

TEJU COLE

PAPEL NEGRO

ESCRIBIR EN TIEMPOS
DE OSCURIDAD

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS
DE MIGUEL TEMPRANO GARCÍA

BARCELONA 2025



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Black Paper*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2021, by Teju Cole. Todos los derechos reservados
© de la traducción, 2025 by Miguel Temprano García
© de esta edición, 2025 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

En la cubierta, *Vistas del Shelton, Oeste* (1935),
de Alfred Stieglitz

ISBN: 978-84-19958-57-0
DEPÓSITO LEGAL: B. 6664-2025

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *mayo de 2025*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Prefacio</i>	9
-----------------	---

PRIMERA PARTE

Basado en Caravaggio	13
----------------------	----

SEGUNDA PARTE ELEGÍAS

Sala 406	45
La mortaja de Mama	51
Cuatro elegías	57
Dos elegías	65
Carta a John Berger	71
Cuarteto para Edward Said	73

TERCERA PARTE SOMBRA

Un mundo tenue: a propósito de Santu Mofokeng	93
Un ensalmo para Marie Cosindas	99
Imágenes después de la debacle	105
Cristales rotos	111
¿Qué significa mirar esto?	117
La escena de un crimen en la frontera	127
Gabinete de sombras: a propósito de Kerry James Marshall	135
Color nocturno: a propósito de Lorna Simpson	151

La negrura de la pantera	157
Restaurar la oscuridad	175

CUARTA PARTE
RECOBRAR EL SENTIDO

Experiencia	185
Epifanía	203
Ética	221

QUINTA PARTE
EN TIEMPOS DE OSCURIDAD

El momento de negarse	235
Resistir, negarse	239
A través de la puerta	243
Pasos al norte	251
Sobre llevar y ser llevado	269
<i>Epílogo. Papel negro</i>	279
<i>Agradecimientos</i>	285
<i>Procedencia de las imágenes</i>	287
<i>Índice onomástico</i>	289

Para Sasba.

PREFACIO

Papel negro aborda las fracturas de nuestra historia reciente a través de una constelación de asuntos interrelacionados. La mayoría de los ensayos del libro se escribieron en un período de tres años, desde finales de 2016. Tratan de un amplio rango de cuestiones: el color negro en las artes visuales, el papel de las sombras en la fotografía, el consuelo que ofrecen la música y la arquitectura, elegías tanto públicas como privadas, y los complejos vínculos entre la agitación política, la literatura y el activismo.

El centro del libro lo ocupan las Conferencias Familiares Randy L. y Melvin R. Berlin, que tuve el honor de impartir en la universidad de Chicago, en la primavera de 2019. Dichas conferencias, bajo el título *Recobrar el sentido*, se publican aquí por primera vez, de manera levemente modificada. Defienden la necesidad urgente de emplear los sentidos para responder a nuestras vivencias, reconocer la epifanía y redefinir nuestros compromisos éticos.

Papel negro es el relato de cómo he buscado la ayuda de fotógrafos, poetas, pintores, compositores, traductores, viajeros, dolientes y mecenas para captar la sabiduría latente en la oscuridad.

PRIMERA PARTE

BASADO EN CARAVAGGIO

I

Michelangelo Merisi da Caravaggio, nacido a finales de 1571 en Milán, es el artista incontrolable por excelencia, el genio que no se rige por las reglas normales. Caravaggio, el nombre del pueblo del norte de Italia de donde procedía su familia, parece la combinación de dos palabras: *chiaroscuro* y *braggadocio*: una luz cruda mezclada con una profunda oscuridad, por un lado, y una arrogancia desmedida por el otro. Criado en la ciudad de Milán y en el pueblo de Caravaggio, en una familia que, según dicen, pertenecía a lo más alto de la pequeña nobleza, Caravaggio tenía seis años cuando perdió a su padre y a su abuelo, el mismo día, por la peste. Alrededor de los trece años empezó a trabajar como aprendiz con Simone Peterzano, un pintor de la zona, de quien debió de aprender lo más básico: a preparar las telas, a mezclar las pinturas, la perspectiva, las proporciones. Al parecer, desarrolló cierta facilidad para las naturalezas muertas, y es probable que fuese mientras estudiaba con Peterzano cuando se impregnó del ambiente reflexivo de Leonardo da Vinci y los grandes pintores del norte de Italia del siglo XVI, como Giorgione y Tiziano.

