



MÚSICA

La pesadumbre de llamarse Paul



**RODRIGO
FRESÁN**

hico, vas a llevar esa carga, llevar esa carga por un largo tiempo”, cantaban The Beatles —apenas all together then— casi al final de lo que sería su último

álbum. Cuarenta y nueve años más tarde del *The End*, dos ya no están entre nosotros. Aún así, el cuarteto sigue ostentando el título de artistas más vendedores en lo que va de este siglo XXI, cortesía de un recopilatorio milenarista —de título *I*— que no incluía otra cosa que las mismas canciones de siempre y para siempre con nuevo envoltorio. Una especie de *loop* y de *Día no*

de la Marmota pero sí de la Morsa en la que The Beatles no dejan de conocerse y reconocerse y quererse hasta no soportarse e inventar la separación pop no sin antes poner de eterna moda eso de subir a la azotea a tocar mientras los filman y los reestrenan una y otra vez.

A esta permanencia en la que los *no walking* pero sí *singing dead* se refiere el periodista/memorialista Rob Sheffield en su reciente y tan iluminador como encandilante *Dreaming The Beatles: The love story of one band and the whole world*. Allí, las explicaciones son recurrentes y originales, pero el misterio permanece: los Fab Four de Liverpool —incorporados como gen común al ADN de la humanidad toda— hacen llorar al bis-

abuelo y al abuelo y al padre y a todos esos hijos que no habían nacido cuando se coreó por primera vez el *la-la-la-lá*, pero se emocionan tanto o más que sus mayores cuando lo ven en directo o en ese show televisivo en que un famoso canta en un automóvil modelo *Carpool Karaoke* en el asiento de al lado de James Corden.

Y, sí, el que canta es Paul McCartney.

Y no debe ser sencillo serlo aunque repita una y otra vez que basta con el movimiento de un hombro para soportar el peso de ser una leyenda viva y coleando. No debe resultar fácil hacerlo aunque parezca llevarlo bastante bien dejando de lado su mal tinte para el cabello, su divorcio de escándalo tabloide, su obsesión por probar que fue él y no John Lennon quien escribió la perfecta “*In my life*” (aunque un algoritmo matemático de esos que andan sueltos por ahí haya probado lo contrario), su pulgar siempre en alto, los rumores de que habita dentro de una nube de humo de ma-



rihuana desde el principio de sus tiempos, el recordatorio de que él era el más vanguardista y experimental del grupo, y esa voz como de Sylvester Stallone que se le pone cuando no está sobre un escenario de megaestadio.

Porque lo que importa es la música.

Y McCartney no deja de parir canciones nuevas. Y no todas son *silly love songs*. Muchas de ellas son, también, inteligentes y de temática variable (denunciando el *bullying*, a Trump, el Brexit) y, mucho más interesante, reiniciendo en ese género que viene practicando desde hace ya varios títulos y que es la mirada autobiográfica en reversa sin que eso implique creer solo en el *yesterday*. Y ahí están “Let me roll it”, “Here today”, “The songs we were singing”, “Ever present past”, “That was me”, “Vintage clothes”, “The end of the end”, “New” o “On my way to work” o “Early days”.

Ahora —cinco años después del más que celebrable pero un tanto rico en calorías *New*, cada canción era pro-

ducida como si se tratase de un disco entero— llega el más ligero pero no por eso liviano *Egypt station*. Número 25 con canciones D.B. (Después de Beatles), 16 tracks, 57 minutos y acertada producción de Greg Kurstin (consiguiendo la proeza de que todo suene a Beatle pero también a McCartney), quien ya ecualizó a Sia y Adele. Y es uno de los buenos, teniendo en cuenta que los puntos bajos de McCartney —como el para mí fascinante *Press to play* o *Give my regards to Broad street*, que casi todos detestan— acaban siendo placeres culpables más placenteros que culpables.

Dicho lo anterior, uno de los orgullos de mi vida es el de jamás haber pensado eso tan común de que Lennon era o es o será mejor que McCartney. Porque McCartney es *McCartney*, *Ram*, *Band on the run*, *Back to the egg*, *McCartney II*, *Tug of war*, *Flowers in the dirt*, *Flaming pie*, *Chaos and creation in the backyard*, *Memory almost full* y el ya mencionado *New*.

Y lo de antes: no debe ser asunto normal que alguien a los treinta años ya ha alcanzado las cimas de su genio y de su fama y que —aquí y ahora, montando giras nostálgicas y misteriosas de recaudaciones multimillonarias o flirteando con Kanye & Rihanna— no solo es perseguido por el fantasma de The Beatles sino, también, por el de John y Linda y George. Y —*last but not least*— por su propio fantasma. De ahí que cada *new* McCartney —o cada nueva parte del viejo Paul— tenga el perturbador encanto y produzca el cálido escalofrío de una sesión de espiritismo donde el médium y el espectro son la misma persona. Y está un poquito no loca pero sí afectada por sobreexposición a la radiación beatlesca. Así, todas sus muchas biografías o autobiografías coinciden en un último deseo imposible porque todo deseo anterior ya le fue concedido: el pobre y complejo mortal quisiera ser considerado algo más que un simple e inmortal Beatle.

Ahora McCartney asegura que vio a Dios, que Linda se le apareció reencarnada en una ardilla blanca y que tiene un sueño recurrente en el

que “los cuatro nos reunimos para tocar y todo sale mal y el público abuchea y se empieza a ir, pero estamos de nuevo juntos así que no importa mucho”. Y —acaso más realista y comprobable— piensa que *Egypt station* es algo más que digno de visitar insistiendo en la psicodelia cósmica pero doméstica marca de la casa. También, como todos sus mejores álbumes, funciona como una especie de muestrario/catálogo de todas sus muchas habilidades:

balada, rock duro, bossa-brasilerada, mantra pacifista y eslogan Viagra, su casi patológica fijación con la electrónica, country de ciudad, la minisuite/medley de rigor en plan *Abbey road*, atmósfera sombría y dubitativa de sus dones con tarareo luminoso, un casi “Mira, Mother Mary: ¡sin manos!” de un casi octogenario con voz apenas rota y algo de enloquecido personaje de Philip Roth en el crepúsculo. Y, ah, la casi tarea-para-el-hogar de coescribir un hit single: el pícaro/priápico y, sí, astutamente tontito y pegadizo y pegador “Fuh you” junto a Ryan “OneRepublic” Tedder, responsable de algún gran éxito de Beyoncé, Demi Lovato y Ariana Grande.

