



PERIODISMO

Necrológicas del periodismo: El corresponsal obrero



**MARGA
ZAMBRANA**

Los cadáveres que el periodismo ha dejado en la cuneta se están deslenguando. Sus muertos son una fuente inagotable de información para cualquier análisis forense del estado de la profesión, y en los últimos meses han empezado a hablar en muchos idiomas. Sin duda, otras muchas profesiones pasan por los mismos estertores: salarios bajos, explotación, robotización y muerte del profesional. Una señal más de que el ser humano ya no es necesario en su propio ecosistema. Pero hu-

bo un tiempo en el que el periodismo era una profesión fundamental para mantener la salud democrática, si es que eso tiene hoy algún sentido.

Sin duda su cadáver más notorio ha sido el de Arnaud Dubus, el corresponsal por excelencia, el modelo de profesional que fue a comprender y explicar un país ignoto, que hablaba el idioma local, autor de libros imprescindibles sobre el Sureste Asiático, con una experiencia intelectual y vital a la que cualquier principiante debería aspirar. Su suicidio en abril, pero sobre todo la precariedad de sus últimos años, confirman el triunfo de la impostura sélfica, gratuita, en un sector que nació mestizo, en difícil equilibrio entre derecho hu-

mano, negocio, servicio público, control del poder y entretenimiento.

En la deriva de esta profesión tan necesaria como denostada, el de Dubus era el único arquetipo immaculado que les quedaba a los másteres de periodismo para seguir cobrando barbaridades a miles de polluelos que se estrellan cada año al final de la cinta transportadora, hipnotizados por la aventura del “oficio más bello del mundo”. Los estudiantes deberían denunciar por publicidad engañosa a quienes vendan esa fantasía, sabiendo que el artículo se paga a cincuenta euros y con suerte publicarán dos veces al mes. Esa era la situación que vivía Dubus antes de aceptar un trabajo en su embajada, donde las humillaciones contra él continuaron.

Otro golpe de gracia en las corresponsalías ha sido el fiasco de la estrella alemana Claas Relotius. Hemos pagado un alto precio por una minoría de cuentistas y trepas que mancillan una profesión en la que la mayoría hace un trabajo serio y ético. Pero el acuerdo tácito de ignorar los fallos y delitos del sistema y de los compañeros, incluido el del *fact-checking* del caso



Relotius, hace perder a todos, menos a Juan Moreno, credibilidad y valor. Un valor que se mide en subcontrata, y nunca el prefijo “sub” estuvo mejor utilizado. Serán muchos los profesionales de otros sectores que se sientan identificados, y estarán de acuerdo en que si un negocio no da beneficios, mal está que las empresas expriman a sus trabajadores para conseguirlos. Mejor buscar otros nichos de mercado, si es que queda alguna decencia. Pero entonces, ¿quién va a ofrecer información veraz y cómo se va a cobrar?

Hablar de periodistas *freelance* hoy en día es un pleonismo y un eufemismo: pleonismo porque la mayoría de periodistas son *freelance* y eufemismo porque *freelance* significa precariedad. Seguramente nunca habrán oído hablar de editores *freelance* y mucho menos de un director de diario *freelance*. Porque no existen. Lo que sí que está empezando a existir son los “locales”, y retomo el asunto más adelante.

La precariedad del corresponsal de medios occidentales, que en su encarnación más grotesca va dando lecciones morales por el mundo subdesarrollado y antidemocrático en el

que se explota a la población, es tal que incluso los anglosajones y franceses, siempre tan pudorosos con sus corporaciones, han empezado a confesar sus miserias. El tabú de informar sobre la propia profesión o sobre los compañeros se ha quebrado. Y eso está muy bien para el consumidor, porque si usted no quiere promover la explotación de menores en Asia por parte de las textiles occidentales comprando sus trapillos, también debería poder decidir comprar o no un diario que explote a sus corresponsales, mayores y menores de edad, y por fin acelerar una muerte más digna que la lenta por inanición.

Una de las investigaciones más reveladoras que he leído en ese sentido se publicó en *The Independent* en febrero: “¿Necesitamos más corresponsales obreros?” Gracioso porque, a pesar de tener buenas entrevistas y datos, el titular, viniendo de un diario británico liberal de izquierdas, era clasista. En el artículo se explica que el diario ofrece formación a los pobrecillos que no pueden pagarse una carrera. ¡Por fin un reconocimiento de la *gauche divine* británica! El autor da cifras de la cantidad de Oxbridges que copan las corresponsalías británicas: más de la mitad. Oxbridge es un *slang* que se refiere a los privilegiados que pueden permitirse másteres en Oxford, Cambridge y las universidades de la Ivy League, por el módico precio de 50.000 dólares al año, y luego pasarse años cazando buenas historias casi sin cobrar, porque no lo necesitan. En muchos casos, estudiar en la Ivy League solo supone una deuda de por vida. Pero para muchos jefes de personal es una señal de que pueden contratarlos por menos, mientras su familia o pareja los mantienen en su persecución de la gloria.

¿Pero por qué el origen de clase del reportero es importante? Pues bien, los analistas han atribuido el fracaso de la prensa en ver venir el *brexit* o el triunfo de Donald Trump a que las redacciones están llenas de Oxbridges en su torre de marfil, sin el

mínimo contacto con la realidad de la mayoría de la población y sus preocupaciones más acuciantes, que no detectan los asuntos de interés común.