Es muy probable que Caravaggio fuera por primera vez a Roma en 1592. La razón pudo ser su implicación en un incidente en Milán en el que resultó herido un guardia (los detalles, como tantas otras cosas de su vida, son nebulosos). No sería, ni mucho menos, la última vez que tendría que abandonar la ciudad. En Roma, no tardó en conseguir

fama y notoriedad, y, a mediados de la década de 1590, sus pinturas se habían asentado en los temas y estilos que a menudo nos parecen típicos de Caravaggio: laudistas, jugadores de cartas y una panoplia de jóvenes andróginos y pensativos. Había eminentes coleccionistas que se disputaban su obra, entre ellos, el cardenal Scipione Borghese y el cardenal Francesco Maria del Monte. El éxito se le subió a la cabeza, o tal vez activó algo que siempre había estado allí. Su forma de hablar se volvió más grosera; empezó a beber más; a menudo se veía implicado en peleas y lo detuvieron en múltiples ocasiones.

En 1604, Caravaggio tenía treinta y dos años, y a sus espaldas una serie de obras maestras imborrables, que había pintado para sus mecenas y para varias iglesias de Roma: *La cena en Emaús*; *La vocación de san Mateo*, en la capilla Contarelli; *La conversión de san Pablo*, en la capilla Cerasi; *El sacrificio de Isaac*; *La incredulidad de santo Tomás*. Para ese año, había completado también *El entierro de Cristo*, una obra de un profundo pesar y un logro sorprendente, incluso para el ya alto nivel de Caravaggio. Pero su conducta personal siguió siendo temeraria. «A veces buscaba la oportunidad de romperse el cuello o de poner en peligro la vida de otros», escribe Giovanni Baglione, contemporáneo del artista y uno de sus primeros biógrafos. Giovanni Pietro Bellori, un escritor posterior del siglo XVII, nos dice: «Salía a las calles de la ciudad con la espada al cinto, como un espadachín profesional, y daba la impresión de dedicarse a cualquier cosa menos a la pintura». Un día que fue a comer a una taberna, pidió ocho alcachofas y, cuando llegaron, preguntó cuáles las habían cocinado con mantequilla y cuáles con aceite. El camarero le sugirió que las oliera para averiguarlo él mismo. Caravaggio, siempre suspicaz ante un posible insulto, se puso en pie de un salto

y le tiró el plato de barro al camarero a la cara. Luego, echó mano a la espada y el camarero huyó.

De niño, en Lagos, pasé horas observando su obra en los libros. El efecto que me causan sus pinturas, el modo en que me conmueven al tiempo que me inquietan, no puede deberse sólo a una larga familiaridad. Otros de mis favoritos de esa época, como Jacques-Louis David, rara vez me emocionan ahora, mientras que el poder hipnótico de Caravaggio parece haber aumentado. Y no puede ser sólo por su perfección técnica. Los cuadros a menudo tienen fallos, problemas de composición y escorzo. Yo supongo que tiene algo que ver con que, en sus pinturas, pone más de sí mismo, de sus propios sentimientos, que nadie antes de él.

Puede que el tema de un cuadro de Caravaggio esté tomado de la Biblia o de algún mito, pero es imposible olvidar, ni siquiera por un momento, que se trata de una obra hecha por una persona concreta, una persona con una serie de emociones y simpatías particulares. El creador está presente en los cuadros de Caravaggio. Nos parece oír cómo nos interpela. Puede que a sus contemporáneos les interesara la lección bíblica de las dudas de Tomás, pero a nosotros nos atrae su incertidumbre, que interpretamos, en cierto modo, como la del propio autor.