Y no: no es lo mejor de *Egypt station*.

Es casi lo peor y hasta incómoda; porque allí McCartney parece no querer ser quien es sin darse cuenta de que alguien que lo ha sido todo tan solo conseguirá ser un McCartney al que ya no le queda nada por ser salvo él mismo. Pero peor. “Fuh you” —ideal para cualquier verano-spot marca Estrella Damm— es, sí, el tipo de canción con la que solo un genio absoluto y todopoderoso a través del universo puede salirse con la suya sin hacer el ridículo. Ese hombre al que —tal vez por ser el hombre más afortunado de toda la historia de la música— nunca nada parece pesarle demasiado.

El nombre de ese tipo es Ringo Starr. —

RODRIGO FRESÁN es escritor. En 2017 publicó *La parte soñada* (Literatura Random House).



CINE

Industrias del dolor

L

VICENTE MOLINA FOIX

os seres desgraciados dieron siempre argumentos al arte, y el cine, que por razones obvias enfoca con preferencia las caras más extremas del

espectáculo, nunca ha dejado de reparar en el dolor; de ahí la leyenda, con visos de ser cierta, de que en los premios de Hollywood si compite un filme con minusvalías los restantes rivales, sean del género que sean, salen con *bandicap*. Aunque hay obras maestras en tal registro (sigue inolvidable en muchas memorias de cinéfilos *El milagro de Ana Sullivan*, *The miracle worker*, 1962, de Arthur Penn, la historia verídica de la niña sordomuda y ciega y su maestra), confieso aquí sin pudor que ese tipo de relatos de superación de las malformaciones y los defectos físicos que tan popular se está haciendo me da desconfianza, y no por falta de piedad o simpatía, sino por mero rechazo de su beatitud a ultranza, que está reñida con el signo de lo real y la verdad del arte. Cuando el himno optimista se alía con la comicidad más basta, la buenas intenciones y la mala sombra caen en un mismo saco, como sucede en dos grandes triunfos recientes, la francesa *Intocable* a escala mundial, y *Campeones*, de momento ceñido a la taquilla española (más de tres millo-

nes de espectadores y una recaudación cercana a los veinte millones de euros a fecha de hoy). Al disgusto estético de su sensiblería se suma, en mi valoración, la falacia de su objetivo, indefectiblemente basado en la única moraleja que el cine-espectáculo entiende: la del éxito. Así es en *Campeones* de Javier Fesser, en *No te preocupes, no llegarás lejos a pie* de Gus Van Sant, y así en *La música del silencio* de Michael Radford, las dos últimas inspiradas en las vidas reales del parapléjico John Callahan y el cantante ciego Andrea Bocelli.

Al juntar estos tres ejemplos hay que poner muy por encima de los otros el filme de Van Sant, que tiene un título inglés, *Don't worry, be won't get far on foot*, casi enteramente compues-to de monosílabos, a modo de exégesis de la historia contada, elocuente juego que se pierde en el tan fiel como ler-do título castellano. La película arranca estupendamente con un trepidante retrato de época, los primeros años 1970, poblado de *dropouts* y una variada gama de adictos a los productos dañinos; una época que casa bien con el mundo prioritario de este director, al que el exceso, el desmán y las psicosis estimulan. Lamentablemente, el filme sufre un quiebro pasados 45 minutos, para someterse, aun sin perder solvencia narrativa, a esa norma benefactora y simplista tan en auge: el espectro de la autoayuda y la regeneración edificante, aunque en esta ocasión que-

pa al menos el consuelo de que John Callahan, el alcohólico tetrapléjico tras su accidente, logra la fama y una feliz recompensa personal dibujando graciosas caricaturas soeces e insolentes.

Algo similar intenta Javier Fesser en *Campeones*. Los diez minusválidos que forman el equipo de baloncesto no son ejemplos de mansedumbre ni están edulcorados: feos en su gran mayoría, malamente vestidos, abruptos y poco correctos en sus respuestas, que es difícil saber si han sido instigadas por el director o recogidas por él en el improvisado. La fealdad ya sabemos que no es un óbice, ni siquiera dentro del campo de la voluptuosidad, que afortunadamente no tiene límites ni códigos; para curarse en salud, y sabiendo muy bien que *Campeones* no es una balada gótica y medio fantástica como *Freaks* de Tod Browning, Fesser declaró con motivo del estreno de su filme: "Me gustan esos rostros [...] Puede que para la publicidad no sean bellos [...] ¿Quién decide dónde está la belleza?" Las palabras son muy loables, así como la intención inclusiva respecto a estas personas orilladas; ahora bien, el gusto por lo anómalo, que Fesser comparte con el cineasta francés Jean-Pierre Jeunet, no le impide sacar provecho espurio de esas anomalías. Lo digo sin ánimo de insultar a Fesser, pues no creo que él quiera insultarles a ellos, pero la conversión de esta fábula integradora en comedia bufa está basada en algo tan inveterado como execrable: la risa ante lo deforme, ante el andar torpe, el habla gangosa y las simplezas de carácter. Solo hay un personaje entre los discapacitados que el director eligió en un casting de más de seiscientos candidatos, la muchacha que interpreta a la jugadora Collantes, que elude el constante patrón de la broma chusca, y eso se logra porque la chica, Gloria Ramos, está dotada de un humor propio, fresco y ocurrente, que desborda la línea más bien plana del guión de Fesser.