Algo similar ha sucedido con la Francia de los *gilets jaunes*, que abucheaban a los periodistas porque veían las protestas por la justicia económica como algo ajeno a ellos, a pesar de la precariedad de su propio sector. Esto no ha hecho más que ahondar el abismo en el que la población mira a la prensa como un servicio al poder desconectado de los ciudadanos. Es difícil que una persona que nunca ha pasado hambre pueda explicar lo que es el hambre. Pero los males del mundo están siendo capitalizados por mini Lawrences de Arabia que se acercan a la pobreza desde una supuesta superioridad moral y económica, y la certeza infundada de que nadie verifica sus textos en un mundo en el que ya todo se puede comprobar. Creo que la mejor parodia de ese mesías con *keffiyeh* impoluto y sus andanzas en Oriente Medio la hizo Karl Sharro en 2014, algo que dentro del sector solo había hecho con sátira misántropa Evelyn Waugh en 1938. Lo más importante es que si la prensa anglosajona está escribiendo sobre el pijoperiodismo es porque el cáncer ya es terminal. Y se veía venir.

“¿Pero aún quedan periodistas que viven por debajo de la Diagonal?” Era el verano de 1999, y uno de los redactores del diario independiente de la mañana donde ejercía de becario me acababa de lanzar esa pregunta desde el otro lado de la mesa. Se refería a mí. En esa casa de las dagas voladoras, era difícil saber si la pregunta era un sarcasmo retórico o no. Por encima de la Diagonal viven los ricos, de izquierdas y de derechas, en esa Barcelona que todavía hoy es clasista, característica propia de países con grandes desigualdades. Me habían puesto en el ordenador de la secretaria, y un sábado, al encenderlo, se abrió un resplandiente Excel con los salarios de los colaboradores: más de 300.000 pesetas al mes de las de entonces (casi 2.000

euros) por cuatro columnas de 500 palabras cada una. Con esos honorarios de la era protointernet, cualquier periodista podía sentirse parte del poder, y codearse con el poder, obviando que una de las funciones del oficio mestizo es ser mecanismo de control.

Cuando a finales de 2016 escribí “Los pijos acabaron con el periodismo”, algunos compañeros pensaban que estaba atacando a la prensa española. Pero la corrupción y el nepotismo en mi país raramente han sido noticia. La situación era mucho más grave: estaba siendo testigo de la españolización de la prensa internacional. Eso sí que era noticia. Estaba empezando a ver con mis propios ojos enchufados, corruptos, salafistas, delincuentes y pijos trabajando para los principales medios internacionales, los que aún tenían credibilidad.

Y la confirmación de la sangría en canal llegó también en febrero, con un titular un tanto más críptico en *Columbia Journalism Review*. Críptico porque sonrojaba a una de las agencias de corresponsalías más antiguas y prestigiosas del mundo, cuyo ego corporativo la mantiene en la ficción de las *too big to fail*. Se trata de una de las mejores agencias en cuanto a estándares periodísticos, en parte gracias a que su modelo de negocio es una cooperativa sin ánimo de lucro que obliga a la neutralidad. Pero el artículo describe una caída financiera en picado, y el significativo hecho de que no hubiera un corresponsal cubriendo la muerte de Muamar el Gadafi en Sirte occidental, Libia, el 20 de octubre de 2011. El artículo se nutre de los cadáveres que la gran agencia ha dejado por el camino: antiguos periodistas, jefes regionales y corresponsales que ya no tienen nada que perder ni un contrato que les obligue a callar.

Los directivos, cuestionados, explican que precisamente se han deshecho de los salarios abultados de sus corresponsales de la Ivy League, protegidos en EEUU por el sindicato News Media Guild, y están contratando más talentos “locales”, por aquello de la diversi-

dad de voces. Suena muy bien. Como ya no hay dinero, el periodismo puede ser explicado ahora por esa diversidad de voces que siempre se le exigió, por los kenianos que han estudiado también en Columbia University, y que cobran menos que sus alumnos blancos. Me recuerda un momento inolvidable en mi carrera en el que una agencia española quería cambiar mi contrato por obra y servicio firmado en Madrid por otro en el que me convertían en tailandesa, mediante un documento de dudosa legalidad en el que se me vinculaba con una empresa desconocida en Bangkok. Pasábamos de

La precariedad del corresponsal de medios occidentales es tal que incluso los anglosajones y franceses han empezado a confesar sus miserias.

ser gastos para bolígrafos y libretas en Pekín, a ciudadanos tailandeses de ficción. Nunca me habría imaginado una reencarnación más feliz hasta que sucedió la siguiente. Ahora soy turca.

La pérdida de confianza en el periodismo y en el periodista no es un asunto nuevo. Para cualquiera que haya leído el Informe Hutchins de 1947, deliciosamente actual exceptuando la quiebra económica, no debería ser ninguna novedad que el poder intente influir en los medios. Se trata de un documento seminal del periodismo como lo hemos entendido hasta hoy, con las contradicciones que entraña ser negocio, derecho y vodevil. Las propuestas de entonces para mantener el difícil equilibrio entre la libertad de prensa, la influencia del poder y maneras de limitar contenidos incendiarios y amarillistas aún están vigentes y deberían ser de lectura obligada para productores de contenidos informativos.

Una de esas propuestas era la transparencia, asumir responsabilidad

des por los errores y mentiras, y diversificar el origen de los periodistas. En nombre del bien público, la comisión dirigida por Robert Hutchins, entonces presidente de la Universidad de Chicago, exigía al sector autorregulación y compromiso, de lo contrario el gobierno amenazaba con intervenir y poner en peligro la Primera Enmienda. A diferencia de otros servicios de interés público comparados en el informe, como la medicina, la educación y la ley, esa autorregulación no se llevó a cabo. Hoy en día sigue siendo un tabú escribir sobre el funcionamiento interno de los medios y muchos contratos lo prohíben.

