivo franciscano, irrumpe en medio del largometraje en una fábula moderna que empieza sin explicaciones y salta en el tiempo con la inconsecuencia pueril de los cuentos de hadas. Ese relato da la impronta de la segunda mitad de la película, en que, en escenas cómicas donde brilla Sergi López con su italiano macarrónico, se refleja el paso del tiempo en décadas (o quizá siglos) que envejecen a los habitantes de la aldea, mientras que Lázaro, puro por su creencia en la fantasía, sigue aniñado y barbilampiño.



A Alice Rohrwacher no le atraen la lógica ni los continuos narrativos, porque su idioma es el verso libre, lo que da pie a secuencias memorables por su invención y su sorpresa.

La libertad en el uso de la palabra relatada tiene su equivalente fílmico. A la directora no le atraen la lógica ni los continuos narrativos, porque su idioma es el verso libre, lo que da pie, en cada una de las tres películas, a secuencias memorables por su invención y su sorpresa. En la ópera prima, la variada curia romana, del párroco exaltado al obispo mudo, la peripecia de unos gatitos que hay que ahogar y resulta difícil, o un largo episodio de viaje a un pueblo abandonado donde solo quedan un cura y un gran crucifijo que conviene salvar del abandono pero no llegará a su destino salvador. En *El país de las maravi-*

llas, probablemente llena de alusiones autobiográficas, una Gelsomina menos crédula que la de *La Strada* de Fellini es la mayor de tres hermanas en un pueblo de la Umbría donde su autoritario padre alemán tiene un pasado político antisistema pero cultiva y vive de la dulzura de los panales en los que trabajan todas las mujeres de la familia. La historia se interrumpe, como le gusta hacer a Rohrwacher, con apuntes maravillosos; la irrupción de un concurso televisivo muy sensacionalista (amadrinado por Monica Bellucci, estu-penda de atuendo y de registros) en la humildad no exenta de codicia de

los campesinos, la compra de un camello como mascota, la miel que se derrama en un diluvio bíblico recogido con escobillas, la sombra de los antepasados etruscos, y la llegada, en tanto que mensajero de un tiempo nuevo transfronterizo y líquido, de Martín, un niño delincuente al que dan en reinserción las autoridades y nunca habla, pero sabe silbar como los pájaros. La familia apicultora acoge y alimenta a la rara ave que es Martín, pero solo Gelsomina le entiende, le busca cuando se pierde, le toca el cuerpo con la castidad de las vírgenes que conservan aún la necesidad de la infancia.

Los pobres de Rohrwacher están en la antípoda de los de Loach. Sufren la explotación como estos pero son menos rígidos y están estilizados por las ganancias simples de la naturaleza en la que viven: los animales domésticos, tan importantes en el cine de esta autora, la comida modesta, la convivencia con los insectos y el clima adverso. Son campesinos, y sufren, según sus propias palabras, "la tragedia que ha devastado a mi país, a saber, el paso de una Edad Media histórica a una edad media humana: el final de la civilización rural, la migración a los límites de la ciudad de miles de personas que no conocían nada de la modernidad". Ese mundo nuevo, cambiante, al que llegan sus personajes, de manera forzosa en *Lazzaro felice*, también explota a los menos favorecidos, pero lo hace de un modo más rutilante y seductor. Las superficies de la nueva civilización, abri-llantadas por los reclamos del ocio, las campañas de promoción política y la pompa eclesiástica, siempre presentes en las tres películas. Bajo ellas, si se busca bien con la imaginación, ha de encontrarse, quiere decirnos Alice Rohrwacher, el alma de una religión humana, hecha de apego más que de caridad. —

VICENTE MOLINA FOIX es escritor. En 2017 publicó *El joven sin alma. Novela romántica* (Anagrama).

ECONOMÍA

Modelo chino

Q

MARIANO GISTAIN

Quizá falta poco para que los antidisturbios se pongan del lado de los manifestantes. Hay que ver cómo influye el sistema dictatorial

o totalitario de China en el auge de los partidos autoritarios, quizá es un modelo que afecta al paleocerebro y no nos damos cuenta. Acaso pensamos que solo influye occidente en el resto (occidente con minúscula y escondido dentro del paréntesis).

Quizá el sistema chino, tan raro, tan suyo, nos hace más mella de lo que pensamos o no pensamos ni queremos pensar. El crecimiento de China, pese a los presagios y las admoniciones, no parece tener fin. Cada año los especialistas (occidentales) le predicen un fallo, una caída, la contaminación, lo que sea. Pero nunca falla, nunca cede.

El mix de totalitarismo político y economía de negocios nos resulta incomprensible, inaceptable. Es una aberración, una perversión. Pero el resultado es cada vez más sólido. La superpotencia largamente anunciada la tenemos en acción, encima, en nuestros bolsillos, en la mano, en la conciencia del móvil, el coche: el robot limpiador Xiaomi es imbatible, el patín. Las piezas de este mundo un poco abstruso llevan chip de China.

