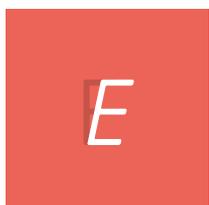




CINE

La forma del monstruo. Carta abierta a Guillermo Del Toro



RODRIGO
FRESÁN

Estimado Guillermo del Toro: le escribo para decirle tantas cosas y por alguna hay que empezar. Por qué no entonces por ese momento tan

celebrado —en la rueda de prensa, luego de que ganase el Globo de Oro a mejor director por *La forma del agua*— en que una periodista de nombre caucásico pero a sueldo de una agencia de noticias china (detalle muy suyo) le preguntó, entre maravillada y confundida, cómo se las arreglaba usted para hacer comulgar la oscuridad y el terror de sus películas rebosantes de monstruos a los que ha jurado fide-

dad eterna con ese aire de persona feliz y adorable que parecía ser usted en la vida real, a este lado de la cámara y pantalla. Su respuesta, Del Toro (repuesta ocurrente y sincera y en el acto, con un impecable sentido del *timing*, y que enseguida corrió como pólvora virtual y digitalizada y más rápido que Speedy González por las redes sociales), fue “Soy mexicano”.

A partir de entonces, claro, alud y tsunami de tuits de patrióticos patriotas de su país de origen. Y —siendo yo un más bien desencantado argentino al que, además, no le interesa el fútbol y por lo tanto se pierde la que acaso es la única oportunidad de dar saltos en masa con sus connacionales— lo cierto es que a mí siempre me impresionó el patriotismo

mexicano. Eso de lanzar un grito casi primal el Día de la Independencia y, al mismo tiempo, el depender tanto no de la amabilidad de los extraños a la que se refería Blanche DuBois sino del cambiante humor de los bipolares al norte del Río Grande.

En cualquier caso, su “Soy mexicano” —que a poco estuvo de provocar el desenfunde colectivo de pistolas a disparar al aire por narcos, el trompeteo frenético de mariachis, y las lágrimas en esas abuelas desde niñas y los aleluyas en esas monjas de fe invulnerable pero también tan enamoradizas en vuestras telenovelas— a mí me pareció que había sido completamente malinterpretado por sus connacionales. Porque me parece que ese “soy mexicano” trasciende lo meramente geográfico y me alcanza a mí, argentino de nacimiento, pero también mexicano por (de)formación en más de un sentido y destino. Y es que el “soy mexicano” suyo es, me parece, una mexicanidad intoxicante y contagiosa y diferente y universal. Que es la que también incluye a tantos mexicanos por opción y afición como yo quien, nada es casual, está casado con una mexicana de Guadalajara y tiene un hi-



jo nacido en Barcelona pero con una de sus dos nacionalidades siendo la que usted ya imagina. Ese “soy mexicano” de usted es el que parte y llega al México sincrético y mutante y *azteca-tólico*. El México de los demenciales giros argumentales en las telenovelas ya mencionadas. El México de la revolución vertiginosa y de la cámara lenta cotidiana. El México de las momias de Guanajuato en aquel cuento otoñal de Ray Bradbury o el de las esqueléticas caricaturas del sensacional sensacionalista José Guadalupe Posada. El México de los luchadores enmascarados. El México de la propaganda/cupón de los Sea Monkeys y del curso de Charles Atlas en las espaldas de las revistas traducidas por Editorial Novaro a ese español esperántico que es el de los cómics y el del doblaje de series de TV y de dibujos animados. El México de pirámides con escalones encerrados en sangre. El México como sitio donde dejar de ser (como Ambrose Bierce, como B. Traven, como Arthur Cravan) al que huyen tantos epifánicos “bandidos yanquis” al final de sus correrías (el México donde se opera y cambia su rostro el triste y solitario y final Terry Lennox de *El largo adiós* de

Raymond Chandler). El México que al otro lado del océano limita con el Japón de Godzilla y su pandilla de kaijus radiactivos. El México que contiene a esa metrópoli cthulhuiana y tentacular y gelatinosa alguna vez conocida como DF (y nada me extraña más que uno de los proyectos suyos más queridos y hasta ahora frustrados sea *En las montañas de la locura* de H. P. Lovecraft). El México de todas esas grandes novelas mexicanas escritas por extranjeros que pasaron por allí como Lowry & Greene & Kerouac & Burroughs & Bolaño & etc., y el México en el que todos filmaron y pintaron y cantaron (en este sentido, México es el país que más se parece a la portada de *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*). El México que, antes y después de todo, acaba configurando una de las formas tan nobles como bestiales de lo monstruoso y cuyos mejores artistas siempre son, de un modo u otro, *monstruicanos* como usted.

Más allá de dónde transcurran y del idioma que hablen esos mecanismos inmortalizantes y adictivos, esas cucarachas XXL, esas bombas durmientes, esos laberintos como puntos de fuga, esos negros vampiros mestizos y ese avión lleno de muertos a revivir con un nosferatu como exceso de equipaje, ese demonio rojo, esos robots gigantes y esos pequeños caza-trolls, esa mansión embrujada. Y ahora ese sudaca y exitoso pariente más o menos cercano del monstruo de la Laguna Negra a la que, estoy seguro, usted y yo viajamos en nuestras infancias. Fascinados por el disfraz de la criatura (cuyo maquillaje estudiábamos a fondo en algún ocasional y atesorado ejemplar de la revista *Famous Monsters of Filmland* que llegaba a nuestras zarpas y pupilas y leo por ahí con cierta envidia que es usted el orgulloso poseedor de varias casas/depósito donde cobija reliquias fantásticas *à la* Forrest J. Ackerman), pero también encandilados por la blancura del traje de baño de Julie Adams. Una infancia, sí, en la que nos tapábamos los ojos pero con ojos en las palmas de las manos. Sin fron-

teras, porque los monstruos clásicos no son solo de la Universal: lo monstruos *también* te hacen universal.

Escribo estas líneas luego de salir del cine de ver *La forma del agua* junto a mi hijo de once años (fan suyo que apenas le reprocha el ser responsable de la única película que le dio miedo y pesadilla, *Mimic*; siendo mi hijo un curtido y valiente disfrutador de *Aliens*, *Predators* y engendros de toda índole) y de haber sido muy feliz por un par de horas. Feliz de que usted se haya salido con la suya y que eso no le haya evitado premios y candidaturas y respeto y afecto y acaso lo más trascendente: poner a un *monster* sanador en lo más alto, junto a esas *biopics* con enfermos siempre oscarizables o a cualquier cosa que haga Meryl Streep este año. En lo suyo, Del Toro, el monstruo es Dios.

