



POLÍTICA

Decirle la verdad al poder



**TONI ROLDÁN
MONÉS**

Cualquiera que haya seguido al profesor Víctor Lapuente durante los últimos años no va a encontrarse grandes sorpresas en su libro

Organizando el Leviatán, escrito con Carl Dahlström, y con una estupenda traducción de Ramón González Férriz. Es probable que tampoco se lo pase tan bien leyéndolo como con *El retorno de los chamanes*, el libro de divulgación sobre populismos, publicado por el autor en 2015. Sin embargo, *Organizando el Leviatán* es, probablemente, la aportación más importante del año al debate sobre las reformas institucio-

nales necesarias para combatir la corrupción en España. Y el tema está además de rabiosa actualidad, puesto que el abuso de la politización de las instituciones (“dedazos” en justicia, empresas públicas, administración, etc.) ha pasado a la primera línea del debate político a raíz de los nombramientos de Sánchez.

Organizando el Leviatán es un libro académico que concentra la investigación de años alrededor de una idea que Lapuente ya apuntaba en un artículo premonitorio en *El País* en 2009 (ya casi un clásico para los que nos hemos dedicado a tratar de entender el brutal deterioro institucional en España en la década del boom): “Las causas de la corrupción no hay que buscarlas en una ‘mala cultura’ o en una regulación insuficiente, sino en la politización de

las instituciones públicas. Las administraciones más proclives a la corrupción son aquellas con un mayor número de empleados públicos que deben su cargo a un nombramiento político.” La tesis central del libro es que, cuando las carreras de funcionarios y políticos no están claramente separadas, el contrapeso necesario entre burócratas y políticos para controlar la corrupción o las malas políticas públicas deja de funcionar. Dicho de otra manera: las administraciones o instituciones muy politizadas son más corruptas porque los que deben ejercer de “controladores” dejan de decir la verdad al poder.

Los políticos se deben a sus electores y por tanto tienen unos incentivos inevitablemente cortoplacistas, mientras que los funcionarios (que van a estar allí más tiempo) deben preocuparse por la gestión y el buen funcionamiento de la institución en el largo plazo. Si el éxito en la carrera funcional depende de la cercanía a uno u otro partido, si los sistemas de selección funcionan a dedo y no por méritos, los incentivos de políticos y funcionarios se mezclan y ese control mutuo, necesario para el buen gobierno, se debilita. Según los autores, la excesiva politización de las instituciones tiene al menos dos consecuencias negativas evidentes.

La primera es la corrupción. La rocambolesca historia de Francisco Correa, el capo de la Gürtel, sirve de ejemplo para entender qué mecanismos causales intervienen en las correlaciones estudiadas. Correa era un modesto agente de viajes que con la llegada del PP al poder en 1996 empezó a enriquecerse a base de contratos para organizar eventos. El modus operandi era bastante sencillo: Correa conseguía un contrato con la administración “amiga” a un precio por encima de mercado –la “mordida”– y se aseguraba de que los pagos se fragmentaran en facturas de menos de 12.000 euros para no tener que pasar por concurso público. Diez años más tarde, Correa había construido una gigantesca organización corrupta para robar más de 400 millones de euros al erario público.



ORGANIZANDO EL LEVIATÁN

Carl Dahlström
y Víctor Lapuente
Traducción de
Ramón González Ferriz
Barcelona, Deusto, 2018, 336 pp.

¿Cómo es posible que tramas de corrupción que duraron más de una década y que tuvieron que pasar necesariamente por delante de las narices de cientos de trabajadores públicos no se destaparan antes? La respuesta habitual en España a esta pregunta acostumbra a ser: debimos regular más, poner multas más duras, hacer leyes más estrictas. Pero el argumento de Lapuente va en dirección contraria: el problema no está ni en la falta de regulación, ni en poner pocas sanciones, sino en los incentivos. El sistema de Correa funcionaba porque los funcionarios tenían fuertes incentivos para mirar hacia otro lado y no meterse en problemas, porque sabían que su progresión profesional dependía de la voluntad del político de turno. De hecho, es razonable que tuvieran miedo a alzar la voz contra la corrupción. Ana Garrido, una funcionaria del Ayuntamiento de Boadilla del Monte, denunció la trama Gürtel. Fue perseguida, aislada, extorsionada, acosada en el trabajo y amenazada hasta que pidió la baja por depresión y huyó a vivir a Costa Rica. Aunque formalmente como funcionaria estaba protegida, la realidad es que en España los incentivos del sistema parecen estar diseñados para proteger a los corruptos en vez de para proteger a los denunciadores de corrupción.

Según los autores del libro, la clave no es aislar a los funcionarios de los políticos como hacen las “burocracias weberianas cerradas” (como la española o la francesa, con sistemas funcionariales con carreras de por vida y un trato laboral privilegiado). Esos modelos, muestran los autores, dan peores resultados en términos de corrupción, eficacia de gobierno y reformas que otros modelos como los nórdicos o anglosajones. La clave es que en esos países la contratación es más meritocrática y las carreras políticas y de gestión es-

tán claramente separadas en sus mecanismos de rendición de cuentas.

La segunda implicación importante de la no separación entre carreras es el coste en términos de eficiencia en la gestión. Cuando los altos cargos de la institución están colonizados por personas de confianza del político no hay nadie que ponga coto a las malas políticas públicas o a las ambiciones más o menos grandilocuentes de los políticos.

En una investigación relacionada, un grupo de economistas del Banco de España (García-Santana y coautores) encuentra que en los sectores donde el índice que marca la cercanía al poder político (*crony capitalism*) es más alto se produce una peor asignación de recursos, con gigantescos costes en términos de productividad para la economía. En España, las empresas que más crecieron en los años del boom no fueron las más productivas, sino las mejor conectadas al poder. Los autores concluyen que si la asignación de recursos anterior al boom no se hubiera deteriorado, el PIB sería un 20% superior. Es decir, el coste del amiguísimo podría haber sido de unos 200.000 millones (varios órdenes de magnitud más que el coste directo de la corrupción).

