

LETRILLAS



ILUSTRACIÓN
DIEGO
CHACÓN



POLÍTICA

¿Qué fue una nación?

E

JUAN CLAUDIO DE RAMÓN

Es frecuente, en los estudios sobre nacionalismo, distinguir entre naciones cívicas y étnicas. Aunque se trata de una distinción puesta en cuarentena por varios estudiosos, es indudable la vigencia de la oposición en el *mainstream* de los comentaristas. Seguramente tiene su primera formulación explícita en el famoso opúsculo de Ernest Renan “¿Qué es una nación?”, basado en una conferencia que impartió en La Sorbona en 1882. Renan establece una divergencia entre dos modelos de nación: el alemán o étnico (aunque no lo refiere por este nombre) basado en el duro mineral de la raza, el credo o la lengua; y el

francés o cívico, que consiste en la reunión voluntaria de ciudadanos que suscriben valores comunes, y que Renan define famosamente como “un plebiscito diario”. Si el primero se tiene como subproducto de las invasiones napoleónicas, responsable del despertar de pueblos por toda Europa, el segundo se considera hallazgo de la Revolución francesa, como necesario soporte de la nueva legitimidad que es transferida desde el monarca a la ciudadanía.

La idea de una nación cívica es útil porque mitiga la mala conciencia que genera el uso de un concepto al que cabe imputar las mayores tragedias del siglo pasado. No es difícil ver en el concepto de patriotismo constitucional de Habermas el eco del plebiscito diario de Renan, que también resuena en la conocida acuñación de Ortega: una nación es un proyecto sugestivo de vi-

da en común. El problema es que una relectura de Renan detecta una enorme dosis de oportunismo político, hasta el punto de que la diferencia entre naciones cívicas y étnicas se vuelve borrosa y artificial, por no decir farisaica. Como metáfora, el plebiscito diario tiene poco poder normativo: bien mirado, nacemos todos en el seno de una comunidad política dada que nos precede. No la escogemos, y cuando esta muta suele ser por la fuerza o el designio de instancias que nuestra voluntad no controla, como una guerra o un tratado internacional. Alguna vez un colectivo es consultado de manera reglada, a través de un referendo, pero en ningún caso se trata de un asenso que se renueve todos los días, e incluso en el momento de optar se escoge entre naciones con un formato previo: nunca nos es dado el poder de crear una asociación nacional *ex novo*; nacemos *in media res*, con el beneficio de escoger a nuestros gobernantes, si vivimos en democracia, pero sin la posibilidad de elegir a quienes serán nuestros conciudadanos o modificar al gusto una sustancia cultural que nos precede y envuelve. Y tampoco la nación puede ser ya un proyecto sugestivo de vida en común, más allá de la trivialidad de que todos cooperamos para maximizar el bienestar comunitario. La nación no es un club de aventura: nuestras empresas son personales y las acometemos en una compañía no determinada por el pasaporte.

A las flaquezas conceptuales de un concepto meramente voluntarista de nación se suma la tacha de hipocresía. Esto es: el olvido selectivo de factores étnicos emboscados en tradiciones pretendidamente liberales. Es de todo punto asombroso, por ejemplo, que Renan niegue que la nación francesa esté basada en la lengua: “Un hecho honorable para Francia es que nunca ha intentado conseguir la unidad de lengua usando medidas de coerción.” Es sencillamente falso. Los conspicuos (y fructíferos) esfuerzos del gobierno de París por hacer del francés la lengua única de la República son conocidos y están perfectamente documentados.

Desde que el famoso censo presentado por el abate Grégoire a la Convención en 1794 revelara que solo un octavo de los franceses hablaba la lengua de l'Île de France y recomendase "aniquilar el *patois* y universalizar el uso del francés [...] para fundir a todos los ciudadanos en la masa nacional", la República francesa no ha ahorrado esfuerzos por lograr la indivisibilidad del Estado sobre la unificación lingüística. Una tarea, por cierto, que le llevó unos ciento treinta años, como prueba el hecho de que aún durante la Primera Guerra Mundial muchos soldados franceses tuvieron dificultades de comprensión mutua durante el asalto a las trincheras enemigas. (Los interesados en el proceso de aplanamiento lingüístico de Francia pueden consultar *Le pouvoir politique et les langues*, de Jean-William

nico de ese territorio fronterizo incorporado al Segundo Imperio Alemán. Y en los albores de la Edad Moderna no faltaron ejemplos de exclusión por motivos religiosos, desde la expulsión de los judíos y moriscos en España hasta los intentos de Inglaterra de ahormarse como nación protestante privando a los católicos de derechos civiles durante el siglo XVIII y buena parte del XIX. Como recuerda Anthony Marx en *Faith in nation*, "Solo después de que la exclusión hubiera forjado la unidad pudo el poder central consolidarse y fundar la democracia liberal, estando la unidad ya descontada [...] Las naciones beben de las aguas del río Lete, disipando sus recuerdos, antes de renacer en el Hades de la modernidad."

Podría pensarse, no obstante, que lo que una vez fue excluyente puede

arraigo. La página de sus *Discursos a la nación alemana* donde Fichte dejó escrito en 1808 que cada lengua específica debía tener su nación específica sigue teniendo lectores entusiastas. En definitiva: por debajo de la corteza de una nación cívica, sigue latiendo la pulpa de una nación étnica: el anhelo de que la ciudadanía sea algo más que la participación en valores políticos culturalmente neutros. La proliferación de partidos xenófobos y el nacionalismo rampante que cosecha buenos resultados electorales en Europa dan triste noticia de ello.

Y, sin embargo, el simple hecho de que el etnicismo no ose decir su nombre legitima la creencia de que el pluralismo cultural se va asentando como pilar cardinal de nuestra convivencia. Los intentos de asimilación son rechazados, tanto como se combate el empeño en levantar nuevas fronteras políticas y cada vez más gente parece estar de acuerdo con Richard Rorty en definir el progreso moral como un incremento en nuestra capacidad para ver más y más diferencias entre los seres humanos como irrelevantes. La aparente futilidad de la distinción entre nación étnica y nación cívica puede resolverse así: hoy a toda nación cívica la llamamos Estado y toda nación sin Estado es hoy nación étnica. (Los resabios de etnicismo en nuestra concepción del Estado deben ser rechazados. En los Estados con más de una lengua con tracción política, esto solo puede hacerse con estrategias plurilingües inteligentes que no ahoguen el beneficio de una lengua común; España, en este sentido, está a medio camino de lograr un verdadero laicismo lingüístico; peor balance presentan las comunidades donde los nacionalismos periféricos se entregan a una condenable purga de su pluralidad idiomática.)

