



LITERATURA

Autopsia de David Foster Wallace

“Y si algo no ha cambiado es la razón por la que escriben los escritores que no lo hacen por dinero: lo hacen porque es arte, y el arte es sentido, y el sentido es poder.”

David Foster Wallace,
En cuerpo y en lo otro.



JUAN FRANCISCO FERRÉ

La muerte de David Foster Wallace el 12 de septiembre de 2008 me afectó de un modo que nunca creí posible con la muerte de un escritor admirado. Nadie me ha hecho sentir nunca nada parecido. Nadie que no fuera un familiar cercano o un ami-

go, se entiende. Eso es lo más extraño. ¿Qué había en la muerte de Wallace que tanto me impresionaba? ¿El modo brutal de desaparecer? ¿El nudo letal escogido para poner fin a una vida repleta de nudos? ¿El ahorcamiento horrible? ¿La soledad extrema del cuerpo al dar el salto definitivo para encontrarse con el vacío que le obsesionaba desde siempre? Todo eso y mucho más, como suele decirse.

El cadáver de Wallace colgando del techo de su casa californiana es una imagen demasiado potente incluso hoy, diez años después del acontecimiento. El cadáver bamboleante de Wallace, una de las mentes literarias más brillantes de su tiempo, un auténtico superdotado del pensamiento y la dicción, ha ocupado con su sombra traumática la

trastienda de la literatura estadounidense durante esta última década, del mismo modo que antes lo hiciera con su presencia descomunal. Wallace era el gran cartógrafo de la desquiciada conciencia posmoderna en la fase histórica de su hipertrofia tecnocrática. Y vivió en su vida, sin poder evitarlo, las mismas contradicciones de las que acusaba a la cultura a la que pertenecía. Si pudiéramos verlo como una especie de mártir irónico, disfuncional y desengañado, todo el mundo comprendería por qué su literatura fue más sintomática que pasajera. Mucho menos de moda de lo que han querido creer sus detractores más superfluos. La narrativa de Wallace funciona, también, como una traumatología mental del horror cotidiano. La vida en la sociedad del consumo corporativo tuvo en él, desde su primera novela, a su más agudo cronista. Hasta ahí, nada nuevo que añadir al dossier Wallace.

“El mundo es todo lo que ocurre”, escribió Wittgenstein, y esta proposición con la que se abría el *Tractatus*, que Wallace consideraba una de las “frases

de apertura más bellas de la literatura occidental”, bien puede encerrar en su concisión dramática y su aparente impersonalidad todo lo que rodea la muerte del escritor David Foster Wallace y todo lo que se puede decir sobre ella para conmemorarla sin ceder a la tristeza o la melancolía. Esa muerte supone, en cierta forma, un juicio a la literatura en nuestro tiempo. Un fracaso del intento de escapar a un determinismo fatídico. Un terrible símbolo del destino del escritor creativo en una sociedad entregada al cultivo sistemático de lo espectacular y lo divertido, el entretenimiento y la banalidad. La tragedia impresa en el imaginario de una era dominada por el espíritu de la comedia, la amnesia histórica y la tabla rasa cultural. Pero eso no puede ser todo. El cadáver de Wallace, colgando como el grotesco ahorcado de Villon sobre nuestras cabezas durante una década, nos recuerda también la trascendencia de la vida y la irrelevancia del arte, o viceversa, la extraña trascendencia del arte y la irrelevancia de la vida. El peso del creador singular oponiéndose a la ley de la gravedad de un mundo que ya no lo necesita para realizar sus fines, no al menos en ese estado de ansiedad, verborrea y clarividencia.

A Wallace le pesaba más el alma que el cuerpo, como descubrió con violencia al morir ahorcado. Era más un personaje conflictivo, un mal intérprete de sí mismo, que el autor de una obra sugestiva y admirable. El escritor equivocado en el lugar y tiempo equivocados. Así es el ectoplasma de Wallace, si uno sintetiza, como una inteligencia artificial del futuro, toda la información que han vertido sobre él novias y mujeres, familiares, amigos, fans y admiradores, biógrafos cómplices, editores interesados, colegas celosos y difamadores profesionales. Resumen con rapidez. El genio intelectual entregado a la actividad degradada de la ficción en un periodo crítico de desdén social hacia la narración literaria y el poder de la ficción y de restauración del realismo como estética dominante. El cerebro de primer nivel condenado a desentrañar los enigmas,

jeroglíficos y acertijos sin cuento de una esfinge sin secretos como la cultura contemporánea. La mente privilegiada atrapada sin remedio en los bucles infinitos del lenguaje y la lógica, la sintaxis y el léxico. El macho neurótico enfrentado a la corrección política desde una posición sexual más que sospechosa. El amante de deseos compulsivos y trato íntimo no siempre grato, adornado para colmo con una mentalidad depresiva y vulnerable. Un miembro más de la legión de hombres repulsivos a quienes prestó su voz de ventrilocuo en una de las series de relatos más famosas (e infames) del siglo pasado. El escritor obsesivo y experimental, epígono agónico de los posmodernos y adversario enconado de los minimalistas sin talento, en una cultura mayoritaria que se ha rendido sin coacción al producto comercial, legible y facilón. El maximalista *avant-pop* de los circunloquios y los enredos verbales y la basura subcultural. El prosista del dolor kafkiano que aspira a divertir con sus monólogos infatigables al público aburrido y cínico de la televisión hurgando sin complejos en sus heridas psíquicas. El vanguardista tardío hastiado de los gestos y tics rutinarios de la vanguardia. El pensador esquizoide. El vividor *anbedónico*. El Hamlet libertino. El adicto avergonzado de sus dependencias ineludibles, ya fueran las drogas, el alcohol, el sexo, el tabaco o la televisión, y sus secuelas psicosomáticas inevitables. El hilarante dinamitero de las estructuras racionalistas y burocráticas del lenguaje y la cultura actuales. El misógino abusador con ramalazos feministas. El misántropo nihilista que se disfrazaba de humanista triston. El humorista negro convencido de ser un filántropo. Todas esas figuras y muchas otras son las máscaras sociales o culturales con que Wallace se retrató ante el ojo de la posteridad. Todas esas personas públicas y privadas abarrotaban, con sus ruidos lacerantes y sus silencios insufribles, el escenario paradójico de su mente enferma.