En España, el talón de Aquiles del buen gobierno fue la politización excesiva de las instituciones que, en interacción con el boom de crédito, relajó los controles y dinamitó los contrapesos necesarios al poder.

Diez años después del estallido de la crisis financiera muchas de las lecciones aprendidas sobre los problemas institucionales de España no se han traducido en reformas efectivas para prevenir la corrupción.

Ha habido mucho debate sobre limitar los sueldos de los políticos, castigar con penas más duras a los corruptos o hacer más difícil la transición laboral del sector público al sector privado (“puertas giratorias”). Sin embargo, no hay ninguna evidencia que apoye la idea de que esas soluciones sean efectivas para prevenir la corrupción.

Reducir la corrupción y acercarse al buen gobierno requiere de

una serie de reformas institucionales que nos permitan salir del mal equilibrio y pasar a un círculo virtuoso que redunde en una mayor confianza, un capital social más alto y menores índices de corrupción. En el corazón de esas reformas está la despolitización de nuestras instituciones.

Hoy sabemos, por experiencia, que si los que presiden los reguladores financieros (CNMV o Banco de España) son elegidos por los partidos, es probable que no sean suficientemente independientes para aguarle la fiesta del crédito a los políticos. También sabemos que si las carreras y sueldos de los que fiscalizan las cuentas, recalificaciones y contratos en los municipios (los secretarios e interventores de los ayuntamientos) dependen del alcalde, entonces probablemente tendrán tendencia a mirar hacia otro lado cuando haya trampas o corruptelas. También, por desgracia, hemos aprendido que si los que presiden empresas públicas son enchufados de los partidos, esas instituciones se deterioran y son más “capturables” por intereses particulares (pienso en el CIS, hoy presidido por un señor que lleva más de cuarenta años trabajando para el PSOE). Finalmente, gracias a este libro, también sabemos que si las carreras de funcionarios dependen de la voluntad de los políticos es probable que haya más corrupción, peores políticas públicas y más despilfarro.

¿Y qué sucede con la justicia? Estas últimas semanas hemos podido ver el enorme interés de los partidos para repartirse los jueces (en este caso PP, PSOE y Podemos pactando los nombramientos de los vocales del máximo órgano de gobierno de la justicia, el Consejo General del Poder Judicial), con el objetivo —reconocido por un alto dirigente popular— de tratar de influir políticamente en sus decisiones para evitar que la justicia actúe de forma independiente en asuntos que puedan afectarles, como la corrupción en las filas de sus respectivos partidos. Fue significativo el mensaje del juez Marchena en su carta de renuncia a presidir el Supremo

publicada el pasado 20 de noviembre: “Jamás he concebido el ejercicio de la función jurisdiccional como un instrumento al servicio de una u otra opción política para controlar el desenlace de un proceso penal.” Es más probable que los jueces sean capaces de enfrentarse al poder si son nombrados por sus propios pares (como propone Ciudadanos en una iniciativa registrada en el Congreso) que si son colocados por partidos políticos. Los altos cargos en la administración no deberían nombrarse a dedo sino mediante un procedimiento meritocrático y de concurso.

Según la OCDE, España se encuentra entre los países (junto con Turquía, Chile y Eslovaquia) en los que los cambios de gobierno conllevan más relevos: entre el 95% y el 100% del personal asesor de confianza del ministro, los secretarios y subsecretarios de Estado y hasta la mitad de los directores generales. Si queremos garantizar que los funcionarios sirven de contrapeso a los políticos, esto debe cambiar en España.

En su libro más reciente, *Liberalism. A very short introduction* (Oxford, 2015), Michael Freedman, profesor de la Universidad de Oxford, trata de explicar el liberalismo en seis capas concéntricas. La primera capa, la central, consiste en la articulación legal de la resistencia a la tiranía, la discriminación y el abuso de poder (y la consecuente reivindicación de garantías constitucionales e institucionales para que se ejerza). Por suerte, en Europa todavía se mantienen las garantías básicas para protegernos de viejos abusos por razones de raza, de clase o de religión. Sin embargo, son muchas las formas en las que el poder puede erosionar las instituciones para su propio beneficio. Por eso es conveniente asegurarse de que los controles se actualizan, se renuevan y se refuerzan de forma permanente. Nada es más importante para la democracia que poder decirle, con libertad, la verdad al poder. —

TONI ROLDÁN MONÉS es diputado y portavoz de economía en el Congreso de los Diputados y secretario de programas de Ciudadanos.



CINE

Volver a la casa de Tarkovski



JONÁS TRUEBA

Yo no sabía aún de qué iría la película, no sabía cómo se estructuraría el guion, qué forma adoptaría la imagen o, para ser más exactos, cuál sería

la matriz. Solo sabía una cosa: que no dejaba de soñar con el lugar en donde había nacido. Soñaba con mi casa. Y era como si entrase en ella, aunque en realidad no entraba, sino que todo el rato daba vueltas a su alrededor. [...] En un texto de Proust leí que la escritura ayuda a liberarse de ciertas cosas, y también Freud analizó este tema. Bueno, pensé, escribiré un relato. Y, poco a poco, todo empezó a adoptar la forma de una película.” Así evocaba Andréi Tarkovski el nacimiento de lo que terminaría siendo *El espejo* (*Zérkalo*, 1975), su película más emblemática, la más compleja y autobiográfica de su corta pero indeleble filmografía. Son palabras que ahora transcribo del libro *Atrapad la vida* (*lecciones de cine para escultores del tiempo*), publicado por Errata