Bocelli por el contrario tiene algo de ángel y de santo, por lo menos en esta metaficción cinematográfica-

ca, *La música del silencio*, en la que el propio tenor italiano, que se deja ver hacia el final, cuenta la historia de un *alter ego* al que llama Amos Bardi. Se trata de un *biopic* en el sentido menos excitante de la palabra, desde la cuna hasta la corona de laurel, aunque Bardi contado por Bocelli y trasmutado –con un convencionalismo exasperante por el director Radford– también tiene algún rasgo audaz y desviado; mal estudiante, tarambana, noctámbulo, fumador, y solo enderezado al bien por la música y el amor de una muchacha entregada, que adquiere en la película cierta densidad gracias a la brillante interpretación de Nadir Caselli.

La historia de Andrea Bocelli, que yo apenas conocía antes de ver la película, pasa por las fases de lo previsible: nacimiento en este caso acomodado, tragedia inesperada, accidente grave, voluntad de superación, rechazo, aprendizaje, concurso, premio, incertidumbre. Y el final feliz que amortiza la producción, la desdicha borrada por la justicia, no muy poética: en Bocelli/Bardi el reconocimiento supremo es ir al Festival de San Remo, que siempre nos parecía tan hortera, bajo la cobertura de un cantautor más bien cursi, Zucchero, que en su nombre de azúcar lleva su penitencia. La ceguera propia compensada por la de los otros, que tardaron tanto en distinguir la bella voz de Bocelli, bien cantando a Puccini como en el repertorio popular napolitano.

El epílogo de *La música del silencio* es de los más embarazosos que se han visto en el cine. Terminada la trama, se nos regala, colofón o floripondio, el álbum de fotos en que el Bocelli auténtico posa al lado de los poderosos del mundo, Isabel II, Zubin Mehta, Luciano Pavarotti, Barack Obama, Plácido Domingo, tres papas (¡jestamos en Italia!), como corolario de que cualquier síndrome o deficiencia que produzca ganancia obtendrá el beneplácito de los que mandan. —

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

FILOSOFÍA

Cambia el mundo, no a ti mismo, o cuando Arendt desafió a Thoreau



KATIE FITZPATRICK

o es frecuente que una riña de vecinos sea recordada como un acontecimiento histórico mundial. En el verano de 1846,

Henry David Thoreau pasó una sola noche en la cárcel de Concord, Massachusetts, después de negarse a pagar su impuesto electoral al alguacil de la localidad. Este hecho menor de resistencia sería más tarde inmortalizado en el ensayo de Thoreau “Desobediencia civil” (1849). En él explicaba que se negaba a proporcionar un apoyo material a un gobierno federal que había perpetuado la injusticia masiva, especialmente la esclavitud y la guerra entre México y Estados Unidos. Aunque el ensayo no fue apenas leído mientras vivía, la teoría de la desobediencia civil de Thoreau inspiraría después a muchos de los pensadores políticos más importantes del mundo, desde Lev Tolstói hasta Gandhi o Martin Luther King.

Pero su teoría de la disidencia tuvo también disidentes. La teórica política Hannah Arendt escribió un ensayo sobre “Desobediencia civil”, publicado en la revista *The New Yorker* en septiembre de 1970. Thoreau, sostenía, no practicaba la desobediencia civil. De hecho, Arendt insistía en que su filosofía moral era antagónica con el espíritu colectivo que debe guiar los actos de rechazo pú-

Arendt pensaba que Thoreau se equivocaba al basar la desobediencia civil en la conciencia individual.

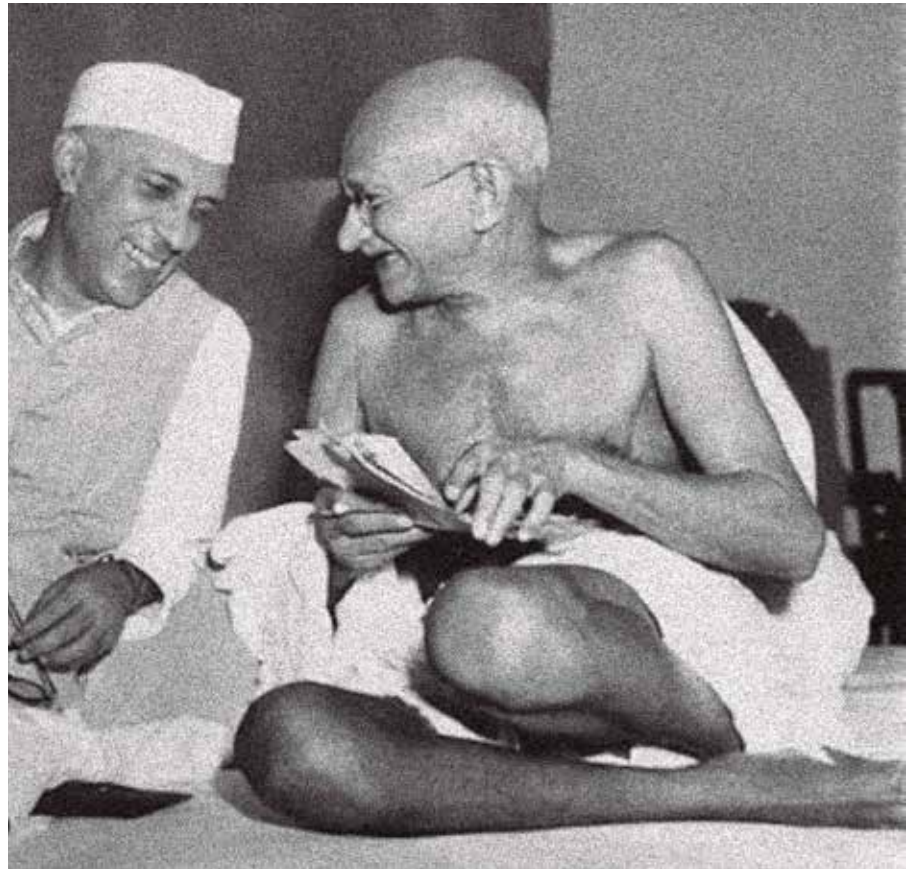
blico. ¿Cómo es posible que la gran celebridad de la desobediencia civil pudiera ser acusada de malinterpretarla tan profundamente?

