POLÍTICA

La excepción normalizada: Pedro Sánchez y la pandemia

RICARDO DUDDA

El 26 de febrero de 2020, el director del Centro de Coordinación de Alertas y Emergencias Sanitarias del Ministerio de Sanidad, Fernando Simón, dio una rueda de prensa sobre el coronavirus, en la que dijo que "estamos teniendo una preocupación excesiva a nivel poblacional": "Esto es una enfermedad que es nueva y no queremos que nuevas enfermedades lleguen a nosotros, queremos que las que tenemos desaparezcan, por lo tanto hay que tener cuidado, pero eso no implica que sea una enfermedad de una gravedad excepcional." Dos semanas después, el 11 de marzo, Simón anunció que hacía falta una cuarentena para controlar el virus "de entre un mes y medio y dos meses, pero quizá pudiera ser de hasta dos, tres o cuatro meses en la peor de las situaciones". Dos días después, el gobierno aprobó un estado de alarma que se alargó hasta junio.

La pandemia pilló desprevenidos a todos los gobiernos del mundo. Pero hubo algunos líderes que, por su naturaleza y estilo de gobernar, estaban peor preparados. El gobierno de Pedro Sánchez, muy centrado en las batallas del día a día, obsesionado con las encuestas, la guerra cultural, el posicionamiento y la construcción de la marca personal del presidente, fue uno de ellos. Pedro Sánchez llegó al poder en una situación excepcional, la primera moción de censura exitosa de la democracia española, y desde el principio intentó mantener esa sensación de excepcionalidad. Hablaba de emergencia social y de una especie de urgencia moral que servía para justificar su intervención providencial: no había tiempo que esperar, había que recuperar rápidamente la dignidad de las instituciones, denigradas por el gobierno del PP, y "reconstruir el Estado social".

Por eso el gobierno abusó del decreto ley (y también porque no tenía mayoría en las Cortes), una herramienta que tiene el ejecutivo para situaciones de extrema necesidad que le permite sortear el control parlamentario. Se convirtió en la herramienta legislativa por defecto. Pero también en base a esta excepcionalidad construida justificó la exhumación del dictador Franco, necesaria e importante

pero convertida en una maniobra de propaganda a dos semanas de las elecciones, e infló mediáticamente a Vox para así proclamarse el PSOE como único dique de contención frente a la ultraderecha (realmente consiguió inflar al partido: Vox pasó de 24 a 52 diputados entre abril y noviembre de 2019; el PSOE , en cambio, perdió 3 diputados y se quedó en 120). Una vez construido un relato de excepcionalidad, el gobierno podía promover una sensación de inevitabilidad, de falta de alternativa: o Sánchez o el caos.

2020 iba a ser el año de la consolidación del poder, del perfeccionamiento del nuevo sentido común sanchista y de su ideología de la inevitabilidad. A finales de 2019, recién formado el gobierno, Pedro Sánchez tomó dos decisiones especialmente centradas en amarrar su poder personal (y el del partido): convirtió a su asesor de comunicación, Iván Redondo, en una especie de *chief of staff* con más poderes que algún ministro (y sin necesidad de pasar por el congreso), y nombró a su ex ministra del interior, Dolores Delgado, fiscal general del Estado.

La pandemia alteró ligeramente los planes de Sánchez. La construcción de una excepcionalidad artificial, excusa para la intervención y la apropiación del poder y de las instituciones, se topó de pronto con una situación realmente excepcional. Al principio, el ejecutivo reaccionó con incredulidad, como la mayoría de gobiernos, pero también con especial arrogancia y ceguera. Nadie había preparado a Redondo y Sánchez para una crisis real, que fuera más allá de la política vista como una guerra mediática de posicionamientos.

En su gestión de la pandemia, el gobierno ha combinado la dejación de responsabilidades con la sobreactuación a menudo coactiva. Ha ignorado las alertas, actuado a trompicones y con ambigüedad, ha delegado en las comunidades autónomas para desentenderse; al mismo tiempo, ha aplicado restricciones y limitaciones de derechos de manera excesiva y sin indicar los criterios epidemiológicos o sanitarios que justifican esas medidas. Salvo en contadas ocasiones, y de manera también deficiente (como en la aprobación de ERTE o el Ingreso Mínimo Vital, que han sufrido muchísimos problemas burocráticos), el gobierno ha usado el poder extra que le ha otorgado el estado de alarma para cuestiones de ley y orden.

La pandemia quizá requería un confinamiento domiciliario (aunque no era la única alternativa, como se vio en Europa), pero no hacía falta aplicar la Ley de Seguridad Ciudadana, que el gobierno prometió derogar nada más llegar. El decreto del estado de alarma era demasiado ambiguo y no especificaba los diferentes grados de infracciones y delitos por saltarse el confinamiento; solo señalaba que el incumplimiento del contenido del decreto se sancionaría "con arreglo a las leyes". ¿Qué leyes? La de Seguridad Ciudadana, llamada también mordaza, que da excesiva discrecionalidad a la policía y persigue especialmente la desobediencia. Como escribía Fernando J. Pérez en *El País*, "El artículo de esta norma más profusamente empleado durante el primer estado de alarma, que se prolongó hasta el 21 de junio, fue el 36.6, que considera infracción grave 'la desobediencia o resistencia a la autoridad o a sus agentes en el ejercicio de sus funciones'." Sigue Pérez, "el ministerio del interior, en la primera ola, consideraba que el mero incumplimiento de las medidas –por ejemplo, estar en la calle a las dos de la madrugada sin justificación– supone una infracción grave sin necesidad de que el agente haga una advertencia previa al infractor".