Naturae en 2017, pero que también forman la espina dorsal de la exposición *Andréi Tarkovski y el espejo. Estudio de un sueño*, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, hasta finales de enero de 2019. Ni el libro ni la exposición hubieran sido posibles sin el rescate previo de unas grabaciones de audio inéditas que contienen las lecciones que el cineasta ruso impartió entre 1967 y 1981. No es fácil encontrar, a lo largo de la historia del cine, autores con verdadera capacidad y ganas de reflexionar en profundidad sobre su oficio, pero el caso de Tarkovski es realmente excepcional: si *Esculpir en el tiempo* (que debiera haberse traducido de forma más correcta y precisa “Esculpir el tiempo”) ha sido siempre uno de los libros de referencia sobre el cine, la publicación de *Atrapad la vida* supuso un nuevo hito del que no se ha hecho suficiente eco, y aunque pueda ser presentado como germen de aquel, resulta aún más esclarecedor y luminoso para seguir pensando el cine a través de Tarkovski —y desde luego una lectura mucho más fluida en castellano gracias a la traducción de Marta Rebón y Ferrán Mateo—.



*Andréi Tarkovski y el espejo. Estudio de un sueño surge a partir de las mismas conferencias y enseñanzas de Tarkovski que se recogen en *Atrapada la vida*, pero retoma pasajes posteriores de *Esculpir en el tiempo* y expone algunos de sus cuadernos de rodaje, en los que se aprecia su afán de perfeccionismo, así como las frustraciones propias de todo proceso creativo. Junto a un buen conjunto de fotogramas sacados de *El espejo*, destacan las fotografías realizadas por el poeta, traductor y fotógrafo Lev Gormung, amigo de la familia, quien retrató a Tarkovski de niño y junto a sus padres, en diversas situaciones domésticas que remiten de forma directa a algunas imágenes icónicas de *El espejo*. Las fotografías de Gormung ayudan a comprender la materia específica de una película que surge a partir de un sueño, pero que también recrea fielmente una serie de momentos vividos y capturados previamente. Pensar los sueños como materia esencial con la que se hacen las películas es casi un cliché instalado en el pensamiento general: Buñuel, Fellini, Bergman –cinéastas fundamentales para Tarkovski– tienen algo de cul-*

pa en ello. El mismo Tarkovski contribuyó enormemente a esta percepción, al esculpir su obra maestra a partir de un sueño como el arriba descrito. Sin embargo, cualquiera que haya experimentado el proceso creativo de hacer una película, sabe que el cine se parece más bien a darse de bruces con la realidad. Es un choque obligado y todo depende de la actitud con la que lo afrontas. En el caso de Tarkovski parece mezclarse la fe en el cine y en la vida con una buena dosis de fuerza y confianza en uno mismo. En la exposición del Círculo de Bellas Artes se rememora la anécdota de Tarkovski y su

Podríamos cometer el error de pensar que su lucha pertenece a otro tiempo, a un cineasta siempre asociado a la trascendencia y la seriedad, demasiado imbuido de sí mismo, que habla desde su púlpito; pero sorprende la frescura y la claridad con las que despliega su experiencia como cineasta, su humildad de creador, así como el afán de transmisión a los que vengan después de él. Las innovaciones digitales y tecnológicas que trajo consigo el siglo XXI y que tanto han transformado el cine y el mundo audiovisual tampoco hacen mella en su voz; más bien al contrario: leerle, escuchar sus palabras, ver alguna

No es fácil encontrar, a lo largo de la historia del cine, autores con verdadera capacidad y ganas de reflexionar en profundidad sobre su oficio, pero el caso de Tarkovski es realmente excepcional.

equipo volviendo a sembrar trigo saraceno en el campo de su infancia, meses antes de ir allí a rodar algunas de las secuencias más importantes de *El espejo*. Los campesinos de la zona le habían asegurado previamente que ese tipo de cultivo había dejado de florecer hace tiempo, pero su color “blanco como la nieve” era una imagen esencial de sus recuerdos, así que Tarkovski arrendó una parte del campo y sembró por su cuenta el trigo, que acabó floreciendo con gran éxito para sorpresa y alegría de los campesinos de la zona. Para el cineasta ruso, además de una señal de buen augurio, este acto venía a demostrar que los recuerdos también reflorecen, como si el cine pudiera atravesar la capa de tierra y olvido que la naturaleza impone.

Tarkovski siempre fue un cineasta en lucha consigo mismo –como también dan cuenta sus diarios, publicados en castellano bajo el título: *Martirologio* (Ediciones Sígueme)–, pero también en lucha con el propio cine, o con la idea de lo que se supone que tiene que ser el cine, contra sus convencionalismos y prejuicios, tan arraigados entre los espectadores.

de sus películas, resulta una verdadera inyección de optimismo cinematográfico y moral. “No creo demasiado en las revoluciones técnicas del cine. Más bien confío en una futura emancipación en términos morales”, dijo a este respecto en una de sus clases. Como hicieran Alexandre Astruc o François Truffaut, Tarkovski premonizó un futuro del cine que se parecería cada vez más a la expresión personal, casi febril, de su autor. “¿Por qué tendemos a pensar que un artista separa su vida de su profesión? No debería hacerlo. Al contrario, debería ser capaz de crear una relación intrínseca entre sus propios principios y aquellos que proclama en sus películas y que propone a quienes las ven.” Al volver a ver *El espejo*, la mítica secuencia inicial entre la madre y el médico se me revela ahora como una augurio para los tiempos de hoy: “Chéjov tenía razón: corremos azorados, decimos cosas banales, y es porque no creemos en la naturaleza que llevamos dentro. Todo es desconfianza, prisas, falta de tiempo para pensar...” –

JONÁS TRUEBA (Madrid, 1981) es director de cine. Sus dos películas más recientes son *La reconquista* y *Quién lo impide*.

