



POLÍTICA

La tragedia del lenguaje



JON VIAR

Decía Ionesco que la tragedia del hombre es ridícula. Cuando apenas era un niño, un obús cayó a cuarenta metros de su casa.

Él vivía en un sexto piso. Sobrevivió y pensó durante toda su vida que el mundo era grotesco y aburrido. El discurso nacionalista –sagrado para sus seguidores– tiene sin embargo algo que ver con el teatro del absurdo, al que Martin Esslin definía así: “El teatro del absurdo es una vuelta a viejas, incluso arcaicas, tradiciones. Su novedad reside en la combinación, en cierto modo insólita, de estos antecedentes.” Como en este teatro, el dis-

curso del nacionalismo se repite una y otra vez, invariablemente, haciendo hincapié en un agravio, una idealización de un pasado que nunca existió. Es un discurso que pide lo imposible, generando un “bucle melancólico” para sus fieles –que nunca alcanzan el objetivo soñado– y un aburrimiento supino para los que discrepamos.

El teatro del absurdo es un teatro de situación porque no hay acción. No hay nada que se transforme, no hay historia, no hay relato, no hay arco de transformación. La situación se repite cíclicamente. Y en esa repetición descubrimos la inconsistencia psíquica de los personajes. Es la negación de la fábula y la tragedia del lenguaje pues este no tiene significación. En cambio, en los nacionalis-

mos sí puede darse acción dramática, cuando henchidos de patria, sus líderes invocan al sacrificio. La diferencia fundamental entre ambos fenómenos tiene que ver con el valor de la significación. El discurso nacionalista tiene un valor absoluto para sus fieles. La “patria” no vale nada en el absurdo pero lo es todo para un nacionalista.

La “identidad” como argumento es síntoma de un narcisismo ridículo pero es vital para un nacionalista. Si no fuera por sus trágicas consecuencias, las reivindicaciones nacionalistas serían hilarantes. Ionesco decía así: “El mundo es cómico porque es trágico, lo cómico es más trágico que lo trágico porque en lo cómico no hay leyes.” En sus obras, el texto puede ser cómico o trágico dependiendo de cómo se presente. En Kafka aparece lo absurdo como algo monstruoso, no como algo cómico. Aquí sí tiene significación.

El terrorismo fue un absurdo trágico, consecuencia de un discurso político muy concreto. Lo vasco, en toda su idealización, adquiriría un sustrato sagrado. Lo español, en cambio, era el vertedero sobre el que desatar



las pulsiones mortíferas. El nacionalismo es, pues —como dijo Freud—, el narcisismo de las pequeñas diferencias. Se trata de un mecanismo muy simple pero de una lógica aplastante. “Los vascos son maravillosos: yo soy vasco, luego yo soy maravilloso.” Esa conclusión —común a todos los nacionalismos— es la consecuencia del sigilismo que queda velado para el sujeto. No se verbaliza porque parece un narcisismo estúpido, pero es lo que provee una satisfacción íntima al sujeto nacionalista durante toda su vida. Esto sucede incluso en las buenas personas que sienten horror ante el crimen pero entienden que su identificación con “lo autóctono” frente a “los otros” es más fuerte que su código ético. Este discurso se repite cíclicamente hasta el absurdo. Los que no somos nacionalistas asumimos nuestra condición de “traidores”, bostezamos y callamos pues sabemos que ese discurso nunca se transforma.

El prestigio del crimen y la consiguiente cobardía moral han provocado que el discurso xenófobo del independentismo sea aceptado por una par-

te de la izquierda española que —sin compartir este fin último— asume su principal reivindicación: el denominado “derecho a decidir”. En España se produce un equívoco histórico desde la época del antifranquismo pues parte de la izquierda consideraba que los nacionalismos eran aliados para derrocar la dictadura. Este error perdura aún en una parte de la izquierda que sigue fascinada por los herederos del carlismo más reaccionario.

Como los absurdistas, los partidarios del “derecho a decidir” aún no han aceptado —o no quieren aceptar— la literalidad del discurso independentista y su sustrato racista. A los independentistas les da exactamente igual lo que pase en el resto de España. Solo quieren la ruptura y el poder. Artaud ya habló de minimizar el lenguaje para que la palabra no sea más que uno más de los diversos significantes: espacialidad, color, música... Los absurdistas —a diferencia de los realistas— no creen en el valor del significado del lenguaje. No creen en la relación entre las palabras y las cosas que las palabras representan. Pues bien; en España, los partidarios del “plurinacional-populismo” están en las mismas. Creen que los habitantes de las regiones más ricas tienen derecho a decidir sobre el territorio político —que es de todos— y que los que nos oponemos a su proyecto somos un obstáculo. Y creen, paradójicamente, que de este modo —convocando referéndums para privatizar lo público— convencerán a los independentistas para que se queden. Es un absurdo. Como explica Félix Ovejero, “no hay nada más comunista que el territorio político, todo es de todos sin que nadie sea dueño de una parte”.