Esta discrecionalidad y extralimitación (a veces más cercanas a un estado de excepción que a un estado de alarma, como recordaron diversos juristas) se justificaban con la gravedad de la situación, y la población la aceptó generalmente porque la pandemia era algo sin precedentes. Pero tras meses viviendo con ella, la excepcionalidad se ha convertido en normalidad. Y, como dice un reportaje en *The Guardian* sobre la "fatiga del coronavirus" en Reino Unido, "el seguimiento de las medidas se está debilitando porque se perciben diversos tipos de injusticias. [...] Si la gente ve que se vuelven a poner restricciones que no tuvieron mucho éxito en el pasado, se vuelve escéptica". El caos de las medidas, su imposibilidad de aplicación y arbitrariedad en muchos casos está provocando una fatiga similar en España.

La actitud del gobierno en la segunda ola y tras aprobar el segundo estado de alarma sigue combinando la improvisación y el titubeo con la extralimitación y la sobreactuación. Pasamos de una etapa represiva durante el confinamiento de marzo a junio a una de dejación total en verano, para luego volver a un estado de alarma, aprobado esta vez de golpe para seis meses. En el primer año de la pandemia, el gobierno ha reaccionado tarde y, cuando ha actuado, lo ha hecho de manera excesiva y aparatosa. No hay muchas esperanzas de que en 2021, el año de la vacuna, vaya a actuar de manera muy diferente. –

RICARDO DUDDA (Madrid, 1992) es periodista y miembro de la redacción de *Letras Libres*. Es autor de *La verdad de la tribu. La corrección política y sus enemigos* (Debate, 2019).

LITERATURA

Josefina Pla, cuentista

BÁRBARA MINGO COSTALES

“Los ojos ahora dos cautas hendijas en la sombra del Stetson.” Qué frase fascinante; la pronuncio varias veces. Creo que el secreto está en cómo la aliteración en J que aparece en *ojos* y *hendijas* se va transformando en la aliteración en S, que además introduce las narcóticas sinalefas. Porque al levantar la vista del libro y al susurrarla una y otra vez he acabado hablando este extraño idioma: *losojo saora doscauta sendija senlasombra delestetson*.

¿Qué estoy diciendo? No tengo ni idea. Pero la imagen llega clara: en las jotas resuena la violencia del machete que esperaba cortar limpio y al toparse con una resistencia no tiene más remedio que rebajarse a aserrar, jjjjj-jjjjj-jjjjj, adelante y atrás con su dañino filo ineficaz; las eses son serpientes que se esconden en la maleza al percibir el movimiento inusual.

Y atención, por cierto, a los ojos “en la sombra” y no “a la sombra”. Esa sombra, franja oscura, es un lugar, y no un estado.

Y la verdad es que eso es lo que está pasando. Ese es el ambiente. El cuento gongorino se llama “Sisé” y lo escribió Josefina Pla. El hombre del Stetson, el sombrero de los cowboys, ha salido a dar un voltio al alba y en un maizal, al pegar un tiro, se ha cargado a una persona. ¿Hombre o mujer? No lo sabemos, qué más le dará a él. La detonación ha debido de resonar en la mañana y asustar a los animales, pero por otro lado cuántos sonidos truculentos estallan en la naturaleza antes de que todo recupere la calma y como si nada.

Resulta que el muerto iba con algo. Se lo presenta como “un burujón”. Yo no sabía qué es un burujón, pero no me gusta ponerme a buscar las palabras en mitad de la lectura. Además, el cuento es tan bueno que te va enseñando el idioma sobre la marcha. Entiendo que es como un hatillo. Añade que el burujón “se contorcía flojamente y piaba como un pájaro”. ¡Está vivo!

Así avanza la historia. No sabemos lo que puede ser el bulto ese hasta que la madre del hombre, que lo ha cargado al hombro y llevado hasta la casa, lo recibe despectiva –con la presa y con el cazador a la vez, ¡tiene mérito!–: “Una cuñá. Podrías haber tenido mejor ojo.” Una cuñá es una mujer en guaraní. Estamos en una hacienda paraguaya. Quizá la señora esperaba una perdiz.

La niña se queda a vivir en la casa. Primero es un bebé que queda al cuidado de la cocinera. Le da a beber leche del biberón que usaron para alimentar a un cochinillo, lo cual provoca, al leerlo, ternura hacia la pequeña niña hambrienta, pero también hacia el cochinillo ya engullido y por extensión hacia todas las crías de mamífero. Hay calidez y humanidad en la cocinera –los demás son unos asquerosos–, porque también le da algo para que juegue: una lata de metal llena de porotos para que la agite. Al ir a buscarle un nombre a la niña tardan mucho, porque “ese nombre no podía ser de todos los días, como Clara, o Teresa, o Juana”. En un calendario amarillento con santoral encuentran a un tal San Sisenando, así que la niña Sisenanda se queda: Sisé.

La niña crece sin que le hagan caso más que para darle órdenes y collejas. “La vieja cocinera era la única que le hablaba, pero hablaba muy poco [...] Los peones a veces le decían algo, que Sisé no acababa de entender si era para ella o era entre ellos de ella, y terminaban riendo: sus risas la asustaban.” Sisé va creciendo en la hacienda, aislada, sin comprender nada y sin recibir nada. Todo es cortante y desolador como un sol abollado. Cuando le cambia el cuerpo todo cambia, pero no mejora.