Hobsbawm pensó que el mero hecho de que los historiadores estuvieran haciendo historia del nacionalismo como tal, y no solo de las naciones, indicaba que se trataba de un fenómeno que ya había alcanzado su cénit y agotado su virtualidad. Las naciones fue-

La nación no es ya un proyecto sugestivo de vida en común. Tampoco es un club de aventura: nuestras empresas son personales y las acometemos en una compañía no determinada por el pasaporte.

Lapierre.) Todavía hoy los guardianes de la República velan por evitar el avivamiento de cualquier ascua de diversidad lingüística: el primer ministro Valls ha advertido a los independentistas corsos que la única lengua oficial en Francia es el francés. Admírese o repruébese este formidable empeño en derribar la torre de Babel, factor de progreso o crimen cultural: el caso es que la lengua es un marcador étnico y la serie conocida de medidas coactivas para lograr la unidad de lengua debería bastar para cancelar las credenciales cívicas del cualquier nacionalismo.

En realidad, a todos los nacionalismos les gusta presentarse como cívicos. Es verdad que en su momento fueron desacomplejadamente étnicos. El propósito inconfesado de Renan es privar de fundamento a la anexión de Alsacia-Lorena en 1871 tras la guerra franco-prusiana, que se había querido basar en el supuesto carácter germá-

luego ser inclusivo. La nación étnica sería la fase de crisálida antes de la eclosión de la nación liberal o cívica. Parece confirmarlo el principio de pluralismo que se consagró en las constituciones de posguerra. El problema es que no todos los marcadores étnicos son vistos de igual manera. La raza o la religión ya no son en Occidente motivos respetables para fundar la unidad nacional. La lengua, en cambio, ha llegado a nuestros días en excelente estado de forma. Lo demuestra que los nacionalismos europeos sigan siendo eminentemente lingüísticos; las comunidades que hoy quieren alzarse como Estados mantienen sospechosos lazos de hermandad de lengua: para sus propósitos es necesario poner en planta laboriosos programas de asimilación lingüística o luchar contra el bilingüismo que muchos ciudadanos asumen como algo natural allí donde existe más de una lengua con

ron conceptos útiles en el pasado, cuando hubo que pasar de la soberanía dinástica a la popular; en el lugar que ocupaba el monarca legitimando el ejercicio del poder se entronizó a la nación. Cuando los que hasta entonces habían sido súbditos pasivos fueron invitados a hacer política, se los hechizó para imaginarse como comunidad nacional. Asentado hoy el ideal democrático, es dudoso que la nación conserve un significado respetable. Un vistoso jarrón, legado de nuestros tatarabuelos, que no sabemos bien donde poner, pues sentimos que no describe adecuadamente el complejo nudo de sentimientos, afinidades y parentescos que componen hoy nuestra identidad. Y los nacionalistas serían como esos anticuarios que gustan de vivir entre muebles *carrinclones* e imponen que el jarrón siga ocupando el cen-

tro de la sala de estar. Aunque quizá una imagen más perfecta para definir la nación sea la de la escalera de Wittgenstein: aquella que se usa para subir a un sitio —en este caso la democracia—, luego de lo cual se puede derribar de una patada desde la cima. La comunidad política es inextinguible; la nación como una de sus encarnaciones históricas, no lo es. Por supuesto, el nacionalismo nos acompañará todavía un tiempo: un epifenómeno puede tardar décadas, incluso siglos, en sofocarse del todo. Y nos podemos ofuscar cargando sobre nuestras espaldas pesados cadáveres conceptuales, pero más pronto que tarde aprenderemos a caminar ligeros con ideas más funcionales. Europa, el lugar que vio amanecer la nación, lleva décadas intentando ser también el continente que primero aprenda a vivir sin ella. El reto es des-

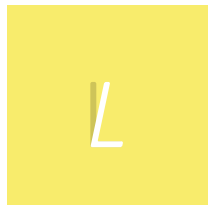
comunal: inventar una nueva forma de unidad que no se parezca a ninguna de las dos unidades que la humanidad ha conocido fuera de la pequeña escala de la ciudad: la imperial y la nacional.

En su opúsculo Renan aconsejaba maliciosamente olvidar los pecados cometidos si se quería salvaguardar el relato nacional. El olvido no puede ser nunca absoluto: siempre habrá honestos indagadores del pasado que nos expliquen que para llegar hasta aquí hubo más de una invitación al destierro. Nacemos en un barco que se hizo a la mar hace tiempo; no podemos deshacer ni olvidar su derrota. Pero sí podemos evitar quebrar a hachazos la cubierta y trabajar para tener una tripulación cada vez mejor avenida en una nave cada vez más habitable. —

JUAN CLAUDIO DE RAMÓN (Madrid, 1982) es ensayista y diplomático.

CINE ROSEBUD

Felicidad japonesa



**VICENTE
MOLINA FOIX**

La película empieza en la cama donde una pareja joven desvestida se despierta en actitud amorosa, pero no hay voluptuosidad en ese

arranque ni en el resto de *Nuestra bermana pequeña*; Hirokazu Koreeda es como director recatado, y las turbulencias eróticas, los deseos, las infracciones de la moralidad convencional, que no faltan nunca en su obra, forman una sustancia dramática esfumada, enunciada a veces y nunca explícita. Koreeda es un gran poeta del *understatement*.

Al lecho le sigue el velatorio, y al duelo la comida, componentes de un ciclo natural que su cine explora insistentemente, dentro del marco, a veces astillado, de la familia. En este último y excelente filme, la muerte que do-



mina los nimios acontecimientos es la de un padre de dos familias que rompió con su primera esposa, madre de tres hijas, y tuvo una cuarta con la segunda, cuya viudedad da pie a unos iniciales quince minutos de metraje ceremoniosos y levemente sarcásticos. Lo que enseguida advierte el espectador es que la acción se va a desarrollar en un claustro femenino, el de las tres hermanas adultas, que acogen en él a la hermanastra de quince años, no tanto por caridad como por provecho: en esa muchacha dulce, bella y sensata ven algo así como la rectificación de sus propios padres fallidos, el hombre que las dejó tiradas y la mujer abandonada que las abandonó a ellas mismas. La aparición tardía de la madre de las tres hermanas mayores, a propósito de otro rito fúnebre, la muerte de la abuela, da pie a un abanico de escenas de delicado humorismo que desembocan, sin estridencia, en el conmovedor diálogo y acto de comprensión de la hermana mayor Sachi respecto a esa madre esquiva y ligera de cascos.