Cuando te opones a la posibilidad de privatizar el territorio político, entonces eres un traidor. ¿Es esto un progreso o un precedente inquietante? Si unos tienen derecho a decidir, ¿por qué otros no? ¿Con qué criterio se admite a unos y se niega a otros? Y en el caso de aceptar un referéndum, ¿quiénes tendrían derecho a votar? ¿Los

que están empadronados en el lugar? ¿Los que nacieron en ese sitio, aunque ya no vivan allí? ¿Los hijos de los que nacieron allí? Otra vez nos encontramos ante el absurdo. Un eterno retorno, un bucle melancólico, un viaje a ninguna parte. Para Ionesco, el absurdo ha existido siempre: la anagnórisis de Edipo consistió en descubrir que él —y no otro— era el causante de la peste de Tebas. Él era en realidad el hijo y el asesino de Layo. Él era el traidor de la polis. Es la tragedia. Hoy la anagnórisis de la izquierda española sería entender por fin que debe liderar de manera clara la oposición al proyecto racista de los independentistas. En la vida —a diferencia de en el teatro del absurdo— si hay algo por lo que merece la pena luchar es por el significado de las palabras. Convertir a tu vecino en un extranjero no es un derecho. Y, desde luego, no es de izquierdas.

En el absurdo, los personajes hablan pero jamás escuchan. Quizá sea el momento de decir claramente a los que quieren la ruptura que no todas las ideas son respetables, que el territorio político no les pertenece solo a ellos pues las sociedades son plurales. Puede que no nos escuchen pero al fin asumirán un principio de realidad. Todos debemos renunciar a algo pues mis sueños no pueden ser la pesadilla del vecino. La Transición española fue posible gracias a los “traidores” de todas las ideologías. La convivencia fue posible gracias a los “impuros”.

En *Final de partida* de Samuel Beckett vemos un cuadro vuelto del revés. También hay cubos de basura. Las mismas preguntas se repiten millones de veces. Encerrados en un agujero, los personajes han perdido la noción del tiempo. Su conversación resume bien la esencia del nacionalismo:

—“Toda la casa huele a cadáver.

—Todo el universo.

—¡Qué me importa el universo!” —

JON VIAR es doctor en estudios lingüísticos, literarios y teatrales por la UAH y director de *Traidores*.



CINE

Dos Francias

L

**VICENTE
MOLINA FOIX**

o más extraordinario de *La crónica francesa* (*The French dispatch*) es su existencia: un filme de muy alto presupuesto destinado a una minoría selecta que al poco de empezar la proyección muy probablemente se vea desbordada por la lluvia de los significados intrincados y las bromas encriptadas, no todas ingeniosas. Wes Anderson es muy culto y tiene culto entre los cinéfilos, aunque no creo que los tenga en cantidad suficiente como para que en este caso a sus productores les salgan bien los nú-

meros, algo que, naturalmente, no me concierne, en tanto que mero espectador y no contable o tesorero. Me preocupó, pese a ello, ir a verla (dos veces, la segunda por si acaso me había yo perdido cosas trascendentales inadvertidas en la primera) y salir las dos veces tan contrariado, después del gran disfrute de *El gran hotel Budapest* (*The grand Budapest Hotel*) y hasta de su fantasía animada en stop motion *Isla de perros* (*Ile of dogs*). Aclaro sin embargo que su nueva película es de una gran belleza formal, transcurre a un ritmo vertiginoso, entre lo arrebatador y lo mareante, y cuenta con un reparto de estrellas suntuoso; ¿habrán cobrado todas sus cachés o son prestaciones por

amor al arte? Me refiero, entre otros, a Bill Murray, Tilda Swinton (hablando con tonillo y frenillo pomposo y un no menos estridente peinado de derechas), Frances McDormand, Saoirse Ronan, Timothée Chalamet, Willem Dafoe, Mathieu Amalric, a la voz narradora principal de Anjelica Huston, al preso-artista que encarna Benicio del Toro y a su modelo-guardiana Léa Seydoux, que consigue memorablemente crear dos personajes embutidos en uno, aunque el que está en cueros supera al que lleva uniforme de carcelera. ¿Será, por cierto, *La crónica francesa* una metáfora sobre el periodismo entendido como prisión, manicomio o hangar de egos con teletipo? Las tres opciones me gustan, y las suscribo, habiendo yo escrito ininterrumpidamente en prensa, sin tener la carrera ni el carnet de periodista, desde los diecisiete años.

La trama que nos cuenta Anderson es provinciana, y aun así

difícil de resumir; por razones poco explícitas, las ciudades de Kansas y Angulema se hermanan en un periódico, el que da título al filme, viendo el espectador una Francia espesa y reinventada donde transcurre la mayor parte de su acción. Los decorados son sensacionales, el color y su blanco y negro alternante muy bien trabajados, el vestuario exquisito, y cuando los grandes medios corpóreos de los que dispone no le bastan, el director pasa de lo figurativo y lo sólido a lo gaseoso de la animación. Todo ello acompañado de una narración en off endiabladamente irónica, resabiada, punzante, que, siendo obra del Wes Anderson también guionista, no ha de sorprendernos; pocos cineastas hay hoy en ejercicio que manejen la lengua escrita para ser dicha con tanto peso, con tanta riqueza de matiz, con tan gran cantidad de juegos de palabras y silencios cargados de elocuencia.