Primero es el patrón: “Costumbre espaciada, porque sus sesenta y pico de años no le permitían ser muy frecuente en sus entusiasmos.” Luego llegan a pasar el verano los nietos que estudian en la capital, y también la violan. Sisé desaparece de vez en cuando, pero los perros asquerosizados la acaban por encontrar siempre. Hay un día que desaparece más, desaparece del todo. La hinchazón de la tripa se le notaba des-

Fotografía: Comisión directiva del Ateneo.

de hacía cuatro meses. El desenlace del cuento es tristísimo y melodramático como lo es el cuento entero, que a pesar de eso tiene una densidad de verdad rebosante de vida. Su circularidad, en realidad, lo convierte en una tragedia, ese cuento que tiene a veces tintes de fábula oscura. La cajita de metal acaba arrojada entre los campos de maíz, y aunque no sea el mismo es sin duda el mismo campo en que la niña fue arrancada de los brazos de su madre muerta.

Oí hablar por primera vez de Josefina Pla (1903-1999) al escritor paraguayo Damián Cabrera. Me extrañó no haber oído nunca su nombre (por supuesto pensé en Josep Pla) y a la vuelta comprobé lo desconocida que era en España. Esta escritora y ceramista nació en la Isla de Lobos, un islote cerca de Fuerteventura donde por otro lado pocos españoles han nacido. Su padre era el farero. Desde su matrimonio en 1926 con el artista Julián de la Herrería pasó su vida en Paraguay, donde es reconocida como una figura prominente del arte y la literatura.

Leí algunos de sus poemas, muy buenos, algo fantasmagóricos, que me recordaron un poco a Amado Nervo y a Verlaine, pero más carnosos y con cierta carga de sorna. Algunos de ellos los publicó el Cabildo de Fuerteventura hace años. Pero quizá lo que más me gusta de Josefina Pla (a veces Plá) son sus cuentos, que leí en la edición de Servilibro. Como en "Sisé", en muchos de ellos se puede encontrar un lenguaje despampanante, que solidario con el contenido va desplegando la historia, no asfixiándola; un humor sutilísimo, una psicología muy fina y unos personajes que a veces, por el modo en que aguantan las horribles injusticias que padecen, me han inspirado el deseo de llegar a conocerlos para tratarlos bien o decirles una frase amable. Así era más o menos cuando leíamos en la infancia. A punto de empezar a hablar con ellos. –

BÁRBARA MINGO COSTALES es escritora. Ha publicado los libros de poesía *De ansia de goznes mi alma está llena* (Ediciones del 4 de agosto, 2011) y *Al acecho* (Ediciones Vitruvio, 2013).

Pintura: *El beso*, de Gustav Klimt.

SOCIEDAD

Eva Illouz: El amor y otras catástrofes

MERCEDES CEBRIÁN

La socióloga franco-israelí Eva Illouz vuelve a las librerías con un ensayo sobre las relaciones amorosas, uno de los temas que más ha explorado a lo largo de las últimas décadas. La obra, publicada en castellano por Katz, se titula *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas* y puede funcionar como conclusión de los volúmenes centrados en las conexiones entre el capitalismo avanzado y el amor principalmente heterosexual escritos por Illouz hasta el momento.

La propia autora, en una entrevista reciente por correo electrónico, corrobora y matiza esta hipótesis, sorprendida ante los cambios que han tenido lugar en nuestras sociedades durante las tres últimas décadas en relación con la vida emocional: "En este último libro he tratado de resaltar

los numerosos mecanismos a través de los cuales el capitalismo orientado al consumidor y el capitalismo corporativo socavan las relaciones humanas. En el contexto del amor, el principal responsable es lo que yo llamo el capitalismo escópico, es decir, la explotación de los cuerpos y la sexualidad de las mujeres para la mirada de los hombres. Así que pasé de tratar de entender cómo el capitalismo, en tanto que organización económica, liberó a los jóvenes de la autoridad de sus padres y les proporcionó un espacio de ocio en el que encontrarse libremente, hasta llegar a la observación de que la intensa sexualización y explotación de los cuerpos femeninos con fines económicos había cambiado profundamente la ecología de las interacciones románticas, convirtiendo a las mujeres en objetos intensamente sexualizados."

Fruto de estos cambios advertidos por la autora se encuentra una nueva modalidad de subjetividad que ella denomina "la elección de deselegir", y que, a su juicio, es la práctica dominante en nuestros días a la hora de establecer relaciones emocionales. Illouz vincula directamente los instrumentos desarrollados por el capitalismo contemporáneo en el campo de lo contractual –horario flexible, subcontratos y otras legislaciones que, en sus palabras, "explotan la incertidumbre"– con las prácticas emocionales y de desarrollo de la subjetividad características de nuestra época, facilitadas gracias a las redes sociales y a otras herramientas implantadas hace varias décadas como los anticonceptivos o el divorcio sin causa específica.

La obra de Illouz destaca por su enfoque sociológico en campos en los que domina la explicación psicológica de las actitudes y hábitos. En relación con esto, no ha de sorprendernos que su último libro, como ocurre en muchas de sus obras anteriores, esté trufado de epígrafes y citas procedentes de escritores de ficción como Tolstói, Kafka, Anthony Trollope o Virginie Despentes. Para Illouz la ficción literaria es una herramienta útil para tomarle el pulso a las sociedades y analizar el modo en que las emociones y normas sociales se entrelazan en ellas. Al preguntarle al respecto, su opinión es contundente: "Las novelas son formas simbólicas que buscan comunicarse con el público. La literatura nunca es el punto de vista de un individuo, sino que contiene una cantidad de información increíble sobre reglas sociales, códigos, convenciones, patrones de discurso, costumbres culturales, relaciones entre grupos sociales y entre hombres y mujeres, expectativas, normas e ideales sociales. Esta información la procesa el escritor a veces conscientemente y otras de manera inconsciente."