El ensayo de Thoreau ofrece una crítica contundente a la autoridad estatal y una defensa intransigente de la conciencia individual. En *Walden* (1854), decía que cada hombre debe seguir su propio “genio” individual en vez de la convención social, y en “Desobediencia civil” insistía en que debemos seguir nuestras propias convicciones morales por encima de las leyes del país. El ciudadano, sugiere, no debe nunca, “ni por un momento, o en el menor grado posible, renunciar a su conciencia por la legislación”. Para Thoreau, este consejo ha de mantenerse incluso cuando las leyes se producen a través de elecciones democráticas y referéndums. Claro que, para él, la participación democrática solo degrada nuestro carácter moral. Cuando metemos la papeleta en la urna, explica, votamos por un principio que creemos que es cierto, pero al mismo tiempo reivindicamos nuestra disposición a reconocer cualquier principio –sea correcto o no– que la mayoría prefiera. De este modo, colocamos la opinión popular por enci-

ma de la rectitud moral. Al dar tanta importancia a su propia conciencia, y tan poca a la autoridad estatal o la opinión democrática, Thoreau creía que debía desobedecer cualquier ley que fuera en contra de sus convicciones. Su teoría de la desobediencia civil está fundamentada en esa creencia.

La decisión de Thoreau de retirar su apoyo financiero al gobierno federal de 1846 era, sin duda, una decisión íntegra. Y la teoría que motivó esa acción inspiraría muchos actos íntegros de desobediencia. Y sin embargo, a pesar de este éxito extraordinario, Arendt afirma que la teoría de Thoreau era errónea. Cree, en particular, que se equivocaba al basar la desobediencia civil en la conciencia individual. En primer lugar, señala que la conciencia es una categoría demasiado subjetiva para justificar la acción política. Los izquierdistas que protestan contra el tratamiento de los refugiados en manos de agentes de inmigración del gobierno de EEUU están impulsados por su conciencia, pero también Kim Davis, la secretaria del condado en Kentucky que en 2015 se negó a dar licencias de matrimonio a parejas del mismo sexo. La conciencia en sí misma puede usarse para justificar todo tipo de creencias políticas y no es una garantía para la acción moral.

En segundo lugar, Arendt hace una reflexión más profunda y dice que, incluso cuando es moralmente irreprochable, la conciencia es “apolítica”; esto es, nos impulsa a centrarnos en nuestra propia pureza moral en vez de en las acciones colectivas que pueden provocar un cambio real. Es importante señalar que, al describir la conciencia como “apolítica”, Arendt no quiere decir que sea inútil. De hecho, creía que la voz de la conciencia tenía a menudo una importancia vital. En su libro *Eichmann en Jerusalén* (1963), por ejemplo, dice que fue la falta de introspección ética la que permitió al funcionario nazi Adolf Eichmann participar en los horrores inimaginables del Holocausto.



Arendt sabía por su experiencia con el fascismo que la conciencia puede hacer que individuos cometan las mayores injusticias, pero consideraba que era un mínimo moral. Las reglas de la conciencia, escribe, “no nos dicen qué hacer; nos dicen lo que no tenemos que hacer”. En otras palabras: la conciencia personal puede a veces evitar que contribuyamos al mal y lo toleremos, pero no nos exige que emprendamos una acción política positiva que pueda fomentar la justicia.

Thoreau probablemente aceptaría la acusación de que su teoría de la desobediencia civil dice a los hombres solo “lo que no hacer”, ya que no creía que era responsabilidad de los individuos mejorar el mundo activamente. “No es deber del hombre, por norma”, escribe, “dedicarse a la erradicación de cualquier, incluso el más enorme, mal; es más probable que tenga otras preocupaciones en las que centrarse; pero es su deber, al menos, lavarse las manos de él...”

Arendt estaría de acuerdo en que es mejor abstenerse de la injusticia que participar en ella, pero le preocupa que la filosofía de Thoreau nos pueda hacer autocomplacientes con respecto a cualquier mal con el que no hemos sido cómplices personalmente. La desobediencia civil de Thoreau está tan centrada en la conciencia personal y no, como dice Arendt, en “el mundo donde el mal se comete” que corre el riesgo de priorizar la pureza individual por encima de la creación de una sociedad más justa.

Quizá la diferencia más sorprendente entre Thoreau y Arendt es que, mientras que el primero ve la desobediencia como algo necesariamente individual, la segunda la ve como algo, *por definición*, colectivo. Arendt dice que para que un acto de ruptura de la ley cuente como desobediencia civil debe realizarse abierta y públicamente (en pocas palabras: si incumples la ley en privado, estás cometiendo un crimen, pero si incumples la ley en una

protesta, estás mandando un mensaje). El dramático rechazo de Thoreau a pagar su impuesto local cumpliría con esta definición, pero Arendt hace una distinción más: quien rompe la ley pública pero *individualmente* es simplemente un objetor de conciencia; los que rompen la ley pública y *colectivamente* practican la desobediencia civil. Solo este último grupo —del que Arendt excluiría a Thoreau— es capaz de producir un cambio real. Los movimientos de desobediencia civil masiva generan un ímpetu, sirven para presionar, y desplazan el discurso público. Para Arendt, los grandes movimientos de desobediencia civil —la independencia de la India, los derechos civiles, el movimiento contra la guerra— se inspiraron en Thoreau, pero añadieron un compromiso vital con la acción pública de masas. Por su parte, Thoreau creía que “hay poca virtud en la acción de las masas de hombres”.