Lo que sucede es que *La crónica francesa* divaga y se desorienta, dando muestras constantes de finura intelectual y de amaneramiento; de vaciedad, más que de vacío semántico. Como si el propósito desencadenante del relato ("traer el mundo a Kansas", en las palabras altisonantes del propietario y editor, Bill Murray) naufragara en los churriquerescos decorados de Angulema, perdiendo en el naufragio el contenido de sus bodegas. Divertida a ratos en el zafarrancho de crímenes, delitos y estupro, la película adquiere la condición de pastiche con dificultad, quedándose más bien en un galimatías, un crucigrama que no lleva consigo la solución. Y esa misma apuesta fallida de Anderson se advierte en la música de Alexandre Desplat, remediando a Satie con mucho oficio y poca invención. Homenaje a Francia y su cultura, o burla de Francia y sus altanerías, *La crónica francesa* no acierta a conjugar esas dos vías abiertas entre la amable nostalgia y la ácida crítica.

Una Francia nada estrambótica y más naturalista es la que inspira a Céline Sciamma en *Petite maman*,

película muy tenue en su osadía, que es de signo distinto a la de sus títulos anteriores *Tomboy* (2011) y *Retrato de una mujer en llamas* (2019), en los que el género indeciso de la pequeña niña/niño y la sexualidad de sus mujeres flamígeras determinaban la estética, lineal en la primera, barroquizante en la segunda. Las niñas de *Petite maman*, que son hermanas gemelas en la vida real, interpretan con preciosa soltura un juego infantil de casi setenta minutos en los que el bosque, la cabaña o refugio y las cocinas desempeñan su función primordial de lugares atávicos, restauradores, curativos. Y si bien eché de menos, como espectador, la riqueza iconográfica de *Retrato de una mujer en llamas*, película de época dieciochesca realizada con gran esmero y punteada por pequeños bloques de música, en la que destacaba el cántico nocturno de unas campesinas que hacen fiesta al aire libre, agradecí la austeridad sonora de esta *Petit maman*; una entrada a todo meter de las *Cuatro estaciones* de Vivaldi resultaba un *crescendo* muy trillado en aquel retrato lésbico que Sciamma hizo el año 2019.

Las dos niñas de *Petite maman* no se desean, se aman, aunque la incógnita es que ignoremos el grado de su amor, que abarca tres generaciones femeninas, y consiste en unos contactos castos y una mirada constante al espejo en el que se miran para entender su parentesco, su necesidad de la otra. Todo ello en tanto que piezas humanas de un ajedrez sentimental en el que ambas son rey y reina, y los adultos alfiles escuetos pero necesarios. Cuando en la mitad del metraje advertimos que algunas de las figuras del breve elenco de intérpretes podrían ser fantasmas pasados o futuros, ya no hay tiempo para rebobinar el misterio. O no hay misterio, y solo hay ensueño. Una desnudez paisajística, una casa vacía, un coche que arranca sin destino preciso: la antítesis formal del abigarrado mundo francés de Wes Anderson. —

VICENTE MOLINA FOIX es escritor. Este año ha publicado *Las hermanas Gourmet* (Anagrama).

MÚSICA

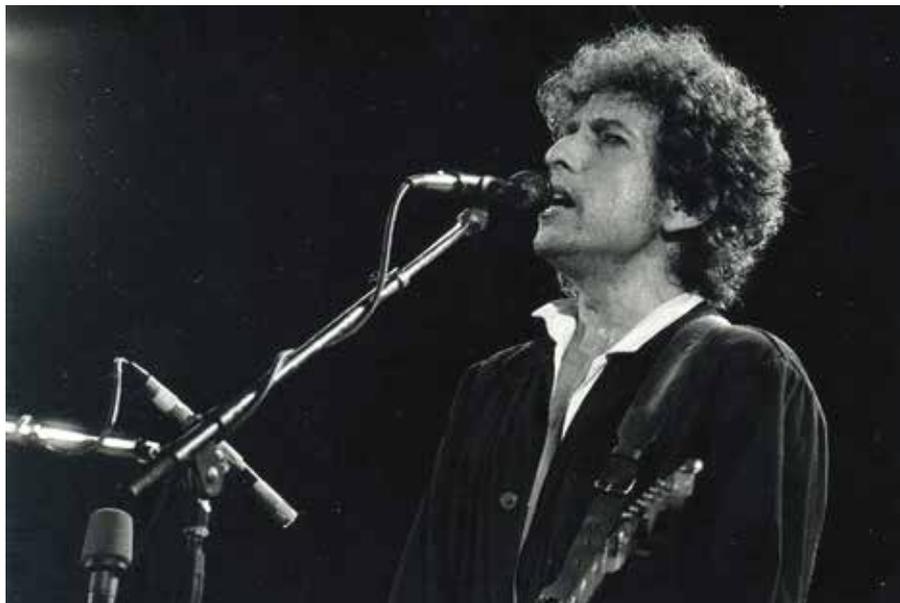
Bob Dylan en los 80: perdido y (re)encontrado