Pero en Caravaggio no hay sólo subjetividad: está también el modo en que su particular forma de subjetividad tiende a subrayar los aspectos amargos y desagradables de la vida. El grueso de su obra está empapado de amenaza, seducción y ambigüedad. ¿Por qué pintó tantos martirios y decapitaciones? El horror es una parte de la vida que esperamos no presenciar demasiado a menudo, pero existe, y a veces no tenemos más remedio que verlo. Como Sófocles, Samuel Beckett o Toni Morrison—y, al mismo tiempo, de un modo distinto—, Caravaggio es un artista que

nos acompaña a los sitios dolorosos de la realidad. Y cuando estamos allí con él, tenemos la sensación de que no es un simple guía. Comprendemos que, en realidad, se siente como en casa en medio de ese dolor, de que habita en él. Ahí es donde reside la inquietud.

A finales de mayo de 1606, dos años después del incidente de las alcachofas, Caravaggio perdió una apuesta en un partido de tenis contra un hombre llamado Ranuccio Tomassoni. Se produjo una pelea, en la que participaron varios más. Caravaggio resultó herido en la cabeza, pero atravesó con la espada a Tomassoni y lo mató. Después de pasar dos días escondido en Roma, escapó de la ciudad, primero a las fincas de la familia Colonna en las afueras y luego, a finales de año, a Nápoles. Se había convertido en un fugitivo.

La fase de madurez en la trayectoria de Caravaggio puede dividirse en dos: el período romano, y todo lo que ocurrió después de que asesinara a Tomassoni. El milagro es que lograra tanto en ese segundo acto, mientras huía. Su obra cambió—la pincelada se volvió más suelta y los asuntos, más morbosos—pero siguió pintando y siendo apreciado por los mecenas. Trabajó en Nápoles, en Malta y en tres ciudades diferentes de Sicilia, y otra vez en Nápoles, antes de partir a Roma en 1610, confiando en recibir el perdón del papa. Murió en ese viaje de regreso.

En el verano de 2016, yo tenía pensado viajar a Roma y a Milán por trabajo. La campaña presidencial en Estados Unidos avanzaba y la prensa la seguía hasta los últimos detalles, mientras la clase política sufría un ataque de nervios colectivo. Con su estrafalaria candidatura, Donald Trump se había establecido, contra todo pronóstico, como contendiente. Los movimientos de derechas iban ganando terreno en el mundo. Miles de personas morían en el Mediterrá-

neo, huyendo de la guerra y de las penurias económicas. La brutalidad del Estado Islámico había convertido los vídeos de decapitaciones en parte de una cultura visual compartida. Lo que más recuerdo de ese verano es la sensación de que el fin del mundo no sólo se acercaba, había llegado ya. (Había llegado, pero luego cambió, y cuatro años después había vuelto a convertirse en otra cosa).

2

Yo sabía que volvería a ver los cuadros de Caravaggio en Roma y en Milán. Al menos me diría la verdad sobre el fin del mundo, y encontraría en él ese indulto que ciertos artistas pueden ofrecernos en tiempos de oscuridad. Y fue entonces cuando recordé una idea largo tiempo acariciada: ¿por qué no viajar más al sur y visitar los lugares donde había estado Caravaggio en sus años de exilio? Muchas de las obras que pintó en esos sitios se han conservado, algunas *in situ*. Nápoles, La Valeta, Siracusa, Mesina y, posiblemente, Palermo. Cuantas más vueltas le daba a la idea, más me apetecía ponerla en práctica. No me esperaban unas lujosas vacaciones de verano. Los lugares de exilio de Caravaggio se han convertido en focos de tensión destacados de la crisis migratoria, lo cual no es del todo una coincidencia: fue allí porque eran puertos. En un determinado territorio, el puerto es el punto de entrada y salida más fácil, y es, también, donde un forastero tiene la posibilidad de sentirse menos extranjero. Tenía dos razones de peso para animarme a emprender el viaje: en primer lugar, echaba de menos el desasosiego que sabía que sentiría ante los cuadros de Caravaggio en los museos e iglesias donde se conservaban. Y, en segundo lugar, quería ver algo de lo que ocurría en ese momento fuera, al otro lado de los muros.