El cerebro de Wallace expresaba en todo lo que escribía y decía su pug-

na con la realidad y su repugnancia hacia lo real. En el fondo, toda su obra, de ficción y de no ficción, es la de un reportero de esa guerra cerebral contra el mundo: crónicas más o menos beligerantes de la tensa relación con el entorno social de una psique cautiva al mismo tiempo de una timidez patológica y una curiosidad morbosa por el exterior y los otros. Podría decirse, por tanto, que ese deseo de abstracción lingüística de la realidad (su “hambre de realidad”, como la llamaría David Shields) se movía, como un péndulo moral de efectos impredecibles, entre las pulsiones de la bulimia y la anorexia, el deseo y el asco, el rechazo y la atracción. O bien la no ficción lavaba sus culpas como autor de ficciones respecto de la realidad circundante de su país y de su vida, o bien al revés la ficción canalizaba el sufrimiento reprimido en la no ficción. Como escribe David Lipsky: “la diferencia entre su ficción y su no ficción se lee como la diferencia entre el yo social de Wallace y su yo privado”. El suicidio grandilocuente, que lo convertiría en una estrella alternativa del firmamento estadounidense, fue la última de las bromas pesadas que su yo privado le gastaría a su yo social y, de paso, a todos cuantos lo rodeaban de reverencia, admiración y afecto.

A Wallace, en suma, al contrario que a su amado Pynchon, le faltó sentido del humor para superar los dilemas y dificultades de la vida contemporánea. Pero los lectores se lo podemos devolver jugando a placer en cada lectura con su expansiva obra, siempre y cuando no nos dejemos seducir por el bucle narcisista y autodestructivo que la sostiene en vilo. Si se le sabe leer, Wallace proporciona una valiosa lección de supervivencia de la inteligencia literaria en un mundo hostil.

David Foster Wallace murió hace diez años, pero su discurso no morirá nunca. —

JUAN FRANCISCO FERRÉ es escritor. Su libro más reciente es *Así en el cine como en la vida* (Excodra, 2015). En 2012 obtuvo el Premio Herralde de Novela con *Karnaval*.

CINE

Dioses y acróbatas

E

VICENTE
MOLINA FOIX

n 1996, cuando inició con *Misión: imposible* lo que iba a ser una extensa serie cinematográfica, Brian De Palma hizo una exhibición de *hubris*

respecto a la divinidad que siempre ha estado en lo más alto de su olimpo: Alfred Hitchcock. Las citas y remedos hitchcockianos, llevados a cabo sin la menor angustia de las influencias, abundan en su filmografía (especialmente en *Fascinación*, *Vestida para matar* y *Los intocables de Eliot Ness*), pero en la citada primera entrega filmica de la serie televisiva creada en 1966 por Bruce Geller, De Palma aplicaba con suprema inteligencia y gran despliegue de medios técnicos el molde de los *set pieces* del maestro británico, con un peculiar añadido que sellaría el espíritu de las misiones imposibles posteriores: la destreza saltarina del siempre protagonista, Tom Cruise, encarnando a un héroe poco flemático y valiente hasta la extenuación de sus dotes gimnásticas. La larga peripecia final desarrollada en el tren de alta velocidad Londres-París era así una filigrana de montaje vertiginoso y un alarde de malabarismos rayanos en lo milagroso.

Han pasado más de veinte años desde aquel comienzo brillantísimo, en el que las exigencias de lo cosmopolita (el espectador viaja mucho en cada una de las películas acompañando al agente Ethan Hunt) y lo aparatoso (pantallas sabias, armas parlantes, transmisores de alta gama) tenían un complemento artístico de primera magnitud; la constante inventiva visual del narrador De Palma estaba jalona-



da por los contrapicados de la cámara, creando el efecto metafórico de unas órbitas superiores cernidas sobre los humanos que pululan debajo mientras les amenazan peligros sin cuento.

El estreno del sexto episodio, *Misión: imposible-fallout*, permite repasar un conjunto que, sin haber dado ninguna otra obra del calibre magistral de la firmada por el autor de *Carrie*, ha mantenido una coherencia temática y estética que no se encuentra, a mi juicio, en películas seriales como las de James Bond, Mad Max o *El planeta de los simios*. Esa impronta de las seis misiones consecutivas del agente del FMI (que no responde, hay que aclararlo para los suspicaces, a las iniciales del Fondo Monetario Internacional, sino a una unidad especial del espionaje estadounidense, Fuerzas de Misiones Imposibles) y la achaco a la personalidad de Tom Cruise, coproductor de todos los títulos, más que a una astucia de los estudios que los financian, Paramount Pictures. Cruise atrae a las mujeres y ellas se sienten —en la ficción al menos, y cuando ya el actor se va aproximando a los sesenta años—

poderosamente atraídas por él, pero el rasgo defensorio de Ethan Hunt es su falta de coquetería; se trata de un antidonjuán, y por ello es la antítesis de James Bond, lo que evita, en las más de trece horas de metraje que acumulan las seis entregas de *Misión: imposible*, la reiterada promiscuidad y las picardías de cama del agente creado por Ian Fleming, cansinas a fuerza de ser no solo inevitables sino tan cuantiosas. Cruise/Hunt, fibroso y bien parecido aunque reducido de estatura, gusta de inmediato, y las bellezas femeninas, no pocas de rasgos mestizos, le gustan a él, pero algo se interpone y aplaza el conocimiento carnal del chico y la chica: el deber moral y la falta de tiempo, haciendo así solo imposible —en una saga que posibilita volar sin alas, trepar el Himalaya, sobrevivir a la explosión del Kremlin y a las *masclèts* de las Fallas— la sencilla mecánica erótica. ¿Primacía del amor de verdad o cienciaficción?

Si mi memoria libidinal no me falla, únicamente en *Misión: imposible II*, dirigida en 2000 por John Woo, y famosa por su fusión de procesiones de semana santa sevillana y falle-



ras valencianas en un mismo sacrificio ritual, había una escena explícita de sexo. En el resto de las películas hay amores tenues y más bien fieles entre el agente Hunt y unas mujeres caracterizadas no tanto por su hermosura como por su fuerza, su tesón, su pegada y un repertorio acrobático nada desdeñable, llamando la atención asimismo sus apariciones cuando se las creía muertas (Julia, la única esposa llevada al altar, interpretada por Michelle Monaghan) o desaparecidas en la maraña de las dobles y triples identidades, caso de Ilsa Faust (Rebecca Ferguson).

Escrita y dirigida por Christopher McQuarrie, el único que ha repetido en la puesta en escena, la reciente *Misión: imposible-fallout* es una película tan previsible como impecable, con dos grandes momentos de bravura. El de mayor tirón comercial es el duelo de los helicópteros en las montañas escarpadas de Cachemira (rodado en unos picos del norte de Europa), trepidante y asombroso en la truca, no toda digital. Más memorable me resulta, sin embargo, un breve lance de la parte que transcurre en París, cuando Hunt ayu-

da a la mujer policía francesa herida en la estación de metro de Passy y una mirada les une en el deseo y les abre la promesa de un romance o una cita. Pero ella tiene que ser evacuada en una ambulancia, él ha de seguir salvando el mundo allí donde le necesiten, y está además la traba del francés, que él como buen estadounidense no habla.