RODRIGO FRESÁN

i bien Bob Dylan siempre se caracterizó por ser alguien fuera del sistema y yendo por la suya, pocas veces fue más *outsider*

y fuera de ley y autoexilado y ajeno a todo y a todos que en la década de los ochenta. Y lo fue con una diferencia atendible: porque si bien en excursiones anteriores Dylan se había caracterizado por salirse del mapa para descubrir lejanos y nuevos territorios, entonces y de pronto, el pionero profesional parecía perdido y sin brújula y, sí, sin dirección a casa y como un completo desconocido. La de los ochenta fue, claro, la década que abrió con el Big Bang del asesinato de John Lennon. Y que trajo el alunizaje invasivo de MTV y el formato *compact-disc*, la música "visual" (con Michael Jackson & Madonna & David Bowie & Peter Gabriel reinventándose para estadios más toda una joven camada de multiventas con Duran Duran y The Police a la cabeza y clips desbordantes de efectos más o menos especiales). Y enseguida la hiperprofesionalización homogeneizada aun en lo supuestamente vanguardista y transgresor y las producciones multimillonarias y los grandes eventos. Y el *modus operandi* de Dylan (a pesar de haber sido uno de los fundadores del videoclip con esos tantas ve-



más presentado como tal que es *Under the red sky* (1990, con producción de Don y David Was). Por el camino, su desubicada participación en “We are the world”, giras mareantes junto a Tom Petty and The Heartbreakers y Grateful Dead, Live Aid y Farm Aid, entrevistas donde mascullaba acerca del éxito de discípulos confesos como Bruce Springsteen y Dire Straits, *Hearts of fire* (película que parece un largo e involuntario sketch de *Saturday night live*), la invención del formato retro-caja que entonces muchos diagnosticarán erróneamente como nostálgico sarcófago faraónico en el *bestseller Biograph*, el recreo genial junto a los Traveling Wilburys, rumores de alcoholismo rampante y un look cruce de *Miami vice* con *Piratas del Caribe*.

Ahora, a sus ochenta años de edad, *Springtime in New York* revisita y reivindica/reivindica sus cuarenta en los ochenta. (Digámoslo: ya hubo alguna reconsideración como el meritorio tributo indie-colectivo *Dylan in the 80s: Volume one*, con justicieras y apreciativas *liner notes* del dylanita Jonathan Lethem argumentando con ingenio y genio que ahí y entonces estaban ya las semillas del presente.) Y deja de lado lo anecdótico y coyuntural (no hay críticas de entonces ni biografías posteriores que no lo presenten por entonces como a un Citizen Kane que no sabe quién o qué cuernos era Rosebud) para concentrarse en la música. Y así —al igual que anteriores episodios dedicados al vilipendiado *Self portrait* o a sus tours religiosos de predicador loco— redimir la obra por encima de la vida y modas del momento. Y lo que se exhuma de las vitales bóvedas por suerte y aparentemente sin fondo de Dylan es una suerte de manual de instrucciones para orientarse en el extravío de, sí, tiempos modernos en el peor sentido de la idea y re-encontrar una (media década) perdida a desembocar en esa noche epifánica de concierto en Locarno. Allí y entonces, Dylan (moviéndose por la inercia de su leyenda y ya ni siquiera “reconociendo a mis propias canciones, eran

ces imitados carteles cayendo al ritmo de “Subterranean homesick blues”) no encajaba muy bien dentro de semejantes parámetros. Así y ahí, en el magnífico falso hit *noir* “Tight connection to my heart (Has anybody seen my love)”, Dylan cantaba/confesaba que “Seguiré con la charada / Hasta que se me ocurra cómo salirme de esto / Ya sé que todo fue un gran chiste / Tratase de lo que se tratase / Tal vez algún día / Me acuerde de olvidar” para, en “Dark eyes”, concluir que “Me dicen que sea discreto en cuanto a todos mis propósitos / Me dicen que la venganza es dulce / Y, desde donde están, estoy seguro de que así es / Pero yo no siento nada por su juego donde la belleza no es reconocida / Todo lo que siento es calor y llamas y todo lo que veo son ojos oscuros.”

Ahora, una nueva y dulce entrega, la número dieciséis, en sus arqueológicas *Bootleg series* titulada *Springtime in New York / 1980-1985* recuerda y ajusta cuentas —a lo largo de cinco CD+libro trufado con fotos perversamente invernales— haciendo luz sobre las sombras de esos años. Años aparentemente apagados en su momento pero resultando hoy tan apasionantes e interesantes como las *boxes* dedicadas a días y noches de gloria, como la anfetamínica ejecución de su mercurial y electrificante Trilogía Eléctrica en catorce

meses entre 1965-1966 o la composición de *Blood on the tracks* en 1974.