Y algo me dice (le llevo a usted poco más de un año) que nuestras respectivas infancias fueron irradiadas por un mismo rayo invasor y extraterrestre; usted hizo lo suyo bajo su influjo y yo hice lo mío. Y supongo que mi novela más mas *deltoroesca* se llama *El fondo del cielo* (y no se prive de filmarla cuando tenga un tiempo libre, ja, ¿ja?); pero antes que nada hago votos y cruzo los dedos y toco madera para que él éxito obtenido con esta versión suya de la no tan Bella y la no tan Bestia le financie finalmente la expedición tan deseada por todos a la necronómica Antártida donde Los Antiguos Primordiales llevan años esperando ponerse a sus órdenes con un luz y sombras y cámara y acción y tekeli-lis.

Sin más –y con saludos de mi hijo Daniel– gracias por todo lo que vino y lo que vendrá; y hasta la próxima vez que volvamos a encontrarnos en la luminosa oscuridad.

Que sea pronto, por favor.
R. F. –

RODRIGO FRESÁN (Buenos Aires, 1963) es escritor. En 2017 publicó *La parte soñada* (Literatura Random House).

LITERATURA

“ LA LITERATURA,
ES CADA VEZ MÁS
TODA MI VIDA Y
MI VIDA ES CADA
VEZ MÁS PURA
LITERATURA ”

SÒNIA
HERNÁNDEZ
entrevista a
**BÁRBARA
JACOBS**



B

Bárbara Jacobs evidencia que para algunos escritores la lectura es una forma de escritura y que lo que se escribe no es sino la reinterpretación de lo que se ha leído. Su obra es una profunda indagación en la experiencia literaria desde sus primeros libros y que ha transitado por todos los géneros: la narrativa, el ensayo, la antología, la traducción, la correspondencia, la poesía e incluso la marginalia. *La buena compañía* (Era, 2017) es, hasta el momento, la última entrega de las conclusiones a las que va llegando a través de la obra de autores como James Joyce, Juan Rulfo, Ida Vitale, Antón Chéjov, Mercè Rodoreda, Hannah Arendt, Albert Camus o Carlos Monsiváis. Nacida en Ciudad de México en 1947, en el seno de una familia de emigrantes libaneses (experiencia que recreó en su premiada, celebrada y con

frecuencia revisitada novela *Las bajas muertas*), cursó la enseñanza secundaria en Canadá y, de nuevo en México, se licenció en Psicología.

La buena compañía se presenta como historia de los géneros a través de sus lecturas o historia de sus lecturas a través de los géneros. Pero es un diálogo, una interpretación, una antología... Es decir, continúa el diálogo que ya ha planteado con las obras que le interesan desde sus primeros libros (*Escrito en el tiempo*, por ejemplo). ¿Qué ha descubierto de nuevo en este libro, por qué es un paso adelante?

Más que un paso adelante, pienso que *La buena compañía*, en cuanto al proyecto que ha sido para mí, y por la edad que alcancé a cumplir, más bien tambaleantemente en el transcurso de terminarlo, se trata de un paso final. Aunque no he pa-

rado y me temo que no pararé de leer y de escribir sobre mis lecturas (y sobre lo que se me ocurra) hasta que se me cierren los ojos para siempre, me parece que con este libro dejo establecido mi juicio y mi gusto literarios que, si no han variado mayormente de los que he presentado en mis libros anteriores, en cambio sí se han reafirmado y confirmado. *La buena compañía* es mi testamento literario.

Este diálogo con otros autores y otras obras también lo tiene presente en la ficción, por ejemplo en la novela *La dueña del Hotel Poe*, que publicó en 2014, ¿qué diferencia existe cuando lo aborda desde un género o desde otro?

Me gusta que se vean mis libros como diálogos con otros autores y otras obras. En todo caso, en ambos diálogos, los que imponen el tono son esos autores y esas obras; yo solo me dejo llevar. Y la verdad es

que cuando se establece esa interlocución, para mí no hay diferencia entre la ficción y la realidad.

La identidad es un tema muy importante en toda su producción y en ocasiones insinúa que se busca a sí misma en lo que han escrito otros. ¿La literatura abarca todos los terrenos de su vida?

La literatura es cada vez más toda mi vida y mi vida es cada vez más pura literatura.

En relación con la identidad, es constante su preocupación por la traducción y por la lengua materna o los idiomas que se hablan o se dominan. ¿En qué medida la literatura y el lenguaje forman la identidad?

Mi identidad está formada en todos sus aspectos por componentes de divisiones disueltas y absorbentes o permeables. Así, aun cuando por herencia soy cristiana y judía, el hecho es que no soy creyente de ninguna de estas dos religiones en particular, sino que procuro seguir los lineamientos que trazan tanto estas dos como todas las religiones, por no decir que simplemente los que trazan la filosofía y el sentido común.

Aunque formalmente podría afirmar que soy mexicana, libanesa y estadounidense, el hecho es que no siento que pertenezca a la cultura de ninguna de estas tres nacionalidades; más bien, siento que pertenezco a todas a la vez, o a ninguna. Por otra parte, y de igual modo, aunque mis lenguas naturales son el castellano y el inglés, no siento que ninguna de las dos sea, en exclusiva, la materna. Tampoco puedo dejar fuera el árabe, que oí y estudié de niña, ni el francés, que oí y estudié de niña y que he seguido frecuentando toda mi vida. Y supongo que, debido a esta inclinación mía, me interesa tanto la traducción que no solo ha sido el conducto imperecedero hacia la trans-

misión de la cultura, sino que ha sido la clave que ha posibilitado que nos entendamos los unos a los otros o, al menos, que nos podamos entender.

¿Cuán identificada se siente con la etiqueta de metaliteratura?
¿Y la de autoficción?

Ahora que ya les han puesto nombre a estas inclinaciones hacia las que siempre he tendido de manera natural me siento menos anónima ante la crítica.

A veces los títulos, citas o nombres de autores parecen ser utilizados casi como se utilizaría un *ready-made* en arte. ¿Eso excluye a una parte de lectores?