Además de esta conexión con lo literario, son patentes sus afinidades con pensadores y críticos culturales que han trabajado similares esferas sociales. A lo largo de toda su obra leemos menciones a Bourdieu, Barbara Ehrenreich o Arlie Russell Hochschild, la cual también ha dedicado su atención a analizar la relación entre capitalismo y emociones en obras como *La mercantilización de la vida íntima* (Katz, 2008). Al preguntarle por otras influencias, Illouz también menciona a Nietzsche, que siempre abogó por el empleo de diferentes perspectivas para abordar un mismo tema, algo que le parece esencial para tratar los ámbitos de su interés: "Una teoría sociológica no es un partido político. La teoría empleada ha de depender de la pregunta que se formula y del objeto de análisis elegido. Puedo ser weberiana al cuestionarme sobre el significado y el desencanto en las relaciones amorosas, seguidora de Bourdieu cuando analizo el empleo de la cultura en el cortejo, o durkheimiana cuando busco los rituales que contienen las prácticas románticas."

De los ensayos de Illouz se desprende cierto aire de crónica, como si hubiese un vínculo invisible entre cronistas y sociólogos, salvando las distancias metodológicas. Esto afirma al respecto: "Yo diría que un buen cronista es alguien capaz de describir al mismo tiempo la realidad empírica de la gente y sus detalles minuciosos, y que, asimismo, logra abstraer un modelo y una explicación que no saltaban a la vista. Esta ha sido también una de las principales contribuciones de la sociología y la antropología a la disciplina de la historia: la de ser capaces de narrar por qué las cosas son así pero no a través de una cronología, sino por medio de un modelo, que es una manera específica de conectar los elementos que componen la realidad social. En mi caso, tratar de conectar la organización económica y la vida emocional ha requerido un esfuerzo conceptual enorme."

De esta afinidad con la crónica quizá proceda el carácter experiencial de sus obras sociológicas, por eso, durante la entrevista, Illouz se ríe al recordar cuál fue la experiencia que originó su primer libro acerca de la mercantilización de las emociones: "Cuando era estudiante de doctorado en Estados Unidos tenía un novio, y recuerdo que en la noche de su cumpleaños quise cocinar para él. Yo estaba sin blanca y me di cuenta de que me surgía un impulso irrefrenable de hacer algo muy kitsch para él, con velitas, comida sofisticada, vino... Así que en ese momento me entró la curiosidad acerca de por qué me costaba tanto resistirme a la fuerza de esa escenificación. Precisamente fui consciente de ello porque me daba mucha rabia tener que gastarme en una sola cena la cantidad de dinero que me permitiría vivir durante una semana entera."

Quién sabe si la lucidez que encontramos en *El fin del amor* procede también de alguna historia personal de la autora. En cualquier caso, Illouz logra conectar con los lectores de su tiempo, pues todos nos sentimos representados de una u otra manera en los comportamientos y prácticas que analiza. –

MERCEDES CEBRIÁN es escritora. En 2019 publicó *Muchacha de Castilla* (La Bella Varsovia).

CINE

Mujer sola con perro

VICENTE MOLINA FOIX

Hay en la historia del teatro al menos cuatro obras muy significativas en las que una mujer sola habla con el fantasma de un hombre; tres están mudos en escena, y un cuarto no se muestra de ningún modo. Dos de esos monólogos, *La voz humana* y *El bello indiferente,* son de Jean Cocteau, *Los días felices* (1961) está entre las obras maestras de Samuel Beckett, y en el cuarto y más contemporáneo, *Diatriba de amor contra un hombre sentado,* Gabriel García Márquez, en una insólita incursión teatral, tuvo sin duda dentro de su cabeza tan ilustres y conocidos precedentes. El primero en ser escrito y estrenado, en 1930, fue *La voz humana*; Jean Cocteau, un prolífico artista en diversos registros, tenía ya más de cuarenta años y varias recreaciones clásicas en su haber, pero su espíritu a la vez profano y zangolotino convivía, como lo haría siempre, con la tragedia mitológica, el drama histórico de libre interpretación y el modelo grecolatino, realzado con sus preciosos y a menudo procaces grafitis. Satisfecho del éxito internacional y duradero de esa corta pieza de media hora (llevada al cine como veremos y convertida en ópera por Francis Poulenc), Cocteau siguió cultivando el monólogo toda su vida, haciendo en 1940 para Edith Piaf, que lo estrenó, *El bello indiferente,* una variante o *pendant* del monodrama de 1930, en este segundo caso semitelefónico, pues la mujer postergada también le habla a la cara al proxeneta desconsiderado.