Y, sí, aquellos fueron los años. Y Dylan parecía entonces no viejo pero sí, para muchos, *anticuado*. Dylan venía de su polémica y para muchos inexplicable conversión cristiana luego del éxito de *Desire*. Y, de pronto, la compañía le solicitaba gentilmente que adecuase su sonido a los tiempos que estaban cambiando y que le pusiese rostro impávido y ceja enarcada a videoclips que parecían parodias de sí mismo. Así, en cinco años, Dylan despacha tres álbumes —*Shot of love*, *Infidels* y *Empire burlesque*— a los que, pudiendo haber sido magistrales, no duda en autosabotear con maestría (y con errada in/decisión de *aggiornar* lo suyo con desconsoladora ayudita en la consola de Chuck Plotkin y, luego de pensar en ¡David Bowie y Frank Zappa!, Mark Knopfler y Arthur Baker). Y luego Dylan sube aún más la apuesta descendiendo a los polimorfos y perversos retazos de *Knocked out loaded* y *Down in the groove* (de 1986 y 1988 y donde se incluyen diamantes brutales como “Brownsville girl”, “Got my mind made up”, “Under your spell”, “Death is not the end” y “Silvio”) y cerrar década por todo lo alto con *Oh mercy* (1989, junto a Daniel Lanois) y ese formidable y superestelarizado disco infantil dedicado a su hija y ja-

como extraños para mí”) experimenta una epifanía sobre el escenario y se dice que “si entonces yo no hubiese existido, alguien debía inventarme en ese momento”. Y, entonces, Dylan pone rumbo a unos noventa introspectivos en los que inaugurará las *Bootleg series* y rastreará hacia delante sus fuentes en los arqueológicos álbumes *Good as I been to you* y *World gone wrong* (1992-93) para luego renacer (una vez más, y de nuevo junto a Lanais) con el triunfal *Time out of mind* en 1997. Y dar paso al desde entonces autoproducido y *minimal* Dylan tardío y crepuscular pero más avanzado y encandilador que nunca y entronizado en su reino de sombras. Personalidad que lo trae hasta el perfecto presente en el que ya nadie (incluyendo no solo a sus contemporáneos sino también a los más jóvenes) duda de su actual sitio en lo más alto del podio y de su importancia e influencia actual editando, el año pasado, algo entre lo mejor y más cuidado de toda su carrera: el tan inspirado como inspirador y atemporal *Rough and rowdy ways*.

No era/és esa la “primaveral” atmósfera de los discos que vuelve a poner a girar esta compilación. Pocas veces se ha revelado como aquí, más y mejor, el proceder caótico-espasmódico de Dylan en el estudio, quien siempre entendió a sus álbumes como “poco más que postales que se envían desde las vacaciones: no son las vacaciones”. De ser esto cierto, de nuevo, aquí abundan sellos valiosísimos y estampillas escondidas. Y quién osa afirmar que *Shot of love*, *Infidels* y *Empire burlesque* son flojos cuando contienen “In the summertime”, “Every grain of sand”, “The groom’s still waiting at the altar”, “Lenny Bruce”, “Jokerman”, “I and I”, “Sweetheart like you”, “Don’t fall apart on me tonight”, “Dark eyes” (“Yo vivo en otro mundo”, avisa allí), “Tight connection to my heart (Has anybody seen my love)”, “Emotionally yours”, “When the night comes falling from the sky”. Discos que, además, se dieron el lujo o la locura de dejar fuera y de no reconocer

a milagros como “Angelina” (donde se admite con orgullo que “Bueno, siempre ha estado en mi naturaleza / El asumir riesgos / Mi mano derecha retrocede / Mientras mi mano izquierda avanza”), “Lord protect my child”, “Foot of pride”, “Blind Willie McTell”, “Too late” o “New Danville girl”, “Caribbean wind”, “Don’t ever take yourself away”, “Fur slippers” (dolido lamento por las pantuflas que se llevó una exnovia cruel), “Julius and Ethel”, “Straight A’s in love” o “Borrowed time”. *Springtime in New York* se completa con tomas *live*, reinvencción/demolición de *standars* ajenos como “Cold, cold heart” y “Sweet Caroline” y “Mystery train” y “Angel flying too close to the ground”, *remixes* sin cosmética *à la mode* y versiones *my* alternativas de lo propio (Dylan jamás creyó en eso de la versión oficial y/o definitiva de las canciones), ensayos previos a la carretera (un “Señor” de *Street legal* con Dylan casi gimiendo un “Este lugar ya no tiene sentido alguno para mí”) y su ya legendaria actuación junto a los angelinos punks-chicanos de The Plugz en un trasnoche televisivo de David Letterman.

En una de las mejores canciones “nuevas” incluidas en *Springtime in New York*, “Too late” (primera y descartada encarnación de la también descartada “Foot of pride”), Dylan no deja de repetir, una y otra vez, que “ya es demasiado tarde para traerlo de regreso... Demasiado tarde, demasiado tarde, demasiado tarde, demasiado tarde, demasiado tarde para traerlo de regreso”. Dylan, por supuesto, no aclara de quién se trata. ¿Se refiera al Jesucristo al que por entonces juraba servir o al Judas que alguna vez se le acusó de ser?