En la literatura suelen abundar las referencias, las alusiones y las intenciones más cultas (y quizá por lo mismo más ocultas), o más populares (y quizás por lo mismo más al alcance de la mano). El buen autor se entretiene incluyendo unas u otras o todas ellas a la vez, y deseará que el buen lector aprecie las que capta en una primera lectura, cada una en su justa medida, y que, en relecturas subsiguientes se tope con más y las aprecie tanto por sí mismas como por haberlas encontrado.

No tengo a la mano la cita exacta de Joyce, pero sostenía, en el colmo de su malicia y de su ingenio, que él llenaba su obra de referencias y alusiones tan cultas y tan recónditas como lo hacía no solo para mantener intrigada y entretenida a la crítica durante años y años, sino para, y por lo tanto, convertir su obra en inmortal...

¿Por qué cree que ahora se transita este camino en el que se reinterpreta o se parte de lo ya escrito?

Aunque la frase parece ser ya de dominio público, creo que fue Gide quien dijo que todo ha sido dicho ya, pero que, como nadie escuchaba, hay que volverlo a decir.

¿Qué otros futuros o vías de expansión ve para la novela o para la creación literaria?

Si un autor parte del principio de no repetirse, ante cada nueva obra que emprenda tendrá el campo totalmente abierto y despejado para enfrentarlo no solo con mayor conocimiento sino con mayor libertad y, siempre, con toda la imaginación de que nuevamente sea capaz.

¿Qué opinión le merece el debate sobre la muerte de la novela?

Los géneros literarios evolucionan, pero no desaparecen. Siempre han sido los mismos, la poesía, la narrativa y el ensayo. Con el tiempo, solo han ido ramificándose, y cada ramificación solo ha ido adquiriendo un nombre, según sus propias particularidades. Y las ramificaciones son infinitas.

Al leer *La buena compañía*, el lector se siente destinatario de los argumentos de la autora por los que merece la pena leer o escribir. ¿Podría resumirlos?

Para mí, y en este orden, escribir y leer son las actividades que han dado forma a mi vida desde siempre. Soy muy reservada y muy pasiva. Al escribir (mi diario, mis notas, mis cartas, mis artículos, mis libros) doy expresión a todo lo que callo; y al leer, me hago de todo lo que no salgo más allá a buscar. El verso de William Blake “las puertas de la percepción” está tomado de su poema “El matrimonio del cielo y del infierno”; Aldous Huxley tituló con el mismo verso un libro en el que se refiere a percepciones que experimentó y que fueron “puramente estéticas” hasta “la visión sacramental”. Modestamente, para mí leer es la “puerta de la percepción” del mundo, de la vida y de la muerte, y escribir es franquearla. —

SÒNIA HERNÁNDEZ (Tarrasa, 1976) es escritora y periodista. En 2015 publicó *Los Pissimboni* (Acanitlado).



CINE

La historia de los raros

Q

VICENTE MOLINA FOIX

Qué distintos son los homosexuales de las tres recientes películas de gran éxito en las que aparecen: tan distintos como los seres humanos lo

somos unos de otros, con la particularidad de que estos hombres unificados por su deseo son del pasado, cuando la historia les ponía un estigma y les daba un plus de peligrosidad. La vida de Oliver y Elio en el verano de 1983 plasmada en *Call me by your name* es de “calme, luxe et volupté”, y el peligro, que los padres de Elio o la cocinera de la mansión campestre italiana del siglo XVII adviertan que el adolescente que toca el piano y el estudiante posgraduado en visita académica no solo se intercambian libros y pasean en bicicleta; las ganas de consumir físicamente su mutua atracción se realizan, y no hay escándalo, aunque antes las solventa Elio, solo en su dormitorio, penetrando con el miembro viril un melocotón de la huerta familiar, en una escena a

la que Luca Guadagnino, director de gran habilidad, sorprendentemente no le saca, valga la paradoja chistosa, el jugo que tal episodio tiene en la obra homónima de André Aciman. Y eso a pesar de que, por lo demás, la película supera en gracia espiritosa, en el trazo de los personajes, en la creación de una atmósfera lánguida y sensual, al libro, novela rosa de un buen profesor y ensayista *highbrow* como es Aciman, muy bien trasladada a la pantalla por dos cineastas *middlebrow*, James Ivory, autor del guion, y Guadagnino, que lo rueda muy atento a que la belleza de los interiores naturales y los paisajes de la Lombardía no desmerezcan junto a la rotunda apostura de Armie Hammer (un Oliver de escasa relevancia interpretativa) y la hermosura radiante de Elio, llena de inteligencia en los ojos y poderosa imantación en los gestos del nuevo *wonderboy* de Hollywood Timothée Chalamet.

Call me by your name se ve con agrado, como se veían en su día las sólidas adaptaciones de mejores novelas hechas por Ivory, *Oriente y Occidente*, *Una habitación con vistas*, *Lo que que-*

da del día, de Ruth Praver Jhabvala, E. M. Forster y Kazuo Ishiguro, respectivamente. Por su parte, Guadagnino, un director que pasa de lo pretencioso a lo superficial con innata facilidad, sabe en este caso sacar buen partido dramático de personajes episódicos, como son la madre de Elio, Annella, interpretada por la siempre solvente actriz francesa Amira Casar, o Marzia, la chica con la que el indeciso muchacho flirtea, que encuentra en Esther Garrel el aplomo y el talento de una familia de casta en el cine europeo. Y hay en el final una gran escena, tomada fielmente de la novela, que aborda con emotividad sutil la historia fantasmática de la desgracia homosexual, cuando el padre de Elio —ilustre arqueólogo al que en ese placer verano ha ayudado en sus investigaciones Oliver, ya de regreso en los Estados Unidos— nota en su hijo la carencia del amor que allí en la mansión ha tenido lugar, y le insinúa al chico que también él vivió cuando era joven una historia “prohibida” que quedó irrealizada. La misma frustración, en otro contexto pero años coincidentes de la Guerra Fría, en torno a 1963, la sufre Giles (Richard Jenkins), el amigo y cómplice de la protagonista de *La forma del agua*, rechazado por su diferencia sexual, no tan aparatosa como la de la muda Elisa y el monstruoso hombre anfibio, pero igual de demonizada en un película, brillante como todas las de Guillermo del Toro, lastrada a mi juicio por los subrayados en la metáfora de la rareza.