“Desobediencia civil” es un ensayo de una visión moral extraña. En él, Thoreau critica de manera inflexible al gobierno de su época, a la vez que refleja los poderosos sentimientos de convicción moral que a menudo afianzan los actos de desobediencia civil. Sin embargo, es la definición de Arendt la que finalmente resulta más prometedora. Arendt insiste en que nos centremos no en nuestra propia conciencia sino en la injusticia cometida, y en los medios concretos para revertirla. Eso no significa que la desobediencia civil tiene que aspirar a algo moderado o incluso alcanzable sino que debería estar ajustada al mundo —que tiene el poder de cambiar— y no hacia el yo, que solo puede purificar. —

*Traducción del inglés de Ricardo Dudda.
Publicado en Aeon.
Creative Commons.*

KATIE FITZPATRICK es escritora y editora de humanidades de *Los Angeles Review of Books*, y da clases en la Universidad de British Columbia, en Canadá.



PERIODISMO

Hay héroes anónimos que se sirven a sí mismos



EMILIO RIVAUD

principios de septiembre, en la antesala de unas elecciones legislativas en las que el Partido Republicano podría perder su mayoría en la Cámara de Representantes, el *New York Times* publicó un artículo que parecía confirmar una visión ampliamente difundida de cómo funcionan las cosas en el gobierno de Trump. El presidente de Estados Unidos sería un líder “irreflexivo, conflictivo, mezquino

e ineficaz”, que toma “decisiones a medias, mal informadas y en ocasiones imprudentes”. Para tranquilidad de los lectores, revelaba el texto, “hay adultos que se hacen cargo”: concretamente, un grupo de funcionarios de alto rango, entre los que se incluye quien lo escribió, “que trabajan desde dentro para frenar partes de su programa político y sus peores inclinaciones”.

El artículo llevaba por título “Soy parte de la resistencia dentro del gobierno de Trump” y la identidad del autor, conocida por el diario, se mantuvo en secreto. Una nota editorial explicaba que la rara decisión de publicar el

Ninguna de las piezas periodísticas publicadas recientemente en Estados Unidos sobre el presidente Trump se ocupa en realidad de la sustancia de las decisiones, ni de sus consecuencias.

ensayo sin firma se había tomado porque era la única manera de presentar un punto de vista interesante para los lectores: el de alguien que acepta trabajar para un presidente ante el cual tiene serias reservas, porque ello le permite poner en marcha políticas con las que concuerda, y al mismo tiempo bloquear aquellas que le parecen peligrosas.

La publicación del artículo coincidió con la de *Fear. Trump in the White House*, el más reciente libro del periodista Bob Woodward, quien, gracias a testimonios de fuentes anónimas, pinta un cuadro similar: el de una Casa Blanca donde solo el sentido común de ciertos funcionarios se interpone entre el presidente y sus decisiones catastróficas.

A pesar de la utilidad que han tenido en la historia del periodismo (de la cual Woodward escribió un capítulo ejemplar gracias a la investigación que hizo con Carl Bernstein sobre el caso Watergate), el uso de fuentes anónimas implica problemas éticos. Para la Society of Professional Journalists, deben usarse solo cuando es imposible conseguir la información por medio de fuentes identificadas. A la vez, el reportero debe tener claros los motivos que llevan a la fuente a compartir la información, y asegurarse de que estos no sean “mejorar su posición al socavar la de alguien más, empatar el marcador con un rival, atacar a un oponente o impulsar una agenda personal”. Tanto el libro de Woodward como el artículo anónimo han sido cuestionados, precisamente, a propósito de los motivos de las fuentes.

Una de las críticas al artículo del *Times* provino del propio Woodward. Invitado al *podcast The Daily* para hablar sobre su libro, la plática tocó, inevitablemente, el uso de esas fuentes

anónimas. Para Woodward, “no vas a obtener la verdad de alguien si le preguntas *on the record*. Obtendrás un comunicado de prensa”. Los testigos de primera mano “son un excelente camino para saber qué es lo que está pasando en realidad, pero solo son una parte. Aunque sean una parte vital”. El entrevistador le preguntó si habría publicado el artículo del anónimo partisano anti-Trump. Su respuesta fue categórica. “Yo habría dicho que no. Habría preguntado, ¿cuáles son los detalles específicos? ¿Qué pasó cuándo? ¿Qué se dijo? ¿Qué se hizo? ¿Cuáles fueron los motivos? [...] Estas cosas se tienen que medir por la calidad de la información. Y la calidad de la información no pasó mi prueba.”

El artículo, además de lo que señala Woodward, es vago en sus descripciones y autocomplaciente en su visión de “la resistencia”, que parece más una transigencia calculada. En cambio, es perfecto como arma de golpeo político. Trump y sus seguidores lo ven como un intento de desacreditarlo de cara a las elecciones legislativas, mientras que algunos articulistas piensan que podría servir a la causa republicana, al devolverle al electorado la tranquilidad de que hay una cofradía secreta que vela por la buena marcha del gobierno, por lo que no es necesario votar por los demócratas para contener a un presidente que ha perdido el rumbo.

Aunque le añade escenarios, protagonistas y parlamentos al drama caótico que es la presidencia de Trump, *Fear*, de Woodward, también tiene sus detractores. Citando a Hitchens, Patrick Blanchfield, en *n+1*, describe a Woodward como un “estenógrafo del poder”, y critica la falta de escepticismo del reportero ante el material que le proporcionan sus fuentes, así como su proclividad a reprodu-

cir diálogos inverosímiles que pintan a exfuncionarios como Steve Bannon o Gary Cohn bajo una luz que los favorece más de lo que sus actos ameritan.

Pero al aparecer casi al mismo tiempo, el libro de Woodward y el artículo del editorialista anónimo parecerían confirmar mutuamente su veracidad. Son dos documentos con orígenes distintos que narran la misma historia: la de colaboradores ambiciosos pero patriotas al fin, preocupados por hacer su trabajo y al mismo tiempo salvar a su país.

En la citada entrevista, Woodward consideró que en la administración Trump, donde “las cosas están más escondidas”, solo las fuentes anónimas permiten llegar a una verdad. El problema está, tal vez, en la naturaleza de esa verdad. La que el artículo y el libro sustentan se compone, ante todo, de intrigas palaciegas, de discusiones caóticas y retorcidas en las que se toman unas decisiones y se impiden otras, de episodios que se leen con el mismo asombro con el que se mira un capítulo de *House of cards*. Esta no es una característica necesariamente deseable.