AGENDA

DI CIEMBRE

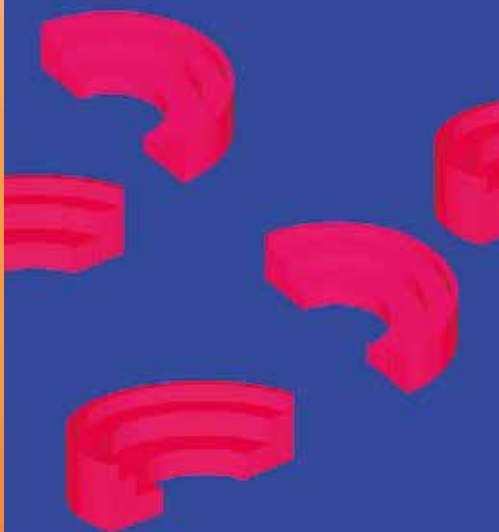


CONCIERTO CHUCK PROPHET DE GIRA

El cantautor y guitarrista estadounidense visita Cádiz el día 3, Madrid el 4, Gijón el 5, Bilbao el 6, Valencia el 7 y Barcelona el 8.

EXPOSICIÓN 40 AÑOS DE DEMOCRACIA

A partir del 5 de diciembre, y hasta el 7 de marzo, el CaixaForum de Madrid presenta la muestra *Democracia. 1978-2018*.



TEATRO THOMAS BERNHARD EN MADRID

Del 29 de noviembre al 16 de diciembre, el Teatro Abadía representará la obra *Ante la jubilación* del escritor y dramaturgo austriaco.



EXPOSICIÓN CUBISMO EN EL REINA SOFÍA

El museo madrileño presenta la Colección Cubista de Telefónica, con obras de Picasso, Braque, Gris, entre otros.

CIENCIA

El nuevo Cretácico



PETER
FORBES

ada vez que el año pasado vivíamos momentos de clima extremo, circulaba la misma pregunta: “¿Es esta la nueva normalidad?” Y la respuesta

debe ser: es peor que eso, nos dirigimos a casos *más frecuentes, más extremos* que los que hemos visto este año.

Sabemos desde los años ochenta lo que se avecina. Si hubiéramos reaccionado entonces y hubiéramos reducido un 20% las emisiones en 2005 podríamos haber contenido un aumento de la temperatura global de 1,5 °C. Pero no hicimos nada y la acumulación de un maremágnum de datos sobre el clima desde entonces solo confirma las predicciones originales. ¿Dónde estamos hoy?

El pasado noviembre, la Conferencia sobre Cambio Climático de la ONU, COP23, celebrada en Bonn, señaló que un calentamiento global de tres grados es una posibilidad realista. Sin un control de las emisiones, nos dirigimos a una situación en la que los niveles preindustriales de CO₂ se dupliquen (de 280 a 560 ppm, o partes por millón) en 2050, y de nuevo en 2100. En resumen, estaremos creando unas condiciones climáticas que solo experimentamos durante el periodo Cretácico (hace entre 145 y 65,95 millones de años), cuando los niveles de CO₂ superaron los 1.000 ppm. ¿Qué significa eso, teniendo en cuenta que ya hemos alcanzado esos niveles de CO₂ en habitaciones por la noche y en lugares poco ventilados y llenos de gente, y que sabemos que, bajo tales condiciones de concentración sos-

tenida de dióxido de carbono la gente sufre graves problemas cognitivos?

El Cretácico es uno de mis periodos geológicos favoritos. Nos dio las grandes colinas y los acantilados de piedra caliza que están repartidos por Europa. Nos dio las higueras, los plátanos de sombra y las magnolias. Ayudó al desarrollo de pequeños mamíferos, que de pronto surgieron tras la extinción al final de ese periodo de los por entonces dueños de la creación —los triceratops, tiranosaurios y sus primos—. Era una etapa muy cálida, con temperaturas globales entre tres y diez grados superiores a niveles preindustriales.

Cualquier nueva era con un clima parecido al Cretácico no reflejaría con precisión la original. Para empezar, los continentes estaban en posiciones muy distintas: India era una isla a miles de kilómetros al sur de su unión con Asia; un amplio océano separaba África (con Sudamérica todavía unida) de Eurasia. Pero en una repetición del Cretácico sería muy probable que no hubiera hielo en los polos de nuevo, y los niveles del mar estarían unos 66 metros por encima de los niveles actuales. También veríamos la creación de grandes mares poco profundos con depósitos minerales similares a los que producían estratos de piedra caliza de cuatrocientos metros en el viejo Cretácico; mientras, en lugar de los mamíferos más grandes que se extinguirían, los reptiles podrían expandirse a lo largo de la Tierra y aumentar de tamaño... ¿una merecida venganza de los dinosaurios?

Si tuviera que imaginar a los humanos viviendo en una nueva era cretácica los vería como un grupo de científicos y técnicos que trabajan en refugios artificiales, como los habitantes de la ciudad invisible de Baucis, del novelista Italo Calvino, donde la gente vive sobre zancos entre las nubes, “contemplando con fascinación su propia ausencia”.

Hace poco hemos descubierto una línea roja que vamos a cruzar mucho antes de acercarnos a las condiciones cretácicas. Unos investigadores mostraron en 2010 que nuestra espe-

cie no puede sobrevivir más de seis horas en lo que se llama temperatura de bulbo húmedo de 35 °C. Bulbo húmedo significa un 100% de humedad, así que no son los 35 °C que conocemos. Pero en los grandes cinturones agrícolas del Indo y el Ganges la combinación de temperaturas bastante superiores a los 40 °C y un 50% de humedad (que equivale a esa temperatura de bulbo húmedo de 35 °C) prevalecerá en las próximas décadas.

Mientras esto ocurre en regiones agrícolas cálidas, el mundo urbano afrontará una catástrofe todavía mayor. Según las predicciones de la ONU, un probable ascenso de 3 °C haría que en el Atlántico crecieran bosques, y entrañaría la pérdida de la mayoría de las ciudades costeras a través de un ascenso irreversible del nivel del mar a finales de siglo.