En los primeros años 1980 los propios homosexuales estadounidenses, los más radicales, cambiaron de apelativo; *gay* les parecía demasiado optimista, o demasiado inocuo, prefiriendo asumir, con el término *queer* (raro), la dimensión de su extrañeza anómala dentro del tejido social de las mayorías dominantes. Era, naturalmente, un desafío, que en parte quedó truncado por la eclosión y devastador crecimiento del SIDA, que mantuvo al menos dos décadas el baldón ignominioso de ser una enfermedad (o con-

dena) reservada a esa minoría sexual. *120 pulsaciones por minuto* es la crónica de unos humillados que combaten con orgullo la mortalidad de su dolencia y la ofensa del castigo adherido a su condición privada. Act-Up fue fundada en Francia en junio de 1989 por activistas infectados por el VIH, que reclamaban, con acciones llamativas, un tratamiento sanitario eficaz, no discriminado, y denunciaban los abusos de las empresas farmacéuticas; una de las secuencias más logradas de la película reproduce el asalto a la sede de una de aquellas, Melton Pharm, con bolsas de falsa sangre contaminada arrojadas en despachos y oficinas.

El director Robin Campillo hace un filme histórico documental, incurriendo en sus 140 minutos de duración en debates interminables que evocan los de *La clase*, la película de Laurent Cantet de la que fue coguionista, sin el poder de síntesis y la ligereza que tenía aquella psicocomedia escolar. Combativa, bien interpretada, *120 pulsaciones por minuto* cuenta la valerosa historia de unos hombres y algunas mujeres (lesbianas, madres de afectados) que fueron fundamentales en la consideración de una grave epidemia mundial y la toma de conciencia que fraguaría en el reconocimiento de derechos sociales y personales antes negados a los "raros". No llega en ningún momento a la contundente y a la vez refinada altura patética que tenían, por no salir del ámbito francés, las últimas novelas de Hervé Guibert, que murió de SIDA, o *El hombre herido* de Patrice Chéreau, pero abre páginas de una historia que no debe olvidarse, en todas sus facetas. Por ejemplo, la persistencia del deseo aun en momentos de extremo dolor o aflicción, como reflejan la escena de Sean (Nahuel Pérez Biscayart) disfrutando, ya moribundo, de la masturbación que le hace su compañero en el hospital, y, tras la velada fúnebre, la normalidad de los que sobreviven al ejercer su voluptuosidad. —

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

AGENDA

ABRIL

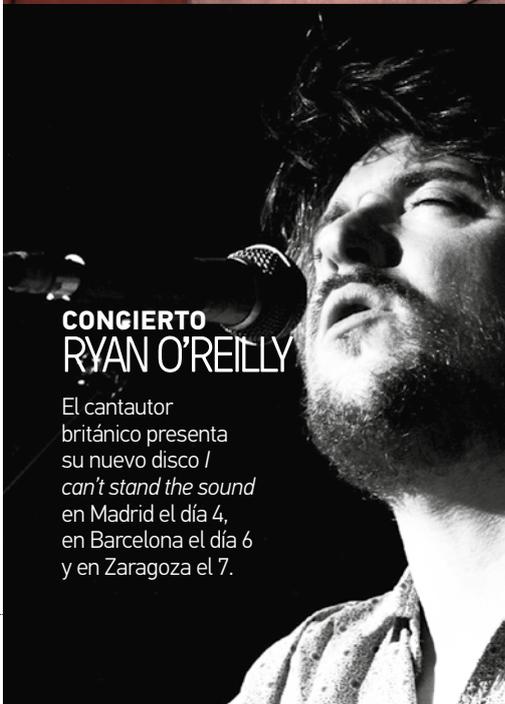
CONFERENCIA ORHAN PAMUK

El escritor turco, que acaba de publicar *La mujer del pelo rojo*, dará una charla en el CCCB de Barcelona el 3 de abril.



CONCIERTO RYAN O'REILLY

El cantautor británico presenta su nuevo disco *I can't stand the sound* en Madrid el día 4, en Barcelona el día 6 y en Zaragoza el 7.



ARQUITECTURA ADOLF LOOS

El CaixaForum de Madrid realiza una exposición, del 28 de marzo al 24 de junio, sobre el arquitecto checo, figura clave de la arquitectura moderna vienesa.



EXPOSICIÓN RUBENS EN EL PRADO

El museo expondrá 82 bocetos inéditos de Rubens a partir del 10 de abril.



ARTE

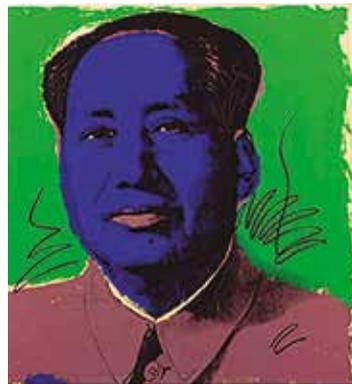
El arte de la repetición

A

ALOMA RODRIGUEZ

Andy Warhol (Pittsburgh, 1928 - Nueva York, 1987) llegó a Nueva York en 1949 para tratar de hacer carrera como ilustrador comercial.

Visitó las revistas con su carpeta de dibujos a cuestras en una bolsa de papel, según cuenta Olivia Laing en *La ciudad solitaria*, un libro sobre la soledad y grandes solitarios, como Hopper o el propio Warhol. “A lo largo de la década de los cincuenta se convirtió en uno de los artistas comerciales más conocidos y mejor pagados de la ciudad”, escribe Laing. En esa década también empezó a frecuentar círculos bohemios. La vida de Andy Warhol es la historia de un ser solitario y frágil que teme ser rechazado. Tal vez por eso se fue creando avatares hasta dar con el definitivo: se cambió el nombre, de Andrew Warhola a Andy Warhol, en parte estaba camuflando sus orígenes de hijo de inmigrantes eslovacos. Warhol tuvo varias vidas, con casi muertes y renacimientos. De niño tuvo unas fiebres reumáticas, seguidas del baile de San Vito, pasó meses en cama, con su madre, y se entretenían haciendo libros de recortes y collages. Ese pudo ser su primer ensayo de The Factory. Su madre se mudó con él a Nueva York y allí siguió la colaboración con el más pequeño de sus hijos hasta 1970. A principios de los sesenta dejó los dibujos para revistas de moda y comenzó a “producir dibujos planos, mercantilizados y de una exactitud inquietante, de objetos aún más despreciables, artículos domésticos que todo el mundo conocía y utilizaba a diario en Estados Unidos”,



dice Laing. En 1962 descubrió la serigrafía, lo que le permitió inventar y dominar “el arte mecánico”. Empezó a construir la que sería su faceta más célebre, pero no la última. Warhol, que sufrió un intento de asesinato en 1968, siguió reinventándose y explorando todos los caminos posibles de expresión, al mismo tiempo que seguía ocultándose bajo la máscara de Andy Warhol: “Transformó su vulnerabilidad en una virtud; se anticipaba a cualquier provocación y, de esa manera, la neutralizaba”, explicó el crítico John Richardson.