Quién sabe, qué importa.

Lo que sí queda claro, en este otoño ‘21, es que nunca es tarde –volviendo a un por siempre joven y primaveral Bob Dylan– para traerlo de regreso a casa. —

RODRIGO FRESÁN es escritor. En 2019 publicó *La parte inventada* (Literatura Random House).

IN MEMORIAM

Desarraigado viajero del siglo



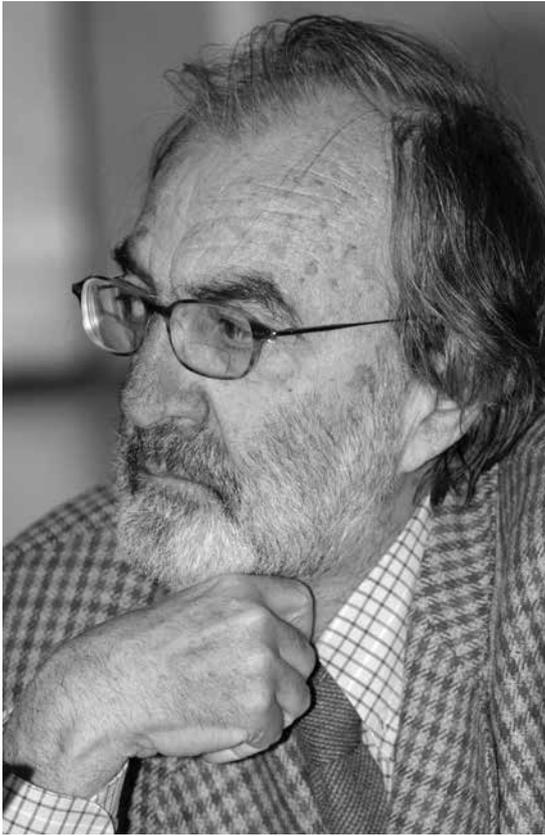
MIGUEL AGUILAR

avier Pradera falleció un 21 de noviembre de 2011, hace ahora justo diez años. Apenas dos días antes, en vísperas de la prevista y abultada vic-

toria del PP en las elecciones generales, firmaba su última columna en *El País*, “Al borde del abismo”, en la que describía el temible, y en ese momento probable, escenario de un rescate europeo de la economía española con un gobierno en funciones. Una de sus frases más repetidas alertaba contra el peligro de proyectar el propio declive personal con el de los tiempos, pero no cabe descartar que pensara en otro abismo cuando le dictó ya muy enfermo ese título a su esposa Natalia.

La peripecia vital de Pradera se ajusta a la de uno de esos intelectuales, desarraigados viajeros del siglo, que tan bien caracterizó Tony Judt en el prólogo a *Sobre el olvidado siglo XX*, cuya trayectoria típica va del compromiso político o ideológico tras la Revolución rusa de 1917 a un escepticismo cansado, compatible con una especie de liberalismo desengañado y pesimista y opuesto a cualquier lealtad nacional o ideológica. En su mayoría, subraya Judt, estos viajeros del siglo eran judíos.

No era, claro, el caso de Pradera. Su abuelo, destacado carlista, y su padre fueron fusilados por milicianos en la desordenada retirada de San Sebastián, y su tío fue vicesecretario general del Movimiento: su lugar inequívoco era en el bando vencedor de la guerra. Sin em-



bargo, a mediados de los cincuenta ya había entrado en el Partido Comunista de la mano de Federico Sánchez, alias de Jorge Semprún, y había colaborado en el famoso manifiesto de 1956, cuyo arranque debería seguir resonando en la memoria de todos los españoles: “Nosotros, hijos de los vencedores y de los vencidos...”

Desengañado por la reticencia del PCE a aceptar la realidad del interior, acabó dejando el partido tras la salida de Jorge Semprún y Fernando Claudín para labrarse una brillante carrera como editor en FCE, Alianza y Siglo XXI, y como editorialista y columnista en *El País*, cuya sección de opinión dominó durante los años claves de la Transición, hasta su polémica salida tras firmar un manifiesto de apoyo al gobierno socialista en el referéndum de la OTAN. De ahí, y de su cercanía a Felipe González, su reputación como “eminencia gris”, “disco duro” o “caja negra” de la Transición.

Su muerte sirvió para desmentir su fama de ágrafo, con la publicación de

Mitología falangista (una tesis doctoral escrita en los sesenta, pero abandonada ante la imposibilidad de seguir una carrera académica), el duro ensayo *Corrupción y política: los costes de la democracia* (escrito en 1994, pero guardado en un cajón), los dos artículos que componen *La Transición española y la democracia* y *Camarada Javier Pradera*, escrito por Santos Juliá a partir de notas y cartas del propio Pradera. A partir de todo ese material y de la imprescindible biografía de Jordi Gracia, es imposible no preguntarse por cómo caería su lúcida e implacable mirada sobre este 2021.