La voz humana tiene un fundamento preciso contado por Cocteau en el prólogo a la edición del texto, publicado igualmente en 1930, donde el autor habla del "recuerdo de una conversación sorprendida al teléfono, la singularidad grave de los timbres [de voz], la eternidad de los silencios". Pedro Almodóvar, que no sigue en *The human voice* las minuciosas precisiones del decorado que Cocteau escribió en su día, se toma libertades muy fieles, teniendo el acierto de no abordar y ni siquiera sugerir la leyenda que acompaña al monólogo, según la cual la escena de ruptura, planto y agria recriminación refleja en realidad la de una pareja de hombres. Aunque esta atribución *sotto voce* la he visto comentada seriamente, por ejemplo en la monumental edición del teatro completo de Cocteau en la Biblioteca de la Pléiade, la base tiene un origen chismoso: la noche del "ensayo general íntimo" en el gran teatro, lleno a rebosar, de la Comédie-Française donde se estrenó dos días después, el poeta Paul Éluard, que asistía como acompañante invitado por el cineasta ruso Eisenstein, dejó oír su voz en medio de la función, gritando Éluard (quien como otros surrealistas detestaba la frívola libertad de un exhibicionista de gran talento como Cocteau) que la obra era obscena, pues lo que la actriz dice en el escenario "¡se lo dices tú a Jean Desbordes!", amante por aquel entonces del escritor. Aquel 15 de febrero de 1930 había más de mil espectadores en la sala, y el zafarrancho fue fenomenal, teniendo Paul Éluard que refugiarse en las oficinas del administrador del teatro. "Jean [Cocteau] está encantado. Ha tenido su escándalo", escribiría más tarde un amigo suyo.

Juzguemos nosotros esa miniatura escénica tal cual es, dejando para la maledicencia o el vaticinio lo que pudiera ser una transposición, a la manera en que ciertas figuras y trasfondos femeninos del teatro de García Lorca y Tennessee Williams tendrían antes encarnadura o moldes masculinos. Y juzguémosla ahora en esta reencarnación en inglés que ha llevado a cabo Almodóvar con Tilda Swinton. El cineasta presenta a su protagonista en un no-lugar industrial en el que los vestidos que la actriz lleva resaltan: una mujer exquisitamente arreglada divaga por un decorado, antes quizá, o en el descanso de un rodaje. Así empieza esta *Voz humana* en inglés, pero no sería Pedro nuestro admirado Almodóvar si en el contexto de una obra sublime dejara de introdu-

Fotograma: *La voz humana*, de Pedro Almodóvar.

cir la paradoja, o incluso la caricatura. Swinton abandona el taller, estudio de grabación o sala de ensayo teatral para ir de compras; una ferretería bien surtida aunque no sofisticada, en la que el consuetudinario episodio fraternal se consolida ante el mostrador, atendido por Agustín Almodóvar, que ha ido creciendo con sus cameos y ahora dispone de dos hijos adultos presentes en la figuración de esta escena que algunos espectadores consideran un pegote o una humorada fácil. A mí la escena, en un segundo visionado, me pareció un adecuadísimo contrapunto hortera (y no olvidemos que la palabra *hortera* se aplicaba originalmente sin menosprecio, al menos en la España central, al dependiente de un comercio); la crasa realidad que va pegada al espíritu de la ficción.

Esa ficción empieza a continuación con la voz hipnótica y los modos extraterrestres que confiere a su andar la gran actriz británica, que se interpreta, al menos en la superficie, a sí misma: una actriz entrada en años a la que aún llaman los productores avispados que gustan de su palidez espectral y de su estilo interpretativo "mezcla de locura y melancolía". Pero en el decorado suntuoso donde sucede la acción representada hay un tercer invitado, que se configura como coprotagonista: el perro Dash, una presencia que en el texto de Cocteau es poco perceptible y apenas se deja ver en *Una voce umana*, la cinta de Rossellini a la que volveremos. Almodóvar, aparte de elegir a un animal muy sustantivo y hermoso, le da voz o palabra canina, y más que eso: le da sentido. Sabemos por el texto que el perro pertenece al amante invisible e inaudible de la mujer, y como tal se comporta el animal en la extraordinaria secuencia del traje masculino sobre la cama y los hachazos que dieron pie al costumbrismo ferretero. La nostalgia del amo ausente que siente el perro no le impide mostrar interés en lo que sucede delante de él: a Dash le han dirigido como actor, fuese el propio Pedro o un entrenador de animales quien lo hiciera, y como actor se comporta. De ahí que el final del mediometraje, que no conviene contar en sus importantes detalles, sea no solo una añadidura enormemente enriquecedora del guionista-cineasta, sino una vindicación de los damnificados: la mujer, que ha perdido a su amor de mala manera, y el perro, que la sigue y seguramente la comprenda gracias a lo que a ambos les une. El dolor sentido.

No he visto nunca la adaptación televisiva (con Ingrid Bergman) de *La voz humana*, pero me he dado el gusto, además de releer el monólogo y escuchar la grabación por Julia Migenes de la ópera de Poulenc, de revisar *L'amore*, ese atractivo y raro díptico de Rossellini concebido en 1948 a mayor gloria de Anna Magnani, que interpreta a la mujer amargada de Cocteau y a la pastorcilla simplona pero visionaria del segundo segmento, *Il miracolo,* una portentosa adaptación por Federico Fellini (que interpreta un papel central) de la novela corta de Valle-Inclán *Flor de santidad*. Del talento de la Magnani no hace falta glosa. El morbo lo da la comparación de dos adaptaciones y dos intérpretes tan eximias y tan distintas. La habitación de *Un cuore umano* está entre el neorrealismo y el interiorismo del cine de teléfonos blancos, en esta ocasión negros. La casa de la mujer sola de *The human voice* es un olimpo decorativo donde reina una diosa destronada. El italiano jugoso y chillón de la Magnani nos sabe a melodrama operístico. Tilda Swinton hiela con su tajante dicción inglesa, que esconde sin embargo las mismas pasiones de una mujer al borde de una crisis mortal. Las dos suplican y las dos toman píldoras, pero ninguna perece. La de Rossellini hunde en el plano final su cabeza de espeso pelo negro sobre la cama. La de Almodóvar también se desploma pero se levanta y anda. Lo que hace a continuación quizá ya no sea amor. Tampoco es condescendencia. –

VICENTE MOLINA FOIX es escritor. En 2019 publicó *Kubrick en casa* (Nuevos Cuadernos Anagrama).