Ahora goza de una aceptación general, al menos entre los científicos, la idea de que los seres humanos se han convertido en agentes geológicos, de ahí que se haya descrito una nueva era geológica: el Antropoceno. Las aportaciones humanas al medioambiente, incluyendo los fertilizantes de nitrógeno artificial y el CO₂, ahora superan los ciclos naturales. A veces la Tierra se ha movido muy rápido y eso desmiente la idea popular de que la geología y las preocupaciones huma-

nas pertenecen a dimensiones incomparables. Dos grandes acontecimientos que incrementaron la temperatura — con un largo periodo de enfriamiento en medio— pusieron fin a la última glaciación hace 12.600 años. Ambos produjeron aumentos de diez grados en los núcleos de hielo de Groenlandia; el primero ocurrió en un periodo de solo tres años; el segundo, que surgió en las condiciones relativamente estables del Holoceno, ocurrió durante un periodo de unos sesenta años.

Una lección para hoy es que un cambio tan súbito y duradero del clima tiene consecuencias que pueden prolongarse durante miles de años. El primer calentamiento hizo que un lago enorme se extendiera por Norteamérica cuando se fundió la capa de hielo Laurentino. Finalmente se rompió, lo que produjo un aumento del nivel del mar a gran escala y terminó formando unos 2.500 años más tarde los Grandes Lagos y las cataratas del Niágara. Gran Bretaña se desgajó de Europa 3.500 años después del comienzo del Holoceno; y mientras se fundían las capas de hielo de los mares septentrionales, la tierra que había debajo de ellas se elevó. Esto sigue ocurriendo en Suecia a un ritmo de casi un centímetro al año.

Esta época, *nuestra* época, es técnicamente una época interglacial, y *siem-*



pre iba a terminar. La tierra ha sido en general violentamente inestable, o establemente hostil, durante largos periodos, o demasiado cálida o demasiado fría para la civilización humana. Si no hubiéramos forzado que subieran las temperaturas con emisiones de CO₂, es muy probable que ahora estuviéramos afrontando una nueva era glacial; tal como están las cosas, el Holoceno está terminando tan deprisa como empezó con un nuevo aumento de las temperaturas que está ocurriendo en lo que dura una vida humana normal.

Así que mientras hablamos del “nuevo normal” tenemos que reconocer que no había “normal” en el Holoceno. El análisis experto de cómo se desarrolla la civilización humana durante el benigno espacio de diez mil años del Holoceno empieza ahora a volverse conocimiento popular. El genetista David Reich encabeza el camino con el relato desmitificador que recoge en *Who we are and how we got there* (2018), utilizando investigaciones basadas en ADN antiguo para unir el movimiento humano y el desarrollo del lenguaje. Ese profundo conocimiento del periodo sostiene que nuestro problema no queda confinado a las emisiones posindustriales de CO₂ (el calentamiento global, en cualquier caso, probablemente empezó con la eliminación de bosques para la agricultura), pero insiste en que el Holoceno fue un extraño regalo a la humanidad que hemos explotado y dado por supuesto. Ahora estamos asistiendo a su funeral.

Si queremos evitar la desgracia de llegar a una nueva era Cretácica, esta conciencia necesita extenderse mucho más allá de los geólogos y biólogos que nos han enseñado de dónde veníamos y hacia dónde nos dirigimos si no cambiamos. —

*Traducción del inglés de
Ricardo Dudda y Daniel Gascón.
Publicado originalmente en Aeon.
Creative Commons.*

PETER FORBES escribe sobre ciencia en publicaciones como *New Scientist*, *The Guardian*, *The Times* y *Scientific American*.

CINE

Artistas en peligro



**VICENTE
MOLINA FOIX**

(y no digamos a la novela española) que a otras cinematografías europeas, donde el *mainstream* industrial convive holgadamente con la búsqueda y el empeño formal de sus marginales. Coinciden este otoño en la cartelera tres atrevidos de distinta edad: Julio Medem, de larga y desigual filmografía a sus sesenta años; un sólido valor menos prolífico, Jaime Rosales, nacido en 1970; y el comparativamente recién llegado Carlos Vermut, que realiza con 38 años su tercer largometraje.

Rosales es un formalista muy estudiado, y su programa teórico solo le traicionó completamente, a mi modo de ver, en *Tiro en la cabeza*, una aporía sobre el asesinato por ETA de dos guardias civiles de paisano en que el despojamiento (diálogos inaudibles, superfluas voces callejeras de fondo, hechos encriptados) sustraía todo interés del acto filmico, empujando de modo estéril a los espectadores a la frustración o el abandono. *Petra* tiene un registro menos radical en su composición y también menos llamativo que la “polivisión” o pantalla partida con diferentes ejes visuales que en su mejor película hasta la fecha, *La soledad*, enriquecía a la vez que refrenaba el patetismo subyacente en la historia contada. Los personajes de *Petra* son antihéroes de una tragedia griega en la que el director aspira —de un modo sutil que intriga e interesa desde que el espectador lo advierte en una

s bueno no tener miedo al exceso, a la exploración de lo nunca trillado, incluso al ridículo, y esos asomos al abismo le convienen más al cine español



de las primeras secuencias— a aislar lo figurativo de lo paisajístico, como si, sugiere Rosales, toda esencia dramática hubiera de valerse por sí, sin el añadido de un templo, una columnata, un altar votivo o unos Campos Elíseos. La cámara, que es aquí estilográfica, según lo deseaban Alexandre Astruc y otros franceses de la Nueva Ola que le hicieron caso, avanza en planos panorámicos de gran rigor, buscando su emplazamiento en el decorado, y una vez hallado se queda quieta, sin regodearse en la descripción material, fomentando al actor y subrayándose solo a sí misma en tanto que máquina del relato.