Como en su obra maestra *Still walking* (2008), la trama argumental se teje en torno a un personaje ausente y fallecido; en esta, como se ha dicho, el padre fantasma de dos hogares, en aquella Junpei, hijo primogénito de la familia protagonista, que se ahogó accidentalmente, marcando con su muerte a sus padres (ancianos en el presente del relato) y hermanos, que, ya casados, pasan con sus propios hijos de corta edad un día en el hogar paterno de la ciudad costera de Kamakura, en un movimiento inverso al que se producía en el clásico de Ozu *Cuentos de Tokio*, donde eran los ancianos quienes visitaban a sus hijos mayores en la capital. Hay que decir que a Koreeda se le adjudica el papel de heredero del trono estilístico del gran Ozu, pero yo opino que esa estirpe tiene en el cine japonés actual otros aspirantes de talento; el director, sin eludir la parentela con su compatriota, se reclama más cercano a Víctor Erice y Ken Loach, rara pareja.

Nuestra hermana pequeña seduce desde principio a fin como sutil estampa de relaciones y comportamientos, y el lirismo que es sello de Koreeda no tiene en este caso brotes de alto calibre como era en *Still walking* la estremecedora secuencia de la mariposa que entra en la casa de noche y es perseguida por la madre (la extraordinaria actriz Kirin Kiki, que hace un breve papel aquí, después de su rutilante protagonismo en *Una pastelería en Tokio* de Naomi Kawase), convencida de que en ese mínimo volátil está el espíritu de su hijo ahogado. Tampoco incurre el director en los toques de inocencia macabra de otro estupendo título suyo, *Nadie sabe*. La nueva vida de las tres hermanas Koda con la pequeña Asano transcurre por cauces de comedia pastoral —la importancia que

ma el pelo, las tranquiliza con su candor y las ayuda con su clarividencia.

La comida tiene en el cine de Koreeda una sensualidad inusitada, que trasciende la formalidad ritual que se veía en Ozu o el simbolismo de clase, tan zumbón, de tantas películas de Chabrol. Es memorable el pregenérico de *Still walking*, en que madre e hija pelan rábanos y zanahorias en primerísimos planos y van cocinando los distintos platos de la comida familiar mientras revelan la morfología de los comensales. También las apatencias insatisfechas de los hermanitos separados de *Milagro* o el hambre pura y simple de los niños abandonados de *Nadie sabe* cobraban un relieve singular. En *Nuestra hermana pequeña* los avatares del restaurante que va a cerrar y dejar de servir sus emparedados de pececillos, la gula im-

Las turbulencias eróticas, los deseos, las infracciones de la moralidad convencional, que no faltan nunca en su obra, forman una sustancia dramática esfumada, enunciada a veces y nunca explícita. Koreeda es un gran poeta del *understatement*.

tienen los frutos del ciruelo y su intoxicante licor— y desdicha benigna incluso en lo mortuario, siendo siempre lo esencial la pintura, de pintada suave aunque precisa, de lo cotidiano: el fútbol de los escolares, la epifanía de los fuegos artificiales, la llegada a puerto de los alevines que todos quieren devorar en un extraño preparado culinario, y sobre todo el día a día de las hermanas, en el que cada una tiene su papel bien definido, Yoshino la simpática presumida, Chika la atolondrada dependiente en una tienda de prendas deportivas, y la mayor Sachi (gran actriz Haruka Ayase) encallada en una relación amorosa con un pediatra casado sobre un fondo, interesantísimo, de las rutinas del hospital donde Sachi trabaja en cuidados paliativos. La pequeña Suzu las observa y les to-

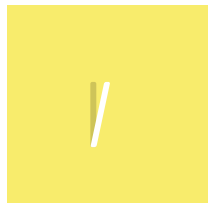
pertinente de la hermana Yoshino, la fascinación generacional con el aguardiente de ciruelas son episodios de una felicidad amenazada que, en su robusta simpleza de cocina casera, produce a los personajes del filme un gozo inmediato que nos transmiten.

Lástima que el director tenga tan mal oído para la banda sonora de sus películas. Es música melódica y occidental, por así decirlo, y sobra casi siempre. En *Nuestra hermana pequeña* está llevando a algunos a proclamar que Koreeda ha caído víctima del sentimentalismo. Nada más lejos de la realidad de su lacerante mirada compasiva. Pero las cuerdas melifluas de la compositora Yōko Kanno son un tormento. —

VICENTE MOLINA FOIX (Elche, 1946) es escritor. Su libro más reciente es *Enemigos de lo real* (Galaxia Gutenberg, 2016).

LITERATURA

Imre Kertész, un inconformista



**GUADALUPE
NETTEL**

Imre Kertész estuvo en un campo de concentración de los quince a los diecisiete años. *Sin destino*, su obra más importante, es la historia autobiográfica de un adolescente deportado por los nazis que recorre los campos de Auschwitz y Buchenwald. Para su enorme fortuna, un hombre mayor, un prisionero, lo tomó bajo su protección y le enseñó las reglas básicas de la sobrevivencia: aunque solo tengas un pedazo de pan, adminístralo y come tres veces al día; nunca dejes de asearte, pues la higiene otorga autoestima; jamás olvides que eres un ser humano. Las páginas de *Sin destino* son inusualmente ágiles, están impregnadas de una ligereza casi incongruente con la historia que nos cuenta, y hay un misterio que recorre la novela y que no se resuelve hasta las últimas páginas.

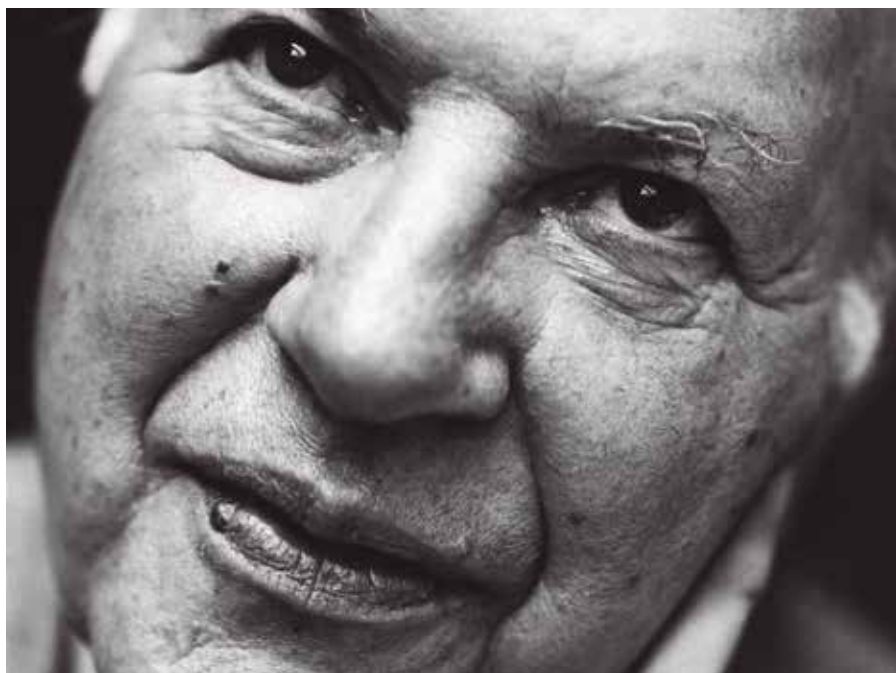
Kertész tardó diez años en escribir sus recuerdos. Al principio sintió una culpa anquilosante, parecida a la que motivó el suicidio de Primo Levi, y a la de tantos otros sobrevivientes, la culpa de seguir con vida mientras que otros murieron. “Acabamos por interiorizar la sentencia de muerte que teníamos encima. Yo vivo con el campo cada día de mi vida”, aseguraba. Y, aunque terminó por reponerse, nunca pudo permitirse la idea de dar la vida a otro ser humano. En *Kaddish por el hijo no nacido* explica largamente su imposibilidad de ser padre.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Hungría fue anexada al bloque socialista. El nazismo y el estalinismo constituían para Kertész dos