McQuarrie, oscuro cineasta nacido en Nueva Jersey, tenía para mí una nota alta en su currículum en tanto que seguidor deliberado de la cadena de “*bubris poshitchcockianas*” en su anterior *Misión: imposible: nación secreta* de 2015. Sin el talento de Brian De Palma, pero con gran determinación y algún guiño de buena factura cómica, McQuarrie introducía en ese filme una variante o trasunto de uno de los más geniales *set pieces* del autor de *Vértigo*, el atentado político durante el concierto en *El hombre que sabía demasiado* (1955). El escenario de Hitchcock era el Royal Albert Hall; la música, dirigida desde el podio por el propio “compositor de la casa” Bernard Herrmann, una pomposa cantata del inglés Arthur Benjamin, siendo como se recordará responsables de que el magnicidio fracasase Doris Day y James Stewart. McQuarrie filma en la Ópera de Viena durante una representación de la póstuma obra maestra de Puccini *Turandot*, y prolonga los prolegómenos, teniendo él a tres presuntos asesinos, una vistosa escenografía oriental, un teatro mayor y un gran dispositivo de armas, algunas muy ingeniosas. Hitchcock creaba ansiedad con un cortinaje, el cañón de una pistola antigua, el rostro enjuto del asesino en potencia y dos timbales; McQuarrie disfruta como un niño subiéndose, con Cruise y toda su parafernalia, a las altas tramosas del coliseo, donde se traslada la acción y la resolución feliz. Comparar a cualquier cineasta vivo con Hitchcock es temerario e injusto, pero ser respondón a los dioses constituye un gesto noble digno de reconocimiento. —

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

PERIODISMO

El periodista pródigo

“

**SILVIA CRUZ
LAPENA**

Ahora los poderes viven en promiscuidad”, decía Rosa María Calaf hace poco lamentando que tanta proximidad impida a los periodistas cumplir su

tarea principal: fiscalizar al poder político y económico. La prensa es el cuarto poder solo de nombre y el papel de un informador no es equiparable al de juez o legislador, pero como escribía María Rodríguez en Politibot a propósito de Katharine Graham y el *Washington Post*, “es uno de los pocos negocios privados donde el principal interés es el servicio público”.

Para llevarlo a cabo se recomienda que el periodista mantenga la distancia y esté vigilante. De esa máxima que se enseña en primero de periodismo se derivan muchos debates sobre el oficio, pero ninguno ahonda en la figura del informador que da el salto a la política y luego vuelve a informar.

Agustín Esteban Collantes fue redactor de *El Herald*, concejal en Palencia y responsable del ministerio de fomento con Isabel II. También fue el primer ministro español juzgado por corrupción y absuelto en una sentencia que aún hace las delicias de los historiadores del derecho penal. Sin respiro, fundó *El eco de España* con la ayuda de Alfonso XII, que necesitaba sus páginas para promover la restauración borbónica. Era el siglo XIX. En el XX, Pilar Rahola había estado en TV3 antes de ir a ERC y montar el PI para regresar luego a la prensa. También hemos visto casos en el XXI. Por ejemplo, el de Cayetana Álvarez de Toledo, que dejó *El Mundo* para ir al PP y ha vuelto al periodismo.

Las crisis políticas propician cambios en las vocaciones, quizá por eso en las últimas elecciones catalanas también vimos a varios informadores iniciar ese viaje. Fue el caso de Eduard Pujol, director de la emisora RAC1, que se unió a Junts per Catalunya. O el de Raquel Sans, ex *Diari de Tarragona* y jefa de gabinete del delegado del Govern, que optó por ERC. Y el de Nacho Martín, que se ahorró el paso, muy habitual, de trabajar para un político antes de serlo y pasó de las tertulias televisivas a ser el número seis de Ciudadanos. Es pronto para saber si volverán pero, observando los precedentes, es probable.

“Hay una norma muy saludable en el diario que dice que los articulistas que se conviertan en candidatos dejen de publicar sus artículos”, escribía Pep Riera en la que sería su última columna en *El Punt Avui*. Fue en noviembre, cuando dejó su trabajo para unirse al partido de Carles Puigdemont, que también fue periodista en el mismo diario. Hablaba públicamente de una medida “saludable” y aplicable a quienes aspiran a un escaño, algo que no se hace con quienes vuelven a las secciones de política para informar después de haber estado a sueldo de un partido.

Los periodistas no disponen, como los jueces, de figuras como la recusación ni hay un debate en el sector sobre este asunto. Sí lo tuvieron los magistrados, aunque breve y tibio, cuando en las generales de junio de 2016 seis togados se sumaron a Podemos, PP y PSOE, y Jueces por la Democracia avisó de que esos viajes aumentan la desconfianza hacia una profesión que, junto a la de periodista y según el CIS, es la peor valorada por los españoles.

Tampoco las entidades profesionales tienen claro qué habría que hacer en estos casos. De las once consultadas, de América Latina y Europa, ninguna se atreve a recomendar algo parecido a una cuarentena, aunque a veces al periodista que vuelve se le cambia de sección durante un tiempo. Pero no es habitual. En España, la Federación de Asociaciones de Periodistas (FAPE) no aborda el tema ni el mo-



do en que esas puertas giratorias afectan a la credibilidad de la profesión. “Sin periodista no hay periodismo. Sin periodismo, no hay democracia”, dice uno de sus lemas haciendo hincapié en la necesidad del sistema de tener una ciudadanía bien informada. Para conseguirlo recomienda cumplir los códigos éticos, tan genéricos que solo mencionan el conflicto de intereses para hablar de la publicidad.

En otros lugares empiezan a prestarle atención al asunto. Por ejemplo, en Chile, donde el Colegio de Periodistas incorporó este epígrafe a su código deontológico: “El o la periodista deberá transparentar los conflictos de interés que puedan tener incidencia sustancial en la orientación del trabajo final.” Su impulsor, Patricio Segura, informa a esta revista que lo propuso en 2015 por la proliferación de casos como el de Beatriz Sánchez, informadora política que en noviembre de 2017 encabezó la lista del Frente Amplio a las presidenciales.

La Asociación de Periodistas de Canadá fue más allá tras ver que se les acumulaban los colegas aspirando a un cargo público. En las directrices que redactaron para sus asociados está la de informar a jefes y subordinados y hacer público cualquier conflicto de intereses por respeto al lector. Pero la primera instrucción era una advertencia al

profesional: “Piénsalo con cuidado porque en un futuro la actividad política podría obstaculizar tu capacidad de informar de modo independiente.”