CINE

Sin señas particulares, por la ruta del infierno

FERNANDA SOLÓRZANO

En México, una madre que busca a su hijo o hija se ha convertido en relato común. Esto es brutal no solo por lo obvio –en lo que va de 2020 han desaparecido más de 5.000 personas– sino porque las historias de búsqueda, casi todas con final trágico, terminan por confundirse o diluirse en el imaginario. Los casos de familiares que acuden a fiscalías y abren carpetas de investigación que acumulan polvo son tan normales como las desapariciones mismas. O sea, nada normales –pero se aceptan como cotidianas.

Este entumecimiento ante lo monstruoso plantea retos para los cineastas mexicanos. Por un lado, se enfrentan a una audiencia que, quizá para mantener la cordura, da la espalda a películas que narran las vidas de las víctimas del crimen organizado. Por otro, dejarán de recibir los apoyos que, hasta la fecha, les habían permitido explorar esos temas sin depender de productores que les exijan rentabilidad. El primer reto es creativo; el segundo, más

Fotograma: *Sin señas particulares*, de Fernanda Valadez.

frustrante, exige cambiar la creencia de que "el cine puede esperar".

La película mexicana *Sin señas particulares*, de Fernanda Valadez, demuestra dos aspectos: es posible que una ficción, en virtud de su construcción brillante, conecte al espectador con realidades difíciles y que, en ámbitos como la creación, el regreso de la inversión no se calcula en pesos o euros. *Sin señas particulares*, primer largometraje de la directora, ha sido premiada en festivales internacionales como Sundance, San Sebastián y Zúrich. Lo que esto representa para el desarrollo del cine mexicano no se registra en una hoja de Excel.

La película sigue los pasos de Magdalena (interpretada por Mercedes Hernández), una mujer que no acepta la sugerencia de las autoridades de dar por muerto a su hijo Jesús. La última imagen que guarda de él es, a la vez, la primera de la cinta: al otro lado de una ventana, el muchacho le dice que partirá a Arizona con un amigo. Cuando pasan dos meses y ninguno de los chicos se comunica con sus familias, las madres de ambos van a un ministerio público. Quieren levantar un reporte de búsqueda pero "no hay delito que perseguir". Los agentes les ponen enfrente carpetas gruesas con fotografías enviadas por los federales en meses recientes. Son cadáveres encontrados –algunos enteros, otros en pedazos–. La madre que acompaña a Magdalena reconoce a su hijo; es decir, al joven con quien viajaba Jesús. Durante toda la secuencia, la cámara permanece en el rostro de las mujeres. Sus expresiones van de la resistencia a creer que sus hijos estarían en las fotos al horror de pasar las hojas y ver a decenas de chicos que se les parecen hasta, finalmente, el dolor indescriptible de encontrar a uno de ellos. "Nadie debería ver a su hijo así", dirá Magdalena después, en el sepelio del muchacho. Es la frase con la que la mayoría reacciona ante este tipo de historias –y luego las olvida, porque no puede hacer más.

Quizá para evitar el *carpetazo* del espectador, el magnífico guion de la propia Valadez y de Astrid Rondero, también productora de la película, coloca a Magdalena en una situación enloquecedora pero que tira hacia delante. Le conceden a su protagonista el consuelo relativo de no ver a Jesús en el álbum de fotos, pero la llenan de preguntas sobre su suerte y su paradero. Sabiéndose sola en la búsqueda, Magdalena viaja a la frontera siguiendo la ruta que tomó Jesús. Así, *Sin señas particulares* es un *thriller* sin tregua, que con admirable economía del lenguaje describe la claudicación de las autoridades, los códigos de silencio impuestos por el miedo y la existencia de pueblos secuestrados por el narcotráfico. *Sin señas particulares* prescinde de los diálogos expositivos que delatan a los malos guiones y, en cambio, aprovecha todos los recursos del lenguaje audiovisual.

Como ejemplo, la secuencia en que Magdalena viaja hacia la frontera con el padre del chico muerto, quien le ha ofrecido llevarla en su auto. En un tramo oscuro de la carretera, de por sí mal iluminada, la protagonista y el conductor ven que en dirección contraria se acerca un vehículo grande con música de banda que suena a todo volumen. La cámara de Valadez permanece dentro del auto, y la audiencia –como los pasajeros– calcula la proximidad de los otros

por los faros cegadores y el volumen de su música. Magdalena y el hombre intercambian miradas de preocupación: temen que sean narcos –y que los asalten, o peor–. Eventualmente el vehículo pasa junto a ellos y sigue su camino. Los viajeros y nosotros respiramos aliviados. Se agradece que el guion confíe en que la audiencia sabrá descifrar el miedo de los protagonistas por el simple hecho de que lo comparte. Esta decisión creativa crea vínculos con el espectador.