También desde muy pronto sabemos que este cineasta-artista no va a seguir una cronología convencional; la película se desarrolla en capítulos, y el de arranque es el segundo; más tarde llega el primero, y el desorden continúa, jugando a lo novelesco con



rotunda. El hermoso final de *Petra* tiene en ella su cenit. Después de habernos enseñado siempre con parquedad los bellos lugares donde transcurre la acción, la arboleda, el viñedo, el acantilado, la roca veteada donde se sientan Petra y Lucas en su primera salida al campo, el lago famoso que se muestra deliberadamente desenfocado, Rosales corona su ascesis en el momento de la reconciliación femenina a la entrada de la masía: las mujeres se entienden y se perdonan, quedando como último plano el portón abierto al paisaje, una masa vegetal distante y obliterada donde resuena el latido superior de las pasiones carnales que animan esta parábola de muerte, de traición y de perdón.

Los fracasos de Vermut y Medem en sus saltos de riesgo son de otro signo. A *Quién te cantará*, artefacto esmerado y a menudo precioso, la afea su banalidad preponderante, sobre todo en los diálogos. Y en un apólogo sobre una legendaria cantante sin voz desconcierta que algunas de las ilustraciones musicales, Eva Amaral, Mocedades, sean tan rudimentarias, así como sorprende que la esfinge de perfiles egipcios que interpreta con el debido hieratismo Najwa Nimri diga en una escena de confesión que su comida preferida es el *tartar* de aguacate con nueces, su país ideal Islandia, añadiendo de modo incongruente que su libro de cabecera es *Mortal y rosa*, la más bien cursi memoria elegíaca de Francisco Umbral. Lo que Vermut hace muy bien es plasmar un universo reconcentrado de mujeres, prescindiendo de los hombres, sombras apenas sin enjundia ni cuerpo, lo que crea un efecto de espejismo cautivador. Las actrices defienden todas con garra y talento su territorio, destacando la Blanca interpretada por Carme Elías.

Lo masculino y lo femenino llenan a partes iguales *El árbol de la sangre*, que curiosamente coincide en darle a Najwa Nimri un papel de cantante en crisis. Lo que el propio Medem ha llamado “atmósfera vi-

sual”, con encuadres amplios, airoso, que dejan vacíos alrededor de los dos narradores, es exquisito; siempre ha destacado en la composición del espacio y los movimientos de cámara, que aquí, con buenos medios de producción, alcanzan momentos de mucha brillantez, sobre todo en los exteriores, que él no esconde ni amortigua. Al contrario: como es marca de este director, el campo abierto, los árboles y los animales, los vacunos especialmente, le inspiran, y esas naturalezas estáticas y animadas le corresponden adquiriendo la condición de tótems en varias de sus películas. El problema de *El árbol de la sangre* está en su amalgama y su amontonamiento, pues es multilingüe (castellano, euskera, catalán, andaluz, chino, ruso), multilocal (Cataluña, Madrid, País Vasco, Alicante), multisexual, multicultural, y no sé si me dejo alguna de sus pluralidades. El árbol genealógico del argumento (el otro, el que se alza frente al casón, es muy bello) resulta confuso y profuso, en un relato que necesita casi dos horas y media para llegar al final. Y el fin es lo peor, pues la tendencia pomposa y redicha de los últimos “medems” (*Caótica Ana*, *Habitación en Roma*) tampoco falta aquí cuando, en el apogeo multiaccidental se apelmazan las ramas familiares, las alusiones políticas, las mafias eslavas, los disparos, los acentos, toros y vacas sueltos, prados, rompientes, playas, y un coito subacuático en Denia que resulta tan solemne como inverosímil. El mejor Medem, el de *La ardilla roja*, *Tierra o Lucía y el sexo*, se distinguía justamente por saber sortear con gracia metafórica la incredulidad suspendida de la que hablaba el poeta romántico, haciendo verosímiles las hipérboles líricas y los cataclismos telúricos. Bordeaba abismos y los salvaba con una invención narrativa y una ingenua pureza que ahora ya no dan emotividad ni sentido a sus fábulas.—

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



para gran disgusto familiar y a los diecisiete años se casó con un escultor que la abandonó cuando estaba embarazada de su segundo hijo. Tuvo dos matrimonios más y dos hijos más con el tercer marido, un músico carismático y adicto a la heroína. En 1968 se divorció de él: tenía 32 años, cuatro hijos y tenía que trabajar. Fue profesora, mujer de la limpieza, enfermera, recepcionista... toda esa lista de empleos que desempeñan las protagonistas de sus cuentos. Aunque alcanzó la estabilidad económica y laboral y consiguió dejar el alcohol, sufría muchos dolores de espalda a causa de una escoliosis que terminó por perforarle un pulmón. La relación con su familia no fue fácil: una madre alcohólica y depresiva —perdón por el pleonasma— y una hermana de la que se distanció y con la que se reencontró cuando esta enfermó de cáncer.

LITERATURA

Lucia Berlin ha vuelto



**ALOMA
RODRÍGUEZ**

Primero fue *Manual para mujeres de la limpieza* (Alfaguara, 2016), el libro que reunía una selección de los cuentos de Lucia Berlin (Alaska,

1936-California, 2004), una escritora elogiada por colegas escritores, pero desconocida en general y cuyas historias, prologadas por Lydia Davis y reunidas por Stephen Emerson, se convirtieron en el libro del año. ¿De dónde había salido esa mujer? ¿Y por qué nunca nadie nos había hablado de ella? Pero, sobre todo, ¿qué tenía que explicara la entrega total que suscitó ese primer volumen de cuentos escogidos en todas partes?