Álex Grijelmo escribió que “el silencio puede manipular lo que decimos”. Hablaba del modo en que los informadores obvian datos y cómo los lectores completan esas omisiones. Se refería a los textos, pero ¿qué pasa si ese silencio se refiere a quien informa? Para evitar el descrédito, Francesc Marc Álvaro aconseja en “Democracia acelerada y periodismo bajo sospecha” no sustituir al periodista por el activista, el director de comunicación o el asesor de imagen, pero no dice nada de las veces que es un redactor “pródigo” quien hace esa labor más propagandística que informativa y más propia de las ocupaciones antes citadas que de las de un periodista.

El regreso a la redacción tras pasar por la política acrecienta las dudas propias de la práctica periodística. Si fiscalizar al poder es complicado, ¿cómo lo hace quien hasta ayer, a veces literalmente, tenía por compañeros a diputados? ¿Debe saberlo el lector? No se trata de preguntarle al periodista con quién se acuesta, si vive de alquiler o a qué partido vota. Tampoco de ser puro, sino de ser claro. —

SILVIA CRUZ LAPENA es periodista y autora de *Crónica janda* (Libros del k.o., 2017).



PSICOLOGÍA

Los beneficios de la tristeza



DINSA SACHAN

En una cuenta de Twitter llamada So sad today (Tan triste hoy), la escritora estadounidense Melissa Broder lleva enviando fragmentos de su vida interior desde 2012. Broder escribe sobre una tristeza mundana —“despertarme hoy ha sido una decepción” o “lo que tú llamas ataque de nervios yo lo llamo *oops*, he visto por accidente las cosas como son”— y es brutalmente sincera con sus defectos (“Ay, me he hecho daño al adaptarme a los estándares de belleza

socialmente aceptados que sé que son falsos, pero en los que todavía me siento obligada a encajar”, “acabo de sentir un instante de autoestima y ha sido en plan qué coño es esto”). La cuenta se ha convertido en un éxito, tiene más de 675.000 seguidores, y el libro de Broder de ensayos personales sobre sus batallas contra la enfermedad mental, también titulado *So sad today*, salió en 2016.

Es sorprendente que la exhibición de tristeza —y otras emociones chungas— de Broder haya puesto el dedo en la llaga en un mundo donde los perfiles de la gente en redes sociales están contruidos de forma inmaculada para mostrar nuestros yoes más felices.

Pero las tasas crecientes de depresión a nivel mundial muestran claramente que nos cuesta ser felices. ¿Estamos haciendo algo mal? La popularidad de Broder debería obligarnos a mirar de nuevo la tristeza y sus primos hermanos. Quizá podríamos considerar alinearnos con los románticos, que como grupo encontraron consuelo expresando libremente sus emociones en la poesía. En su “Oda a la melancolía” (1820), por ejemplo, John Keats escribió: “Pues en el mismo templo del Placer, / tiene su soberano numen Melancolía.” Dolor y felicidad son las dos caras de la misma moneda: ambas son necesarias para una vida vivida plenamente.

Keats quizá tenía aquí en mente a Robert Burton, el sacerdote del siglo XVIII, que en su voluminosa obra *La anatomía de la melancolía* (1621) describía que la tristeza se nos puede ir de la mano (algo que se ha descrito como depresión clínica) y explicaba cómo lidiar con ella. O varios libros de autoayuda del siglo XVI, que, según Tiffany Watt Smith, una investigadora del Centro para la Historia de las Emociones en la Universidad Queen Mary de Londres, “intentan motivar la tristeza en los lectores dándoles listas de razones para estar decepcionados”. ¿El camino hacia la verdadera felicidad pasa por la tristeza?

Investigaciones recientes sugieren que experimentar sentimientos no muy felices promueve el bienestar psicológico. Un estudio publicado en la revista académica *Emotion* en 2016 escogió 365 participantes entre 14 y 88 años. Se les dio un *smartphone* y durante tres semanas tenían que responder seis tests diarios sobre su salud emocional. Los investigadores comprobaron sus sentimientos, negativos o positivos, y cómo percibían su salud física en un momento dado. Antes de estas tres semanas, los participantes habían sido entrevistados sobre su salud emocional (hasta el punto de irritarlos o provocarles ansiedad; la idea era ver cómo percibían los estados de ánimo negativos), su salud física y sus hábitos de integración social (¿tenían relaciones sólidas con la gente de su entorno?). Cuando terminaron

con los tests del *smartphone*, les preguntaron sobre la satisfacción de su vida.

El equipo encontró que el vínculo entre los estados mentales negativos y una salud emocional y física pobre era más débil en los individuos que consideraban que los estados de ánimo negativos eran útiles. De hecho, los estados de ánimo negativos correlacionaban con una baja satisfacción con la vida solo en la gente que no consideraba que los sentimientos adversos fueran útiles o agradables.

Estos resultados encajan con la experiencia de los médicos. “A menudo no es la respuesta inicial a una situación (la emoción primaria) lo problemático, sino su reacción a esa respuesta (la emoción secundaria) lo que resulta más difícil”, dice Sophie Lazarus, una psicóloga del Centro Médico Wexner de la Universidad Estatal de Ohio. “A menudo se nos dice que no deberíamos tener emociones negativas, así que la gente está muy condicionada y quiere cambiar o eliminar esas emociones, lo que conduce a la presión, la obsesión o la abstinencia.”

Según Brock Bastian, autor de *The other side of happiness: embracing a more fearless approach to living* (2018) y psicólogo en la Universidad de Melbourne en Australia, el problema es en parte cultural: una persona que vive en un país occidental tiene entre cuatro y diez probabilidades más de experimentar depresión clínica o ansiedad que un individuo de una cultura oriental. En China y Japón tanto las emociones negativas como las positivas se consideran una parte esencial de la vida. La tristeza no es un obstáculo para experimentar emociones positivas y –al contrario que en las sociedades occidentales– no hay una presión constante para estar contento.

Este pensamiento puede estar enraizado en una educación católica. Por ejemplo, la filosofía indotibetana, que ha sido estudiada extensamente por psicólogos occidentales como Paul Ekman, pide reconocer las emociones y aceptar el dolor como una parte de la condición humana. Coloca el

énfasis en comprender la naturaleza del dolor y las razones que conducen a él. Muchas prácticas psicológicas modernas, como la terapia dialéctica conductual, emplean esta estrategia para reconocer y nombrar las emociones al tratar la depresión y la ansiedad.