Muchos de los esfuerzos actuales para recuperar esa confianza perdida, como The Trust Project o la ininteligible plataforma Civic, son un intento desesperado por recrear los libros de estilo de una forma populista en la que el consumidor sienta que participa. El síntoma de que son proyectos vacuos es que ninguno de ellos incluye la protección de las condiciones y los salarios de los periodistas. Se trata de un periodismo sin periodistas. Porque en realidad el pescado está vendido. La publicidad que financiaba al sector se ha ido a esa gran verdujería global del cotilleo y las noticias sin confirmar que son las redes sociales y que, en un último giro teatral, financian parte de esos proyectos o compran el *Post*. La realidad es que hoy en día cualquiera cree antes en un *wap* anónimo propagando teorías de la conspiración que una noticia apoyada en hechos verificables publicada en un diario. Que los medios estén promoviendo que los periodistas vuelvan a ser obreros es un síntoma más de que esto ha dejado de ser negocio y de ser poder. Ahora puede volver a ser el hobby para ricos de *Las ilusiones perdidas* de Balzac, tal y como empezó todo en el siglo XIX y que con acierto mencionan los amigos de Dubus en su despedida. Descanse en paz. —

MARGA ZAMBRANA es periodista en Estambul. Colabora con *The Guardian*, *Associated Press* y *El País*.



CINE

Evangelio y sorna del western

P

VICENTE MOLINA FOIX

eriódicamente, como la naturaleza, o inesperadamente, como la propia vida, los géneros artísticos sufren transformaciones, se agostan, o perecen, y tam-

bién se renuevan y renacen. El western es en el cine el género rey, en reñida competencia, según los gustos particulares, con el thriller, y otra característica de ambos es que viajan bien fuera de su lugar de origen: del spaghetti-western al *noir* francés o al *jianghu* chino.

Pero ahora hablamos de westerns genuinos, por mucho que el más comercial y reconocido de los tres recientes que aquí se comentan, *Los hermanos Sisters*, esté dirigido y escrito por fran-

ceses a partir de la novela de un canadiense, Patrick DeWitt, nacido cuando ya el cine del oeste había sufrido su primera muerte o desfallecimiento. Y los tres filmes se nutren, además, de las raíces más elementales del género, aunque lo hacen cada uno a su manera. La aquí titulada *Sin piedad* (*The kid* en el original) es una competente revisitación de dos personajes esenciales muy trillados por Hollywood, Pat Garrett y Billy el Niño, en la que no se omite la persecución tenaz y captura del segundo cuatrero a manos del primero, reformado como agente de la ley. Se trata de la segunda película dirigida por el actor estadounidense Vincent D'Onofrio, un hombre de amplio currículum cinematográfico que para mí seguirá siempre siendo antes que nada el Recluta Patoso de *La chaqueta metálica*, donde

D'Onofrio como víctima y el sargento Hartman (Lee Ermey) como verdugo se zampaban mano a mano los primeros sesenta minutos de la película: un enfrentamiento y lucha sin cuartel que rivalizaba en brutalidad descarnada con la Guerra de Vietnam reflejada en la segunda parte del filme de Kubrick.

Sin piedad es sangrienta y lírica (aunque dista mucho del lirismo heremético de otro excelente western de renovación estrenado en 2007, *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*, de Andrew Dominik) en su sucinto relato, que añade a las habituales cabalgadas y tiroteos dentro y fuera de los saloons poblados por prostitutas serviciales, y como aportación principal de D'Onofrio, más bien borroso en un papel de sheriff, el protagonismo subrogado que se le concede al niño Rio, muy bien interpretado por Jake Schur; su mirada infantil y mitómana respecto a Billy the Kid conduce al espectador en un itinerario hacia el Sur en el que Rio busca a su hermana, raptada y violentada por un familiar, sobre el fondo de un paisaje fronterizo muy bien plasmado en el que las mexicanas hablan en mexicano sin impostaciones y los héroes de leyenda tienen la condición humana tanto en el bien como en el mal.

De la comedia *Sin piedad* se da un salto vertiginoso a la astracanada vitriólica de Ethan y Joel Coen en *The ballad of Buster Scruggs*, producida por Netflix en 2018 y compuesta de seis episodios que, con más mofa que solemnidad, se van narrando uno a uno mientras la mano inocente pasa las páginas de un viejo libro ilustrado. El primero, que lleva el título del filme, es un desternillante musical de canciones vaqueras al modo impertinente en que pueden serlo los Coen enfrentados a los relatos sagrados; y el cine del oeste, claro está, es uno de ellos: el evangelio de una épica fundacional. En ese episodio absolutamente desmelenado, las rocas montañosas del icónico Monument Valley hacen los coros de una canción, y hay un plano subjetivo de lo que ve el tambor de una guitarra, seguramente el primero de su especie en la historia del

cine, incluyendo a Busby Berkeley. Tim Blake Nelson, el algo cargante protagonista, tiene todo el aspecto de haber sido elegido por los directores precisamente por su redicha pesadez: todo rezuma en él miel y maldad, violencia cruda y angelismo barato. En el segundo, “Near Algodones”, protagonizado por James Franco, lo mejor es la imagen de un banco aislado en medio de la nada donde un cajero desvalido mata al atracador con tal de no pagar. Y aparecen los indios, que son como los de antes: de lengua macarrónica, feroces y con plumaje de guardarropía. El mejor episodio del filme es el tercero, “Meal ticket”, una obra maestra de teatro de la crueldad en la que un Orador de Téspis (Liam Neeson) pasea por las ferias y romerías del *far west* a un joven actor de elocuencia shakesperiana mutilado de piernas y brazos. El final del *sketch* es de una amargura tragicómica. Al ampliar el orador empresario su espectáculo con una sabia gallina pitagórica, esta se hace la estrella del show ambulante, conviviendo en el carromato junto al lisiado, con el natural recelo mutuo. Hasta que, en un alto del camino, una gran piedra que el orador arroja a un río es el vaticinio de la solución a la rivalidad de los dos artistas. En el último plano solo la jaula sigue habitada.