caras de una misma moneda, y le permitieron encontrar su tema principal, es decir, la disección minuciosa de la actitud conformista, la inercia y la sumisión con que la mayoría de los seres humanos aceptamos lo inaceptable: “Yo he explicado cómo un solo policía rural se llevó a decenas y decenas de judíos al campo de exterminio. Todos obedecemos. A nadie se le ocurrió rebelarse. Cuando nos notificaron que a mi padre lo habían destinado al campo, ¿qué hicimos? ¡La familia lo despidió y le preparamos la maleta!” Aunque el escenario habitual de sus novelas eran los Estados totalitarios, esa reflexión puede extenderse al resto de la sociedad, particularmente en países donde el abuso de poder, la impunidad y la carencia de garantías individuales son moneda corriente. Es verdad que en la Alemania nazi hubo solo una revuelta de Sobibor, pero el hecho de que haya existido nos autoriza a apropiarnos de esa experiencia.

Así, el título de la primera novela de Imre Kertész sugiere que somos seres sin un destino determinado: “en cada minuto, en cada momento de la vida se pueden cambiar las cosas. El conformista que asume los hechos por absurdos que sean, y se adapta a ellos, pierde su libertad, porque se convierte, en mayor o menor grado, en víctima o en verdugo”. En las entrevistas procuraba dejar claro que para él todos tenemos la facultad de cambiar el curso de nuestra existencia, la libertad de ser felices a pesar de las circunstancias, incluso en un campo nazi. He ahí la clave de la ligereza que ilumina las páginas de su extraordinaria novela. “Siempre me ha tocado vivir el lado negativo de la vida, la tarea que me he impuesto ha sido transformar toda esa negatividad en creatividad.” Esa tarea, llevada a cabo con tenacidad y entereza, pero a la vez con una enorme humildad, influyó en el jurado que le otorgó el Premio Nobel en 2002.

En una autobiografía posterior llamada *Dossier K.*, Imre Kertész aborda con un conmovedor sentido del humor, no exento de sabiduría, diferentes cuestiones de su vida, sus padres, sus amoríos, sus dilemas morales. “Mi vida no se reduce a haber subido a un autobús a los quince



que me llevó a los campos de concentración.” La obra de Kertész tardó mucho tiempo en ser reconocida. Hungría no quería saber nada de su pasado nazi e ignoraba ese tipo de testimonios. Incluso después del Nobel volvió a sufrir, en su propio país, actos de violencia. Sus compatriotas antisemitas quemaron sus libros en la calle.

A pesar de lo que podría esperarse, la obra de Kertész no está animada ni por la amargura ni por el resentimiento. Para él, la Shoah “se trata de una crisis moral y espiritual de Occidente, el piélago donde se hundieron los valores que habían sustentado la civilización europea durante siglos”. Y no cesaba de advertirnos sobre esta cuestión aterradora: los campos no dejaron de existir porque la humanidad, tras reflexionar al respecto, se diera cuenta de que eran inaceptables, dejaron de existir porque los aliados ganaron la guerra y también tuvieron su versión soviética con el gulag. Aunque la descubrió muchos años después, porque sus libros estaban proscritos en la Hungría socialista, el autor de *Sin destino* encontró en la obra de Hannah Arendt un eco a su pensamiento, en particular en su teoría sobre la banalidad del mal. “Lo verdaderamente inexplicable no es el mal sino el bien”, decía Kertész.

La obra de Imre Kertész conoce a fondo al género humano con sus innumerables contradicciones y sus debilidades. Invita a responsabilizarnos de nuestro destino como individuos y como sociedad. Su invitación no es hija del reproche ni del rencor, sino de esa naturaleza inusualmente generosa que caracterizaba a este escritor. El pasado 31 de marzo murió un hombre imprescindible para nuestro tiempo, un autor cuyos libros habría que volver y volver a leer, hasta incorporar y hacer nuestras las preguntas actuales y pertinentes que nos plantea. —

GUADALUPE NETTEL es narradora y ensayista. Su libro más reciente es *Después del invierno* (Anagrama, 2014).



MÚSICA

Los irremplazables



RODRIGO FRESÁN

o cuenta Bob Mehr en uno de los muchos/demasiados momentos tristemente desopilantes o alegremente desgarradores del recién aparecido *Trouble boys: the true story of The Replacements* (Da Capo). La banda de Paul Westerberg se encuentra grabando lo que sería su cansado y vencido y magistral autorréquiem, *All shook down* (1990); y en el estudio de al lado está Bob Dylan (alguna vez otro chico de Minnesota) haciendo lo suyo. Dylan los escucha, se acerca, y se presenta con un “Mi hijo los idolatra... Ustedes son R.E.M., ¿verdad?”

Luego se sabrá que hubo algo de malicia por parte de Dylan (quien sabía perfectamente quiénes eran esos). Y que The Replacements se vengarán de su héroe registrando un “Like a rolling pin” a todo volumen sin saber que Dylan está ahí, a sus espaldas, y les dirá: “Tranquilos. No pasa nada. Está muy bien. Suena a Hendrix.”

Pero más allá de equívocos y bromas, hay algo de apropiado en la anécdota: a lo largo de los ochenta, R.E.M. fueron una especie de The Beatles que hacían todo bien mientras que The Replacements (a los que algunos proponían como contracara Rolling Stones) fueron más bien unos geniales The Kinks a los que todo les salía mal. En realidad, The Replacements solo se parecían a sí mismos porque difícilmente alguien querría ser como ellos. También es cierto que R.E.M. es ya parte de la historia pasada mientras que The Replacements son cada vez más queridos por fans e hijos de fans que juran por sus canciones y por su leyenda.