En un estudio publicado en 2017, Bastian y sus compañeros realizaron dos experimentos en los que examinaban cómo la presión social que nos hace buscar la felicidad afecta a la gente, especialmente cuando se experimenta un fracaso. En el primer estudio, 116 estudiantes universitarios fueron separados en tres grupos para resolver un anagrama. Muchos de los anagramas eran imposibles de resolver. El test estaba hecho para que todo el mundo fracara,

Las tasas crecientes de depresión a nivel mundial muestran que nos cuesta ser felices. ¿Estamos haciendo algo mal?

pero solo a uno de los tres grupos se les dijo que iban a experimentar un fracaso. El otro grupo estaba en una “habitación feliz” cuyos muros estaban empapelados con carteles motivacionales y notas de *post-it*, y literatura de autoayuda, mientras que al último grupo se le dio una sala neutral.

Después de completar la tarea, todos los participantes respondieron un test sobre preocupación que midió sus reacciones al fracasar la tarea del anagrama, y rellenaron un cuestionario hecho para evaluar si las expectativas sociales de ser feliz afectaron a cómo procesaban las emociones negativas. También hicieron un test sobre su estado emocional en ese momento. Bastian y su equipo descubrieron que la gente en la “habitación feliz” se preocupaba más por su fracaso que la gente de las otras dos salas. “La idea es que cuando la gente se encuentra en un contexto (en este caso una habitación, pero en general en un contexto cultural) donde la felicidad es un valor

al alza, establece una sensación de presión de que deberían sentirse de esa manera”, me dijo Bastian. Entonces, cuando vivían un fracaso, se “obsesionan con saber por qué no se sienten como piensan que deberían sentirse”. La obsesión, descubrieron los investigadores, empeoró su estado mental.

En el segundo experimento, 202 personas rellenaron dos cuestionarios *online*. El primero preguntaba cada cuánto y con qué intensidad experimentaban tristeza, ansiedad, depresión y estrés. El segundo –en el que se pedía a la gente que pusiera nota a frases como “Creo que la sociedad acepta a la gente que se siente deprimida o ansiosa”– medía hasta qué punto la expectativa social de que debían aspirar a sentimientos positivos e inhibir los negativos afectaba su estado emocional. La gente que pensaba que la sociedad esperaba de ellos que estuvieran siempre felices y nunca tristes experimentaba estados negativos emocionales y estrés, ansiedad, depresión y tristeza más a menudo.

Los tiempos difíciles tienen otros beneficios que nos hacen más felices a largo plazo. Durante la adversidad conectamos más estrechamente con la gente, señala Bastian. Experimentar adversidad también construye resiliencia. “Psicológicamente, no puedes fortalecerte si no tienes que lidiar con cosas difíciles en la vida”, me comentó. Al mismo tiempo, avisa de que experimentos recientes no deberían malinterpretarse. “La cuestión no es que tengamos que intentar estar más tristes en nuestra vida”, dice. “La cuestión es que cuando intentamos evitar la tristeza, y la vemos como un problema, y aspiramos a una felicidad eterna, en realidad no estamos muy felices y, por lo tanto, no podemos disfrutar los beneficios de una verdadera felicidad.” –

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

DINSA SACHAN es periodista científica. Escribe en *The Lancet*, *Discover* y *Playboy*.

AGENDA

SEP TIEM BRE

EXPOSICIÓN HUMBERTO RIVAS EN MADRID

El fotógrafo argentino expone sus obras en la Fundación Mapfre desde el 21 de septiembre.



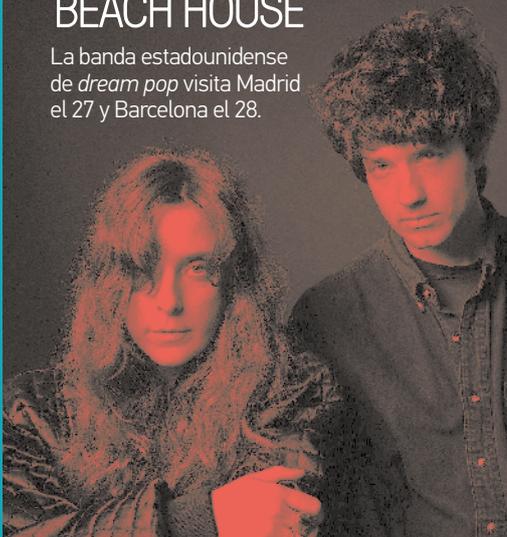
TEATRO FAUSTO EN LA ÓPERA

El Teatro Real de Madrid comienza su temporada 2018/2019 con la ópera *Faust*, de Charles Gounod, que se representará del 19 de septiembre al 7 de octubre.



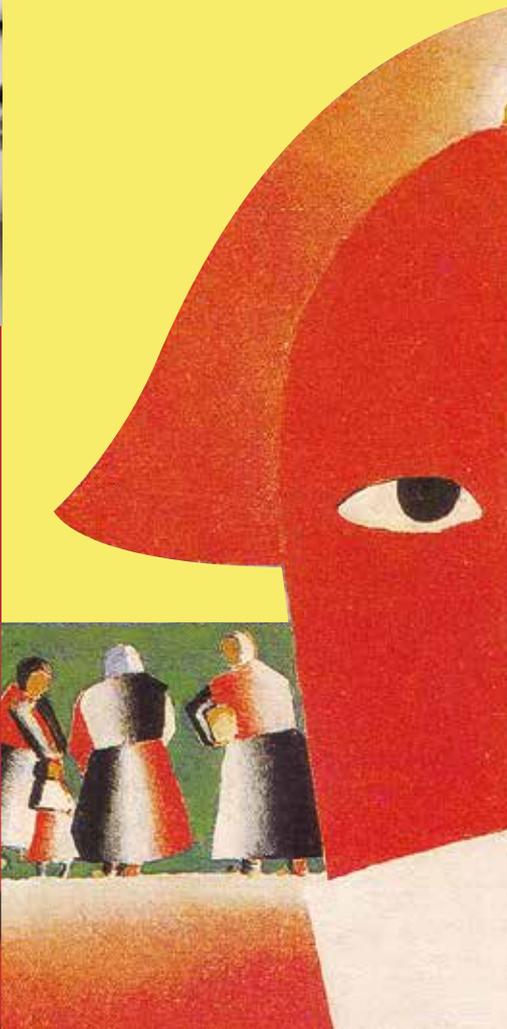
CONCIERTO BEACH HOUSE

La banda estadounidense de *dream pop* visita Madrid el 27 y Barcelona el 28.