Ninguna de estas piezas periodísticas se ocupa, en cambio, de la sustancia de las decisiones, ni de sus consecuencias. Son, en efecto, una prolongación del frívolo espectáculo trumpiano, y por eso su utilidad es cuestionable. Como denuncias, ofrecen una sorpresa de consumo rápido y efectos mínimos: no cabe esperar que las cosas cambien a raíz de su publicación, que se castigue a alguien ni que Trump, principal destinatario, se sienta demasiado incómodo. En esa medida, son retratos complacientes de una administración a la que le gusta exhibirse como una corte dieciochesca transmitida en un *reality show*. Es difícil imaginar de qué forma esta versión de la verdad ilustra el daño que las órdenes que sí se cumplen y las políticas que sí se implementan han hecho ya, dentro y fuera del reino. —

EMILIO RIVAUD es miembro de la redacción de *Letras Libres* y editor del sitio web.

AGENDA

OC TU BRE

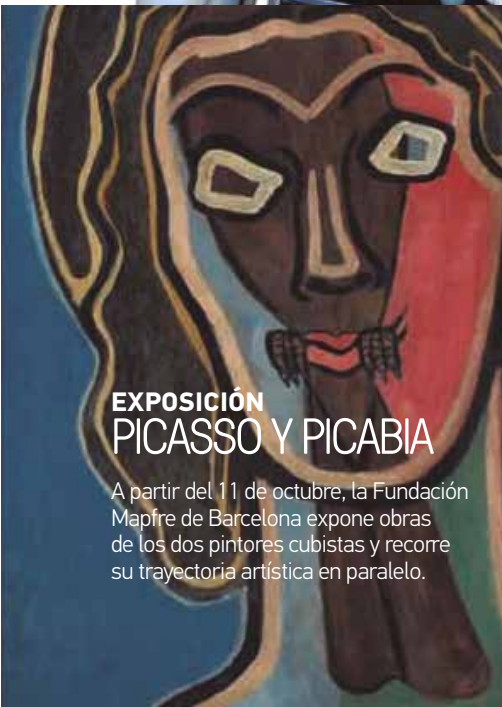
EXPOSICIÓN NOSOTROS, ROBOTS

El Espacio Fundación Telefónica organiza una exposición sobre la historia y el futuro de la robótica, del 5 de octubre al 3 de febrero.



EXPOSICIÓN PICASSO Y PICABIA

A partir del 11 de octubre, la Fundación Mapfre de Barcelona expone obras de los dos pintores cubistas y recorre su trayectoria artística en paralelo.



EXPOSICIÓN TOULOUSE-LAUTREC

El CaixaForum de Barcelona expone obras del pintor francés desde el 18 de octubre al 20 de enero.



CONCIERTO KURT VILE

El músico de rock/folk visita Barcelona el 22 de octubre y Madrid el 23.



ECONOMÍA

Hacia un infierno mejor

V

**MARIANO
GISTAIN**

ale, nos rendimos, OK. Aceptamos que el crack del 08 es culpa nuestra, tuya, mía, de cada cual. Aceptemos el dogma ultra-liberal... porque

no se nos ocurre nada práctico para combatirlo o superarlo. La crisis sigue vivísima en todas partes, estamos muertos, endeudados, perdidos. Somos los personajes de Juan Rulfo, zombies sin rumbo en Comala, cualquier urbe. Críticas ponderadas a dos libros rebeldes, los últimos de Marina Garcés y Remedios Zafra, inciden en que no proponen alternativas concretas. Es que no las hay. John Lanchester da una receta en el último número de esta revista: acabar con la opacidad del dinero. Es fácil en la práctica, pero imposible en la política. No se hace. Quizá porque el dinero manda en la política y no quiere ser detectado, no quiere pagar por sí mismo... ni que le vean. Dios es invisible, innombrable. Es ley global: que solo paguen los pobres.

Entonces, en este infierno, y asumida la culpa/deuda individual y sus autoayudas inherentes, a ver qué se podría hacer para no descarrilar el sistema, si es que se le puede llamar así. Una vez reconocido el poderío absoluto del dinero para todo, para evadirse, para declarar qué es el mundo y qué hemos de pensar y decir (con algunas libertades locales micro en los sitios "democráticos", ya con muchas comillas), veamos algunas rendijas por las que mejorar un poco el chiringuito. El objetivo, ya descartada toda esperanza,

es mejorar un punto la supervivencia y aliviar el sufrir... sin molestar al dinero. Si hay un hilo hemos de intentarlo.

PAUSE: los ídolos del fútbol evaden y no piden disculpas: Messi, Ronaldo y otros muchos, han reconocido deudas enormes con Hacienda, han aceptado cárcel (teórica), devolverán algo y ya se cierra el episodio. Fin. Pero siguen siendo héroes mundiales, reyes del balón de oro. No piden disculpas, no se arrepienten, no dicen nada. Ninguna de estas evasiones colosales va con ellos. No son responsables. Son el modelo humano, personal, de la hiperrealidad: el dinero no paga impuestos, es una herejía. Es lo que está pasando. Ellos son el ejemplo vivo de cómo es el mundo. Nos roban a todos con lo que no pagan, les pillan, les hacen devolver algo, llegan a un acuerdo, FIN. Pero su fama, su buen nombre, permanece, no se ven cuestionados. El dinero no paga, o paga tarde y poco y mal, pero no se descuenta la gloria. Este es el modelo para los niños que vienen al mundo Rulfo.