Una parte del secreto del éxito póstumo de Lucia Berlin está en la extraña sensación de familiaridad que producen sus cuentos: sus protagonistas suelen ser mujeres, de diferentes edades y de diferentes clases sociales, a veces están en

México, otras en Nueva York, algunas son alcohólicas, otras enfermeras, pero en el fondo todo eso da igual: la escritora viva y fresca de Berlin, como si no le hubiera costado nada contar eso así, las hace terriblemente familiares y cercanas. *Una noche en el paraíso*, un segundo volumen de cuentos, acaba de publicarse en España. Y aún queda una tercera entrega, esta vez de unas memorias que dejó inacabadas: *Welcome home: a memoir with selected photographs and letters* (llegará a España en octubre de 2019).

Berlin nació en Alaska, pero durante la Segunda Guerra Mundial, cuando su padre fue llamado a filas, vivió con su madre y su hermana con los abuelos maternos. Después, el padre aceptó un puesto en Chile y la familia se trasladó allí, donde vivieron como aristócratas. De ahí a Nuevo México, Nueva York, México, California: hasta un total de dieciocho lugares a los que ella llamó hogar. Estudió en la Universidad de Nuevo México y ahí le dio clase Ramón J. Sender. Se enamoró de un mexicano



UNA NOCHE EN EL PARAÍSO

Lucia Berlin
Traducción de
Eugenia Vázquez Nacarino
Madrid, Alfaguara, 2018,
288 pp.

Esa vida absolutamente novelesca e increíble aparece en sus relatos, cuya base es autobiográfica y permite que se lean como una especie de novela en marcha sobre las venturas y desventuras de un personaje que cambia de nombre, pero que en realidad es siempre un álter ego de Lucia Berlin. Pasaba en *Manual...*, donde quizá los cuentos más emocionantes y sorprendentes eran los dedicados al reencuentro entre las hermanas y a los amores ligeros de la madurez. Y pasa también en *Una noche en el paraíso*, donde el recorrido cronológico es algo menor, también la presencia de la madre y la hermana de Berlin en la edad adulta, y donde Ava Gardner, Liz Taylor, Richard Burton y John Huston tienen un cameo inolvidable: el cuento que da título al volumen está protagonizado por el barman del pueblo donde se rodó *La noche de la iguana*. Como sucedía con *Manual...*, los cuentos siguen un orden

cronológico, no de escritura, sino de vida del personaje. Hay algunos cuentos de los que resulta imposible olvidarse: “Andando. Un romance gótico”, sobre la entrada al sexo de la protagonista; “Itinerario”, en el que una chica viaja de Chile a Nuevo México haciendo escala en Lima, Panamá y Miami: en cada una de las escalas le espera alguien enviado por su padre que le revela un nuevo punto de vista sobre él y lados desconocidos. O “Lead Street. Albuquerque”, el relato de su primer matrimonio contado desde el punto de vista de una amiga, o “La Barca de la Ilusión”, el relato de una familia que se ha trasladado lo más lejos posible de los camellos y las drogas para que el marido siga limpio y cómo todo se tuerce. Hay otros en los que el patetismo aparece mezclado con la comicidad y la ternura, como “Navidad. Texas. 1956” o “Las (ex)mujeres”.

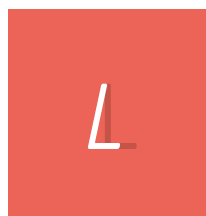
No importa si los relatos hablan de su vida y sus errores o son deformaciones, a veces habla de personajes con los que se pudo haber cruzado en alguno de sus trabajos y les cede el protagonismo, como en “Hijas”, o en “Una noche en el paraíso”. Da igual, sus cuentos siempre respiran y al mismo tiempo van directos al lugar donde quieren ir. No hay autocomplacencia en los relatos autobiográficos, ni sentimentalismo ni resentimiento. Es hábil jugando con los puntos de vista y los diálogos, pero también es capaz de escribir cuentos más corales, como “Navidad, 1974” o “Mi vida es un libro abierto”, o relatos sobre la soledad, como “Perdida en el Louvre”, donde escribe: “Le pedí a la peluquera que me lo aclarara otra vez, tan desesperadamente necesitaba el contacto humano.” Y cuando llega a una sala sobre la que no había leído nada, en la que hay “una curiosa colección de artefactos corriente de distintos periodos”, dice: “Como la muerte, esa sección no tenía nada de extraordinario. Era de lo más inesperada.” —

ALOMA RODRÍGUEZ es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*. En 2016 publicó *Los idiotas prefieren la montaña* (Xordica).



IN MEMÓRIAM

Del Paso: una escritura siempre viva



ALEJANDRO TOLEDO

có un aluvión acaso excesivo de valoraciones que lo singularizan y a la vez lo aíslan. La sorpresa tiende a exagerar y vuelve único lo que es, al mismo tiempo, común. Se trata, es cierto, de un autor en muchos sentidos excepcional, mas es difícil no ubicarlo entre sus contemporáneos igualmente excepcionales; y sus señas particulares (sobre todo, la pasión por la desmesura en la escritura) se vuelven el sello de una generación si lo pensamos en una foto grupal junta a, por ejemplo, Juan García Ponce

a inútil certeza de la muerte de Fernando del Paso (1935-2018), ocurrida apenas el 14 de noviembre a las 9:05 en Guadalajara, Jalisco, provo-

(1932-2003) y Salvador Elizondo (1932-2006). Tres plumas desbordadas. Decir que una fue un poco más allá que las otras sería injusto. Marchan los tres a la par (aunque suene raro). Y son, también, muy diferentes.

Entre otras cosas, fueron lectores de James Joyce. Hay el relato de una mítica reunión de Elizondo con Del Paso cuando se propusieron traducir juntos *Finnegans wake*. García Ponce arranca el capítulo segundo de su *Crónica de la intervención* (1982) con esta parodia del inicio del *Ulises*: “Imponente y rolliza, la tía Eugenia apareció al pie de la escalera con un elegante vestido negro y su bastón de ébano...”