EXPOSICIÓN KAZIMIR MALÉVICH EN MÁLAGA

El Museo Ruso de Málaga expone obras del pintor nacido en Kiev, creador del suprematismo, desde el 14 de septiembre.



CIENCIA

Mirar un árbol un minuto cada día

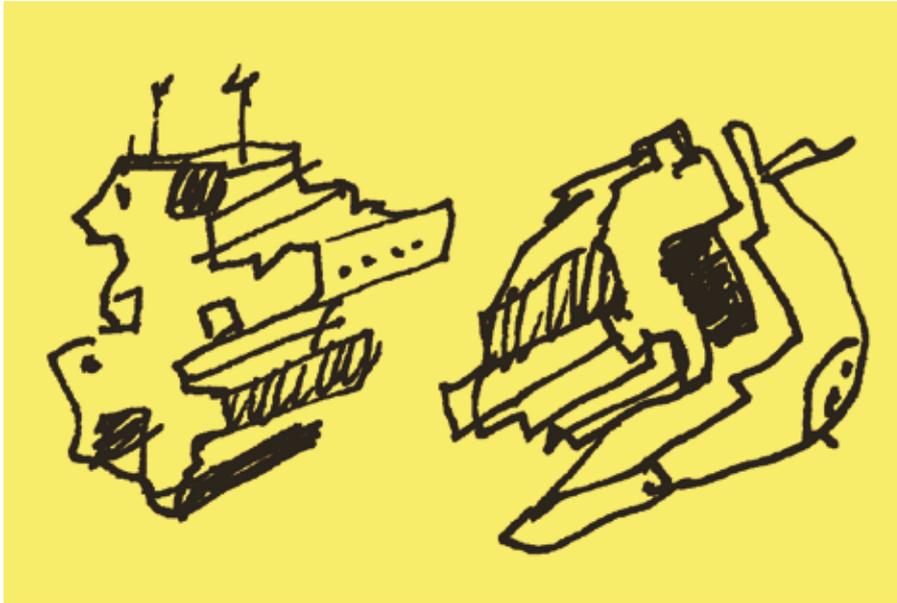
R

MARIANO
GISTAIN

Recomienda Juan Arnau mirar un árbol cada día durante un minuto. Yo lo venía haciendo de vez en cuando, aunque no creo que haya llegado nunca a esa

barbaridad de un minuto entero: siempre hay algo más urgente. Pero he comprobado que el árbol, cuando lo miras, te habla. Te dice cosas, te transmite mensajes, *whatsapps*, sugerencias, emulsiones. Una vez me di cuenta de que todos los árboles están conectados entre sí (lo habría leído en *Menéame*, que es mi fuente de info más habitual); otro día, hace años, una acacia me dio esta frase: *el árbol crea el viento*. Así que cuando he visto esa recomendación en un vídeo (en su web, juanarnau.com), me he propuesto reanudar estas microexperiencias animistas. Desde luego, un minuto es un lujo fuera de mi alcance.

He llegado a Juan Arnau por su libro, fabuloso como la sombra de un buen árbol, titulado *La fuga de Dios. Las ciencias y otras narraciones* (Atalanta). Me encanta, y hasta creo que tiene razón: la presunta objetividad de las ciencias ha devorado la consciencia y nos ha hecho creer que vivimos en un mundo de materia muerta. Arnau se opone a ese concepto de moda que sostiene que el ser humano es un subproducto casual de la evolución, un desecho; ciencia mecanicista ya superada por la relatividad y la cuántica —dice Arnau—, ciencia que sigue excluyendo al ser huma-



no de la ecuación. Es más partidario de Berkeley: “ser es percibir”. *La fuga de Dios* (el título puede despistar) es un precioso manual de historia de la ciencia y de la filosofía, una propuesta que abre esperanza a la participación, la imaginación y la creatividad. “Cada día las neurociencias se hallan más cerca de aceptar que el cerebro es más un sistema de sintonización que un dispositivo de almacenamiento de memoria” (autocita: el cerebro es un navegador).

Edward O. Wilson afronta también la debilidad de las humanidades ante el poder de la ciencia en su libro *Los orígenes de la creatividad humana* (Crítica, colección Drakontos, dirigida por José Manuel Sánchez Ron), pero no cuestiona, como Arnau, el paradigma de la ciencia. Nacido en 1929, Wilson es un naturalista reconocido, entomólogo de prestigio y principal impulsor de la sociobiología. Escribe rápido, a machetazos, quizá enfadado, y transmite una urgencia que pone de los nervios. Es estimulante porque culpa a las propias humanidades de su postración. Wilson reconoce que nadie invierte en ellas y les recomienda tres vías para que se rehabiliten y reanuden la conexión con las ciencias: que “huyan de la burbuja en la que el mundo sensorial humano [...] permanece atrapado”; que conecten la evolución genética con la cultural;

y que “disminuyan el antropocentrismo extremo”. (A la segunda vía tal vez pertenezca el libro de Antonio Damasio, *El extraño orden de las cosas*, publicado por Destino). Wilson propone una “Tercera Ilustración” en la que ciencias y humanidades se combinen de forma fructífera.

La Autoridad (la empresa) y sus periféricos (la Universidad, el Estado) han abandonado ya las humanidades. La filosofía es ahora la contracultura, quizá la revolución. Se estudia en la calle, como el *rap*, o el *trap*. Esta es la visión estándar, pero quizá Wilson tiene también algo o mucho de razón.

Juan Arnau se aficionó a las estrellitas en los veranos de su infancia en Teruel; se licenció en astrofísica en Madrid, estudió en la Universidad de Benarés con el maestro de sánscrito Óscar Pujol, hizo la tesis doctoral en el Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México, dio clases en Michigan (Estados Unidos) y ahora es profesor en Valencia. Este recorrido solapero me lleva a la web de ceaa.colmex.mx y ahí ya me pierdo en la revista y en este laberinto: “Significación semiótica del diseño del jardín el Laberinto, paradigma del Yuanming Yuan”, de Manuel V. Castilla, que encabeza una cita de Borges, lo que obliga a extraviarse en él.