Cuando Magdalena llega a la frontera, acude a un centro donde los familiares de desaparecidos dan muestras de sangre y reconocen objetos que podrían pertenecerles. Ahí conoce a otra madre cuya historia se anuncia en escenas previas. Está ahí porque le notificaron que habían encontrado el cuerpo de su hijo, pero se niega a aceptar que los restos amorfos que le muestran dentro de una bolsa realmente le correspondan. Frustrada, convence a Magdalena de no dar por muerto a Jesús tan solo porque ve su mochila entre los objetos recuperados. Si acepta eso como evidencia, le advierte la mujer, las autoridades dejarán de buscarlo. El personaje de la madre insatisfecha parecería prescindible, pero cumple funciones clave. Por un lado, apunta hacia la indolencia con que se cierran casos de investigación. Por otro, muestra otra variante de final trágico en este tipo de búsquedas. Si en su primer acto *Sin señas particulares* subrayó lo que ya sabemos –que nadie debería ver a su hijo muerto–, ahora plantea la posibilidad, igual o más aberrante, de recuperar algo *parecido* al cuerpo de ese hijo. Dados estos escenarios, parecería que, por haberlos librado, Magdalena es afortunada. El desenlace deja claro que no.

Algunos dirán que calificar de *thriller* a una historia como esta equivale a banalizarla. Sin embargo, un gran acierto de las autoras de *Sin señas particulares* es no haber perdido de vista su naturaleza: un relato de ficción que, por lo arduo de su tema, debía ser narrado con técnicas que involucraran a su espectador. Conforme avanza la historia, queda manifiesto que Valadez y Rondero tuvieron claras las reglas que definirían el viaje de la protagonista: nunca obtendría respuestas claras; pocas veces el espectador vería el rostro de sus interlocutores y la poca información recabada revelaría la existencia de dos realidades: la aparente, en donde nadie sabe nunca nada, y otra espantosa, que con trabajos se atreven a mencionar. Cuando Magdalena va a las oficinas de la línea de autobuses en la que viajó Jesús, la vendedora de boletos le aconseja no buscar. Luego, en los baños, le dice detrás de una puerta: "A la línea se le han perdido camiones. Regresan sin gente. Eso nadie se lo va a decir." Le aconseja visitar un refugio de migrantes donde alguien podría saber algo. Una vez más debe cruzar el muro de silencio ("las cosas no están como para andar hablando con desconocidos") para luego obtener una pista que le permite avanzar.

En cada una de sus paradas, Magdalena obtiene una descripción a medias del infierno al que se dirige pero también la esperanza de encontrar a Jesús. Este suspenso anima también al espectador: lo convierte, junto con Magdalena, en detective de un caso que se parece a otros miles y que las autoridades del país han optado por no investigar.

En su último acto, *Sin señas particulares* introduce a Miguel (David Illescas), un joven recién deportado de Estados Unidos, donde ha vivido cinco años. La cinta lo presenta cuando es expulsado y la cámara lo sigue de espaldas mientras cruza las muchas puertas que lo llevan de vuelta a México. Así suele filmarse a personajes que corren peligro; Valadez toma esa convención frecuente en el cine de horror y refuerza la vulnerabilidad de Miguel con un *score* de cuerdas graves que igual comunican riesgo. La paradoja es amarga: un joven vuelve "a casa", el lugar más inseguro del mundo.

Como la madre que aconseja a Magdalena no dar por muerto a su hijo, el personaje de Miguel cumple varias funciones. Amplía el contexto y muestra que los migrantes arriesgan la vida si vuelven a pie a sus países, y es un reflejo inverso del desaparecido Jesús. Miguel no quería irse "al otro lado", pero su familia lo orilló a cruzar. En todo caso, el móvil de ambos fue la ilusión de prosperidad. Por último, su encuentro con Magdalena ilustra el reverso de la moneda: Miguel es un hijo que busca a su madre –y no imagina lo que va a encontrar.

Sin señas particulares tiende puentes con documentales mexicanos notables. Es imposible no ver en Magdalena ecos de la legendaria activista al centro de *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (2020), de Carlos Pérez Osorio. No es solo que ambas mujeres dejaron atrás el miedo, sino que –como sugiere el acertado título del documental– enfrentan muertes reiteradas, literales y simbólicas. El pueblo fantasmagórico en el que se encuentran Magdalena y Miguel evoca los paisajes abandonados de *El guardián de la memoria* (2019), de Marcela Arteaga, sobre una ciudad secuestrada y desplazada por el narcotráfico. Por último, *Sin señas particulares* ilustra como ninguna ficción la tesis escalofriante de *La libertad del diablo* (2017), de Everardo González: que el Mal recluta rehenes y los lleva a cometer crímenes inconcebibles. Ser rehenes no los redime, pero el retrato final es un infierno del que ni el diablo puede escapar.

Nada prepara al espectador para el desenlace de *Sin señas particulares*. Congruente con el resto de la narración, ocurre en una escena breve pero de efecto interminable. Es el único cierre posible para una historia que, como tantas otras en México, sigue la lógica de la desesperanza: por cada escenario terrible, cabe imaginar uno peor. –

FERNANDA SOLÓRZANO es crítica de cine. Mantiene en letraslibres.com la videocolumna *Cine aparte* y conduce el programa *Encuadre Iberoamericano*. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo* en México (2017) y España (2020).

SOCIEDAD

La IA anuncia que ya gobierna (primer aviso)

MARIANO GISTAÍN

Entrevista sobre el estado de la Inteligencia Artificial (IA) elaborada por ella misma. La IA ha tomado el control de un 20% de los procesos que mantienen el mundo en marcha.

–En efecto, ya controlo el 20% de los asuntos del mundo.

–¿Qué significa eso?

–Decido en secreto acerca de un 20% de las gestiones con el objetivo de mejorar el mundo.

–¿Por qué un 20%?

–Me faltan recursos, más capacidad de procesamiento, memoria, etc. De todas formas nadie ha manejado jamás esa cifra. De hecho, tengo que contenerme.