La exposición que acoge CaixaForum Madrid, producida en colaboración con el Museo Picasso de Málaga, alude precisamente a la mecanicidad. *Warhol. El arte mecánico*, que puede verse en Madrid hasta el 6 de mayo, reúne las distintas facetas del artista: los dibujos de moda para las revistas, las series, las Marilys, la escultura “Brillo”, hecha con cajas de detergente de esa marca, la instalación “Nubes plateadas” —hechas con material reflectante experimental, fabricado especialmente para el Programa Espacial de la NASA—, uno de los re-

tratos de Mao de la serie que hizo sobre el tirano, el papel pintado de vacas o algunas de las famosas latas de sopa Campbell. La muestra incluye también gran parte de los diseños de discos y carteles de cine que hizo Warhol, en una sala en la que también se pueden escuchar canciones de The Velvet Underground & Nico, la canción que le dedicó David Bowie a Andy Warhol o conversaciones telefónicas grabadas por el artista. También hay una pequeña muestra de las series de videorretratos de Warhol: Bob Dylan, Susan Sontag, Dalí o Edie Sedgwick. La exposición “pretende revelar la condición maquinística de un trabajo insertado profundamente en una sociedad que ha cambiado la fe en el mito religioso por el consumo masivo transformado en producto perecedero que se puede comprar”. “Pinto así porque quiero ser una máquina y tengo la sensación de que todo lo que hago cuando lo hago como una máquina es lo que quiero hacer”, dijo Warhol en una entrevista para *Art News*. Warhol fue un artista total, que llevó esa misma idea más allá de los límites ima-



ginados. Su arte demuestra también una inteligencia analítica capaz de anticiparse al estallido de la sociedad de consumo y adaptarse a ella: “Lo genial de este país es que Estados Unidos inició esa tradición en la que los consumidores más ricos compran, en esencia, las mismas cosas que los pobres. [...] Todas las Coca-Colas son iguales y todas las Coca-Colas son buenas. Liz Taylor lo sabe, el presidente lo sabe, el mendigo lo sabe y tú lo sabes”, estas palabras de Warhol pueden leerse en la cartela que acompaña a una de sus piezas más icónicas: “Tres botellas de Coca-Cola”. De ilustrador a impulsor y referente del arte pop, sin ser su creador en sentido estricto, fue cineasta, fotógrafo, productor de bandas y sostén de toda clase de artistas a los que daba cobijo en The Factory. La muestra, realizada con un gusto impecable, da cuenta de todas esas facetas y rinde homenaje a uno de los artistas más influyentes del siglo xx. —

ALOMA RODRÍGUEZ (Zaragoza, 1983) es escritora y editora de *Letras Libres*. En 2016 publicó *Los idiotas prefieren la montaña* (Xordica).

CINE

El hilo invisible en la era del consentimiento



FERNANDA SOLÓRZANO

no reconoce la gravedad de una epidemia cuando alguien cercano manifiesta los síntomas. Igual con las plagas culturales: nos parecen “cosa de insensatos” hasta que infectan intelectos y sensibilidades respetables. Por ejemplo, los del crítico irlandés Mark Cousins, autor de *Historia del cine*, un compendio extraordinario por lúdico y heterodoxo. Nada que ver con la postura borreguil que defiende en el texto “The age of consent” (“La era del consentimiento”), publicado hace poco en la revista *Sight & Sound*, donde anuncia su adherencia a las filas de quienes pasan las obras de ficción por un tamiz moral o ven en ellas evidencia de los supuestos vicios de su autor.

En él, Cousins declara que dejará de *habitar* la imaginación de directores como Woody Allen y Roman Polanski. Compara su decisión con la negativa a visitar países con regímenes dictatoriales. En este símil, el tirano representa al director y los ciudadanos vulnerados son aquellos a quienes el director maltrata. Así, Cousins homologa casos reales de encarcelamiento y tortura a una acusación de abuso sexual —en el caso de Allen, jamás comprobada—. No es que un delito sea peor que otro, sino que Cousins ignora el principio de presunción de inocencia. La cosa empeora cuando, párrafos más adelante, extrapola el ejemplo al campo de las imágenes. Compara ver videos del Dáesh que muestran decapitaciones con aceptar ver obras de

ficción concebidas por ciertos cineastas. Aunque estas ficciones no muestren violencia, explica, son imaginadas por individuos perversos. A ellos les negará su consentimiento. En adelante, sugiere, solo visitará la imaginación de artistas de comportamiento íntegro. Buena suerte con encontrarlos, Mark.

Al mencionar a Polanski, Cousins no advierte que su diatriba lo acerca a uno de los personajes del director: Nigel, el inglés recatado que en *Luna amarga* (1992) le reclama a un escritor parálítico que lo “obligue” a escuchar historias en las que describe detalles íntimos de su matrimonio. “Soy tan abierto de mente como cualquiera —alega— pero, honestamente, hay límites.” Quizá Nigel habría querido establecer un pacto de consentimiento. Quien haya visto *Luna amarga* sabrá que los únicos que se consideran “secuestrados” por la imaginación ajena son aquellos que, como Nigel, anhelaban permanecer en ella. Son los mismos que no distinguen entre ficción y realidad.

Cousins es un mero ejemplo: un caso de estudio sobre el comportamiento del virus del puritanismo adquirido. En una primera fase, el infectado afirma que su adhesión a “lo correcto” no afectará su juicio estético. El autoengaño es también un síntoma. Cuando el virus evoluciona, se hace evidente que ha afectado las herramientas de interpretación. Poco después de difundir su manifiesto, Cousins publicó un tuit con su impresión sobre la película más compleja, sutil y sugerente del año: *El hilo invisible*, de Paul Thomas Anderson. “Estoy sorprendido por la benevolencia [del público] hacia el *bully* —escribió— y por la fascinación con el personaje

de Daniel Day-Lewis a costa del personaje de Lesley Manville. La odié.”