El único resquicio para obtener algo del dinero, ya libre y dueño absoluto de sus opacidades globales, es la caridad. La caridad, como se sabe, tiene un precio más alto que el interés estándar. ¿Cuál sería el precio de esta poscaridad que le vamos a pedir al dinero todopoderoso? ¿Acaso puede quedar algo que pueda interesarle si ya es el dueño absoluto del mundo y de nuestras conciencias hasta el punto de que adoramos a Messi y Ronaldo o a las marcas que nos chupan la sangre y el sentido? Hay que buscar ese algo. Servirá para negociar, siempre desde la humillación ya póstuma y una vez admitida la derrota universal y definitiva. Esta derrota total hay que admitirla con sincera alegría, en caso contrario el amo no accederá a considerar la caridad. Lo primero es declararse culpable.

Entonces, hay que buscar algo que esté ocurriendo ya, pues no es posible proponer nada. Hay que buscar algo horrible que esté pasando a toda velocidad y que pueda o pudiera remotamente perjudicar al dinero que



gira loco sin tiempo. Hay que tener en cuenta que ese dinero es todo invisible, opaco, no le afecta la vida real. Es una divinidad electrónica, un juego inaccesible. Las subprime fueron una demo al lado de esto. Igual que la física reconoce la energía oscura y la materia oscura hemos de reconocer esta realidad y vivir zombimente bajo ella, en su espesor de muerte.

Lo más fácil sería decir: la gente está tan abrasada que opta por lo único que puede hacer (descartada la revolución): votar al más loco, al más radical, al peor. Si esta resistencia o reacción desesperada —pero todavía no muy desesperada, queda margen— se extiende, el mundo podría volverse un lugar mucho más peligroso, y esa incertidumbre o locura podría perjudicar también, acaso, al dinero. Se le podría plantear ese dilema: abran un poco la mano, den un respiro y eviten el caos total. Un 1 por ciento o por mil de sus ganancias trillonarias sería suficiente para rescatar a los zombis rulfianos y reavivar un poco la democracia en su fase ya vencida o desvencijada. Aplazar deudas estatales. Rebajar ga-

belas un puntito. Los rehabilitados podrían ser inversores en sus preferentes futuras y devolverían con creces ese punto. Podrían esquilmarlos de nuevo enseguida. Podrían volver a estafar al mundo si le dejaran respirar otra vez.

La energía y la materia oscura se reconocen al fin, imposible calcular la magnitud de nuestra ignorancia sobre el sistema. Reconozcamos la opacidad del dinero en el día a día, en los memes, en los tuits, en los augurios de esos mercados que aún auscultan las cifras micro de lo conocido y mensurable.

¿Qué se puede ofrecer a los dueños del mundo para que aflojen un punto su codicia? ¿Quién sería el interlocutor? ¿Sería posible que un gobierno de un país suelto pudiera alcanzar ese punto de apoyo, ese pacto, cuando todo ha sido arrasado?

En fin, por decirlo que no quede: renta básica global, paridad universal y legalización de las drogas. Quizá cuando la gente pueda respirar un día entero podrá pensar en el cambio climático. Feliz día de los muertos. —

MARIANO GISTAÍN es escritor y columnista. En 2017 publicó *Con Buñuel por Aragón* (DGA).



dependiente. Desde esa perspectiva doblemente privilegiada, observó la rebatinga por el poder entre liberales y conservadores, pero igual dejó constancia de que otras estructuras habían permanecido intactas —o incluso habían empeorado—. En este caso, el sistema que impedía la movilidad social. Su desconcierto ante la *falta de aspiración* de los sirvientes delata una mirada no familiarizada con las causas del problema. Aunque los sirvientes acumularan dinero, sus rasgos físicos, su lengua y sus costumbres siempre les ganarían el desprecio de los demás.

Una relectura de *La vida en México* revela que los estigmas que, hace dos siglos, afectaban a la servidumbre se conservan hasta hoy. No es raro escuchar a *patronas* mexicanas expresarse de sus *muchachas* en términos semejantes y aún más despectivos. Más notable, en estos comentarios la supuesta “raza indígena” de las empleadas domésticas toma la forma de una complicación. Muchas señoras del siglo XXI se quejan de sus “modos” y las consideran poco merecedoras de confianza y libertad.

El cine mexicano ha abordado esta forma de racismo enquistado negando la injusticia o, simplemente, obviándola. Como muestra de lo primero, la *Época de Oro* y su incansable glorificación de la pobreza y la *humildad*. Un ejemplo de distorsión culposa es *Nosotras las sirvientas* (1951, Gómez Urquiza), cuyo título acusa una intención redentora. La historia de una campesina que llega a la ciudad “para convertirse en señora” (¿a qué otra cosa podría aspirarse?) recorre las estaciones argumentales de los cuentos de hadas. Dulce y pizpireta, la empleada despierta los celos de la novia de su patrón, quien intenta culparla de un robo. Cuando todo se aclara, el señorito de la casa le declara a la campesina su amor. La película busca hacer verosímil su asunto teniendo como protagonista a una actriz de hermosura criolla (Alma Rosa Aguirre). Las “indias bellas” de la *Época de Oro* fueron actrices de piel blanca y rasgos afilados —el

CINE

No maleducadas sino autónomas



FERNANDA SOLÓRZANO

e pedisteis que os contara mi opinión sobre la servidumbre mexicana”, escribió madame Calderón de la Barca en una de las cartas que describen su estancia en México, a mediados del siglo XIX. El 3 de junio de 1840 les habló a sus familiares en Boston sobre los criados: “Es frecuente escuchar, entre otros vicios, relatos sobre su adicción al robo, su vagancia, sus borracheras y su suciedad.” Luego cuenta algunas de sus experiencias como patrona, señalando lo que considera “una indiferencia a ganar dinero” por parte

de quienes la han servido. De una mujer mayor que se retiró pronto porque prefería descansar, dice: “¡A qué poco se aspira cuando uno es capaz de vivir contento con tortillas y chile, una estera para dormir y un vestido harapiento!” Con más apego, cuenta la historia de Josefina: una niña de doce años “guapa e inteligente” a quien se propuso enseñar a leer, coser e “instruir en otras cosas”. Madame C. de la B. culpa a la madre de Josefina de contagiar a su hija una actitud desganada. Describe casi con rabia el día en que Josefina visitó a su familia y, por órdenes de su madre, no regresó a trabajar.