Vaya por delante que cualquier elogio hacia su lucidez siempre encontraba el mismo desmentido: “¡Yo que he sido católico con Pacelli y comunista con Stalin!” Sin embargo, acertó el diagnóstico de la equivocada estrategia del PCE antes que nadie, acertó al apostar por el libro de bolsillo en una España en pleno crecimiento, acertó al ver en Felipe González el líder que la izquierda española y la demo-

cracia necesitaban, acertó al advertir los futuros problemas que la salida a bolsa del grupo Prisa podría acarrear a *El País*. A los buenos editores hay que juzgarlos por los aciertos que tienen, no por los errores (como bien sabe Carlos Barral), y Pradera no es la excepción. Su balance es muy bueno.

De su temible sinceridad cabe retener dos ideas: ni el régimen ni la oposición antifranquista tenían en la cabeza la democracia que surgió de la Constitución del 78. Fue un punto de llegada compartido permitido por “una transformación cualitativa de la cultura política española, basada hoy fundamentalmente en el diálogo tolerante, la voluntad de acuerdo, la negativa a transformar al adversario en enemigo, la capacidad para abstraer del presente las ofensas recibidas en el pasado, el estudio de la historia para no repetir los errores y la orientación al futuro”, como decía él mismo en 1990 en uno de los textos de *La Transición española y la democracia*; transformación a la que contribuyó como el que más desde aquel lejano manifiesto. La segunda deriva de la comprobación de que muchas de las virtudes de la Transición se convirtieron en vicios de la democracia. No parece probable que su balance de los últimos diez años en lo que toca a mantener esa cultura política y corregir esos vicios fuera positivo.

El declive de los periódicos tradicionales y la crisis de su modelo de negocio, agravado en el caso de *El País* por una gestión digamos subóptima, ha acabado revelando lo justificado de su alarma por la decisión del año 2000 que sacó el grupo a bolsa —y que provocó su dimisión del consejo—. Los problemas financieros han acabado con el control del grupo, ya reducido prácticamente a *El País* y la Cadena SER, en manos de inversores ajenos a lo que tradicionalmente ha sido el periódico. La réplica obvia es que el periódico ha sido muchas cosas, una plataforma para Fraga y Areilza en su arranque; una apuesta por la profesionalidad de la in-

formación, la modernización de la sociedad, la institucionalización de la democracia y unos difusos valores progresistas en su consolidación; un excelente negocio y el gran periódico de la España democrática durante largos lustros; un dique para muchos contra los tormentosos años de la gran recesión, la crisis política y económica y el desafío separatista catalán.

Pero más allá de qué es un periódico, está una duda mayor: ¿de quién es? ¿De sus accionistas mayoritarios o sus acreedores? ¿De sus directivos? ¿De su redacción, del director y los periodistas? ¿De sus lectores? Todas las respuestas son correctas en alguna medida, pero solo una de ellas permite ser definida a gusto del ponente: los lectores. Una frase que hizo fortuna identificaba al lectorado de *El País* con el electorado del PSOE. Puede que durante los ochenta y hasta el fin del bipartidismo imperfecto eso se cumpliera, pero un periódico con un papel tan central sin duda atraía a muchos lectores partidarios de otras opciones políticas. Y también cabe pensar que el eje de la sociedad española y sus partidos políticos se ha podido desplazar. Al final, un diario establece un relato compartido de la actualidad sobre el que se puede discutir. Ese relato compartido de la actualidad está también en crisis en todo el mundo, y que el periódico que ayudaba más que ningún otro a fijarlo en España renuncie a cierta centralidad y a su papel institucional es una posibilidad preocupante que puede debilitarlo como negocio y también como institución. Tan alto como inteligente, tan preciso como mordaz, la capacidad de análisis, el sentido del humor y la ausencia total de cinismo, ese recurso de los cobardes, de este desarraigado viajero del siglo son probablemente la mejor brújula para evitar los abundantes farallones y arrecifes que acechan la más reciente singladura de ese barco. —

MIGUEL AGUILAR (Madrid, 1976) es director editorial de Debate, Taurus y Literatura Random House.



ECONOMÍA

Maquillar las cuentas



MARIANO GISTAIN

El negacionismo empieza por uno mismo/a, tal como indica el Evangelio. Maquillando las propias cuentas queriendo o sin querer, por mera ensoñación. Por lo demás, los datos están todos mal, o la mayoría. Lo cual posibilita la variedad teórica y el nacimiento de nuevos mundos, así como el simple delito, cuya catalogación también

es mudable según quién lo cometa y otros criterios de quita y pon.