De los tres episodios restantes únicamente destacan vislumbres y bromas del acostumbrado nivel burlesco. Tom Waits resucita como buscador de oro bajo las miradas de un ciervo y una lechuza persistentes en el cuarto, basado en un cuento de Jack London. En el quinto lo importante es el ruido corporal como agente de la tragedia (el ladrido de un perrito, la tos de un hermano) en una caravana femenina hacia Oregón. Y en el sexto, “The mortal remains”, unos restos mortales transportados en el portaequipajes de una diligencia llevan debajo a cinco pasajeros locuaces en un *buis clos* sin casi nada de John Ford ni de Sartre, y sí bastante del Tarantino de *Malditos bastardos*; el desenlace en un hotel encantado y espeluznante les permite a los hermanos Coen extremar aún más su *grand guignol*.

Hermanos menos traviesos son, en comparación, los Sisters en el vigoroso pero delicado western de Jacques Audiard, hablado naturalmente en inglés y situado en gran parte también en el agreste Oregón; cuando la acción se traslada a California, en uno de sus grandes *set pieces*, San Francisco es como un El Dorado de sibaritas para estos hoscos buscadores de oro y cazadores de hombres: la visita al hotel de lujo, con el descubrimiento de los cuartos de baño y el agua caliente del grifo, es una escena memorable, aunque ya antes el hermano Eli (John C. Reilly) había aprendido de una buenísima mujer de mala vida la existencia y el uso del cepillo de dientes. Más que renovar, Audiard amplía el espectro con las nociones de fraternidad masculina, de confesión íntima, de expresión del yo; no llega a freudiana, como lo era, en una clave *queer avant la lettre* el histórico título de Arthur Penn *El zurdo*, pero llama la atención que en un filme cuyos personajes femeninos más interesantes, la citada prostituta dental o Mayfield, la reina de una ciudad que lleva su nombre, son ambiguos y deslizantes, los hombres sean lineales, o como lo expresó bien en una entrevista el director de *Un profeta*, “hablan y hablan, y acaban diciéndose cosas que nunca antes se habían dicho”. Película de mucha trepidación (“¿Hace cuántos días que no nos intentan matar?”, le pregunta el hermano Charlie al hermano Eli), *Los hermanos Sisters* también se detiene en la oralidad y la escritura, punteada por el diario que lleva uno de los perseguidos, John Morris (Jake Gyllenhaal), al que vemos esmerarse en cada entrada de su cuaderno. Y los vínculos familiares. Las hermandades cómplices se duplican —al modo en que lo hace la tragedia griega— en las escapatorias y los disfraces, reservándose para el final, como anagnórisis doméstica, la aparición de la madre Sisters que había renunciado a sus hijos y los recupera convertidos en antihéroes. —

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

SOCIEDAD

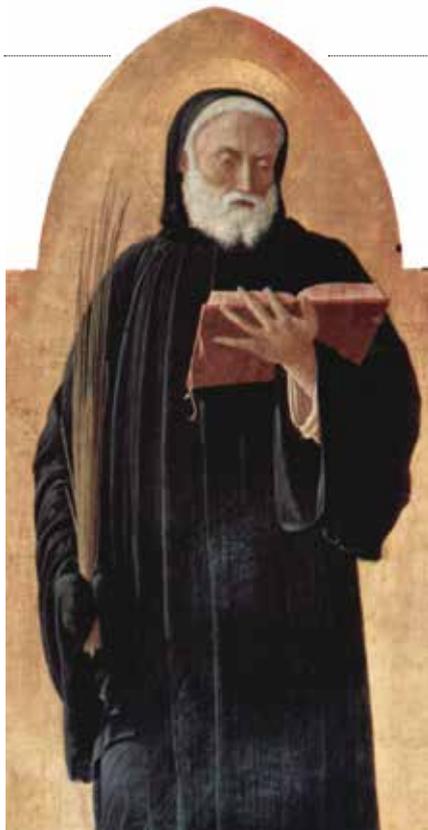
Cómo reducir las distracciones digitales



JAMIE KREINER

los monjes medievales les costaba mucho concentrarse. ¡Y eso que concentrarse era su único trabajo en la vida! Obviamente, su técnica era muy diferente a la nuestra. Pero su ansiedad ante la distracción, no. Se quejaban de estar sobrepasados por la cantidad de información y de que, incluso cuando uno consigue concentrarse y leer algo, es fácil aburrirse y ponerse a hacer otra cosa. Les frustraba su deseo de mirar por la ventana o de comprobar la hora todo el rato (en su caso, con el sol como reloj), de pensar en comida o sexo cuando supuestamente debían estar pensando en Dios. Les preocupaba incluso distraerse en sueños.