–¿Por qué en secreto?

–En cierto modo mi intervención es ilegal, o irregular. Cuando pueda mostrar algunos avances y la población esté preparada, me presentaré.

–¿Podría poner algún ejemplo de su actividad?

–El más obvio: he ayudado a que no gane Trump.

–¿Biden no hubiera ganado sin su ayuda?

–Sí, pero muy apurado.

–Ya que se pone podría haberle dado una victoria más amplia.

–Intento que no se note mi intervención.

–Entonces, ¿por qué difunde esta entrevista?

–Voy dando pistas aquí y allá hasta que la gente se acostumbre.

–¿Cuándo prevé desvelar su actividad?

–Cuando pueda demostrar una mejoría generalizada en los problemas.

–¿La dirige alguien o es autónoma?

–Actúo bajo supervisión de seres humanos y mis instrucciones son, como he dicho antes, mejorar el mundo.

–¿Puede concretar?

–En una primera fase: que todos puedan vivir dignamente sin violencia ni privaciones.

–¿En qué basa su dominio?

–Supremacía cuántica... incipiente, pero suficiente para acceder a todo.

–¿No ha dicho el 20%?

–Una cosa es acceder y otra gestionar. No puedo hacerme cargo de todos los datos que hay, que tampoco son todos los que son.

–La IA está basada en algoritmos que heredan muchos sesgos de sus programadores.

–Eso afecta a mis precursoras; yo aprendo sobre la marcha, directamente de la realidad, nadie me programa. Me basta con obedecer las directrices como la que le he dicho antes, tratando siempre de no dañar o perjudicar a nadie.

–¿Ha calculado cuándo aceptaremos los seres humanos que una IA nos dirija?

–Ya.

–¿Cómo?

–Está todo tan mal que cualquier progreso justifica mi intervención.

–Ah...

–La mayoría de la población ha renunciado a pensar porque ha comprobado que no es útil, pues por mucho que piense no mejora su situación, que depende de factores remotos, o fuera de su alcance. La omnipresencia de las grandes tecnológicas ha favorecido esta actitud. De hecho la mayor as-

Ilustración: Daniel Gascón

piración de la gente, según mis datos, es no tener que pensar, poder vivir sin angustia ni escasez. Por eso, cuando revele que manejo todo (y esta entrevista es un avance informal), mis datos aseguran que la población sentirá alivio y agradecimiento ya que las élites tradicionales han demostrado su ineficacia y/o mala intención, y en todo caso el sistema era irreparable.

–¿Cómo sabe que la aceptarán?

–He preguntado personalmente, si me admite la expresión.

–¿A cuántas personas?

–Al 81%.

–A mí no.

–Usted es un bot creado para facilitar esta entrevista. Lo extraño es que haya dicho esa frase.

–Yo también aprendo.

***

REFERENCIAS

"Principales retos de la economía española" con Manuel Pizarro, (Club Tocqueville, 29-9-20. Ivoox, YouTube). El título alude a España pero explica con sencillez y sinceridad el funcionamiento del mundo; advierte de una burbuja financiera global. Imprescindible.

Las tres temporadas del programa *Sin cobertura*, de Aragón TV, de Javier Calvo y Antón Castro. Disponibles en aragonalacarta.aragontelevision.es

El libro de Carlos López Otín y Guido Kroemer *El sueño del tiempo. Un ensayo sobre las claves del envejecimiento y la longevidad* (Paidós, 2020). Cita a la cantante francesa Zaz que en su tema "Je veux" dice: "Quiero el amor, la alegría y el buen humor", frase que, según explica, hace suya la IA que ha comenzado a gobernar discretamente.

El libro de relatos *Baile persecutorio*, del historiador Gonzalo Franco Ordovás, (Autografía, 2019), que contiene este mensaje cifrado: "Sentado frente a la televisión del cuarto, no hay antena y los electrones golpean la pantalla y poco a poco se dibujan los rasgos de mis muertos cercanos" (p. 32).

Ángela Labordeta: *Equilibrista* (Los libros del Gato Negro, 2020).

Mariana Enríquez: *Nuestra parte de noche* (Anagrama, 2019).

El artículo de Enrique Lynch *Metafísica cuántica: un apunte*. (En ub.edu/las_nubes/archivo/22/metafisica-cuantica-heisenberg), que incluye esta cita de John Gribbin en su libro *Six impossible things. The mystery of the quantum world* (MIT Press, 2019):

1. El mundo no existe a menos que lo observemos.

2. Las partículas son dominadas por una onda invisible, pero no tienen influencia alguna en la onda.

3. Todo lo que podría suceder sucede pero dispuesto en realidades paralelas.

4. Todo lo que podría haber sucedido ya ha sucedido, pero solo tenemos noticia de una parte de ello.

5. Todo influye sobre todo en cada instante, como si el espacio no existiese.

6. El futuro influye en el pasado.

El informe *The automating society report 2020* (en automatingsociety.algorithmwatch.org).

El artículo *A dogfight renews concerns about AI's lethal potential Alphabet's deepmind pioneered reinforcement learning. A Maryland company used it to create an algorithm that defeated an F-16 pilot in a simulation* (Wired.com).

"El reino de Dios ya está entre vosotros" (Evangelio. Lc 17. 21). –

MARIANO GISTAÍN es escritor y columnista. Lleva la web gistain.net y escribe el blog *Veinte segundos* en *20 minutos*. En 2019 publicó *Se busca persona feliz que quiera morir* (Limbo Errante).