Como esposa de un diplomático español, la marquesa tuvo acceso a los círculos aristocráticos del México in-

epítome: Dolores del Río en *María Candelaria*—, lo que impidió proyectar la belleza de las mujeres a quienes, en todo caso, correspondía protagonizar cualquier fábula de movilidad social. La segunda ola de representación de empleadas domésticas fue aún menos honrosa: las sexicomedias de los años ochenta las convirtieron en objeto de pellizcos y violaciones “chistosas”. Las encarnaban *vedettes* de moda, ataviadas con uniformes apenas más largos que el delantal. *El día de las sirvientas* (1989, René Cardona III) resume este género de explotación.

Tras décadas de maquillar el lado oscuro de la relación entre patrones y empleadas domésticas, dos óperas primas de 2018 lo abordan sin senti-

ro lo hace más por molestarlos que por una preocupación real. A ninguno le parece grosero tener esta conversación en inglés mientras Lidia sirve el desayuno y Guie’dani escucha a unos metros. Concluido el tema económico, vuelven al español y comentan que “las de Oaxaca” son menos flojas que “las de Veracruz” (relatos sobre la servidumbre *bolgazana* como los referidos por madame C. de la B.).

Más novedosa que el retrato de los empleadores, es la rebelión de Guie’dani ante la imagen victimista que le ha asignado el cine. Reacciona a las humillaciones constantes hacia ella y su madre y se convierte en el ser “salvaje” que habita las pesadillas de los patrones de México. Sala

Avilés aborda el abismo entre unos y otros con metáforas visuales. Siempre doblando sábanas blancas y tallando baños del mismo color, Evelia pasa los días en espacios asépticos y falsamente neutros que la ahogan. Los pocos huéspedes que se materializan parecen venir de otros mundos: no la saludan ni la miran; menos le dan las gracias. La excepción es una argentina que pide a Evelia que, todos los días, cuide a su bebé mientras ella se ducha. La camarista, sin embargo, apenas pasa tiempo con su propio hijo pequeño. (Un guiño amargo que también hace *El ombligo de Guie’dani* al rol de madre sustituta que juegan las *nanas* latinoamericanas, a veces a costa de su propia maternidad.) Pero Evelia no es descrita como merecedora de lástima. Su ética de trabajo férrea no la libra de decepciones —un ascenso no cumplido, la decepción de favoritismos—, pero estas decepciones no la hundan en la resignación. La cinta narra un cambio en la percepción de sí misma (y de sus valores) que la lleva a cambiar el rumbo de sus esfuerzos.

A diferencia de las empleadas domésticas de la Época de Oro, las jóvenes de estas películas no aspiran a convertirse en señoras. No quieren ser instruidas al modo de sus empleadores, quienes las llaman “de la familia” pero les prohíben usar sus baños, o respingan si usan tortillas en vez de tenedor.

“Maleducada y malagradecida”, llama Juan a Guie’dani una vez que se ha establecido la antipatía entre ellos. Para calmarlo, Valentina le dice a su esposo que comprenda que sus empleadas son “indias a las que todo les queda grande”. Guie’dani los escucha al otro lado de una puerta cerrada —una toma que, por su perspectiva, desmiente esa afirmación—. Sensible y perceptiva, la niña tiene una visión muy clara de su desventaja. La cámara nos hace partícipes de su punto de vista —y, en cambio, mantiene a los patrones dentro de una habitación. —

FERNANDA SOLÓRZANO es ensayista. Mantiene en *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte*.

A diferencia de las empleadas domésticas de la Época de Oro, las jóvenes de *El ombligo de Guie’dani*, de Xavi Sala, y *La camarista*, de Lila Avilés, no aspiran a convertirse en señoras.

mentalismos: *El ombligo de Guie’dani*, de Xavi Sala, y *La camarista*, de Lila Avilés. Español radicado en México, Sala dirigió el cortometraje *Hiyab* (2005) sobre una niña española llamada Fátima, orillada por su profesora a quitarse el velo islámico para “encajar” entre sus compañeros. Hay ecos del desafío de Fátima en la niña zapoteca Guie’dani (Sótera Cruz). De ojos almendrados y cejas tupidas, Guie’dani posee una guapura intimidante. Mira a los ojos y sonrío poco, no hace esfuerzos por agradar.

Al inicio de la cinta, Guie’dani y su madre Lidia dejan su pueblo en Oaxaca. Viajan a la Ciudad de México, donde trabajarán para una familia de clase media alta. El trato *alivianado* de Valentina, la madre, no alcanza a esconder un racismo arraigado. Su esposo Juan ofrece pagarle un maestro a Guie’dani, pero a cambio de que deje de hablar en “dialecto”. El hijo adolescente dice indignarse por el sueldo ofrecido a Lidia y cuestiona a sus padres sobre la falta de prestaciones, pe-

no hace apología de sus actos —un festín de profanación a la casa y objetos de la familia— pero tampoco redime la imagen de la niña por la vía del arrepentimiento. Eso equivaldría a traicionarla, cosa que hace su madre al tomar partido por la familia. Habiendo hablado con ella siempre en zapoteco, un día Lidia le lanza un regaño en español. Sorprendida ante el cambio de lengua, Guie’dani pregunta por qué. Resumiendo cinco siglos, Lidia responde: “Para que te portes bien.”

En *La camarista*, la mexicana Lila Avilés extrapola las vivencias de las trabajadoras domésticas mexicanas a un ámbito mayor: narra las jornadas de Evelia (Gabriela Cartol) como afanadora en un hotel de lujo en la Ciudad de México. Al igual que Sala, Avilés rompe la tradición de negar roles protagónicos a actrices de rasgos étnicos distintos a los occidentales. Los rostros morenos de Guie’dani y Evelia son expresivos y contundentes. Llenan la pantalla, como habría sido inconcebible en décadas anteriores.