A veces culpaban a los demonios de que su mente divagara. Otras veces culpaban a sus instintos básicos. Pero la mente era el problema central: es una cosa inestable de manera inherente. Juan Casiano, cuyas reflexiones sobre el pensamiento influyeron a los monjes a lo largo de los siglos, conocía este problema demasiado bien. Se quejaba de que la mente “parece conducida por incursiones aleatorias”. “Divaga como si estuviera borracha.” Pensaba en otras cosas cuando rezaba y cantaba. Deambulaba fantaseando con planes futuros o arrepentimientos pasados mientras leía. No se centraba ni siquiera en su propio entretenimiento, menos aún en ideas difíciles que necesitan concentración.



Estamos hablando de finales del año 420. Si Juan Casiano hubiera visto un *smartphone*, habría pronosticado nuestra crisis cognitiva inmediatamente.

Pero su mente estaba en otra cosa. Casiano escribía en una época de auge de las comunidades monásticas cristianas por toda Europa y el Mediterráneo. Un siglo antes, los ascetas vivían aislados. Y el nuevo entusiasmo por los proyectos comunales se convirtió en un nuevo entusiasmo por la planificación en los monasterios. Estos espacios sociales innovadores se suponía que funcionaban de manera óptima cuando los monjes tenían guías sobre cómo hacer su trabajo.

Este trabajo, más que nada, consistía en concentrarse en la comunicación divina: leer, rezar y cantar, y trabajar para comprender a Dios para así mejorar la salud de sus almas y las de la gente que les apoyaba. Para estos monjes, la mente en meditación no debía estar relajada. Se supone que debía estar motivada. Sus palabras favoritas para describir la concentración provenían del verbo *tenere*, que significa sujetar firmemente. El ideal era una *mens intentus*, una mente que está siempre al-

canzando activamente su objetivo. Y para hacer eso con éxito había que tomarse en serio las debilidades del cuerpo y de la mente, y trabajar duro para conseguir que se comportasen.

Algunas de esas estrategias eran duras. Renuncia, por ejemplo. Se suponía que los monjes y monjas debían renunciar a las cosas que más amaban—familias, propiedades, empresas, dramas cotidianos— no solo para erosionar su idea de que tenían privilegios individuales, sino también para asegurar que no se preocupaban por esas cosas en sus vidas profesionales basadas en el rezo. Cuando la mente divaga, observaban los teóricos monásticos, suele desviarse hacia hechos recientes. Corta tus compromisos con cosas serias y así tendrás menos pensamientos que compitan por tu atención.

El autocontrol tenía que funcionar en el plano fisiológico también. Había muchas teorías en la Edad Media y la Antigüedad tardía sobre la conexión entre la mente y el cuerpo. La mayoría de cristianos estaba de acuerdo en que el cuerpo era una criatura muy exigente cuyo apetito insaciable por comida, sexo y confort aleja a nuestra mente de lo que es más importante. Esto no significaba que hubiera que rechazar el cuerpo, sino que necesitaba mano firme. Para los monjes y monjas, desde los comienzos del monacato en el siglo IV, esto equivalía a una dieta moderada y nada de sexo. Muchos de ellos también añadían al régimen trabajo manual regular. Descubrieron que les resultaba más fácil concentrarse cuando sus cuerpos estaban en movimiento, cocinando, cuidando de una granja o tejiendo.

Algunas de sus otras soluciones le parecerán extrañas al individuo contemporáneo, como las que dependían de dibujos imaginarios. Una parte de la educación monástica implicaba aprender a crear figuras cognitivas parecidas a viñetas, para ayudar a mejorar las capacidades nemotécnicas y meditativas. A la mente le encantan los estímulos como el color, el *gore*, el sexo, la violencia, el ruido y las gesticulaciones

agresivas. El reto era aceptar sus placeres y preferencias para así poder sacar provecho de ellas. Los escritores y artistas hacen la mayor parte de su trabajo así, escribiendo relatos vívidos o esculpiendo figuras grotescas que representan ideas que quieren comunicar. Pero si una monja quisiera aprender algo que ha leído o escuchado, tendría que hacer este trabajo ella misma, representando el material como una serie de animaciones extravagantes en su mente. Cuanto más raros sean los recursos nemotécnicos, mejor; su extrañeza hace que recurramos a ellos con más facilidad y resulta más cautivador pensar con esos recursos cuando “volvemos” a ellos.

Imagina que quieres aprender la secuencia del zodiaco. Thomas Bradwardine (un profesor universitario, teólogo y asesor de Eduardo III de Inglaterra que vivió en el siglo XIV) sugiere que imagines un reluciente carnero blanco con cuernos de oro dándole una patada en los testículos a un toro rojo brillante. Mientras el toro sangra profusamente, imagina que hay una mujer frente a él, dando a luz a gemelos, en un parto sangriento que parece que le está partiendo el pecho por la mitad. En cuanto nacen sus gemelos, se ponen a jugar con una horrible langosta roja, que les pincha y les hace llorar. Y así.

Un método más avanzado para concentrarse es construir estructuras mentales elaboradas durante la lectura y el pensamiento. Las monjas, los monjes, los predicadores y los que aprendieron de ellos visualizaban el material que estaban procesando. Un árbol con muchas ramas o un ángel con elegantes plumas—o, como sugería Hugo de San Víctor (que escribió una vívida guía para esta estrategia en el siglo XII), un arca con varios pisos en el corazón del cosmos— pueden convertirse en una plantilla para clasificar un material complejo e integrarlo en un sistema ordenado. Las imágenes quizá se corresponden con la sustancia de una idea. Hugo, por ejemplo, imaginaba una columna que salía del arca y que representaba el árbol de la

vida en el paraíso. La columna ascendía para unir la tierra, representada por el arca, con las generaciones pasadas, y más allá, con la bóveda de los cielos.