Llegué a Nápoles a finales de junio, en tren desde Roma. Era la primera vez que visitaba la ciudad, y el taxista, un hombre de mediana edad, debió de intuirlo. Me dijo que había una tarifa fija de veinticinco euros entre la Estación Central de Nápoles y cualquier punto de la ciudad. Para cuando el recepcionista del hotel me confirmó que la carrera no debería haberme costado más de quince euros, el taxista se había ido. Luego, esa misma tarde, en la vía Medina, a media manzana del hotel, pasé al lado de una mujer que dormía en el suelo. La mayor parte de su cuerpo estaba tapada con una manta pequeña, pero le asomaban los pies y aquello me recordó a los pies desnudos y sucios de la Virgen María, que tanto habían escandalizado a los primeros críticos de *La muerte de la Virgen* de Caravaggio. Al día siguiente, la mujer se había ido, pero vi a otra mujer sentada cerca de aquel sitio, gritando palabras a los viandantes que probablemente fuesen incomprensibles incluso para quienes hablaran italiano.

Nápoles fue el principio y el fin de los años de exilio de Caravaggio. La primera visita la hizo a finales de 1606, la segunda en 1609, y, en ambas ocasiones, le hicieron encargos de importancia. En octubre de 1606 ya le estaban lloviendo las ofertas y fue bien recibido en los más altos círculos artísticos napolitanos. Una de las primeras obras que completó en Nápoles fue para la recién fundada asociación caritativa del Pio Monte della Misericordia. El cuadro, por el que le pagaron sin demora y que entregó muy deprisa, fue un gran lienzo titulado *Las siete obras de misericordia*. Aún hoy puede verse en la iglesia para la que se encargó, en el centro de la ciudad, justo al lado de la estrecha vía dei Tribunali. *Las siete obras de misericordia* es un cuadro complejo que intenta compilar en un único plano vertical siete viñetas distintas, contrapuntos alegóricos de los siete pecados capitales. En una reproducción, el cuadro parece un

lío congestionado. Pero al natural, con sus más de tres metros y medio de altura, en un pequeño edificio octogonal, es misteriosamente absorbente.

Los protagonistas emergen de zonas de oscuridad para interpretar sus respectivos papeles, y parecen volver a esa oscuridad cuando el ojo de quien los observa pasa a otras secciones del cuadro. A la derecha de la pintura hay una alegoría de la caridad tomada de la antigua Roma: el anciano Cimón alimentado en prisión por el pecho de su hija. El cadáver al que transportan justo detrás de ella (sólo le vemos los pies) representa el enterramiento de los muertos. En primer plano, un mendigo con el torso desnudo, tendido a los pies de san Martín, representa el acto de vestir al desnudo. *Las siete obras de misericordia*, con su abigarrado relato y sus efectos de luz, ejerció una extraordinaria influencia en la pintura napolitana posterior a Caravaggio. Esto se convirtió en una especie de constante en su caso: en todas las ciudades donde vivió, fue una especie de relámpago, una sorprendente pero breve iluminación después de la cual nada volvió a ser lo mismo. Cuando salí de la iglesia a la via dei Tribunali, *Las siete obras de misericordia*, con su movimiento fluctuante y sus marcadas divisiones de luz y oscuridad, parecía continuar en la calle ajetreada.

El día que llegué a Nápoles, vi a unos jóvenes africanos vendiendo camisetas y gorras justo al salir de la Estación Central. Esa tarde, bajé del Castel Nuovo al Castel dell'Ovo, donde unos chicos saltaban desde la carretera a la bahía. Cerca de la entrada al castillo, encontré a un hombre que vendía baratijas. Era senegalés y a veces trabajaba de traductor literario. Hablaba francés, italiano e inglés con fluidez. El proyecto que lo ocupaba en ese momento, dijo, tenía que ver con la presencia africana en Italia. Le pregunté dónde estaban los africanos en Nápoles, y respondió que

tal vez encontrase a algunos en la piazza Garibaldi. Pero añadió que no era un barrio recomendable por la noche.