Quizá ese éxito que ya es abrumador altera la ecuación liberal tanto o más que los motivos que se suelen argumentar. Quizá el populismo es que nos decantamos hacia Confucio sin darnos mucha cuenta, el poder blando, el poder de las cosas que nos llevan. Al final va-



mos a ser comunistas de mercado por la vía del chip. Ahora lo vemos: cuando dimos por ganada la Guerra Fría no había hecho más que empezar.

Y si de pronto los policías, tan agobiados como el resto de manifestantes, se quitan el casco y la coraza y las dora-das grebas y se pasan al otro lado. París se ha vestido de amarillo. El chaleco amarillo es una prenda que se luce con orgullo, el que la lleva está trabajando, que no es poco o quizá es todo. Es un uniforme que significa empleo y sueldo, algo que hacer, algo necesario para que el sistema funcione. El chaleco, en Francia, que simboliza tanto, es ahora la resistencia flashmob, la gente socarrada que toma conciencia de su poder disperso. La conclusión del ejecuti-

vo, en todas partes, es siempre que hay que subir el sueldo a los policías antes que a los maestros. Es más urgente.

Si en China se sublevara alguien, cien millones de personas, y tuvieran algo de éxito, estaríamos más tranquilos en occidente. Pero no parece. El sistema de reputación social digital y vecinal se afianza, el control es absoluto y la resistencia es ínfima. No hay disidentes vivos, o hay muy pocos. Y acaban en la cárcel o muertos. Con sus Premios Nobel y muertos de cualquier manera. La Guerra Fría la ganó Marilyn y la ganaron las tiendas de ropa. Luego ha resultado que la ropa es la misma en todas partes, la uniformidad, la factura, el color. De ahí que el chaleco reflectante, prenda de tra-

bajo en vía pública y de emergencia, también sea un reclamo mundial. El chaleco amarillo es ya candidato a portada del año, y apenas acaba de asomar. La Guerra Fría la ganó Marilyn Monroe, y luego el bando ganador se quedó sin estímulos, sin rival, para seguir innovando, se olvidó de la gente. Pero aquella guerra solo fue una batalla. El enemigo de verdad estaba creciendo en la sombra infinita.

Bin Laden quiso encarnar esa rivalidad colosal de la guerra ya aparentemente ganada, pero el fondo de armario no daba para tanto, el fondo medieval no seduce, la teología no inflama las pasiones populares. El bando ganador entró al trazo de ese desafío de las Torres Gemelas y se distrajo del otro, de China y sus chips, que son los nuestros. Nos han comido el alma desde dentro del móvil, da igual la marca porque todos los microprocesadores los hacen allí. Ahora Trump clama contra Huawei. La pelea emocional, más que la ideológica (o quizá es lo mismo en el fondo), se ha dirimido en silencio: quién iba a querer tomarse en serio ese sistema opresivo y dictatorial. Pensamos y creímos que al ga-

nar a la URSS no había nada más. El fin de la historia, bla bla. Y desaparecieron las ferreterías. En efecto, el poder soft de China iba por debajo, minando la arrogancia del vencedor, que se retira de diversas maneras: quiere facturar a sus provincias por un mix de protección y vasallaje. No es fácil retirarse con todo ese potencial desparramado por el mundo. Lo que cuesta virar un portaviones. No es fácil cobrar a todos las cuotas atrasadas del lado del bien.

Quizá en el fondo de esas pulsiones totalitarias que ya agrietan por demasiados sitios la democracia haya un chip invisible, hackeado de fábrica, con el firmware tuneado. Quizá además del horror y el miedo al acoso de fin de mes, a la subida desbocada de lo básico a mucha mayor velocidad que los sueldos, al abatimiento del incipiente Estado de bienestar, a la atroz invisibilidad del futuro (el progreso era esto), quizá además de todo eso urge también la añoranza por el terrible modelo chino de sometimiento y crecimiento. Cualquiera sabe que monstruos crepitan en esa sima de dolor y desesperación que aflige a occidente en su opípara miseria terminal.

Lo local enloquecido y exclusivo, la patria mínima y excluyente, la seducción de la fuerza bruta en contraposición al pacto incesante e insuficiente, la simplicidad ante la complejidad, el odio a quien sea, la nostalgia de otros odios olvidados, la crisis eterna, incomprendible, el progreso del mundo en general, excepto aquí en particular.

A esa lista se puede añadir, quizá sin decirlo o sin saberlo, la admiración rencorosa al nuevo mundo que ya se va apoderando de las ruinas y de los inmensos vacíos que deja en su retirada el imperio anterior. A medida que triunfa un sistema se apodera de los corazones, y se admite lo peor.

Llegamos a amar la CIA, el FBI, la NSA, el cerco inhumano e ilegal a Julian Assange, Guantánamo y el silencio de los drones. Ganó Marilyn, ganó la Coca Cola, Hollywood ganó y todo para esto. Quizá estamos mutando hacia la tiranía china, comunistas al fin, capitalistas sin poder protestar. Quizá los chalecos amarillos sean una premonición cromática. En fin. —

MARIANO GISTAÍN es escritor. Lleva la página web gistain.net. En 2017 publicó *Con Buñuel por Aragón* (DGA).

LETRAS LIBRES

La conversación ahora continúa en los móviles.