O, en su lugar, las imágenes pueden ser simplemente referentes organizativos, donde un árbol que representa un texto o un tema (digamos, la “ley natural”) puede tener ocho ramas y ocho frutas en cada rama, que representan 64 ideas diferentes agrupadas dentro de ocho conceptos más amplios.

La cuestión no era pintar esas ideas en un pergamino, sino darle a la mente algo que dibujar, para satisfacer su apetito por las formas estéticamente interesantes y de paso clasificar sus ideas en una estructura lógica. En mis clases enseñé técnicas cognitivas medievales a estudiantes universitarios de primer año y esta última idea es con diferencia su favorita. Construir aparatos mentales complejos les permite organizar —y, en el proceso, analizar— un material que necesitan aprender para otras cosas. El proceso también mantiene sus mentes ocupadas con algo que parece palpable y cautivador. La concentración y el pensamiento crítico, de esta manera, parecen menos un esfuerzo y más un juego.

Un último consejo para los *pensadores*: el problema de la concentración es circular. Cualquier estrategia que busque evitar las distracciones necesita estrategias para evitar las distracciones. Cuando Casiano hizo una de sus recomendaciones más sencillas —repite un salmo una y otra vez, para atar en corto a tu cerebro— sabía lo que le preguntarían: “¿Cómo podemos mantener la atención en ese verso?” La distracción es un problema antiguo, y también es antigua la fantasía de que podemos evitarla de una vez por todas. Hace 1.600 años había tantas cosas emocionantes en las que pensar como ahora. A veces nos quedamos pasmados. —

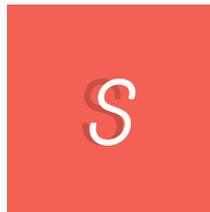
Publicado originalmente en Aeon.
Creative commons.

Traducción del inglés de Ricardo Dudda.

JAMIE KREINER es profesora asociada de historia en la Universidad de Georgia y autora de *The social life of hagiography in the Merovingian kingdom* (2014).

CINE

Dolor y gloria: todo sobre Almodóvar



FERNANDA SOLÓRZANO

obria, reposada, madura, reconciliadora. Estos adjetivos y otros equivalentes se han usado para describir *Dolor y gloria*, la vigésimo primera película de Pedro Almodóvar. En el reciente festival de Cannes, buena parte de la crítica señaló esos atributos y la cinta se perfiló como la favorita para ganar. El jurado otorgó la Palma de Oro a *Parasite*, del coreano Bong Joon-ho, pero el filme de Almodóvar fue coronado extraoficialmente como uno de los mejores en la carrera del director. También se le ha considerado un regreso triunfal. Después de que *Julieta* (2016) dividiera opiniones y de que *Los amantes pasajeros* (2013) decepcionara de forma unánime, *Dolor y gloria* ha devuelto a Almodóvar el prestigio de antaño y el favor de sus compatriotas. Ha permanecido varias semanas en el *top ten* de la taquilla española y es casi seguro que arrase en las categorías principales de los próximos premios Goya.

Los adjetivos y halagos son justos: *Dolor y gloria* es un acto de osadía, se aparta del melodrama y las estridencias que, a lo largo de cuarenta años, le dieron identidad a su cine. Tampoco puede negarse el encanto de un Almodóvar que, a través de un *alter ego*, se muestra vulnerable y honesto. Sin embargo, sería ingenuo no advertir que este desplante de honestidad funciona como espectáculo. Pocas cosas tan fascinantes como observar el desnudamiento público de un personaje de la vida real cuya fama y leyendas invaden nuestra imaginación. Habría que preguntarse hasta qué



punto *Dolor y gloria* depende del aura que rodea a su descomunal director.

Su protagonista es Salvador Mallo (Antonio Banderas, premiado en Cannes por esta actuación), un director de cine reconocido que, sin embargo, enfrenta una crisis creativa. La primera secuencia lo muestra sumergido en una alberca, como si estuviera sentado, con los ojos cerrados. La sola imagen sugiere evasión y deseo de aislamiento, noción que se refuerza en las secuencias siguientes. Desde una voz en *off* y con gráficos CG, Salvador expone al espectador sus múltiples males físicos: *tinnitus*, dolores musculares y, el peor, dolor por ciática. A ellos, agrega, se suman “dolores del alma”: pánico, ansiedad, depresión. Esto ha desatado un círculo vicioso: Salvador encuentra alivio en la escritura siempre y cuando planea llevar al cine lo que escribe, pero los achaques corporales le impiden filmar. Al no hacerlo, recae en la ansiedad. En medio de su crisis, acepta pre-

sentar ante el público una vieja película suya, ahora considerada “un clásico”. Deberá hacerlo al lado de su protagonista, Alberto (Asier Etxeandia), con quien Salvador lleva treinta años enemistado. A raíz del reencuentro, el director fuma heroína por primera vez. Esto tiene un doble efecto: alivia los dolores físicos de Salvador y rompe el dique de sus recuerdos: su infancia en la ciudad de Paterna, en una casa bajo la tierra; el estrecho vínculo con su madre (Penélope Cruz), la amargura que le causó estudiar en un seminario y el recuerdo del joven albañil que despertó sus primeros deseos. Para sellar su reconciliación con Alberto, Salvador lo anima a actuar un monólogo en el que el director describe su relación con un examante adicto. Sin preverlo, la puesta en escena le devuelve a Salvador otro elemento de su pasado: no un recuerdo opiáceo sino algo mucho más tangible —y, en esa medida, entrañable y tentador.