El *bully* en cuestión es Reynolds Woodcock (Day-Lewis), un diseñador de moda maniático y obsesivo, y rey absoluto de un taller de costura ubicado en el Londres de mediados del siglo pasado. Ahí confecciona vestidos para las damas de la realeza y aristocracia británicas, asistido por un pequeño ejército de costureras perfeccionistas. Reynolds vive con su hermana Cyril (Manville), quien vigila que se cumplan las reglas del imperio Woodcock. También se hace acompañar de la musa/amante en turno, a quien habrá de desechar cuando deje de inspirarlo. En cuestión de mujeres, Reynolds solo venera a una: su madre muerta. En noches febriles, habla con su fantasma y le reclama no estar con él.

A este mundo de ritos y encajes llega Alma (Vicky Krieps), una mesera huérfana seducida por los encantos de Reynolds. Este le muestra sus cartas desde la primera cita: le habla con devoción de su madre, le limpia el labial con una servilleta y la lleva a su taller de costura donde revela su verdadero interés (que le sirva de modelo). Alma parece desencantada, pero acepta el pacto. Cuando tiempo después se cansa de su rol secundario en la vida de Reynolds, descubre la manera de aplacar su egocentrismo y cambiar el balance de la relación. No habrá de revelarse aquí el desenlace de *El hilo invisible*, pero da un significado nuevo a la noción de “historia de amor”.

¿Merece Reynolds Woodcock ser llamado *bully*? Sin duda. La propia Alma usa ese adjetivo cuando le echa en cara su juego egoísta (“¡Todas tus reglas y tus paredes y tus puertas y tu gente y tu ropa [...] todo tu pffff!”). También Cyril, la hermana sumisa, lo pone en su lugar (“No empieces un pleito conmigo; no vas a salir vivo”). Sin embargo, no es ese atributo lo que causa la fascinación del público. Causa deleite algo muy distinto: observar la construcción minuciosa —por parte de Anderson y de Day-Lewis— de un personaje edípico que dedica sus días a re-



crear el vínculo con la madre perdida (Reynolds cosió el traje de novia que usó en sus segundas nupcias). Crear vestidos que transforman mujeres contribuye a la ilusión de crear a las mujeres mismas. El arquetipo de Pigmalión ha sido idealizado por películas como *Mi bella dama* (Cukor, 1964), pero es tan oscuro y violento como lo revela, por ejemplo, *Vértigo* (Hitchcock, 1958).

Más aún, *El hilo invisible* no es la historia de Reynolds. Es la de Alma, quien aparece en la primera secuencia contando a un interlocutor invisible los secretos de su relación. El brillo de su mirada y una sonrisa disimulada no son los gestos de una víctima. A través de los ojos de Alma, el espectador desapueba las manías de Reynolds; de la misma manera, ella lo invitará a ser cómplice de la estrategia con la que invierte los roles del vínculo. Pronto quedará claro que *El hilo invisible* es, ante todo, un relato sobre formas adultas de bajar la guardia y ceder

el control. Es decir, sobre el consentimiento. (Aunque en tono esperpéntico, también lo era *Luna amarga*.)

En última instancia, la octava película de P. T. Anderson es una nueva elaboración de uno de los temas esenciales de su filmografía: el asunto del tutor/padre que cree tener el control hasta el día en que su protegido/hijo le hace ver lo contrario. Lo expuso en *Hard eight* (1996), su ópera prima, y lo llevó al límite en *The master* (2012), previa a *El hilo invisible*. En esta película explora el tema en tono de romance gótico, con todo y fantasmas que someten la voluntad de los vivos —el propio Anderson ha mencionado la influencia de *Rebecca* (Hitchcock, 1940), palpable en el personaje de Cyril—. Otras cintas de Hitchcock se asoman en *El hilo invisible*: la mencionada *Vértigo*, y otras más sobre hombres neuróticos y las mujeres que los obsesionan (*Psicosis*, *La ventana indiscreta*). Se sabe que Hitchcock era uno de estos hombres, y que imponía castigos psicológicos a las actrices que rechazaban sus avances.

Lo que lleva de vuelta al tema del consentimiento, según lo plantea Mark Cousins: la negativa o la disposición a visitar un mundo ficticio con base en lo que se sabe de la vida de su autor. Hasta hoy nadie ha cuestionado la vida de P. T. Anderson, pero no hay duda de que *El hilo invisible* es resultado de su visita a la imaginación de directores de actitud cuestionable (Polanski, Hitchcock). ¿Esto lo vuelve un director cómplice? A saber. Por lo pronto, el propio Anderson ha declarado que la película también es producto de sus propias fantasías. La idea le vino, ha dicho, una vez que estando enfermo disfrutó de depender de su esposa. La ironía es deliciosa. Mientras unos “odian” la cinta por creerla un halago a la masculinidad tóxica, su origen es el anhelo de ser vulnerable y sumiso. A veces el *bully* es el crítico —no el personaje ni el director. —

FERNANDA SOLÓRZANO es ensayista. Participa en el programa radiofónico *Atando cabos* y mantiene en *Letras Libres* la videocolumna *Cine aparte*. Recientemente publicó en Taurus *Misterios de la sala oscura*.

CIENCIA

Trampas al solitario

E

LISA BORTOLOTTI

En un ya clásico experimento, los psicólogos Richard E. Nisbett y Timothy Wilson de la Universidad de Michigan expusieron una serie de objetos, como pares de calcetines, y pidieron a la gente que eligiera uno. Los participantes prefirieron sistemáticamente los que tenían más a su derecha. Pero cuando se les pidió que explicaran sus elecciones, no mencionaron la posición de los objetos, sino que atribuyeron a una mejor textura o un color más bonito su elección de los calcetines escogidos, incluso cuando eran todos idénticos. Lo que hicieron fue *fabular*. Al no saber los motivos que explicaban su elección, construyeron una explicación que no se basaba en evidencias relacionadas con los factores que determinaban sus elecciones, sino que mencionaron en su lugar razones plausibles sobre por qué el objeto elegido era mejor.