En ese libro, por cierto, García Ponce se propone una intervención de la imaginación sobre la realidad; crea en él un movimiento estudiantil paralelo al sucedido en la historia

patria, en un país también ficticio. Ello no oculta sino descubre, arma una verdad acaso más cierta que la conocida. Su extensa crónica del año 68 es potenciada por esa reconfiguración que logra el arte narrativo. Algo similar ocurre con *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso al mezclar dos paisajes: el vivido por el autor en los años cincuenta, como estudiante de la Escuela de Medicina en el antiguo barrio universitario, y el del año 68, cuando ya existía, lejos de ahí, la Ciudad Universitaria. Esa desubicación no altera la sustancia, y hay una fecha fatal, la de la madrugada del 28 de agosto, cuando el protagonista intenta subir la escalera de su edificio frente a la Plaza de Santo Domingo luego de ser

en el autobús, por el norte de la Ciudad de México, vio a un hombre que cargaba un pequeño féretro blanco y a una mujer tras él que recogía crisantemos silvestres. Ante esa imagen poderosa se bajó del autobús y los siguió, con lo que conoció así los campamentos ferrocarrileros de Nonoalco Tlatelolco. Ese encuentro será el germen de *José Trigo* (1966), su primera novela.

José de la Colina visitaba a Del Paso durante la hechura de *José Trigo*, y recuerda que este armó, con papel y engrudo, una montaña, que era su volcán de Colima, y con soldados de plomo imaginaba las batallas entre los cristeros y el ejército federal, hecho del que algunos de sus perso-

se que fuera mi vida, hasta el momento o desde el momento en que la maravillosa aparición del azar en lo que escribo y cuento haga que me olvide de mí mismo, y que comience a contar lo que quiero que haya sido, y sea la vida de mi personaje y de los seres que lo rodean.”

Estaba por nacer Palinuro. Y lo que entonces sucedía en las calles, en uno de los meses definitivos de la protesta estudiantil, terminó por filtrarse e incluso inundar esa novela en proceso. Esto crea una paradoja, pues puede decirse ahora que Palinuro nace y muere en agosto de 1968.

Del Paso no se propuso, en sus comienzos, escribir novelas históricas, y fue la historia la que se metió en sus libros. Quizá ya lo planeó así en el proyecto de *Noticias del Imperio* (1987), su tercera novela, para la que precisó toda una biblioteca como base de su investigación. Su último proyecto vasto, de reflexión teológica, *Bajo la sombra de la historia*, dejó un solo libro impreso (editado en 2011), uno más escrito a medias y el tercero enteramente en blanco. Mas ese título lo resume, por varias cosas. Están las páginas autobiográficas del primer tomo, que señalan lo cierto que heredó Palinuro de su vida; y está la cifra de un autor que escribió tres grandes novelas, mamotretos muy queridos, bajo la sombra o el asombro, por la historia.

En la última década vio aparecer el cuerpo de su obra en pulcras ediciones del Fondo de Cultura Económica. Quizá le pudieron presentar recién impresa, en estos días, antes del fatal amanecer, *La muerte se va a Granada* (de publicación original en 1998), su pieza en verso en memoria de Federico García Lorca. Y recibió en España en 2015, con todo el garbo, el Premio Cervantes. Partió como los grandes. Sus libros, llenos de vida, están a la mano, no hay pretextos para no seguirlos frecuentando. Que así sea. —

ALEJANDRO TOLEDO es ensayista y editor, miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Su libro más reciente es *Instantáneas de la beatlemania y otros apuntes sobre música y cultura* (Dosfilos, 2018).

Estaba por nacer Palinuro. Y lo que entonces sucedía en las calles, en uno de los meses definitivos de la protesta estudiantil, terminó por filtrarse e incluso inundar esa novela en proceso.

atropellado en el Zócalo por un tanque del Ejército, y muere en el intento. A propósito de ello, y acaso sin saber de Palinuro, escribe García Ponce esto que puede ser el epitafio del personaje: “Y ni un tanque ni aquel que lo conduce puede advertir que ha pasado por un cuerpo humano.”

El diálogo entre las obras de Elizondo, García Ponce y Del Paso será una labor a futuro. Debe decirse que caminaron juntos. Ahora las circunstancias imponen hablar del último de esos mohicanos, quien se presenta en sociedad en 1958 al publicar, en la colección Cuadernos del Unicornio, bajo la tutela de Juan José Arreola, la plaqueta *Sonetos de lo diario*. El año siguiente escribe dos cuentos, “El tesoro” y “El estudiante y la reina”; el segundo aparece en la revista veracruzana *La Palabra y el Hombre*. Hay otro, “La cama de piedra”, que dice haber enviado a Colombia —a *El Espectador* o *El Tiempo* de Bogotá— y cuyo original no conservó. Y un cuarto relato recreaba esta experiencia: al ir

najes, luego instalados en los campamentos ferrocarrileros, fueron sobrevivientes. El otro suceso recreado en la novela será, claro, el movimiento ferrocarrilero de 1958-1959.

Del Paso se topa con este sin planearlo. La historia se le impone. Algo similar ocurre con *Palinuro de México*. Hace poco, entre los papeles de su papá, Paulina del Paso encontró el texto de la presentación del escritor en el ciclo Los Narradores ante el Público, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. El caos de la época había ocultado el recuerdo de esa conferencia, ocurrida en agosto de 1968. Del Paso entendió que se trataba de hablar de sí mismo y de leer enseguida fragmentos de una obra en proceso; y decidió fundir esos dos propósitos, por lo que se permitió reinventar su pasado y crear, a la vez, un entorno familiar que era reconocible y también imaginario. Dijo entonces: “En esta novela no me limito a contar lo que fue mi vida y la vida de los seres más cercanos a mí, cuento también, contaré lo que qui-