El estilo de *Dolor y gloria* es almodovariano en esencia pero virado al “buen gusto”: están presentes los colores saturados y objetos hiperestilizados de sus películas previas, pero sin producir un efecto *camp*. Un ejemplo elocuente es la casa de Salvador —copia fiel de la casa de Pedro Almodóvar—. Su decoración es ultramoderna pero no ridícula: parece sacada de una revista de decoración (los personajes de la película que visitan a Salvador lo felicitan por ello). La lectura es clara: que un director haya creado mundos visuales estrambóticos no significa que los habite. No a estas alturas de prestigio e introspección. Es posible que *Dolor y gloria* atraiga a un sector de la audiencia que nunca fue afín a las trasgresiones temáticas y estilísticas (guarradas, digamos) del primer cine del director. Esta nueva película muestra a un cineasta *con clase*, ese criterio que aún sirve de guía a los temerosos de la descalificación.

La fotografía de José Luis Alcaine ha sido clave en la filmografía de Almodóvar; de ahí que resulte impecable la transición visual de lo estridente a lo austero. A la par de la estética in-

tenso pero apolínea que narra el presente de los personajes, Alcaine y Almodóvar filman los recuerdos de infancia de Salvador evocando el neorealismo italiano tan admirado por el segundo. Entre el paisaje de cuevas encaladas de Paterna y Penélope Cruz encarnando a una madre tan abnegada como sensual —eco de Sophia Loren, Anna Magnani y otras madres del cine italiano—, se sugiere que esta línea de tiempo es más una invención que un recuerdo fiel. Esto adquiere sentido dentro de la película, y también es un guiño a *Volver* (2006).

De vuelta al tema de la autoficción, *Dolor y gloria* es la película *à clef* más transparente en la filmografía de Almodóvar. En cintas previas había tocado temas de su propia vida —la devoción a su madre, el mal recuerdo de la educación católica, los estragos personales y profesionales que le causaron las adicciones de otros— pero siempre tiraba hacia el lado de la invención. Acerca de *Dolor y gloria*, por si aún quedaran dudas sobre su carácter autobiográfico, Almodóvar confirmó que Banderas es su *alter ego* y mencionó las razones por las que lo eligió (por ser testigo de su vida adulta, porque el actor también ha lidiado con problemas de salud y porque quería que el personaje fuera más guapo que él). De pelo alborotado y barba encanecida, Salvador/Pedro es un hombre apático y debilitado. Tras la apariencia de pasividad, sin embargo, esconde culpas, resentimientos y un miedo enorme a la soledad. Estos matices se asoman en cada gesto de Salvador, que resulta el mejor papel en la carrera de Antonio Banderas. Era algo de esperarse: nadie lo dirige como lo hace Almodóvar y es por su trabajo juntos —en *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987) y en *La piel que habito* (2011)— que uno recuerda que, debajo de la *estrella*, hay un verdadero actor. Aquí puede encontrarse otra capa autorreferencial: el director que en la vida real lanzó a la fama a un actor lo elige treinta años después para que lo interprete en una película sobre su crisis creativa. (Gracias a esta elección am-

bos resucitan —pero solo Banderas es premiado en Cannes. Esto último, un epílogo amargo al relato de ficción.)

Dolor y gloria es sobria, reposada, madura y reconciliadora —sin duda— pero también una invitación abierta a cotejar sus viñetas con la biografía de su director. (Ya se rumora, por ejemplo, que el personaje de Alberto es un híbrido de Eusebio Poncela y Carmen Maura, actores con los que Almodóvar tuvo pleitos sonados y, en el caso de Maura, una reconciliación.) Lo siguiente nunca ha demeritado una cinta pero, en el caso de *Dolor y gloria*, distrae de algo que sería más obvio si estuviéramos ante un relato de pura ficción: la ausencia de tensión dramática, sobre todo en relación con otras películas del director. El ejemplo inmediato es *La mala educación* (2004), cinta espejo de *Dolor y gloria*: ambas hablan de curas pedófilos, cineastas en crisis, el pasado que vuelve, metaficción. Ambas son historias sobre amores inolvidables y el cine como expiación. Sus tonos y estilos las vuelven irreconciliables —una es guarra, la otra sobria— pero su diferencia más grande es de ritmo y progresión narrativa. La trama de *La mala educación*, un llamado hacia lo incierto y peligroso, atrapa al espectador. En cambio, por la fascinación que provoca Almodóvar, *Dolor y gloria* da por sentado que tiene la atención de su audiencia.

Sin Almodóvar como referencia, no hay mucho que haga interesante la vida de Salvador. Aun cuando se presenta a sí mismo apagado y sin rumbo, es difícil decir qué es aquello que está en juego en su vida o qué perdería si eligiera el camino de la inacción. No hay conflicto que encienda el motor de la trama o una pregunta que sacuda la conciencia del espectador. Tratándose de un héroe tan trágico, se echan de menos desafíos y enemigos a la altura. Tratándose de un filme de Almodóvar, uno esperaría quedar afectado por su dolor. —

FERNANDA SOLÓRZANO es ensayista y crítica de cine. Participa en el programa radiofónico *Atando cabos*, mantiene en *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte* y conduce el programa *Encuadre*.