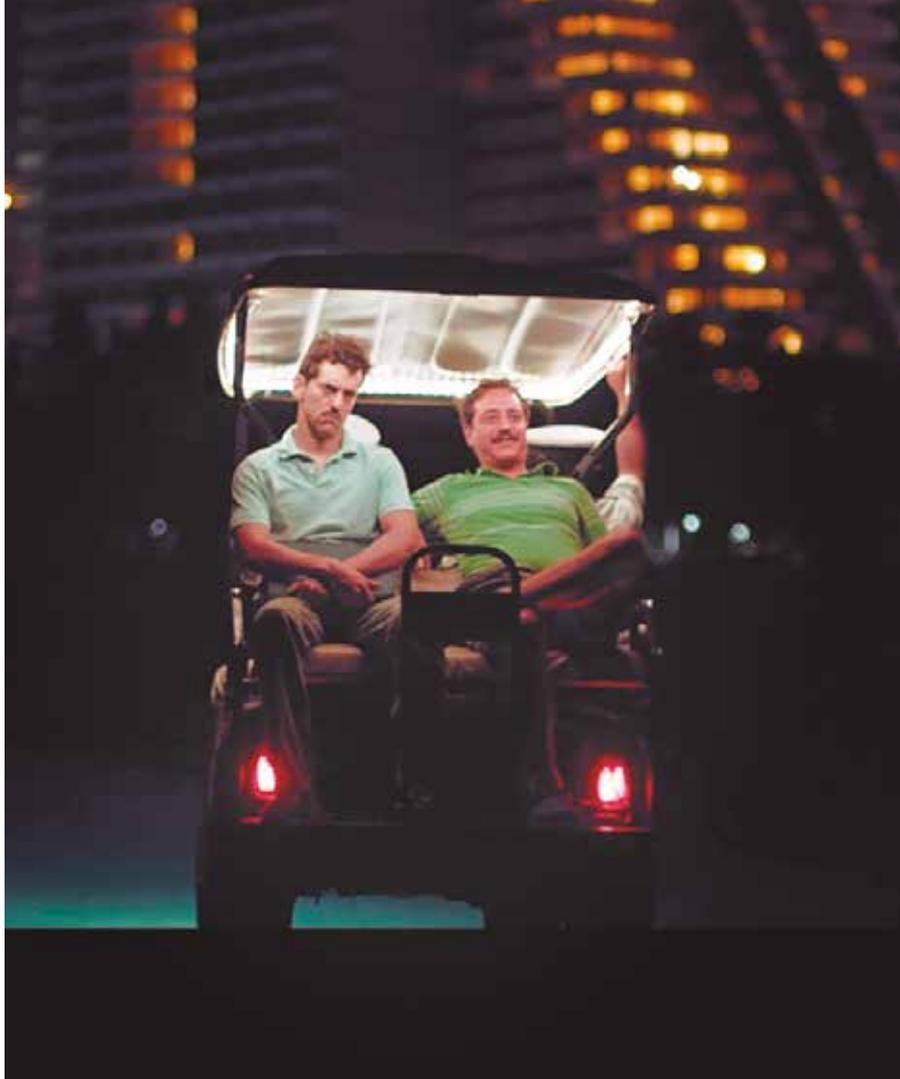
Una vez en México, y ante el estreno inminente de una nueva época o sexenio AMLO, esta frase de Luis Buñuel en una carta a su amigo José Rubia Barcia, el 15 de mayo de 1947, que sube la autoestima:

Ante todo le diré que estoy encantado de vivir en México. Por lo pronto, aquí se respira libertad o, al menos, se lo cree uno si se compara esta manera de vivir con la de los restantes países del mundo. Mi primera impresión del país fue desagradable, impresionado como estaba por la civilización del *frigidaire*, pero de entonces a acá he cambiado radicalmente de criterio. México, hoy por hoy, y pese a su tradición anárquica, es el país más estabilizado, tranquilo y unificado del mundo, y esto se traduce en una especie de paz interior de la que se carece en esa rascacielosca nación donde vive usted.

La cita es del libro *Luis Buñuel. Correspondencia escogida*, edición de Jo Evans y Breixo Viejo (Cátedra) que da para una vida. Para el buñuelófilo (acaso todos lo somos, o lo seremos) es de cabecera (y sirve para hacer pesas); en general, es un vademécum del siglo XX, a la vez íntimo y comercial: aunque son documentos comerciales y culturales en una mezcla explosiva, todas las cartas contienen el *código Buñuel*: “Por aquí sigo en pleno *dolce far niente* y dispuesto a seguir así hasta la consumación de los siglos.” Quizá esta correspondencia ya contiene el testimonio que reclama Edward O. Wilson a las humanidades sobre la evolución. Hay que agradecer y nombrar a The Leverhulme Trust, Reino Unido (leverhulme.ac.uk), que ha financiado este tomo de incalculable valor (¡en este caso sí ha habido dinero para las humanidades!).

P.D.: En la Letrilla de junio proponía *Paridad universal y renta básica*: olvidé la tercera pata: legalización de las drogas. Vuelvo a mirar el árbol de Arnau, a ver si llego a medio minuto. —

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



CINE

Los muertos vivientes de Sebastián Hofmann

E

FERNANDA SOLÓRZANO

En su ópera prima *Halley* (2012), el mexicano Sebastián Hofmann narra la historia de Alberto: un hombre de voz apagada, cuerpo enclenque y piel escamosa que trabaja como guardia nocturno de un gimnasio. Las primeras secuencias lo muestran agotado: con la frente sobre el antebrazo, se apoya en el mostrador de su caseta enjaulada. De fondo, un anuncio de radio des-

cribe una playa paradisíaca e invita a comprar un *tiempo compartido* en el complejo vacacional Vistamar.

Alberto no pone atención. Apenas reúne fuerzas para, ese día, presentar su renuncia por “problemas de salud”. La gerente intenta disuadirlo y se ofrece a apoyarlo. Lo que Alberto no revela es que hace tiempo que murió. Es, literalmente, un cadáver que se esfuerza por ocultar los efectos de la descomposición.

Halley tiene un pie en el género de zombis. Hofmann, sin embargo, exime a Alberto de los atributos que dan a esos seres tan mala reputación.

Su “condición” no se debió a una epidemia, y eso lo salva de ser un portador amenazante. Tampoco perdió sus facultades intelectuales, ni ha olvidado cómo sostener una conversación. Solitario pero no arisco, Alberto observa su entorno a la distancia y con resignación. Se diría que con nostalgia, pero Hofmann cancela esa opción al hacer que el espectador vea el mundo con los ojos de Alberto. Desde esa perspectiva, los “vivos” que rodean al cadáver resultan más vacuos y siniestros que este. Por ejemplo, los clientes del gimnasio que puján y re-suellan en aras de abultar sus músculos; mujeres que brincan y hombres que gritan en un programa idiota de televisión, y los muchos que pasan de largo cuando Alberto se desploma en una estación del metro (transeúntes reales que, según Hofmann, no sabían que el colapso era actuado).