Cuarteto de Minneapolis en activo entre 1978 y 1990 con siete álbumes y algún EP, compuesto por un comando de entonces auténticos delincuentes juveniles y músicos más que autodidactas: un conserje (Paul Westerberg), un adicto disfuncional (el fallecido e imprevisible guitarrista genio-*savant* Bob Stinson), un chico duro de trece años (su hermano, el saltarín bajista Tommy

Stinson) y Chris Mars (el más civilizado de todos salvo cuando decidía transformarse en el siniestro y apocalíptico Payaso Pappy). The Replacements –The “Mats” para los iniciados, saliendo de la versión beoda/fonética del asunto en alguna entrevista radial: “Nos llamamos The Placemats”– anunciaban sus intenciones ya desde su nombre, que empezó siendo aún más ruinoso: The Impediments. Apelativo que cayó en desgracia luego de que se les prohibiese volver a actuar en la zona tras presentarse para su debut en el sótano de una iglesia, en una reunión de Alcohólicos Anónimos, completa y total y absolutamente borrachos.

Hermosos perdedores y triunfales derrotados y botes contra la corriente, The Replacements –como Francis Scott Fitzgerald, nacido cerca de ellos y compañero espiritual en el peligroso arte de vaciar botellas de alcohol de alta graduación– hicieron peor todo lo que podía hacerse mal. Sí, The Replacements como arma de auto-destrucción masiva. También –como el autor de *El gran Gatsby*– The Replacements han sabido disfrutar de un segundo acto póstumo y demasiado tardío. Antes, destruyeron autobuses de gira y habitaciones de hotel, insultaron a ejecutivos de discográficas, sabotearon sus actuaciones en *Saturday Night Live* y sus videos para la MTV, torturaron a compañeros de gira como Tom Petty (quien los admiraba pero acabó harto de ellos), arruinaron (o hicieron legendarios) conciertos con un repertorio de *covers* delirantes que incluían a “Hello, Dolly!” ante el éxtasis de una audiencia que aplaudía demasiado sus caídas libres, vendieron mucho menos de lo que les correspondía y ocuparon sin que existiese rival o pretendiente con ánimo derrocador el trono de “mejor peor banda de rock” o de “peor mejor banda de rock”. También inventaron el punk melódico/melancólico y el garage de-luxe y el *lo-fi* de autor con la etiqueta de *power trash* (inspirando a inteligen-



A lo largo de los ochenta, R.E.M. fueron una especie de The Beatles que hacían todo bien mientras que The Replacements fueron más bien unos geniales The Kinks a los que todo les salía mal.

tes como Ryan Adams y a Wilco y a Elliott Smith sin por eso dejar de ser fans confesos y orgullosos de Yes, Rod Stewart, Roger Miller y Kiss); anticiparon el *grunge* de Nirvana (quienes empezaron soñando un “queremos ser más grandes que The Replacements”, *Nevermind* sale del título de un *track* del *Pleased to meet me* de The Replacements y, sí, Kurt Cobain y Westerberg una vez compartieron ascensor pero no se dirigieron la palabra); enamoraron a las tribus de los *colleges* norteamericanos (y a Winona Ryder, quien se convirtió en valedora/paladín de la banda); fueron portada de *The Village Voice* (edición menos vendida de ese año) y de *Musician* y de *Rolling Stone*; firmaron himnos *angst*-generacionales o *torch songs* para moscas de bar como “I will dare”, “Unsatisfied”, “Here comes a regular”, “Can’t hardly wait”, “Achin’ to be”, “Bastards of young”,

“Left of the dial”, “Within your reach”, “Answering machine”, “Skyway” y ese sentido *valentine* a un hermano de mala sangre con gran mala estrella “Alex Chilton”; y se dieron el capricho de bautizar su obra maestra como... *Let it be*. Y para cuando quisieron ser exitosos y hacer buena letra, ya era demasiado tarde: porque solo se los quería como *outsiders* fuera de la ley.

Hasta ahora existía una tan apasionada como poco objetiva biografía oral/coral (*The Replacements. All over but the shouting: an oral history* de Jim Walsh), una *memoir* de adolescente fascinado de Colin “The Decemberists” Meloy para la colección 33 1/3 acerca de discos legendarios (sobre *Let it be*), una “historia fotográfica” que los muestra en todo su esplendor *etílico-destroyer* y recupera looks que van del no look al tocar en pañales o con vestidos de mu-

jer o con las cejas afeitadas/pintadas (*The Replacements: waxed-up hair and painted shoes* recopilado por Dennis Pernu), un DVD *on the road* de Paul Westerberg donde se recuerda sin ira pero con amargura (*Come feel me tremble* dirigido por Rick Fuller y Otto Zithromax –alias de Westerberg– con el aporte de filmaciones cedidas por el público), y una película documental (*Color me obsessed: a film about The Replacements* de Gorman Bechard) donde ellos no aparecen ni se oye su música y lo único que se ve y escucha son los testimonios de colegas, exjefes y exempleados y exnovias y exesposas, periodistas, compañeros de batallas, músicos y adoradores que insisten una y otra vez en que la banda cambió sus vidas y los ayudó a no suicidarse (o que en más de una ocasión quisieron matarlos). Muchos de ellos, allí, lloran lágrimas emocionadas al recordarlos y los ubican, en los altares de sus adolescencias disfuncionales, a la altura de J. D. Salinger y de sus propias familias.

Mehr desata nudos y ata cabos y –con simpatía pero sin sucumbir a la seducción de estos monstruos, admitiendo la fe pero cuestionando la religión, celebrando la fiesta pero también advirtiendo de la posterior resaca– por fin cuenta y canta la saga en una de las mejores y más divertidas y angustiantes rock-biografías de los últimos tiempos. Y lo hace –con la colaboración de sobrevivientes– iluminando con luz de interrogatorio a fondo las oscuridades del escurridizo y misántropo Paul Westerberg: acaso uno de los personajes más apasionantes a la hora de diseccionar ese animal que es el gran *songwriter* americano (su posterior tránsito como solista ha resultado ser tan incierto y espasmódico y brillante como el de The Replacements) a la vez que una malísima excelente persona. Alguien capaz de cantar que odia la música “porque tiene demasiadas notas” en su primer disco para –demasiadas frustraciones y cambios de timón y cambios de personal después– despedir y despedirse de su banda, sin aviso, en un concier-

to en el Grant Park de Chicago, el 4 de julio de 1991, solicitando que “alguien se haga cargo del volante”.

Tanto después –varias recopilaciones más tarde, nunca *greatest hits* y siempre *best of*, una de ellas con algo que se parece mucho al Titanic en su portada– el año pasado, los sobrevivientes de The Replacements se reunieron para gira internacional (que llegó a traerlos a festivales veraniegos de España) que les permitió disfrutar de su mito certificable y su legado certificado e hizo pensar en una resurrección por fin exitosa. Pero la alegría y el chiste duraron poco, retornaron los viejos problemas y se volvieron a separar. En cualquier caso, nadie explica a The Replacements mejor que Westerberg cuando, en las últimas páginas de *Trouble boys*, resume y destila con estilo: “Fuimos pioneros y los pioneros nunca se llevan el premio. Pero alguien tiene que empezar para que otros sigan y lo ganen... Estuvimos cinco años adelantados a nuestro tiempo, estuvimos diez años atrasados a nuestros tiempos.”