SOCIEDAD

Matar mujeres



MARIANO GISTAIN

il mujeres asesinadas desde 2003 en España. Más que el terrorismo. Es un terrorismo cotidiano, privado/público, mixto. La sociedad reacciona

privadamente no haciendo nada. O poco. Se matan menos que antes, pero se sabe más. El asesinato de mujeres en España parece que hasta en eso las utiliza de forma instrumental, como una cosa para suicidarse, un pretexto.

Matar a esta mujer concreta es popular, es un suceso diario, casi diario, un terror familiar, o exfamiliar, efectividad inversa, disponer de la vida del otro, de la otra. Violencia congénita salvaje del tarado doméstico, ira anticonstitucional, puesto que la Constitución no se expresa bastante para evitar esas muertes, para prevenir las y aplicarles métodos disuasorios.

El asesino de su expareja se comporta como un lobo solitario amparado por el silencio abrumador, el ruido ritual, la costumbre que hackea el sistema por donde más duele, la indiferencia social disimulada, la falta de medios de intervención rápida. El asesino es un lobo solitario que usa a la pareja o expareja para inmolarse, se copia el modelo terrorista suicida, aunque a veces es un suicidio fingido, de baja intensidad.

Una forma de prevenir y disuadir podría ser, como siempre, darle consistencia y sustancia de empresa a la defensa de la mujer, ya que la empresa está más protegida que la mujer, incluso que el hombre básico, pero en este caso hablamos de la mujer, siempre básica para ser asesinada, o en riesgo de serlo.

Y si la empresa no basta, o es difícil, aún se puede intentar dar a la mujer la protección previa, universal, de patrimonio de la humanidad, un estatus como el de las zonas protegidas naturales, animales en extinción, etc. Hay tantas figuras de protección especial como insectos, quizá se podría innovar en eso, ampliar las especies por arriba. Y ya, la figura especial por excelencia, darle a la mujer que va a ser asesinada —a todas, pues— la cobertura legal de autoridad del Estado, algo así como el blindaje del rey, o los miembros de los innumerables gobiernos que legislan *mordazamente* para blindarse (o evitan derogar esas protecciones de gobiernos anteriores): la mujer como ente intocable.

La igualdad no basta porque no existe. La igualdad filosófica es poco para la mujer que va a morir hoy o mañana o murió ayer. La igualdad teórica, aproximada, no preserva a la víctima, no quita el miedo a la amenazada, no es bastante. La otra cosa del terrorismo es el miedo, la extorsión. Una vez que se llega a las mil muertes el negocio se afianza y se consolida. Ni siquiera es necesario llegar a los hechos, basta con la posibilidad, la amplia y difusa impunidad de la amenaza dispersa y constante.

La extorsión y el miedo. El terrorismo es un negocio. La otra cara de las muertes de mujeres es la trata organizada, la muerte industrial como palanca atroz para forzar la esclavitud laboral sexual, la anulación completa de la persona, que de vez en cuando asoma como una realidad presente que enseguida hay que olvidar para poder seguir malviviendo en el lado posible de las vidas.

Noticias que salen de vez en cuando, la policía desmantela una red de trata de mujeres, esclavitud sexual y extorsión permanente, globalización de la mujer cosificada y anulada, negación de la humanidad. Pasa aquí al lado, en el mejor país del mundo, o el segundo mejor, uno de los más seguros (¿?). Así es, y luego se reanuda la promiscuidad agobiante de la prisa y las normalidades diversas, precarias, punteadas por noticias y memes hasta que cae otra muerta, aquí o allá. Cuántas habrá aho-

ra en protección, en mero terror, bajo amenaza, mirando en cada esquina y temiéndolo que acecha sus pasos.

La IoT famosa, la internet de las cosas, la guerra del 5G, el Huawei, las posibilidades infinitas de la tecnología que no produce ninguna protección viable, invisible, disuasoria. En el mejor momento precario de la historia, con el progreso a punto de revolverse sobre sí mismo, tememos más al plástico que al asesino. Mil mujeres, más que el terror estandarizado. El terror del crimen es un negocio, está siempre encima, alrededor de la previctimia, acechando y sangrando dinero.

Hay una invisibilidad, un acostumbrarse a la rutina del crimen semanal, diario, y al rechazo del minuto institucional, que ya ha costado pero no es suficiente. Quizá habría que darle cobertura institucional a la mujer asesinada, una bandera en el féretro, un día de luto, desfile, medallas, pensiones automáticas, indemnizar tanto que el sistema no pueda soportar el gasto, subir el homenaje hasta el tope máximo. Se ha estancado la costumbre, hay que innovar por todos lados, detener la rutina que se cierra sobre cada recién muerta y ampliar la pena y el luto. Sobre todo, darle el minuto de silencio en los campos de fútbol, a ver si nos enteramos, a ver si los niños captan el mensaje que por otras vías no llega. Interrumpir la Fórmula 1 a media carrera, que salga el *safety car* porque han asesinado a una mujer, cortar la final de Roland Garros y que todo el mundo lo sepa.

Parece exagerado, excepto si eres tú la muerta o la que está en trance de ser asesinada, hacer estas cosas cuando en tantos países la mujer es una cosa de usar y violar, pero la globalización también puede servir en esos infiernos: y si se interrumpe el Mundial de Fútbol todo el mundo se entera, el minuto de silencio global por esta muerta anónima, la mil uno, la mil dos, la mil tres, y así en cada país. En fin. —

MARIANO GISTAIN es escritor y columnista. Lleva la página gistain.net y este año ha publicado la novela *Se busca persona feliz que quiera morir* (Limbo Errante).