Mientras que en numerosas ficciones el muerto viviente es metáfora de una existencia estéril, los dardos de *Halley* no se dirigen a Alberto. A pesar de su aspecto grotesco, genera empatía y es lo más cercano a una figura con quien uno puede identificarse. Y aunque los tonos verdosos, la luz mortecina y los constantes zumbidos de moscas evocan espacios de muerte (morgues, casas funerarias, tumbas), Hofmann sugiere que hay otros sitios donde el hombre conserva su cuerpo pero, a cambio, entrega el alma. Es el caso del gimnasio donde trabaja Alberto y de los complejos turísticos como el que anuncia el locutor de radio. Sin quitar el dedo del renglón, Hofmann dedica su segunda película a explorar el lado oscuro de los tiempos compartidos. Seis años después de *Halley*, vuelve al mismísimo hotel Vistamar.

Escrita por él y Julio Chavezmontes (también coguionista de *Halley*), *Tiempo compartido* (2018) obtuvo el premio al mejor guion en la sección internacional de Sundance. Con una escala de producción mucho mayor que la de *Halley*, *Tiempo compartido* elabora sobre el mismo tema: las trampas de la llamada “industria del *wellness*”,

dedicada a vender la ilusión de longevidad. Lo hace a través de productos de eficacia dudosa o de “experiencias” en clubes y *spas* donde abunda la psicología positiva y el lenguaje motivacional. Este es el universo de *Tiempo compartido*: una fábula que, como *Halley*, invierte los valores del género de zombis: aquí los *muertos en vida* no son los apáticos sino los que pierden la cabeza en su afán por superarse a sí mismos. Llamarlos *posbumanos* sería darles demasiado crédito; recurren a las pseudociencias para perseguir sus metas y son poco rigurosos con sus fuentes de información.

Si en *Halley* todo ocurría en espacios subterráneos, la acción de *Tiempo compartido* se desarrolla

Walter White Jr. en la serie *Breaking bad*), los trabajadores del complejo sacrifican todo en aras de pertenecer a la nueva gran familia Everfields. Los que se resisten son relegados a labores invisibles, y algunos toman sedantes suministrados por el médico del hotel. Las distintas formas de lavado de cerebro se ilustran en la historia de Andrés (Miguel Rodarte) y Gloria (Montserrat Maraño), un matrimonio dividido por el mesianismo de Tom. El prólogo de la película los muestra en un momento de crisis y luego a Andrés colapsando sin razón. Esto ocurre cinco años antes de la llegada de Pedro y Eva a Everfields, sugiriendo al espectador que en ese lapso “algo” turbio sucedió al interior del hotel.

como *Harry* (D. Moll, 2000), que, a su vez, es deudora de *Extraños en un tren* (A. Hitchcock, 1951). En cierta medida *Tiempo compartido* también evoca los juegos de identidad de las cintas de Hitchcock. Aunque los personajes masculinos de Hofmann no congenian ni hacen pactos, la trama sugiere que la única diferencia entre Andrés, Abel y Pedro es su grado de derrota ante la secta Everfields, dispuesta a abducir a sus familias: Andrés lo ha perdido todo, Abel ha sido cooptado y Pedro resiste con furia.

La mayor virtud de *Tiempo compartido* es su tono, su renuencia a abandonarse a la sátira y a ceder por completo a la fantasía surreal. Un riesgo de incluir elementos oníricos —pirámides, efigies extrañas y flamings imaginarios— era dejar al espectador fuera de la metáfora: hacer que la contemplara sin pedirle (ni ofrecerle) vincularse con ella. *Tiempo compartido* libra el riesgo, gracias, en buena medida, al trazo del personaje de Pedro y a la estupenda interpretación de Luis Gerardo Méndez. El actor nunca abandona el diálogo con la realidad. Su rechazo profundo a la avalancha de eslóganes aspiracionales tiene como base un trabajo emocional visible.

Tiempo compartido tiene un desenlace incómodo. Fuerza una confrontación entre la ira acumulada de su protagonista y los absurdos de un universo que se antoja artificial. El guion lleva hasta el límite el discurso realista de Pedro, aun si esto implica dinamitar la atmósfera onírica que el diseño de producción se esforzó en construir. Al tomar este riesgo, Hofmann hace genuina su propia postura crítica hacia los clubes de sanación, los optimistas a ultranza y los proselitistas de la superación personal. Filtra su irritación a través de su *alter ego* Méndez, y este retribuye el gesto con un *tour de force* actoral. —

FERNANDA SOLÓRZANO es ensayista. Participa en el programa radiofónico *Atando cabos* y tiene en *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte*.

Con una escala de producción mucho mayor que la de *Halley*, *Tiempo compartido* elabora sobre el mismo tema: las trampas de la llamada “industria del *wellness*”.

en un resort decorado en colores ácidos: un derroche de lujo estridente, resultado de la compra del hotel Vistamar por parte del grupo Everfields, una cadena trasnacional.

El espectador descubre este mundo a la par que sus protagonistas: el matrimonio formado por Pedro (Luis Gerardo Méndez) y Eva (Cassandra Ciangherotti), quienes, junto con su hijo pequeño, llegan una noche a su villa de tiempo compartido. A lo lejos se ve la torre principal del complejo: un bloque de concreto en forma piramidal bañado en luces ámbar. Imponente. Guarda un parecido ominoso con la corporación Tyrell, centro de diseño de esos célebres humanos artificiales que hoy conocemos como “replicantes”. Pero más allá de evocar a *Blade runner* (R. Scott, 1982), la pirámide Everfields es simbólica por derecho propio: rígida y modernista, se apropia de temas prehispánicos (glifos, murales, máscaras) y explota y desecha a los empleados que heredó del hotel Vistamar. Seducidos por la retórica del gerente estadounidense Tom (R. J. Mitte,

La noche en que el matrimonio joven llega a ocupar su tiempo compartido, otra familia reclama que esa villa les pertenece. La gerencia admite haber sobrevenido fechas, y Pedro y Eva se ven obligados a compartir espacio con Abel (Andrés Almeida), su esposa Sara (Karina González) y sus dos hijos pequeños. La indignación y los remilgos de Pedro chocan con la ramplonería de Abel, quien llama a todos “companches” e insiste en que las dos familias deben convivir las veinticuatro horas. La premisa podría derraparse hacia el subgénero cómico sobre vacaciones malditas, pero el guion de Chavezmontes y Hofmann lleva la historia a un terreno de ambigüedad. Sin plantearse como *thriller*, *Tiempo compartido* sugiere la posibilidad de que Pedro y su familia sean el blanco de un plan trazado desde la cima de la pirámide Everfields, pero da margen para preguntarse si las sospechas de Pedro hacia Abel no son más bien una cuestión de esnobismo. El tema del extraño amigable en un contexto de vacaciones remite a la estupenda *Un amigo*