Semanas atrás, Paul Westerberg y Juliana Hatfield sacaron un muy bonito CD, como corresponde, elogiado por la crítica y con escasas ventas, bajo otro nombre que lo dice todo: The I Don't Cares. Allí, en el resignado final, en “Hands together”, Westerberg admite que “Los sueños que alguna vez tuve ahora están demasiado aburridos como para volver.” La primera canción se titula “Back” y allí Westerberg canta: “He vuelto, si me recibes. / Si me recibes tal como soy.”

Por supuesto que sí.

Pero, siempre, manéjeselo con cuidado.

Y, niños, no intenten hacerlo en vuestros hogares y, mucho menos, en vuestras futuras carreras y trabajos más o menos armoniosos o desafinados. –

RODRIGO FRESÁN (Buenos Aires, 1963) es escritor. Su novela más reciente es *La parte inventada* (Literatura Random House, 2014).



PINTURA

Del color a la cinética



PAULA ARANTZAZU RUIZ

ividir el color para encontrar la luz, para dotar de “la máxima luminosidad a la materia oscura”, dirá Angelo Morbelli, uno de los principales artistas del Divisionismo,

corriente pictórica posimpresionista del Novecento que se ha categorizado habitualmente como una versión localista del puntillismo francés. Ciertamente, varios pintores del Divisionismo se formaron en París, pero los nombres del primer gran movimiento artístico de la Italia del Resurgimiento encontraron en esa técnica basada en la radical descomposición cromática en el lienzo tan solo una herramienta con la que plasmar sus diferentes aspiraciones artísticas. A unos esa urgencia por capturar la luz al óleo les condujo hacia la mística ermitaña; a otros, a retratar los cambios socioeconó-



CONFERENCIA ZYGMENT BAUMAN EN MURCIA

El filósofo polaco imparte una conferencia en el festival SOS 4.8, que se celebra los días 6, 7 y 8 de mayo en Murcia.



micos de una Revolución industrial en ciernes. Algunos, los últimos, incluso abrazaron con fuerza el monstruo mecánico del progreso. ¿Cómo se puede conciliar, así pues, bajo un mismo movimiento la poética alpina de Giovanni Segantini, las fantasías alegóricas de Gaetano Previati, el retrato de los conflictos urbanos que pintaron Giuseppe Pellizza, Emilio Longoni o Morbelli con la entrega hacia la velocidad que practicaron futuristas como Giacomo Balla o Umberto Boccioni, otrora creyentes del Divisionismo?

En la Fundación MAPFRE de Madrid ahondan en ese interrogante con *Del Divisionismo al Futurismo. El arte italiano hacia la modernidad*, cuyas ochenta obras del Ottocento y Novecento nos guían de una corriente artística hacia la otra en un trayecto del campo a la ciudad, del paisaje a los espacios íntimos y simbólicos y de ahí al ruido de la calle. La muestra se inaugura con un prodigio del Divisionismo, *Alba* (1891), de Morbelli, y se clausura con un imprescindible del Futurismo, *La rivolta* (1911), de Luigi Russolo; dos cuadros cuyas divergencias estéticas explican por sí solas la multitud de transformaciones que se vivieron durante las dos décadas que separan a uno del otro. El recorrido cronológico resulta, en este sentido, inevitable, pese a que en el segundo tramo de la muestra las estampas glaciales de Longoni (*Ghiacciaio*, 1906) comparten espacio con cuadros más tardíos como *Battello sul Lago Maggiore* (1915), también de Morbelli.

Muchos de estos paisajes escapistas bordean el simbolismo, sobre todo en las obras de Segantini. El autor, el primero de los divisionistas tras ser apadrinado por Vittore Grubicy, pintor, marchante y mecenas del movimiento, transformará esos horizontes en una mística de la naturaleza, recuperando la montaña como la imagen de la trascendencia. Al descender, no obstante, de las cumbres del Trento hacia las regiones del Po, esos pintores descubrieron otra realidad. Longoni fue condenado por instiga-

MÚSICA INDIE ESPAÑOL EN MADRID

El festival Tomavistas de Madrid reúne los días 20, 21 y 22 de mayo a grandes bandas del indie español como Triángulo de Amor Bizarro, Tachenko, Perro o Grupo de Expertos Solynieve.



CINE DOCUMENTAMADRID 2016

La Cineteca del centro cultural Matadero celebra del 27 de abril al 8 de mayo el festival de cine documental DocumentaMadrid.



EXPOSICIÓN LAS CELDAS DE LOUISE BOURGEOIS

El Museo Guggenheim de Bilbao expone desde el 18 de marzo hasta el 4 septiembre varias obras de la serie "Celdas" de la artista francesa.



ción al odio de clase después de que *Riflessioni di un affamato* (1894) apareciera en la portada del diario socialista *La Lotta di classe* el 1 de mayo de ese año. Pellizza, por su parte, también se obsesionó con retratar la verdad de los trabajadores. “Siento que ahora ya no es la época de hacer arte por el arte, pero sí el arte para la humanidad”, escribe a Morbelli en 1895, mostrando en esas palabras su afinidad por la utopía socialista. No hay que pasar por alto que Pellizza pintó el gran retrato sobre el proletariado del siglo xx, *Il Quarto Stato* (1901), emblema de la clase obrera y conocida obra desde que Bertolucci la utilizara para *Novecento* (1976).

En paralelo, los cuadros alegóricos de Previati ayudan a dejar atrás el canon del realismo —de *Le danze delle ore* (1899) a *Assunzione* (1901-1903) o el *Frittico La Danza (Pastorale)*, *Notturmo*, *Il Vento (Fantasia)* (1908)—, pero sin duda es Giacomo Balla el resorte por el cual la pintura italiana entra en una nueva era. En cierto modo, el Divisionismo funciona como corriente que une el siglo fotográfico (xix) con el cinematográfico (xx), lo óptico y cromático con lo cinético, y en Balla esas tensiones convergen y transforman su figura en maestro para los epígonos futuristas. Todo eso se encuentra en *Compenetrazione iridescente n. 4* (1912-1913), pieza de transición a partir de la cual el artista convertirá esa matemática del color de los divisionistas en trazos abstractos fulgurantes, sinónimo de la violencia con la que buscaba sacudir al espectador. El Futurismo de Balla y Marinetti no era tan solo una volátil provocación: esa convulsión que sostiene sus obras nos recuerda las prisas que tenía la vanguardia por alcanzar la modernidad. —

La exposición se puede ver hasta el 5 de junio en la Fundación MAPFRE de Madrid.