Esa tarde deambulé por los Quartieri Spagnoli, el populoso barrio de los españoles, donde vivió Caravaggio y donde encontró esa combinación de alta cultura y bajos fondos que tanto le atraía. Las calles del barrio eran estrechas, los edificios, altos; muchas paredes estaban decoradas con grafitis. Era fácil imaginarlo como un lugar donde la vida había sido alegre y ruidosa durante mucho tiempo, un lugar de informalidad y ocultación... el sitio ideal para un hombre huido. Los Quartieri Spagnoli estaban abarrotados esa noche, llenos de residentes, estudiantes y turistas. El camarero de la pizzería donde cené, un joven muy simpático, tenía un tatuaje en el brazo: *veni, vidi, vici*. Era una alusión a Julio César, claro, pero también podía ser, según supe después, una señal de identificación entre los miembros del renaciente movimiento de ultraderecha de Italia, un signo de su nostalgia por el fascismo de Mussolini.

A la mañana siguiente, subí al Museo de Capodimonte, ubicado en la parte norte de la ciudad, en el antiguo palacio de los soberanos borbones de Nápoles y Sicilia. Después de una larga y recta sucesión de salones, llegué a *La flagelación de Cristo* (figura 1), de Caravaggio. Cristo está de pie al lado de la columna, a tamaño natural, y en torno a él hay tres atacantes, dos de los cuales lo sujetan, mientras que el tercero está agachado, preparando un látigo. Como ocurre tan a menudo con Caravaggio, por un lado está la historia representada, pero más allá de ésta, y con frecuencia sobrepasándola, hay una intensificación del ambiente, conseguida mediante el uso de unas sombras artificiales, un fondo simplificado y una paleta limitada de colores. Es una imagen de la injusticia brutal, una imagen que hace que nos preguntemos por qué razón habría que torturar a nadie.

Al salir del museo y bajar por la colina de Capodimonte, mientras paseaba por la ajetreada ciudad al atardecer, me sentía inquieto. Imaginaba que la gente me observaba desde los umbrales de las puertas y las ventanas. Empecé a pensar en que Caravaggio, una vez fugado y en el exilio, no podría contar con una sola noche de descanso reparador, pero también en todas las personas de aquella ciudad que, en ese mismo momento, eran, en algún sentido, visitantes precarios: la mujer de la puerta en la vía Medina, el hombre que vendía baratijas en Castel dell'Ovo, los numerosos jóvenes africanos que vi en la estación del tren.



FIGURA 1. Caravaggio, *La flagelación de Cristo*, 1607.

Nápoles me había procurado dos magníficas pinturas de la última época de Caravaggio, pero mis esfuerzos por ver una tercera se habían visto frustrados. *El martirio de santa Úrsula*, que se supone que es su último cuadro, había sido cedido en préstamo. Decidí partir a Palermo al día siguiente. No estaba viajando en el orden correcto: Caravaggio fue de Nápoles a Malta, y desde allí a Sicilia y, por fin, de vuelta a Nápoles. Pero mi intuición me decía que dejara Malta casi para el final, una culminación lejana para un viaje soñado.

La noche había caído cuando volví a mi habitación en el hotel. A mis pies se extendía la ciudad, con sus casas agolpándose en la oscuridad, sus luces brillantes extendiéndose como una nube de luciérnagas hasta el borde del agua, con sus ferris y sus cruceros, detrás de los cuales estaban, en casi total oscuridad, la bahía de Nápoles, el monte Vesubio, la isla de Capri y el mar Mediterráneo.

3

El Oratorio de San Lorenzo, en la via Immacolatella de Palermo, está rodeado por un laberinto de calles tan estrechas y enmarañadas que llegué muy cerca del edificio sin verlo. Me equivoqué dos veces de calle antes de encontrar, por fin, la entrada. En el altar mayor de la capilla de este oratorio estuvo expuesto durante siglos *La Natividad con san Francisco y san Lorenzo*. Es probable que Caravaggio lo pintara en 1609, aunque el estilo más bien conservador (los elementos de la composición recuerdan a una obra muy anterior, *La vocación de san Mateo*), así como la escasa documentación plantean dudas sobre la fecha. Lo que es seguro es que se pintó antes de 1610 y que fue uno de los tesoros de Palermo hasta que, la noche del 17 de octubre de 1969, alguien lo sacó de su marco y ya nunca volvió a verse.