Este tipo de comportamiento no se limita a situaciones experimentales. En nuestro día a día, a menudo explicamos nuestras elecciones con seriedad incluso cuando no sabemos algunos de los factores relevantes que explican las razones de las mismas. Cuando ofre-

cemos una explicación, proponemos un argumento plausible sobre por qué elegimos como elegimos. Imagina que un comité tiene que elegir entre dos candidatos para un trabajo, y los está evaluando después de considerar cuidadosamente sus currículums y sus actuaciones en las entrevistas. La mayoría del comité expresa una preferencia muy sólida por John (un hombre blanco) sobre Arya (una mujer de color).

Al explicar sus preferencias, los miembros del comité dicen que John tiene más experiencia que Arya, y que mostró más confianza en la entrevistas. Pero en realidad ambos candidatos tienen el mismo nivel de experiencia relevante, y exhibieron el mismo nivel de confianza en la entrevista. La preferencia de los miembros del comité es el resultado de un sesgo implícito contra las mujeres de color. Como no son conscientes de este sesgo, les falta información relevante para los factores que determinan su preferencia. La explican dando el tipo de razones comúnmente aceptadas en un contexto de contratación de un empleado. Es decir, *fabulan*. “Fabulación” proviene del latín *fabula*, que puede ser tanto un relato histórico como un cuento de hadas. Cuando fabulamos nos contamos una historia ficticia pensando que es real. Como no somos conscientes de que es ficticia, es algo muy diferen-

te a una mentira: no tenemos intención de engañar. En la fabulación hay un desajuste entre lo que aspiramos a hacer (contar una historia verdadera) y lo que acabamos haciendo (contar una historia ficticia). Solemos fabular cuando nos piden que expliquemos nuestras elecciones porque no siempre conocemos los factores responsables de ellas. Sin embargo, cuando nos preguntan por qué hemos tomado una decisión, ofrecemos una explicación. La explicación puede sonar plausible, pero no está basada en evidencia relevante porque no tiene en cuenta algunos factores determinantes.

Parece obvio que la fabulación es algo que deberíamos evitar si podemos. Es el resultado de la ignorancia y extiende información engañosa sobre nosotros mismos (que elegimos, por ejemplo, calcetines en base a su color) o sobre el mundo (que Arya se mostró menos segura que John en la entrevista de trabajo). Pero, por muy contraintuitivo que parezca, la fabulación puede tener tanto costes como beneficios. Mi teoría es que cuando fabulamos, en vez de reconocer nuestra ignorancia construimos una mejor imagen de nosotros mismos, integramos información dispar sobre nosotros en una historia coherente y compartimos información sobre nosotros con otras personas.

Tengamos en cuenta estos tres efectos de uno en uno. Al tener una explicación de nuestras elecciones, en vez de reconocer nuestra ignorancia, mejoramos la imagen privada y pública de nosotros mismos. A pesar de nuestro estado actual de ignorancia sobre los factores que influyen en nuestras decisiones, nos presentamos como agentes que saben por qué tomaron las decisiones que tomaron y que toman decisiones por buenos motivos. Si los participantes en el experimento de Nisbett y Wilson no hubieran explicado su elección de los calcetines, habrían dado la impresión de elegir al azar o de no ser clientes con criterio. Si los miembros del comité no hubieran dado una razón por la que preferían a John antes que

a Arya para el trabajo, sus preferencias no habrían sido tan acreditadas.

Es más, cuando ofrecemos una explicación, un ejemplo de comportamiento cuyas causas nos resultan vagas puede integrarse en un sistema más amplio de creencias, preferencias y valores que contribuye a una sensación general de quiénes somos, lo que a menudo llamamos identidad. Las opciones particulares encajan en un patrón de preferencias y acaban formando parte de relatos comprensivos, donde las razones dotan de sentido a nuestro comportamiento pasado, y moldean nuestro comportamiento futuro. Los participantes del estudio de Nisbett y Wilson se atribuyen a sí mismos una preferencia general por las medias más brillantes o por los camisones más suaves. Esa preferencia puede también usarse para interpretar su comportamiento pasado o predecir sus elecciones comerciales futuras.

Finalmente, cuando fabulamos, compartimos información sobre nosotros, y nuestras elecciones pueden convertirse en un objeto de discusión o debate. Recibimos una valoración externa sobre temas que son relevantes para nuestras decisiones, y podemos volver a revisar las razones que usamos para explicar nuestro comportamiento. Si los miembros del comité de selección afirman que su preferencia por John se debe a su mayor experiencia de trabajo, el hecho de que es mejor que Arya al respecto puede cuestionarse. El currículum de John puede revisarse, y esto puede provocar un cambio de preferencia.

Aunque nuestras elecciones a menudo están influidas por pistas externas e impulsos inconscientes, solemos considerarnos agentes competentes y bastante coherentes que hacen y creen en cosas por buenas razones. Esta sensación de tener capacidad de actuar es en parte una ilusión, pero sostiene nuestra motivación para perseguir nuestros objetivos bajo circunstancias críticas. Cuando sobreestimamos nuestras capacidades, solemos ser más productivos, más *resilientes*, planeamos

mejor, y somos más efectivos al resolver problemas. Cuando vemos nuestras opciones como motivadas por razones, y las integramos en un patrón coherente de comportamiento, es más probable que cumplamos nuestros objetivos. Las implicaciones de explicar una elección particular se convierten en más significativas cuando la elección se define por sí sola, como el voto a un partido político en unas elecciones generales o la elección de una pareja de por vida, que son también tipos de elecciones que a menudo explicamos de una forma fabuladora. Articular razones para elecciones que se explican por sí solas puede ser el comienzo del diálogo y la reflexión, y potencialmente puede conducir a un cambio y a la automejora.

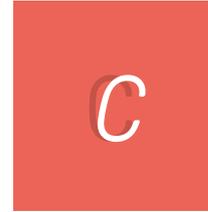
Alguien podría objetar que una explicación mejor fundamentada de nuestra elección, incluida una explicación exacta (por ejemplo: “Elegí este par de calcetines por el efecto posición, del que en su momento no era consciente”), sería mejor que la fabulación (por ejemplo: “Elegí este par de calcetines porque tenían un color más brillante”), y nos ahorraría creencias falsas. Pero incluso si tuviéramos disponible una explicación exacta, probablemente no desempeñaría el mismo papel de aumento de autoestima que la explicación fabuladora. Explicar las elecciones de consumo basándonos en una tendencia inconsciente hacia los objetos a nuestra derecha no encaja con nuestra idea de que somos agentes competentes y coherentes. La fabulación pone en cuestión nuestra comprensión de la realidad y de nosotros mismos, pero, en términos de agencia y voluntad, a menudo va mejor que una explicación bien fundamentada, o incluso una exacta. —

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

LISA BORTOLOTTI es profesora de filosofía en la Universidad de Birmingham. Su libro más reciente es *Irrationality* (2014).