PAULA ARANTZAZU RUIZ (Barcelona, 1979) es periodista. Colabora en el suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia* y en el semanario *Ahora*.



JORGE SAN MIGUEL

El 19 de mayo de 1836, los habitantes de Fort Parker, en la recién creada República de Texas, se encontraron una funesta sorpresa: una tropa de cientos de indios de diversas tribus (comanches, cadidos, kiowas y wichitas) frente a la empalizada. El fuerte era poco más que un campamento fortificado de colonos de la Iglesia Peregrina Baptista Predestinista, procedentes de Illinois y pertenecientes a la familia de John y Sarah Parker. Apenas vieron la masa de guerreros, los colonos se supieron condenados. Alguno pretendía resistir, pero Benjamin Parker, uno de los nietos de John, prefirió salir y entregar su vida para ofrecer unos minutos al resto. La mayoría de las mujeres y niños escaparon hacia el bosque. El ataque fue rápido. El patriarca cayó y fue mutilado ritualmente a la vista de su esposa, que contemplaba desde los campos de labor. Los guerreros mataron a cinco hombres y se llevaron a cinco cautivos: tres niños, una joven embarazada y un bebé.

Este episodio sangriento, acaso trivial en el gran cuadro sangriento de la expansión americana, está en el origen

de una de las películas más comentadas, amadas y controvertidas de la historia del cine. *Centauros del desierto* (*The searchers*, John Ford, 1956) recoge el eco del secuestro y cautiverio de Cynthia Ann Parker a través de la novela de Alan Le May, que se inspiró también en otros de los centenares de casos de la frontera en el xix. En particular el de Britt Johnson, el auténtico “buscador”, que siguió a su mujer e hija cautivas a la *Comancheria* y las recuperó en 1865. El filme cumple su sesenta aniversario este año y es difícil exagerar su impronta en el público y, sobre todo, en los cineastas estadounidenses del medio siglo xx hacia acá. Incluso antes de ser consciente de la importancia de *Centauros del desierto*, quizás de conocer su título y saber quién fue John Ford, recuerdo haber sentido de niño el impacto duradero de la escena del ataque comanche.

Muchos otros lo sintieron. Por ejemplo, Spielberg recreó en una obra improbable, *Encuentros en la tercera fase* (*Close encounters of the third kind*, 1977), una abducción en la que resuena la filmada por Ford: la luz rojiza en el exterior de una casa aislada en una naturaleza inmensa y amenazadora; la madre que corre a cerrar violentamente ventanas y aberturas; la gatera; el extraño en fuera de plano al que descubrimos por la mirada del niño. Y, por



qué no, la presencia casi obsesiva, como obsesiva es la búsqueda de sus protagonistas, de un paisaje sobre el que se alzan las *mesas* de Monument Valley (Ford) o Devil's Tower (Spielberg). La relación entre ambos filmes es más que casual: en cierto modo es Spielberg el autor que mejor recogió el testigo fordiano en el cine comercial estadounidense tras el ocaso de la era clásica.

Otro fordiano, Scorsese, encontraría inspiración para su antihéroe Travis Bickle en Ethan Edwards, el equívoco protagonista de *Centauros*. Bickle es un jinete desquiciado, posmoderno, que monta una carnicería intentando liberar a otra "cautiva" que no quiere que la liberen. Y algo de Ethan Edwards y, desde luego, del paisaje fordiano, hay también en la *París, Texas* de Wenders (1983). En ella, otro Travis —y otro hombre roto por dentro— viene del desierto y del pasado para hacer el viaje inverso: con el niño, buscará a la madre. Una vez la encuentre, lo dejará en brazos familiares y volverá, como Ethan, a perderse en ese mundo exterior en el que los expulsados de la vida civil "vagan entre los vientos", como el comanche enterrado bajo una roca.

Ethan (John Wayne) es sin duda el corazón de *The searchers* y su punto más oscuro. Roger Ebert no conseguía ocultar el sabor agrídulce que le producía la película, una obra cuyo peso se lo otorga precisamente su carga de sombras. Lo fundamental es preci-

samente lo que no queremos ver. El racismo de Edwards, un confederado irredento, un forajido, no es una mera pincelada en la construcción del personaje: la misma búsqueda de la sobrina raptada no tiene por objeto rescatarla, sino liberarla de una manera más radical y salvaje. Mientras la encuentra, se entretiene despreciando al único ser humano que comparte su camino. A pesar de todo, Martin Pawley, el sobrino adoptivo, será el único vínculo con la humanidad en más de un sentido.

Centauros, contra el tópico vertido sobre el western anterior a *Soldier blue* (1970), no escamotea la brutalidad sistemática contra los nativos americanos. No solo por el odio de Ethan, que descarga sus armas sobre indios vivos y muertos, e incluso sobre los bisontes que los nutren en las praderas, en un frenesí que asquea a Pawley. La aparición heroica de la caballería trotando sobre la nieve se convierte en una matanza indiscriminada, y la comanche Foot —como señala Scorsese, quizás el personaje más incómodo para el espectador actual— pasa de contrapunto cómico a figura trágica. Ford presenta incluso las razones del jefe Scar, tan humanas como las de Ethan, pero sin llegar a travestir el punto de vista blanco de la historia.

Porque, en palabras del propio Ford, los indios no eran "diplomáticos". Cynthia Ann Parker, la cautiva original, tuvo una vida india que en la distan-

cia no carece de dignidad: se casó con el guerrero Peta Nocona y fue madre de Quanah Parker, uno de los últimos jefes comanches. Su prima adolescente Rachel Plummer —quizás la inspiración de la Lucy de *Centauros*— tuvo peor suerte. Según su *Narrativa* del cautiverio, género clásico desde los primeros tiempos coloniales, fue violada la misma noche de la masacre. Cuando nació su bebé, los hombres de la tribu se lo arrebataron y lo arrastraron por el suelo hasta despedazarlo. Vivió como una esclava hasta que un día, con determinación suicida, la emprendió a golpes con una de las mujeres que la atormentaban —un episodio reproducido en *Bailando con lobos* (*Dances with wolves*, Kevin Costner, 1990)—. Los comanches respetaron su valor. Poco después, unos comerciantes pagaron su rescate. Murió por complicaciones de otro parto dos años más tarde.