Todo es un acuerdo siempre variable sobre lo que vale la pena medir y quién y cómo lo hace. Se revisan los datos del trimestre y año anterior... hasta que deja de hacerse. Y se dan por buenos, o se cierra ese capítulo con un cierto apaño o consenso. Pero están todos mal, o medio mal. Es imposible medirlos, no conviene medirlos, o una mezcla de las dos cosas. O simplemente no hay registros ni fórmulas estrictas. Las cifras bailan con los conceptos en una danza sin fin. La exacti-

tud es una utopía antigua. En el mejor de los casos los aparatos o personas o rutinas que los miden se han des-pistado, hay holgura, horquillas, fricciones, corrupcioncillas, intrusiones, fallos humanos, mecánicos, divinos.

Los algoritmos heredan sesgos del primer programador, quizá un copia-pegar; un software engendra al siguiente y luego ya no se puede retroceder y parchear el origen sin desbaratarlo todo. La huida hacia delante es el único camino, tal como vemos en el turbio universo Facebook. Cambiar el nombre, como ya hizo Google/Alphabet. El límite entre el offshore y el narco, etc. Las combinaciones de letras son inagotables; los logos, infinitos. La trivialización del logo es paralela a la banalidad de la doble contabilidad.

Las democracias generan organismos oficiales para revisar las cuentas una vez que ha pasado el toro temible del presente: proliferan las cámaras de cuentas o similares. Terrible tarea y castigo revisar las cuentas del pasado lejano reciente, cuando ya nada importa y nada coincide. Los escándalos de las auditoras mundiales que homologaron los pufos previos al crack del 2008, aquel chispazo premonitorio de Enron, los trucos de Volkswagen... El auditor auditado ad infinitum.

Los datos están todos mal cogidos o trucados o amañados. La regla para imponer el impuesto de plusvalía en los inmuebles en España está mal hecha. Vaya por Dios. Y la ñapa la ha descubierto un señor individual que ha pleiteado durante lustros. La justicia ha tardado tanto en reconocerlo... tanto como siempre. ¿Podríamos remontarnos al origen de esa trampa contable, de esa regla trampa? El recibo español de la luz es el ejemplo más claro de esta iconmensurabilidad de las cosas. La metafísica está en las cuentas. El dinero, que crean los bancos de la nada por el crédito, es metafísica, o sea, metáforas enredadas hasta lo inextricable. Las marcas de coches urdieron un cártel y ahora miles de compradores pueden reclamar hasta 2.000 euros... si encuentran

los recibos. El Instituto Nacional de Estadística (INE) de España lleva años midiendo mal el impacto de la luz en el IPC (*El Confidencial*, 22-10-21). Mal para quién. Todo se mide bien para el que manda o decide y mal para el que lo sufre o lo ha de pagar. La plusvalía del mal medir.

Las revisiones de esos fiascos proporcionan grandes negocios y requieren legiones de revisadores y auditores que a su vez deben ser supervisados por máquinas cada vez más interesadas. Todo se aprovecha. El fallo es rentable y reciclable hasta que surge otro más valioso. Pero las mediciones mal hechas o amañadas en caliente son el origen del progreso ya que estimulan la esperanza, aplazan los suicidios y soportan las ilusiones, que son foco de nuevas estafas y motor de nuevos grandes negocios. La promesa del blockchain de registrarlo todo y sellarlo para siempre se ve empañada por los fiascos y estafas en su implementación y por la opacidad que acompaña como un complemento inescapable a la nítida exactitud que ofrece en teoría. Los datos mal tomados o alterados son necesarios para que funcione la vida social y se renueven los negocios. Igual que los conceptos que definen cada forma de calibrar.

Me contaron el caso de una persona que aprendió desde muy joven a trampear las cuentas de un organismo en el que fue ascendiendo: cuando llegó a lo más alto continuó ejerciendo ese "oficio" clandestino hasta que —quizá por pereza o simple honradez—, decidió erradicar esas prácticas de doble contabilidad. Ese oficio

clandestino del trampeo sistemático le permitió, cuando por fin tuvo la responsabilidad de dirigir el organismo para el que durante años había maqui-llado las cuentas al servicio de otros directivos, gestionar con modélica limpieza, pues nadie podía engañarle.

Esta persona, al haber empezado su carrera aprendiendo y aplicando los métodos de camuflaje y alteración de cuentas y datos, supo dirigir la empresa durante muchos años esquivando sutilmente los errores que a otros entes similares, a la inmensa mayoría, habrían de abocarles a la ruina tras el despilfarro de los años opíparos. Sin haber sido antes muñidora o urdidora de mil trampas, esa persona no hubiera podido pilotar la organización como lo hizo cuando tuvo oportunidad. Este caso, inventado en base a hechos reales, muestra la necesidad de conocer a fondo las artes de trampeo sistemático. Si desaparecieran de repente las trampas el sistema seguramente colapsaría de pura perfección.

Quizá esta dificultad de medir y contar con exactitud no obedezca siempre a una voluntad de enturbiarlo todo para enriquecerse o prolongar la agonía de entes ya putrefactos, quizá forma parte de la naturaleza de las cosas o del propio mundo, que funcionaría precisamente porque deja resquicios o respiraderos entre números y conceptos. Los artefactos que nos traen la vida nos quitan la vida. Lógico. —

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