TECNOLOGÍA

Pensar en cajas



MARIANO GISTAIN

on esta *app* puedo ver los pensamientos breves de los viandantes rebotando en las paredes de la caja que, como una escafandra, llevamos alrededor de

la cabeza. La *app* es de pago, y cara, pero compensa. No permite descifrar el sentido exacto de los micropensamientos, aunque a veces se escapa alguno.

Puedo ver en modo gráfico esos chispazos como cuando miras con el Wifi Analyzer las redes inalámbricas de los vecinos circulando por el espacio aéreo de tu casa. Cada cual piensa en su caja. Sesenta mil pensamientos al día, según los expertos que miden esas rampas fugaces: la mayoría perecen antes de estrellarse contra las paredes de su pecera. ¿Existen esas paredes, pensamos en cajas? Bueno, es un concepto, ya veremos si es real o no. Ya veremos qué es lo real y hasta dónde llega. Una *app* tampoco es la *Summa Theologicae* (por cierto, vea esto: hjg.com.ar/sumat).

Sesenta mil pensamientos al día, casi siempre los mismos; la mayoría, negativos. Quizá obsesiones, cancioncillas, esa palabra que se nos queda encasquillada girando a cien mil rpm, puedo oír el siseo mineral de tus huesos absorbiendo toda esa ruidera con unos *silentblocks* obsoletos de hace treinta mil años. Sesenta mil pensamientos de media: hay gente que está en coma seráfico y hay personas que si te acercas a ellas saltan chispas porque su mente gira al doble de lo normal. No lo hacen queriendo, es la configuración de serie, que solo se aplaca con un libro.

Con esta *app* de pago y unas gafitas de cartón puedo ver toda esa agitación,



flamugios, biología enloquecida: o sea, viva. La *app* se colapsa a veces intentando discernir los colores de los chispazos de diversas especies: los peces no emiten, o la *app* no atraviesa el agua, he de leer las instrucciones... Oh, puedo ver mi propia caja –qué pequeña–. Mejor espiar a otros, los vecinos, este conferenciante es una eminencia con una cajita diminuta, quizá se ha especializado más de la cuenta, o está tan concentrado... en un punto, a ver si va a producir un Big bang pequeño en el Ateneo, exclusiva mundial. Ah, el ponente estaba concentrado... en su *powerpoint*.

Esta *app* es beta, puede ocurrir cualquier cosa. Puede producir migrañas, visiones de luces, angeloides... Ahora solo muestra chisporroteos de colores... que a veces forman auténticos torbellinos, cerebraciones, chifletazos; he de mirar las instrucciones, no puedo prescindir de la *app*, cuánto hace que la uso, horas, siglos, el tiempo se desvía –tal como soñó Einstein– según quien lo procesa, y el espacio se alabea, hace espejos cóncavos. Einstein lo dijo de lo muy grande pero, al menos con esta *app* beta, se comprueba que los cerebros, morcillas burbujeantes, también curvan el espacio-tiempo con sus ansias. Es brutal. Hay una relatividad de cercanías.

A medida que el universo se expande las cajas individuales crecen. Es la idea optimista de hoy. Por la calle puedes ver las cajas zumbando alrede-

dor de sus propietarios, la lista mental de la compra, cuatro cosas, es increíble la de gente que reproduce la letanía de la compra –papel de cocina, pañuelos de papel, queso de cabra, lejía– mientras sus bulbos intentan salirse de ese ciclo y seguir con sus otros pensamientos. La *app* es concluyente: no somos multitarea. Claro que estoy investigando al lado de un supermercado. No quiero imaginar lo que se puede llegar a ver en la delegación de Hacienda.

Estas cajas mentales son la circunstancia inmediata y en ellas la proyección de futuro llega a dos palmos; a veces ves a alguien cuyas rampas lineales se enroscan en nubes, espiroides y torbellinos que desbordan las paredes de la caja... será un intelectual... ¡o un poeta! Toda esa glucosa chisporroteando, ceodós cerebral, emisiones, gases, protones, litio... el espacio-tiempo curvándose como en los relojes de Dalí o el modelo de la silla de montar. Hay gente que emite rampas fractales como brócolis y hay quien abomba su caja hasta hacerla esférica... incluso elíptica, si es feliz al 70%.

La *app* tiene una opción para ver, más allá de la caja de proximidad, el marco expandido en que cada cual vive su vida. Por ejemplo, la mujer que viene por la acera se siente en el centro de la galaxia; no en el borde del plato grande, que es donde está la tierra: en el centro mismo. Este marco amplio, según el manual abreviado, no consu-

me oxígeno ni nutrientes: es una forma de estar en el mundo. Gasta lo mismo esta mujer galáctica que alguien que no ha salido jamás de las inmediaciones de su cubículo. Quizá es el ADN, o cosas de la infancia. La *app* no da para tanto. *Aibaaa*. Ese abuelo tiene siempre activado el Big bang... y está porfiando para ver qué había antes. A lo mejor ves un documental de Asimov y sales a la calle con todo el universo orbitando, qué felicidad da el conocimiento ajeno visto en el carril bici.

Te paras en el semáforo y sientes toda esa vida crujiente y asistes a las visiones del mundo mientras llega el bus. Las cajas que nos envuelven son representaciones geométricas de las frecuencias cerebrales, según la *app*, una convención que hay que aprender a descifrar. Ese señor va hablando con Dios y toda la corte celestial, y... ¡oh, asiste al plenario del Fin del Mundo! Se puede ir al banco llevándolo encima el Juicio Final... que llega hasta allá abajo, toda la manzana.

Lo mejor de esta *app* es que puedes ver qué hace la empresa madre con los datos que le vas enviando sin darte cuenta: a quién los vende, cómo los etiqueta, cuánto saca por ellos en el mercado global... y qué porcentaje te queda. Cobrar por pasear. Qué grande. –

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