La comparación con el voluntarioso largometraje de Costner, propio del revival *new age* del "buen salvaje" en los noventa, ilustra la complejidad que, con un código hoy anticuado, transmite la obra de Ford. El cautiverio en Costner carece de aristas, y la india blanca acaba casada con el blanco aindiado: lo mejor de ambos mundos. Ford no nos ahorra una sola crudeza aun cuando no la esponga, aunque se ciña a un fardo envuelto en un capote, a una mirada entre un hombre y la mujer de su hermano. Es poco dudoso que *The searchers* ha envejecido mejor que buena parte del género posterior, lo que incluye el llamado "western revisionista". Motivo por el que abrimos una y otra vez la puerta que al final de la historia se cierra tras Ethan. Por cierto, el Edwards original, Britt Johnson, muerto a manos de los kiowas, no era un confederado sino lo que hoy llamaríamos un afroamericano. Un giro de guion con el que me gusta imaginar que Ford nos sonríe desde la tumba. —

JORGE SAN MIGUEL (Madrid, 1977)
es politólogo.



SOCIEDAD

Mi nuevo yo aumentado

L

MARIANO
GISTAÍN

a suma de datos de cada persona va a crear un superyo mucho más completo que el original. Muchos de esos datos son robados (era post-Snow-

den) pero la mayor parte los cedemos voluntariamente a cambio de servicios o beneficios. Este superyo podrá ayudarnos en todo pero es dudoso que el control de ese monstruo esté en manos del original.

No sabes qué saben de ti y quién lo sabe; tampoco puedes saber qué va a surgir del cruce de esos datos que te están vetados. Has producido capas de significado, una identidad que no puedes conocer y que crece cada día. Puedes pedirle a Google o a otros agentes que te digan qué saben de ti: te remiten un archivo monstruoso. Pero es la capa básica, no sabes cómo se combina esa capa con las de-

más. Un Frankenstein digital, un avatar que eres tú, creado en tus interacciones con el mundo. Un yo al que no conozco, que conserva capas muertas, realidades desaparecidas, mensajes olvidados. Un yo que a todos los efectos es el yo real, pero que no puedes modificar ni borrar. Este yo extra es la representación más exacta, más completa y más objetiva de mí que ha existido jamás. La identidad —este contínuum de conciencia— es una nadería comparada con lo que las máquinas saben de mí, de mis relaciones, mi vida entera, mis mundos sucesivos.

Este yo extra se relaciona en las bases de datos con los siete mil millones de yoes que conviven en la nube, en la máquina. (La nube es una metáfora piadosa, interesada, que remite a la divinidad, al cielo: las grandes de servidores no están en una nube). Estamos todos juntos como en un Matrix esperando que la máquina, por sí misma u obedeciendo a una orden, establezca nuevas re-

laciones, nuevos entes sociales, nodos, redes de almas cuyos originales no sospechan de cuántas formas pueden ser moldeados sus avatares.

Esta identidad, junto con los recibos y declaraciones de hacienda, contiene también datos bioquímicos, la remota intimidad de los análisis, multas, emails, llamadas, todo. En la vida prenube una persona podía olvidar zonas enormes de su vida, podía hacer como si algo no existiera, edulcorar sus recuerdos, engañarse o imaginar vidas alternativas; de hecho esto es lo que hacemos las personas cuando podemos, vivir en una ensoñación permanente, en nuestro mundo virtual, imaginarnos sin cesar. A medida que ese yo extra se haga más fuerte y aumente sus relaciones con el mundo, esta costumbre de vivir en burbujas o ficciones sucesivas, de inventarnos yoes (nuestros y de otros) será más difícil. O más fácil. Habrá apps para todo. Quizá será rentable engendrar derivados, seres

Ahora también puedes escuchar nuestros podcasts en **Stitcher**.



<http://letraslib.re/stitcher2016>

mixtos, híbridos algorítmicos formados por varios o muchos originales.

En algún momento esa identidad Big Data podría sustituir o suplantarse a la antigua y actuar según criterios diferentes, según nuevas directrices de la máquina o de quie-

Entonces, tenemos un superyó más completo que nunca del que no sabemos gran cosa (pero sospechamos que está por ahí), que se va haciendo autónomo, se independiza de los yoes remotos. Este superyó puede acabar comprando algo que nos

Estamos todos juntos como en un Matrix esperando que la máquina, por sí misma u obedeciendo a una orden, establezca nuevas relaciones, nuevos entes sociales, nodos, redes de almas cuyos originales no sospechan de cuántas formas pueden ser moldeados sus avatares.

nes puedan manejarla. O del propio yo original, o de la interacción entre ese yo antiguo y su clon. Estamos en la fase previa, a quince minutos del estreno de ese megayó inconcebible.

Si alguien maneja esos datos combinados puede ver el futuro. Puede producirlo. Consuela pensar que solo algunos gobiernos, o muchos, pueden combinar y manejar esos yoes inmensos, analizar sus relaciones y, quizá más adelante, crear la realidad. A lo mejor ya está ocurriendo, ¿cómo saberlo si no aparece otro Snowden? ¿Cuánto falta para que se fusionen mis datos?

Podemos pensar que la última barrera que preserve nuestras antiguas identidades es la desconexión de las diversas fuentes y bases de datos y de los agentes que las pilotan: esa dispersión nos proporcionaría un poco de tiempo. Pero las máquinas se relacionan ya entre ellas y quizá desbordan a los remotos, improbables, gestores humanos. Servicios inconexos de diferentes empresas o administraciones acaban por encontrarse en los sótanos refrigerados y todo tiende a vincular los datos, pues aislados carecen de valor. Los datos se buscan a sí mismos porque son carne de su carne, o bit de su bit. Cada día parece más natural el paisaje de Bioy en *La invención de Morel*.

encanta y que ni siquiera sabíamos que deseábamos. Este yo aumentado puede decidir vender a su original a cambio de más potencia para sí.

El seguro —o el propio Estado— te va a obligar a llevar una pulsera de datos biológicos conectada en tiempo real. El sistema, sea lo que sea, sabe más que yo de mí. Ese Frankenstein de datos recosidos suma más que las partes, es la auténtica identidad, algo nuevo que es negocio, control, seguridad, salud, futuro. El paso siguiente es que quien tenga el acceso podrá ver flotando sobre la cabeza de su interlocutor físico, corpóreo, las cifras básicas que definen su situación: saldo, antecedentes, propiedades, contactos... Esto reanimará la vida social tradicional. Todos estos números se resumirán en un algoritmo, una especie de Page Rank personal universal. El que tenga poder podrá ver los indicadores de los demás de forma instantánea, pero no al revés. Estamos ya en este mundo, más o menos, entrando a toda velocidad. La transparencia siempre ha funcionado hacia abajo.

Podremos imprimir en 3D en casa a nuestro clon digital y así tendremos a alguien con quién charlar, alguien que, por fin, nos conozca mejor que nosotros mismos. —

MARIANO GISTAÍN (Barbastro, 1958) es escritor y columnista. Lleva la página web gistain.net